

Das komische Ding

Eine mediologische Analyse der Inszenierung
von Objekten und Maschinen

von Thomas Weber



AVINUS Magazin

Sonderedition

Nr. 1/2008

Weber, Thomas: „Das komische Ding. Eine mediologische Analyse der Inszenierung von Objekten und Maschinen“,

AVINUS Magazin, Sonderedition Nr. 1/2008

Erstpublikation unter

<http://magazin.avinus.de/?s=komisches+ding>, 15.01.08

© AVINUS Verlag, Berlin 2008
Gustav-Adolf-Str. 9
13086 Berlin

Alle Rechte vorbehalten

www.magazin.avinus.de
kontakt@avinus.de

ISSN 1866-5985
ISBN 978-3-930064-93-9

Einleitung

Geht man von einer Betrachtung des Horrorfilms aus, einem Genre also, das von dem der Komödie denkbar weit entfernt scheint, dann zeigen sich immer wieder komische Dinge dort, wo man sie nicht vermutet: Objekte, Dinge, Gegenstände oder Maschinen tauchen auf und reizen den Zuschauer unvermittelt zum Lachen, weil sie seine Erwartungshaltung offensichtlich durchbrechen: statt des Monsters kommt eine harmlos erscheinende Installation, ein Ding, ein Objekt oder eine Maschine (häufig auch ein kleines Tier) zum Vorschein. Dieses komische Ding lässt sich jedoch nicht umstandslos dem Komischen zurechnen, da es sich keineswegs immer als „harmlos“ herausstellt, bisweilen vielmehr auf schockierende Abgründe verweist. Dennoch scheint es gleichermaßen einen Platz in so verschiedenen Genres wie dem Horrorfilm oder der Komödie zu haben.

Was aber unterscheidet das komische Ding der Komödie von dem des Horrorfilms? Wann gruseln wir uns, wann lachen wir? Die Genres scheinen bei der Definition dessen, was komisch wirkt, einander näher als man im Alltagsverständnis von beiden vermutet (in dem eine Unterscheidung problemlos ist). Denn die definitorische Beschreibung des Komischen und gar des komischen Dings ähnelt auf verblüffende Weise der des Monsters, des Unheimlichen, des Schockierenden, von dem sich die Komödie allein durch ihren Kontext, durch die vermeintliche Berechenbarkeit des Geschehens unterscheidet, kurzum durch die Harmlosigkeit, durch die das komische Ding in den Handlungskontext eingebettet wird, ohne die Spannung zum Abgründigen zu verlieren.

„Komisch“ meint hier nicht, dass die Dinge so wirken würden, als ob sie gleich einen Witz erzählen wollten, sondern seltsam, merkwürdig, eigenartig, fremd. Ein komisches Ding scheint nicht in seine Umgebung zu passen und das Potential zu einer massiven Störung der vorgestellten Ordnung aufzuweisen, was sich freilich nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen gibt. Steven Spielberg etwa hat in *E.T. – Der Außerirdische* gerade mit dieser Ambivalenz des Fremdartigen gespielt.

Die Frage, was ein komisches Ding sei, wurde in der wissenschaftlichen Literatur bislang nur als Marginalie abgehandelt und einer ausführlichen Untersuchung kaum für würdig befunden.

Im Folgenden möchte ich zunächst skizzieren, was ein komisches Ding überhaupt ist und wie es „funktioniert“, um mich dann auf den Aspekt seiner Medialität zu konzentrieren.

Folgt man der in den letzten Jahren in Frankreich von Régis Debray und vielen anderen entwickelten Methode der Mediologie, die die Korrelation von symbolischer Form, von technischer und gesellschaftlicher Organisation des Materials untersucht, dann wäre beim komischen Ding auf den Bruch zu achten zwischen der behaupteten Handlung einerseits, also der symbolischen Bedeutung, und der der materialen Darstellung andererseits – also jenen technischen und materialen Mitteln, mit denen der behaupteten Handlung Glaubwürdigkeit und Plausibilität verliehen werden sollen.

Das komische Ding als menschliches Attribut

Im Allgemeinen hielt man sich bei der wissenschaftlichen Beschreibung des komischen Dings an Bergson, nach dem es ein komisches Ding an sich gar nicht geben könne. Komisch könne es nur sein, insofern es von Menschen gegebene Eigenschaften bzw. Form hat, die meist Verformung oder Formlosigkeit, also die Auflösung der Form ins Groteske bedeutet.

