

Vom Glück zu staunen : Anmerkungen zu Jacques Tati

Autor(en): **Jansen, Peter W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **42 (2000)**

Heft 227

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865537>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Vom Glück zu staunen

Anmerkungen zu Jacques Tati



Das As der Asse, das da nur Asse schlägt auf dem Tennisplatz und alle Gegner vom Platz fegt –: man wird nicht glauben, dass er Sampras oder Muster oder Becker heisst. Nur schaufelt der Spieler ein bisschen so mit seinem Racket, als wolle er die Luft umpflügen und sorgfältig sieben, bevor er zum tödlichen Schlag ausholt, wie es gut vierzig Jahre später tatsächlich bei Boris Becker aussehen wird. Vielleicht hat er es sich ja abgeguckt bei Monsieur Hulot.

Der ist ins bretonische Seebad gefahren mit seinem winzigen Amilcar 1924, einem Gefährt, das man nicht als Auto, sondern nur als Automobil bezeichnen kann. Ein Wunder, dass das Vehikel noch fährt, unter Stöhnen und Rattern, ein zwei-



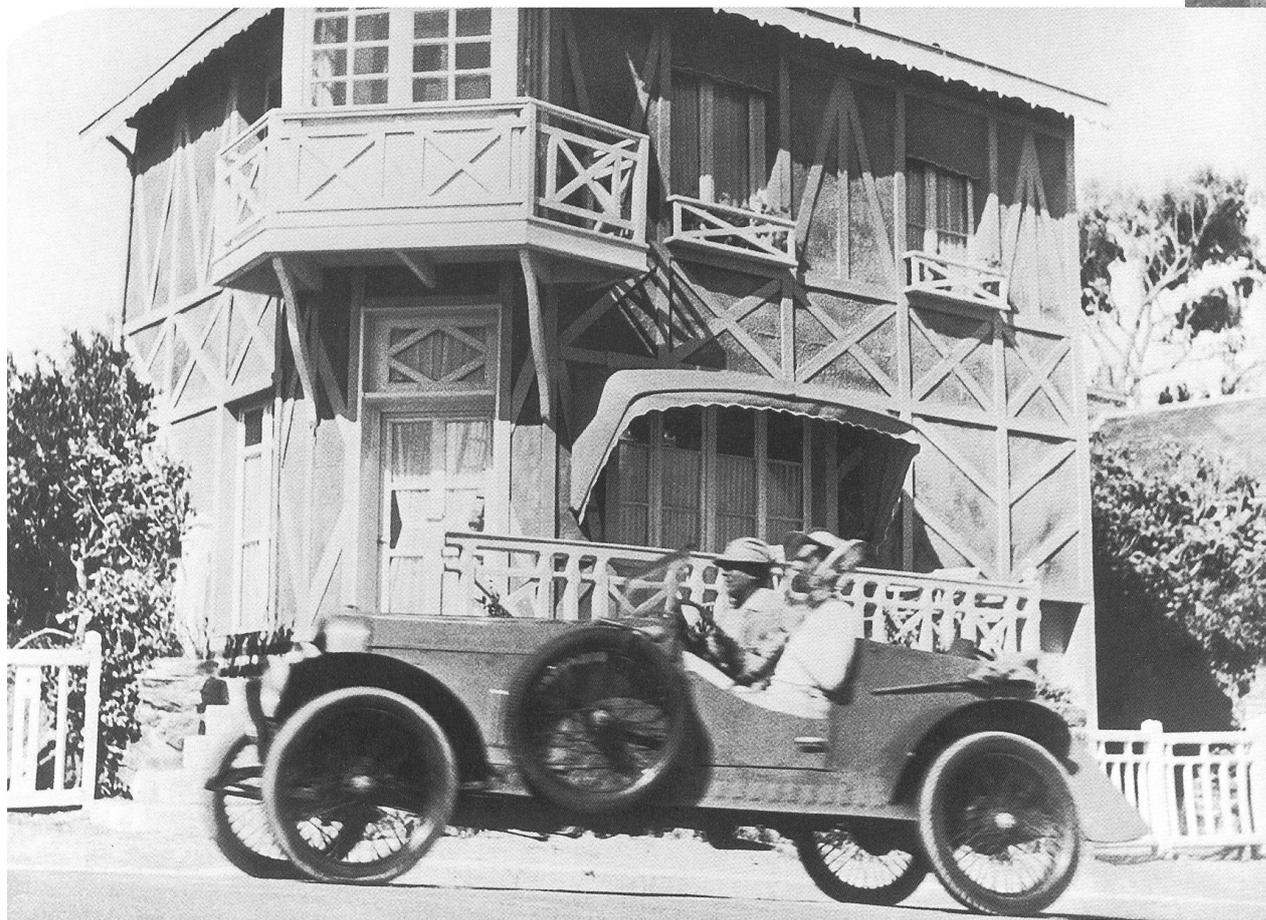
«Was ich an Tati am meisten bewundere ist der Charme seines Handwerks, das das Gegenteil von Amateurhaftigkeit ist und jeden Anspruch vermeidet, komisch zu sein.» Jean Cocteau

