

Hans J. Wulff:

Das skeptische Lachen: Überlegungen zur Dramaturgie der Lachanlässe in Milos Formans DER FEUERWEHRBALL

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Nach dem Film*, 12, 2010 [URL:<http://www.nachdemfilm.de/content/das-skeptische-lachen>].

URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-162>.

Lachanlässe

Kino ist manchmal eine *analytische Maschine*, in seinen besten Momenten ein Instrument der Aufklärung, ein Mittel der skeptischen Selbstvergewisserung des Zuschauers. Einer Skepsis, die mit dem Lachen einhergehen kann.

Viele Formen des Lachens sind anders und haben nichts mit Skepsis zu tun. Sie erheben den Zuschauer über das, was sein Lachen auslöst – die Missgeschicke anderer, ihre Unangepasstheit, ihre Unfähigkeit, sich in ihren Umwelten effektiv zu verhalten. Es kann aber auch die Dominanz der physischen Welt sein, die sich gegenüber den Akteuren zu verselbständigen scheint, oder die Destruktion der Symboliken der Macht und des Anstands, das Aneinanderretten von Dingen, die normalerweise nicht zueinander gehören, der Aberwitz eines Experiments. Tritt die Skepsis zurück, wird aus dem Lachen der Reflexion eines der baren Überheblichkeit – mag es rassistischer, sexistischer oder ähnlicher Art sein, mag es auch nur die Sicherheit sein, dass das verlachte Andere dem Eigenen gegenüber sich als hoffnungslos unterlegen erweist.

Hier geht es mir hingegen um das skeptische Lachen, das Lachen des Nachdenkens. Der lachende Zuschauer ist dann ganz bei sich – und löst sich dabei aus den Prozessen der Illusionierung, ist ganz bei der Realität, die sich ihm in neuem Gewand darstellt. Ein Lachen, das nicht erhöht, das nicht auf Kosten anderer geht, das sich nicht belustigend über das Belachte erhebt, sondern in dem sich das Vergnügen artikuliert, Einsicht gewonnen zu haben. Jürgen Henningsen – praktizierender Kabarettist und Kabarett-Theoretiker von enzyklopädischen Ausmaßen – ging immer davon aus, dass sich im Lachen die Einsicht des denkenden Zuschauers artikuliere [1].

Manchmal kondensiert sich der Anlass des Lachens zum *Lachanlass* [2] – dann findet es seinen Grund in einer besonderen Struktur des Textes, einer semantischen Anomalie, eines unauflösbaren Widerspruchs, einer Doppel- oder gar Mehrdeutigkeit, des grotesken Zusammentretens zweier Elemente, einer Eigen-dynamik der Geschehnisse oder ähnlichem. Das ist dann auch dramaturgisch wichtig, weil man den nächsten Lachanlass verzögern muss, um dem Zuschauer Ruhe zu geben, wieder aus sich herauszutreten und neu die Beziehung zu dem aufzunehmen, was ihn lachen macht.

Die Frage des Zeitmanagements von Gags ist allerdings bis heute nicht wirklich geklärt. Immer noch gilt: „Man darf dem Zuschauer keinen Moment Ruhe gönnen“, der Leitspruch Mack Sennetts (Toepfritz 1972, 81f). Der Zuschauer dürfe demzufolge keine Zeit zum Überlegen und Denken haben – und entsprechend atemlos treiben die frühen Slapstickkomödien Sennetts durch die Handlung. Viele der frühen Filme haben nur schwache narrative Strukturen, sie wurden schnell heruntergedreht, bestanden oft nur in Folgen von Verfolgungsjagden, Stürzen und ähnlichem. Manche der Geschichten aber zeichneten sich durch geradezu surrealistische Delirien und manisch beschleunigte Tempi (Bowser 1990, 181) aus. Gegen diese Forderung nach einer atemlosen und ununterbrochenen Folge von Gags steht aber die dramaturgisch höchst folgenreiche Beobachtung, dass der lachende Zuschauer keine Informationen mehr aufnimmt, für die Dauer des Lachens ganz bei sich ist. Darum muss ihm eine Pause vergönnt werden, in der er sich wieder auf den Text ausrichten kann. Ein Gag, der in der Phase der lachenden Abschließung von der Umwelt gesetzt wird, ist ein verschenkter Lacher.