Nach Bergson gibt es keine Komik außerhalb des wahrhaft Menschlichen; entsprechend sind eine komische Landschaft oder ein komisches Ding bei ihm nicht vorgesehen. Er schreibt: „Man lacht über einen Hut, doch das, worüber man spottet, ist nicht das Stück Filz oder Stroh, es ist vielmehr die Form, die ihm die Menschen gegeben haben (...).“¹ Komisch ist für Bergson am Ding also allenfalls seine Form oder die Art seiner Verwendung.

Paradoxerweise sieht er das Komische des Menschen nun gerade in jenen Momenten, die den Menschen an die Maschine und an ein Ding erinnert; so stellt Bergson fest: „komisch sind die Haltungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers, genau in dem Maß, wie uns dieser Körper an einen gewöhnlichen Mechanismus erinnert.“² Während nun

1 Bergson 1900, 14.

2 Ebd., 29. Und an anderer Stelle heißt es: „Das Komische an einem Menschen ist das, was an ein Ding erinnert. Es ist das, was an einen starren Mechanismus oder Automatismus, einen seelenlosen Rhythmus denken läßt.“ Ebd., 62.

also das komische Ding für ihn nur als menschliches Attribut vorstellbar ist, ist es gerade die Dinghaftigkeit des Menschen, die für ihn die Komik ausmacht.

Tatsächlich handelt es sich bei den meisten Dingen im Kontext des Komischen um solche menschlichen Attribute. Sie sind konnotiert als Verlängerung der menschlichen Protagonisten. Ein Beispiel: Die Technik des Komischen in den Filmen von Laurel & Hardy bedient sich immer wieder alltäglicher Objekte, Gegenstände oder Maschinen, deren unsachgemäßer Gebrauch letztlich zu einer „komischen“ Katastrophe führt. Komisch ist daran nun aber nicht das Ding selbst, sondern die Ungeschicklichkeit und Tollpatschigkeit der menschlichen Akteure. Hinzu kommt, dass sie sich über die Dinge vermittelt gegenseitig mit Duldermiene bestrafen: „Gerechtigkeitsfanatiker borniertester Natur“³ nannte Thomas Brandlmeier dies einmal, wobei in streiterfüllter Weltvergessenheit die Dinge zerstören.



Abb. 1: *The Finishing Touch*

In *The Finishing Touch* (00:03:10 - 00:03:55) etwa hat sich Hardy beim Ausbau eines Fertighauses zwei Bretter so zurechtgelegt, dass sie ihm als

3 Brandlmeier 1983, 94.

Rampe dienen, um in den ersten Stock des Hauses zu gelangen. Stanley kommt vorbei, nimmt eines der Bretter weg, weil es ihm im Weg zu stehen scheint. Prompt tappt und stürzt Hardy schwer bepackt nun ins Leere. Stanley sieht dies und legt das Brett wieder hin, worauf der sich aufrappelnde Hardy nun mit dem Kopf auch noch gegen dieses Brett stößt. Was in dieser Szene komisch wirkt, ist nicht das Brett als komisches Ding, sondern der Antagonismus der beiden Protagonisten, die sich gegenseitig ohne böse Absicht beschädigen.

Die Bergsonsche Auffassung des komischen Dings als menschlichem Attribut wurde nun keineswegs von allen Autoren gleichermaßen uneingeschränkt geteilt.

Gottfried Müller etwa wendete gegen Bergson ein, dass grundsätzlich die Existenz von komischen Gegenständen behauptet werden könne, da sich auch durch sie eine komische Wirkung erzielen lasse. Bei Müller kommt dabei der Form, der Größe oder Dimension der Gegenstände eine entscheidende Bedeutung zu. Er schreibt: „Jedes Fahrrad, das von der gewohnten Norm abweicht, wirkt komisch: wenn ein Rad verbogen ist und eine schwankende Fahrweise verursacht, wenn das vordere Rad übermäßig groß ist, wie dies bei den Modellen um die Jahrhundertwende üblich war, wenn beide Räder so klein sind, dass man nur hockend darauf fahren kann.“⁴

Müllers Bestimmung des komischen Dings zielt nun einerseits auf die groteske Form, die aus dem Diskurs des Karnevalesken bekannt ist, andererseits bleibt sie letztlich eingebettet in ein menschliches Bezugsraster, wie es von Bergson angedeutet wurde: Das übergroße Rad ist eine von Menschen gemachte Form, die ungewöhnlich wirkt. Und auch das verbogene Rad ist letztlich menschengemacht, wobei die komische Wirkung keineswegs evident ist – denn mit der gleichen Logik müsste auch ein Schrottplatz ein komisches Theater bilden.