tes, dass der Fahrer Platz darin findet, ohne seine ewig langen Beine vierfach falten zu müssen. Im Dorf am Meer, das nur zur Ferienzeit zum Leben erwacht, wird der Amilcar zum Gegenstand uneingeschränkten Staunens zumal der Kinder werden und sein Chauffeur im Hôtel de la Plage ein bescheidenes Zimmer haben, allerdings, darauf besteht er, mit Blick aufs Meer. Vom Balkon.

Den Balkon zeigt er uns und auch das Fenster, in dem die See sich spiegelt, aber das Zimmer selbst zeigt er uns nicht. Wenn man es aus Erfahrung nicht besser wüsste, müsste man fürchten, es gibt kein Bett in diesem Zimmer und für den Bewohner keinen Schlaf. Gleichwohl durchaus ausgeschlafen, gesellt er sich bei den Mahlzeiten zu

den anderen Gästen. Das heisst gesellen klingt vielleicht eine Idee zu gesellig für diesen ausgefallenen Gast, der sich allenfalls zu den anderen stellt, mit forschen grossen Schritten und dennoch zögerlich, wie innerlich trippelnd, so, als könne er auch woanders hingehen. Irgendwohin. Und dann ist er oft schon am Ziel vorbei, ehe er es sieht.

Obwohl er, voller Staunen darüber, hier zu verweilen, sein wirkliches Ziel nicht aus den Augen lässt. Das Ziel heisst Erholung, koste es, was es wolle, partout Erholung, für die keine Anstrengung zu gross sein kann, Erholung um jeden Preis, den der Bürger zu zahlen bereit ist, mit Freuden, denn dafür hat er ein ganzes Jahr geschuftet und gespart. Genauso wie das ältere Ehe-



«Wenn ein einfacher Mann zwei Wochen an einem schönen Strand verbringt, Ferien macht, für die er ein ganzes Jahr gespart hat, mit der Absicht, es sich gut gehen zu lassen, dann ist das ein grosses Abenteuer für ihn und all die Leute, die seine Wünsche nachempfinden können.» Tati



paar, das stets nur im Gänsemarsch durchs Dorf flaniert, die Frau vorweg, der Mann hinterher. Oder Martine, deren Koffer Hulot so eifertig und stürmisch ins Haus trägt, dass er auf dessen Rückseite wieder herauskommt, ohne seine Last losgeworden zu sein. Mit ihr, mit Martine, wird er zu einem Maskenball gehen, auf dem sie, erstaunlicherweise, die einzigen sind, die sich verkleidet haben.

Beflissene Eifertigkeit lässt ihn ein gigantisches Feuerwerk auslösen, wenn er im Depot der Feuerwerkskörper den Brand löschen will. Statt zu löschen, zündelt er. Statt Ordnung zu schaffen, richtet er ein Chaos an. Seine Spuren sind unübersehbar, wenn er mit verschlammten Stiefeln über den frisch gefegten, gesaugten und gebügelten Teppich die Treppe des Hotels zu seinem Zimmer hochsteigt. Und als genüge das nicht, seine Existenz unter Beweis zu stellen, obwohl er wie ein Phantom erscheint, poltert auch noch sein Paddel die Stufen herab.

LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT von 1953 ist der zweite lange Spielfilm von Jacques Tati und

gleichzeitig (fast) sein erster. Weil sein tatsächlich erster, JOUR DE FÊTE, sieben Jahre vorher entstanden und auf Festivals (Venedig) und in Amerika (!) mit Jubel aufgenommen, viele Jahre brauchte, um (1961) zuerst annähernd (in einer von Tati nachträglich kolorierten Fassung) und endlich, 1995, dreizehn Jahre nach dem Tod Tatis, in der ursprünglich gedachten und gedrehten Farbversion erscheinen zu können. Mit JOUR DE FÊTE war dieser Zivilisationskritiker und Kulturpessimist, immer auch sein eigener Widerspruch, der Zivilisation und ihrer Technik voraus. Weil er den Film in einem Farbverfahren hergestellt hatte, von dem seinerzeit, 1947, Kopien nicht zu ziehen waren.

Er war, am 9. Oktober 1908 in Le Pecq – wo das wohl liegen mag? natürlich in der Nähe von Saint-Germain-en-Laye, einem Pariser Vorort – geboren, der Sohn eines Bilderrahmers. Der war selbst der Schwiegersohn eines Bilderrahmers – er hatte ins Geschäft geheiratet – und Sohn des Grafen Dimitri Tatischeff, seines Zeichens Militärattaché der russischen Botschaft zu Paris, der bei einem seiner standesgemässen Ausritte im Bois de



LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT



HOMMAGE

2

Boulogne von einem Unbekannten ermordet wurde. Auch der junge Jacques Tatischeff sollte Bilderrahmer werden und ist es, liest man die Cadrage seiner Filme, auch geworden. So schickte man ihn aufs Polytechnikum und nach England, wo er seine Leidenschaft fürs Rugbyspiel entdeckte, für alles Sportliche sowieso – und für das britische Outfit seiner Personage, der Inkarnation des "Franglais", lange bevor man diese Sprache in Frankreich sprechen würde.

In England, so scheint es, entdeckte er sich selbst als Parodist, mit sportpantomimischen Nummern, mit denen er zuerst seine Freunde amüsierte, bis ihn die kommerzielle Verwertbarkeit seines Talents überraschte. Mit vereinzelt Auftritten in Cafés – Stand-up-Komiker wie Karl Valentin in Deutschland oder, später, sehr viel später, Woody Allen und Mel Brooks in Amerika – frönte er einer brotlosen Kunst, ehe man ihn im Pariser Nachtclub «Le Gerny's» als betrunkenen Pausenkellner zwischen den Auftritten von Edith Piaf auftreten lässt und ehe ihm eine Performance in einem Programm von Maurice Chevalier im «Ritz» so etwas wie den Durchbruch beschert.

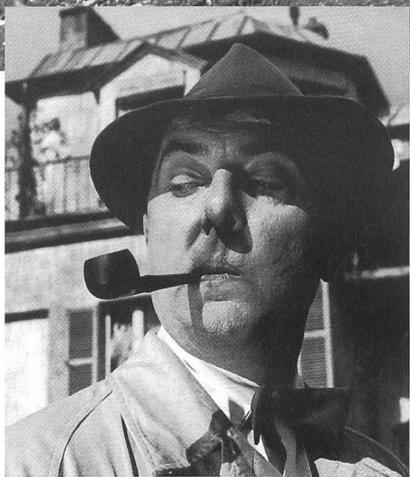
Tourneen durch Varietés und Zirkuszelt in ganz Europa folgen, Wanderjahre, die auch Lehrjahre sind, in denen er seine Sprache, die Sprache seines Körpers, vervollkommnet. Denn wie Chaplin und Keaton, Langdon, Lloyd und Groucho und Harpo, wie Valentin und Fatty Arbuckle, wie Mack Sennett und Max Linder oder wie Laurel & Hardy und Jerry Lewis erfand er sich seinen Körper neu als das Vokabularium, in dem er sich auszudrücken begann.

Er beherrschte diese Sprache schon, als er in ihr im Film zu reden anfang und seinen kleinbürgerlichen Protagonisten endgültig in eine Reihe stellte mit den grossen Filmkomödianten der Filmgeschichte. Er aber brauchte, um seine Körperlichkeit sprechen zu lassen, nicht so viele Requisiten wie andere. Er brauchte weder die ausgebeulten Hosen, die gewaltigen Schuhe, den winzigen Hut und das Stöckchen von Chaplin, die Charlie dazu ertüchtigten, der Schwerkraft zu trotzen und die Erde wenigstens vorübergehend mit wenigstens einem Fuss hüpfend zu verlassen. Er, hoch gewachsen, bevorzugte Röhrenhosen wie der nicht minder hochgewachsene Karl Valentin und rollte

1



2



«Tatis Humor ist ausserordentlich restriktiv, und sei es auch nur, weil er sich absichtlich auf Beobachtungshumor beschränkt und alle Einfälle ausscheidet, die der reinen Burleske verpflichtet sind.» François Truffaut

mit seinen Füßen die Erde noch einmal rund. Er nahm die Kugel unter die Füsse, von der Ferse über den Ballen auf die Spitze; er fasste die Erde mit den Füßen an, kein Nerv, der nicht mit ihr in Berührung kam. Denn er dachte nicht daran, die Erde und den festen Boden des Wirklichen zu verlassen. Er wollte alles nur besser überschauen, aus einer höheren Warte, die ihn sein federnder Gang ersteigen liess. Oft knickte der schmale Körper leicht in der Hüfte ab, und noch einmal verschob sich der Kopf auf dem Hals. Das konnte auf den ersten Blick mechanistisch wirken, stereotyp, autistisch und gesteuert von einer inneren, unkontrollierbaren Unbändigkeit, von einem Dämon, der Charlie und Harpo Marx die Beine zucken lässt und der Jerry Lewis in die Gesichtszüge fährt, bis sie hoffnungslos entgleisen.

Tatis Körpersprache spricht anders. Sie ist höchst sinnvoll darauf organisiert, seinen Augen nichts entgehen zu lassen, und was ihn gehen lässt, ist das, was die Welt ihn sehen lässt; sein Gang ist bestimmt von der Beobachtung der Wirklichkeit. So sind auch seine Filme eingerichtet: das Komische ist nichts, was dem Wirklichen hinzuerfunden wird, sondern das Wirkliche selbst, betrachtet aus der Perspektive des aufrechten, selbstbewussten, stoisch federnden Gangs. Da wird nichts nachdrücklich demonstriert in Nah- oder Detailaufnahmen; die bevorzugte Ansicht ist die Totale oder Halbtotale, die den Komiker nicht aus der Welt, in der er lebt, isoliert. Da ist er der Bilderrahmer, der die Welt nicht inszeniert mit allen Abstufungen von der Totalen bis zum Close-up, sondern sie so kadriert, wie sie in Augenhöhe erscheint.



2

«An sein Talent reicht kein Akrobat, kein Pantomime heran. Seine Kunst umfasst Tanz, Sport, Satire und Flitter; in seinen Auftritten ist er der Fesselballon und sein Steuermann zugleich, der Boxer und sein Gegner, das Fahrrad und sein Fahrer.» Colette

❖❖❖

In einem kleinen Nest – der Provinz und den Dörfern ist er, wenigstens in den glücklicheren Anfängen seiner Karriere, immer treu verbunden und verpflichtet gewesen – in einem Nest mit Namen Sainte-Sévère-sur-Indre dreht er 1947 seinen ersten Kurzfilm: *L'ÉCOLE DES FACTEURS*. Er spielt den Briefträger François, der sich in den Kopf gesetzt hat, seine Briefschaften und Pakete im Rekordtempo an den Mann zu bringen. René Clément, unter dem er in den dreissiger Jahren schon zwei Kurzfilme gedreht hatte (*ON DEMANDE UNE BRUTE* und *SOIGNE TON GAUCHE*), sollte wieder inszenieren. Als er krank wurde, übernahm Tati selbst die Regie, für einen Film von 18 Minuten Länge, der zwei Jahre später mit dem Prix Max Linder ausgezeichnet werden sollte. Da aber hatte der Postbote schon zum zweitenmal geklingelt in Sainte-Sévère, und Tati, der die *école des facteurs*

mit Auszeichnung bestanden hatte, den Film noch einmal inszeniert und gespielt: *JOUR DE FÊTE*.