Ausführlicher ging Karlheinz Stierle auf das komische Ding ein im Rahmen einer Theorie der Fremdbestimmtheit.

In Abgrenzung zu Bergson formuliert Stierle: „Nicht jede, einem Lebendigen auferlegte Mechanik ist komisch, sondern nur eine ‚Mechanik‘, die

4 Müller 1964, 151.

als fremdbestimmte, einer Handlungsintention zuwiderlaufende sinnfällig wird.“⁵

Als Beispiel wählt Stierle die Anfangsszene von Chaplins *Modern Times*, in der Charlie erst das Fließband durcheinander bringt und anschließend nicht mehr aufhören kann, an allen möglichen anderen Gegenständen oder Personen herum zu schrauben. Stierle schreibt nun: „Charly, der als Arbeiter am Fließband sein Unterkommen gefunden hat, ist so sehr seinem Rhythmus zum Opfer gefallen, dass der ruckhafte Einsatz seiner Hände zu einer Zwangsbewegung wird, die sich nicht mehr zum Stillstand bringen lässt, sondern sich situationsabstrakt auch nach vollendeter Arbeit fortsetzt.“⁶

Stierle zielt mit dieser Beschreibung des Komischen auf eine Kritik des kapitalistischen Systems. Das komische Ding ist in dieser Perspektive allerdings nur ein Nebenschauplatz, auf dem gleichwohl Herrschaftsverhältnisse sichtbar werden. Es erscheint als Ausdruck, als Verlängerung dieser Herrschaftsverhältnisse und wird insofern wiederum als menschliches Attribut aufgefasst, das hier gesellschaftlich konnotiert ist, also nicht direkt von einem konkreten Individuum abhängt.

Das komische Ding an und für sich

Konzentriert man sich nun stärker auf die in den Filmen dargestellten Objekte und Maschinen, dann fragt es sich allerdings, ob über Stierle hinaus nicht auch ein komisches Ding beschrieben werden müsste, das nicht direkt und unmittelbar abhängig von menschlichen Protagonisten oder der dargestellten Gesellschaft ist, das ein Sein für sich selbst hat, sozusagen somit ein komisches Ding an und für sich wäre?

In *1,2,3* von Billy Wilder z.B. beginnt während des Tanzes von Lilo Pulver auf dem Tisch vor den russischen Funktionären in Ost-Berlin im Hintergrund ohne erkennbaren physikalischen Grund ein Porträt von Chrust-

5 Stierle 1976, 239.

6 Ebd.. Weiter heißt es dort: „Das Entscheidende dieser Komik ist nicht das Mechanische ihrer Äußerung selbst, sondern die im Mechanischen sich ausdrückende Fremdbestimmtheit.“

schow rhythmisch zu schaukeln, bis das Bild aus dem Rahmen purzelt und ein dahinter liegendes Stalin-Porträt freigibt.



Abb. 2: *Mon Oncle*

In *Mon Oncle* (01:21:55 - 01:24:50) von Jacques Tati schleicht sich ein roter Schlauch von hinten an den am Schreibtisch einer Fabrik vor sich hindösenden Protagonisten an. Der schreckt auf und versucht das Schlauchmonster zu bändigen, das aus einer Schlauchfertigungsmaschine quillt, die daraufhin aber mit der Produktion von völlig verunstalteten Schlauchsegmenten reagiert.