Wieder radelt François durch die Landschaft, zuerst noch recht gemütlich, bis er sich von der Rasanz und Tüchtigkeit seiner amerikanischen Kollegen zu grösseren Leistungen animieren lässt. In Follainville, wie das Kino-Sainte-Sévère heisst, findet ein Jahrmarkt statt, ein Kinzelt wird aufgebaut, und François, Zaungast, der einen Spalt in der Zeltbespannung gefunden hat, ist völlig hingerrissen von der Wochenschau über das amerikanische Postwesen. *Rrapidité, rrapidité* imitiert er die Postzustellung à l'américaine, bis ihn sein Fahrrad in den Dorfbach trägt. Nichtsdestotrotz ist das Vehikel sein Freund – wie der Amilcar nicht nur Gefährt, sondern auch Gefährte von Monsieur Hulot sein wird –, das ihn schneller radeln lässt

«Hulot hat keine Ahnung von den Dingen, sie kommen auf ihn zu. Er ist ein Fliegenfänger, er sucht nicht.» Tati «Monsieur Hulot ist die metaphysische Inkarnation einer Unordnung, die sich einstellt, lange nachdem er weggegangen ist.» André Bazin



1

als die Tour de France, deren Spitzengruppe er regelrecht abhängt. Und wenn es sich einmal selbständig macht, das Fahrrad, und François auf einer abschüssigen Landstrasse davonrast, sorgfältig alle Kurven elegant ausfahrend, dann lehnt es sich auch genauso selbständig an eine Wand, den Freund, wenn es nur könnte, mit einem milden, um Verzeihung bittenden Lächeln erwartend.

Die Objekte haben ein Eigenleben und verhalten sich unerwartet. Aber sie fliegen ihm nicht um die Ohren wie die Leitern bei Stan&Ollie und er muss sie nicht zersägen wie Karl, der mit seinem neuen Stehpult eine Etage tiefer landet, ohne einen Aufzug benutzen zu müssen. Mit Tati treiben die Gegenstände nur ihr Allotria, hebt die Bahnschranke das Fahrrad von François zwar in schwindelnde Höhe, lässt es aber auch sanft wieder auf die Erde zurück. Oder es ärgert ihn eine Biene, aber dann wird der Bauer, der die gestikulierende, hampelnde Gestalt des Briefträgers stauend aus der Ferne beobachtet, von der Biene attackiert; und es ist womöglich dasselbe Insekt, das zwischen den Becken des Beckenschlägers mit Aplomb zerquetscht wird. Gegenstände werden

zweckentfremdet, ähnlich wie bei Buster Keaton, nur nicht so sinnvoll. Und, schon in JOUR DE FÊTE, so früh, kündigt sich das an, nicht nur Tati allein ist das Subjekt der Gags. In den VACANCES DE MONSIEUR HULOT können es die eisschleckenden Kinder sein, in MON ONCLE der Neffe oder Monsieur Arpel.

MON ONCLE wird zu Tatis grösstem internationalem Triumph, als er 1959 mit dem Oscar für den besten ausländischen Film ausgezeichnet wird. Die Legende will wissen, dass man damals in L.A. auf die Idee gekommen sei, Tati mit Jerry Lewis zusammen zu bringen. Er aber soll dankend nein gesagt und eine Begegnung mit Buster Keaton vorgezogen haben, den er seit THE NAVIGATOR bewunderte und dem es besonders gefallen haben soll, «dass ich mich mit LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT nicht zum Sklaven des Tonfilms gemacht habe». Wie der Charlie von MODERN TIMES hat er, vom ersten bis zum letzten Film, mit dem Dialog nicht viel im Sinn; schon die ewige Pfeife zwischen den Zähnen hindert Hulot daran, sich verbal verständlich zu machen; er hat schliesslich andere Mittel der Kommunikation. Was nicht

1
MON ONCLE

2
PLAYTIME

2



HOMMAGE

2

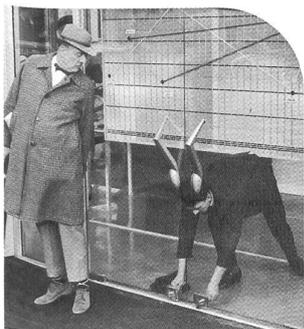
«Tati amüsiert die Zuschauer, degradiert sie dabei aber nicht zu passiven Beobachtern. Eher im Gegenteil: seine Absicht ist es, den Zuschauer zu aktivieren.» Jerzy Toeplitz

heisst, dass Tati mit dem Ton nichts anzufangen gewusst hätte. Er hat, wie er bekannte, jeden Film zweimal gedreht, zuerst optisch, dann akustisch. Was *PLAYTIME* (mit Fünf-Kanal-Stereo) und dann noch einmal *TRAFIC* zu wahren Sinfonien der Töneffekte machen wird.