Und in Charlie Chaplins *Modern Times* gibt es gleich nach der von Stierle beschriebenen Eingangssequenz am Fließband, das Charlie durcheinander bringt, eine Szene, in der ein komisches Ding par excellence präsentiert wird (00:08:50 - 00:13:00): Drei im weiteren Verlauf stumm bleibende Erfinder kommen mit einem mysteriösen Apparat in das Büro des Fabrikdirektors. Einer von ihnen schaltet einen Plattenspieler ein, der sich als „automatischer Verkäufer der fortwährenden Plattengesellschaft“ vorstellt und die Präsentation eines Geräts übernimmt, das die beiden anderen Männer mit wenigen Handgriffen montieren: die so genannte Willowsche automatische Ernährungsmaschine, die Mittagspausen überflüssig machen soll.



Abb. 3: *Modern Times*

Der Plattenspieler preist die „aerodynamische Stromlinienform“ des Geräts, das auf „elektroporösen Kugellagern“ geräuschlos herangerollt wird, ferner den „automatischen Suppenteller mit Luftkühlung“, den „kreisenden Teller mit automatischem Speiseschieber“, das „synchronisierte Getriebe des Maiskolbenhalters“, sowie den mit „hydraulischem Druck“ arbeitenden, sterilisierten „Mundwischer“. Um sich von den Vorzügen des Geräts zu überzeugen, bedarf es aber eines Tests: Als Versuchsperson wird Charlie auserkoren. Während dieser nun in die Maschine eingespannt wird und Suppe sowie kleine Häppchen in den Mund geschoben bekommt, beginnt der Apparat seinen eigenen Rhythmus zu entwickeln. Schon beim Maiskolben kann Charlie nicht mehr mithalten, und auch die Eingriffe und Bemühungen der Techniker können das Eigenleben des Geräts nicht stoppen. Beim nächsten Durchgang landet die Suppe auf dem Schoß des Protagonisten, und die Häppchen werden durch Schrauben ersetzt. Der Maiskolben wird zur rotierenden Bestie, und der Mundwischer teilt Backpfeifen aus. Es scheint, als sei der Apparat von einem eigenen bösen Willen beseelt, der sich gegen den Protagonisten und zugleich gegen die straff organisierte Ordnung der Fabrik verschworen hat.

Die Präsenz des Anderen

Das komische Ding ist tückisch und es trägt seine Eigenheiten keineswegs offen zur Schau. Die so genannte „Tücke des Objekts“ weist auf eine Hinterlist, auf eine verborgene Absicht hin, die die Pläne der menschlichen Protagonisten konterkarieren.

Im komischen Ding offenbart sich die Präsenz eines Anderen, der die Pläne und Handlungen des menschlichen Protagonisten zum Scheitern bringt. Karlheinz Stierle versucht dies mit dem Begriff der „Fremdbestimmtheit des Handelns“ zu umschreiben, bei dem unvorhergesehen ein Objekt sich als widerständig erweist und die ursprüngliche Handlungsabsicht scheitern lässt, das Objekt – so Stierle – zu einem Quasi-Subjekt wird und das menschliche Subjekt zum Quasi-Objekt.⁷

Tatsächlich bleibt festzuhalten, dass das komische Ding selbst zum Akteur wird und eigene Intentionen zu verfolgen scheint. Damit aber macht es sich zum Gegenstand eines Verdachts. Es wird nicht mehr einfach nur als Ding wahrgenommen, sondern als etwas, hinter dem sich ein anderer, fremder Wille verbirgt.

Ich möchte dies am Beispiel einer Szene aus *Duck Soup*, zu deutsch *Die Marx-Brothers im Krieg*, verdeutlichen, die ich hier zur Erläuterung etwas aus dem Zusammenhang des Doppelgänger-Motivs reiße: Die Marx Brothers sind eher dafür bekannt, dass sie Gegenstände so transformieren, dass sie sich ihren Bedürfnissen anpassen, dass sie sich in etwas verwandeln, das ihrer anarchischen Phantasie entspringt – egal wie grotesk oder aberwitzig diese Funktionswandlung auch sein sollte. Dass sie sich mit einem komischen Ding an sich auseinandersetzen müssen, ist daher eher selten.