Mit *MON ONCLE*, der erst bei der zweiten Vorstellung beim Publikum reüssierte, obwohl der Film schon nicht mehr die Schwierigkeiten wie *JOUR DE FÊTE* hatte, überhaupt einen Verleiher zu finden, mit *MON ONCLE* setzt dann freilich eine Tati-Kritik ein, die – wahrscheinlich – bis heute andauert. Feierten *JOUR DE FÊTE* und *LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT* noch das Idyll – und ironisierten es zugleich –, wird der Ton herber, sobald sich Tati-Hulot in die Metropolen begibt, in denen Technik, Tempo, Turbulenzen an der Tagesordnung sind. In den Glasfassaden spiegelt sich nicht mehr wie im Fensterglas des *Hôtel de la Plage* der Strand und das Meer; in *PLAYTIME* ist das alte Paris nur noch eine Verspiegelung, ein Traum. *PLAYTIME* ist, wie *MODERN TIMES*, der Abschied von den Schönheiten der alten Zeit und gleichzeitig, welcher ein Widerspruch, Technik- und Zivilisationsschel-

te im Cinemascope-Verfahren, das sich selbst nur dem technischen Fortschritt verdankt. Grösser, aufwendiger ist kein Film von Tati gewesen als ausgerechnet der Film, der, auf Anweisung Tatis, nur in Kinos mit Projektionen im 70mm-Format laufen durfte.

Was die Tati-Kritik Fortschrittsfeindlichkeit nennt, gottlob nicht ganz zu Unrecht, verstellt den Blick für das Staunen, mit dem dieses ewige Kind die Welt anschaut, die selbst in den riesigen Aufbauten nie artifiziell arrangierte, sondern ihrer wahren Erscheinung nachgebildete Wirklichkeit. Wie Karl Valentin und die Marx Brothers mag er nur Trümmer hinterlassen, aber während Groucho&Chico&Harpo – an dessen Unschuld der «weisse Clown» Tati am ehesten heranreicht –, während sie zerfetzen, was sie stört, muss das Kind Tati nur durch den Spielzeugladen gegangen sein, ohne irgend etwas zu tun, um alles unverkäuflich zu machen. Warum soll er kein Engel sein?



«Die Kunst Tatis beruht auf einer extremen Schamhaftigkeit ... Meistens weigert er sich, ein Objekt bis ans Ende aller Möglichkeiten des Komischen auszubeuten.» Georges Sadoul



HOMMAGE

Jacques Tati

9. 10. 1908 – 4. 11. 1982

- | | | |
|--|---|--|
| <p>1932 OSCAR, CHAMPION DE TENNIS
Kurzfilm; Buch und Darsteller:
Jacques Tati</p> <p>1934 ON DEMANDE UNE BRUTE
Kurzfilm; Regie: Charles Barrois;
Buch: Jacques Tati, Alfred Sauvy</p> <p>1935 GAI DIMANCHE
Kurzfilm; Regie: Jacques Berr;
Buch und Darsteller: Jacques
Tati, Clown Rhum</p> <p>1936 SOIGNE TON GAUCHE
Kurzfilm; Regie: René Clément;
Buch und Darsteller: Tati</p> <p>1938 RETOUR À LA TERRE
Kurzfilm; Buch und Darsteller:
Jacques Tati</p> <p>1945 SYLVIE ET LE FANTÔME
Regie: Claude Autant-Lara;
Tati spielt das Gespenst</p> <p>1946 LE DIABLE AU CORPS
Regie: Claude Autant-Lara; Tati
ist einer der Soldaten, die um
ein Klavier stehen</p> | <p>1947 L'ÉCOLE DES FACTEURS
Kurzfilm; Regie und Buch:
Jacques Tati
JOUR DE FÊTE
(1947 gedreht, 1949 Kinostart)
Regie: Jacques Tati; Buch: Tati,
Henri Marquet, René Wheeler;
Darsteller: Tati, Guy Decomble,
Paul Frankeur, Santa Relli,
Maine Vallée, Roger Rafal</p> <p>1953 LES VACANCES
DE MONSIEUR HULOT
Regie: Jacques Tati; Buch: Tati,
Henri Marquet, P. Aubert,
Jacques Lagrange; Darsteller:
Tati, Nathalie Pascaud, Louis
Perrault, Michèle Rolla, André
Dubois, Lucien Frégis</p> <p>1958 MON ONCLE
Regie: Jacques Tati; Buch: Tati,
Jacques Lagrange, Jean L'Hôte;
Darsteller: Tati, Jean-Pierre
Zola, Adrienne Servantie, Alain
Bécourt, Lucien Frégis</p> | <p>1967 PLAYTIME
Regie und Buch: Jacques Tati;
Darsteller: Tati, Barbara Dennek,
Jack Gauthier, Jacqueline Lecomte,
Henri Piccoli, Valérie Camille</p> <p>COURS DU SOIR
Kurzfilm; Regie: Nicolas Ribowski;
Buch: Jacques Tati; Darsteller:
Tati, Marc Monjou</p> <p>1971 TRAFIC
Regie: Jacques Tati; Buch: Tati,
Jacques Lagrange; Darsteller:
Tati, Maria Kimberly, Marcel
Fraval, Honoré Bostel</p> <p>1973 PARADE
Regie und Buch: Jacques Tati;
Darsteller: Tati, Karl Kossmayer
und sein Maulesel, die Williams,
die Vétéranes, die Sipoloes</p> |
|--|---|--|



«Wie Bresson erfindet Tati das Kino beim Drehen; er lehnt die Strukturen aller anderen ab.» François Truffaut

Mit dem Vorfürswagen von TRAFIC, in dem ihm alle technischen Wunder begegnen, die schon Keaton fasziniert haben, die Meister Buster aber anders als der Tolpatsch einer zwar verkehrten, aber immer irgendwie sinnvollen Verwendung zuzuführen verstand –, mit dem Wunderwerk an Wohnmobil und Camping-Auto kommt er zu spät an beim Automobil-Salon in Amsterdam. Aber auch bei diesem, seinem einzigen Road Movie, sind die Pannen lehrreicher als das Gelingen, ist der Weg das Ziel.

Schon in MON ONCLE und entschiedener noch in PLAYTIME und TRAFIC nimmt er sich selbst aus dem Vordergrund und als Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zurück. Er gibt dem Zuschauer Zeit, wenn er ihn mit seinen, Tatis, Augen und von dem Zenit seines Körpers sehen lässt auf die Absurditäten der modernen Welt und ihrer Technifizierung, auf die Kälte aus Beton, Stahl und Glas, auf die vehementen Störungen in der Kommunikation der Menschen untereinander. Seine Dialoge sind keine echten Gespräche, sondern Geräusche wie andere auch in einer komplexen Montage aus Toneffekten, Musikfetzen, Wortfetzen; da nimmt er Mass

an der eigenen wie verstümmelt wirkenden Sprechweise, wie er sie schon in JOUR DE FÊTE ebenso unnachahmlich wie absichtsvoll schwer verständlich demonstriert.

Er wurde mit den Jahren immer skrupulöser, immer strenger dem eigenen Anspruch gegenüber. Auch das hat dazu beigetragen, dass er in dreissig Jahren nur sechs Filme machte und für einen einzigen oft vier Jahre und mehr benötigte. Dabei rückte er immer weiter von sich selber als der Hauptperson der Handlung ab. Er gab den Blick frei – und es blieb gleichwohl sein eigener Blick. Man könnte seine Filme auch nennen: die Entfernung des Komikers aus dieser Welt. Nun ist es schon bald zwanzig Jahre her, dass er sich endgültig aus ihr verabschiedet hat. Aber sein Gang und sein Blick, die Schönheit des Staunens, die sind geblieben.

Peter W. Jansen