7 Vgl. Ebd. 1976, 242. Es heißt dort auch: „Ein Subjekt verfügt über ein Objekt, in dem als Handlungsmedium die Handlung sich materialisieren soll. Die Handlung kann nun komisch daran scheitern, dass das Objekt unvorhergesehen und plötzlich sich als widerständig erweist und genau so reagiert, dass der Handlungsplan nicht nur scheitert, sondern in einer Unhandlung fortsetzt, die den Schein einer zur intendierten Handlung konträren Handlung trägt. Durch das Arrangement des Zufalls wird das Objekt so zu einem Quasi-Subjekt, das über das handelnde Subjekt zu verfügen scheint und dieses selbst zu einem Quasi-Objekt macht.“



Abb. 4: *Duck Soup*

Mit Groucho Marx nun gibt es eine merkwürdige Szene (00:44:25 - 00:47:10) mit einem vermeintlichen Spiegel von fast lacanschen Dimensionen: Auf den ersten Blick begegnet Groucho einem ganz normalen Spiegel, der – wie seine nähere Betrachtung ergibt – auch sein Spiegelbild getreu abbildet. Doch etwas scheint seltsam an diesem Spiegel. Er schaut genauer hin und hat das Gefühl, dass dieser Spiegel nicht exakt sein Abbild zeigt. Immer aber, wenn er diesen Eindruck zu fixieren versucht, sieht er wieder nur sein Abbild. Doch Grouchos Misstrauen ist geweckt, und er beginnt, einen Verdacht zu hegen. Er versucht, den Spiegel zu überlisten und kaspert in außergewöhnlichen Posen vor ihm herum. Doch der Spiegel bildet alle seine Anstrengungen konventionell spiegelverkehrt ab. Er gibt sich immer mehr Mühe, und plötzlich gibt es im Spiegelbild kleine Veränderungen: Der andere Groucho im Spiegel trägt einen andersfarbigen Hut, er tauscht mit Groucho die Position vor und hinter dem Spiegel, er lässt den Hut fallen und bekommt ihn von Groucho aufgehoben; schließlich taucht hinter dem Spiegel noch ein dritter Groucho auf, was zu einer chaotischen Schubserei zwischen den dreien und zum Abbruch der Szene durch einen Schnitt auf einen anderen Handlungsstrang führt.

Interessant daran ist nun die Konstruktion des Verdachts gegen das komische Ding, der drei Phasen durchläuft.

Der erste Verdacht richtet sich zunächst gegen den Spiegel – also das, was auf der symbolischen Ebene der Handlung als Spiegel behauptet wird –, wobei man sich über dessen von der Norm abweichendes „Verhalten“ wundert. Anstatt zu fragen, ob man es tatsächlich mit einem Spiegel zu tun hat und nicht mit dem filmischen Abbild von etwas, das nur den Eindruck eines Spiegels macht, stellt man vielmehr die Frage: Wie kann ein Spiegel ein Eigenleben führen?

Der zweite Verdacht richtet sich gegen die Präsenz eines – hier wörtlich zu nehmenden – Anderen oder Fremden, der sich hinter dem Spiegel verbirgt und sein Spiel mit dem Protagonisten treibt. Auch dies wird noch von der behaupteten Handlung nahe gelegt.

Der dritte Verdacht gegen das komische Ding richtet sich gegen die Art und Weise seiner Darstellung, insofern also gegen seine material-technische Konstruktion. Wie schafft es das Medium Film, Groucho sowohl vor als auch hinter dem Spiegel zu zeigen? Wurde die Szene mit einem Double gedreht, eine Doppelbelichtung genutzt oder eine andere Tricktechnik? Nicht mehr die Ebene der symbolischen Bedeutung wird visiert, sondern die der Medialität des Mediums.

Die hier in Anlehnung an Groys beschriebene Ökonomie des Verdachts, verweist auf einen von Groys so genannten submedialen Raum, der sich nicht mehr auf der Ebene der symbolischen Ordnung der Zeichen entfaltet, sondern auf jener der medialen Zeichenträger – also auf dem durch spezifische Techniken bearbeiteten Material.⁸

Die mediologische Dimension

In *Playtime* von Jacques Tati gibt es eine Szene, die dies vielleicht veranschaulicht: Der Protagonist wird auf umständliche Art in den Wartesaal eines modernen Bürohochhauses geführt, wo er sich nach einiger Zeit entschließt, auf einem Ledersessel Platz zu nehmen.

8 Vgl. Groys 2000, 18 u. 20.



Abb. 5: *Playtime*

Beim Setzen gibt dieser Sessel jedoch eigenartige Geräusche von sich, die fast so wirken wie menschliches Stöhnen und Seufzen (00:16:00 - 00:18:10).



Abb. 6: *Playtime*

Dies steigert sich, als ein anderer Wartender den Raum betritt und in seiner Nähe Platz nimmt. Es scheint nun, als träten die Sessel in einen Dialog miteinander – in ein Stöhnkonzert fast wie beim menschlichen Liebesspiel, das sich jedoch dem bewussten Zutun der menschlichen Akteure entzieht (00:18:10 - 00:19:50).

Das komische Ding ist alltäglich und insofern eingebettet in seine Umgebung und in das darstellende Medium. Erst wenn es sich ungewöhnlich verhält, also hier im Beispiel rhythmisch, von intentionalen Handlungen der Protagonisten losgelöste Geräusche produziert, enthüllt sich seine Eigenheit, seine Eigensinnigkeit und generiert zugleich ein Misstrauen gegen seine mediale Präsentation. Denn der Zuschauer weiß, dass die Sessel nicht wirklich einen Dialog führen. Offensichtlich wurde die Tonspur getrennt vom Bild aufgezeichnet und bearbeitet, um diesen Dialog zu beglaubigen. Wo sich aber in *Modern Times* oder *Mon Oncle* das komische Ding noch mit einigen elektro-mechanischen Spielereien erklären lässt, wird in der Spiegelszene von *Duck Soup* ebenso wie in *Playtime* schon tiefer in die mediale Trickkiste gegriffen. Medientechnik und oft genug auch Tricktechnik bzw. im Theater auch Bühnentechnik soll audiovisuelle Plausibilität organisieren, die gerade dort fehlt, wo wir Fremdartigem begegnen, das derart anders ist, dass es sich nicht restlos in eine naturwissenschaftlich-kausalistische und d.h. auch rationale, symbolische Ordnung einfügen lässt.

Das komische Ding erschließt sich nicht mehr allein auf der Ebene der symbolischen Bedeutung, sondern weist auf seine mediale Konstruktion hin. Insofern bestätigt es Bergsons These, da es sich auf der Ebene der technisch-materialen Konstruktion als von Menschen Gemachtes herausstellt.

Seine Eigensinnigkeit generiert einen Verdacht, der über die konventionelle symbolische Ordnung hinausweist. Es organisiert damit mitten im populären Mainstream-Kino einen Bruch, der vielleicht vergleichbar ist mit jenem der künstlerischen Avantgarden mit einer traditionellen, gegenständlichen Kunstauffassung; nicht mehr die gegenständliche und somit auch symbolische Darstellung der Bildoberfläche ist allein von Bedeutung sondern ebenso auch das gewählte Material und die Technik seiner Bearbeitung.

Das komische Ding verweigert sich damit der restlosen Zuordnung zur behaupteten Handlung; es ist subversiv, in dem es nicht nur den Sinn durch Un-Sinn stört – also die symbolische Ordnung durcheinander bringt – sondern aus ihr herauspringt.

Literaturliste

- Bergson, Henri. *Das Lachen: Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. 2. Aufl., Frankfurt/M. 1991.
- Groys, Boris. *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien*. München 2000.
- Kinder, Ralf; Wieck, Thomas. *Zum Schreien komisch, zum Heulen schön. Die Macht des Filmgenres*. Bergisch Gladbach 2001.
- Müller, Gottfried. *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film*. Würzburg 1964.
- Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (Hg.). *Das Komische*. München 1976.
- Brandlmeier, Thomas. *Filmkomiker: Die Errettung des Grotesken*. Frankfurt/M. 1983.
- Stierle, Karlheinz. „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie.“ *Das Komische*. Hg. Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning. München 1976, S. 237 - 268.

Filmographie

- Duck Soup*. Regie: Leo McCarey. USA: Paramount Pictures Inc., 1933.
- Modern Times*. Regie: Charlie Chaplin. USA: United Artist, 1936.
- Mon Oncle*. Regie: Jacques Tati. F: Panoramic Films, 1957.
- Playtime*. Regie: Jacques Tati. F: specta Films, 1967.
- The Finishing Touch*. Regie: Clyde Bruckman, Leo McCarey. USA: MGM, 1928.
- E.T. – Der Außerirdische*. Regie: Steven Spielberg. USA: Universal, 1982.
- 1, 2, 3*. Regie: Billy Wilder. USA: MGM, 1961.