Manchmal aber siedelt sich das Lachen in der Konstellation der Elemente der dargestellten Welt an, dann ist das Lachen Ausdruck einer tieferen Irritation des Wissens über die Welt. Wenn ein Paar sich

die verschiedensten goldenen Kreditkarten im Rahmen einer erotischen Kommunikation zeigt (wie jüngst in der Komödie *UP IN THE AIR*), dann wird aus dem Zahlungsmittel ein Zeichen der Selbstwahrnehmung, ein Indikator für Attraktivität, ein Stück des Ich, das man dem anderen stolz zeigen kann. Das so sicher geglaubte Wissen des Zuschauers gerät kurzfristig ins Rutschen – und wird mit einem Lachen abgeglichen. Lachen ist nichts Freischwebendes, ist keine reine Phantasie, ist auch nicht die umfassende Illusionierung einer diegetischen Realität. Es deutet vielmehr auf eine nur verminderte Illusionierung derselben Welt hin. Der lachende Zuschauer steht weder in identifizierender noch in immersiver Teilhabe an dem, was er versteht, sondern ist ihm immer gegenübergestellt. Er nimmt intensiv teil, aber er ist nicht versunken. Das Reale bleibt als Horizont des Lachens erhalten, es ist seine wohl bindendste Voraussetzung, sonst könnte der Lacher nicht zustande kommen. Die lachauslösende Fiktion wird durch den Zuschauer immer wieder in die Horizonte des Wissens zurückbezogen: sei es, dass die Physik verletzt wird, seien es Anstandsregeln, seien es die normalen Bedeutungsgehalte, sei es die Berechnung von Empathien oder Zugehörigkeiten.

Ist all dieses ein Spiel, das nur im Spielfilm möglich ist, nur zwischen Fiktion und Zuschauer stattfinden kann? Der Dokumentarfilm kann mit der Unterscheidung von Erfundenem und Realität nicht rechnen, er reklamiert ja ununterbrochen die Wirklichkeit dessen, was er darstellt. Doch gerade weil sich dort das Reale als widerspenstig erweisen kann, als Entgegenstehendes, enthält er ein ganz besonderes Potential der Lachauslösung. Gerade weil dort manchmal das Vertraute unvertraut wird, als Projekt der Aneignung sich neu entfaltet, kann der dokumentarische Film eine tiefe epistemische Neugierde ansprechen, Anlass eines intellektuellen Regresses sein, der es dem Zuschauer gestattet, sich neu zu verorten, Distanz zu gewinnen und daraus neue Impulse eines kritisch-skeptischen Weltverhältnisses zu generieren.

DER FEUERWEHRBALL

Man kann die skizzierte Überlegung trefflich an Milos Formans berühmtem Film *HORI, MÁ PANENKO* (*DER FEUERWEHRBALL* / zuerst als: *ANUSCHKA - ES BRENNT, MEIN SCHATZ*, CSSR/Italien 1967) durchbuchstabieren. Er ist auf einer Grenzlinie zwischen Dokumen-

tar- und Spielfilm angesiedelt, ein „dokumentarischer Spielfilm“, wenn man so will. Forman war nach dem großen Erfolg seines vorherigen Films *DIE LIEBE EINER BLONDINE* (1965) mit seinen Drehbuchautoren Ivan Passer und Jaroslav Papoušek in die nordtschechische Stadt Vrchlaví gereist, um sich in der dortigen Abgeschlossenheit auf die Fertigstellung eines neuen Projekts konzentrieren zu können. Das ließ sich schwer an, bis die drei mit den Feuerwehrleuten des Ortes in Kontakt kamen. Nun begann ein Prozess, der in der Filmgeschichte vielleicht einzigartig ist [3].

„Realistische Satire“, charakterisiert Forman seine tiefsinnige Komödie. Und: Er habe als Dokumentarfilmer angefangen, den Film zu konzipieren. *DER FEUERWEHRBALL* ist fast ausschließlich mit Laien aus Vrchlaví besetzt, an deren Vorbereitungen zu dem eigenen Ball die drei Autoren teilgenommen hatten. Sie besuchten schließlich gemeinsam den Jubiläums-Ball der örtlichen Feuerwehr. „Was wir sahen, war ein solcher Albtraum, dass wir nicht aufhören konnten, uns darüber zu unterhalten“, erinnerte sich Forman später. Schon früh war beschlossen, den Film mit *Laien* zu besetzen, vor allem Feuerwehrleute aus Vrchlaví sollten die Rollen der Feuerwehrleute spielen. Die Dreharbeiten erinnerten an Techniken des *Rollenspiels*: Auch wenn ein genaues Drehbuch vorlag, ließ Forman seine Akteure ihre eigenen Worte finden – Verhalten, Dialoge und Rhythmus des Handelns wurden so in einer Weise authentisch, wie man es selten im Spielfilm zu sehen bekommt. Forman ging aber noch einen Schritt weiter und zeigte den Feuerwehrleuten den Film in einer Preview. Und erst als sie ihr Okay signalisierten, gab er die endgültige Freigabe für die Version, die der Filmkommission in Prag vorgelegt wurde [4]. Die Akteure werden zumindest partiell zu Mit-Autoren. Das sollte im Gedächtnis behalten werden.

Der Ball der lokalen Feuerwehr ist Thema und zeitlicher Rahmen des Films, der in zahlreiche, oft in sich abgeschlossene Episoden zergliedert ist. Der Inhalt in Kürze: Die Feuerwehr hat ein eigenes Festkomitee eingerichtet, das den Ball ausrichten soll. Eine große Tombola ist vorbereitet. Eine Miss-Wahl ist geplant. Und auf dem Höhepunkt soll dem 86 Jahre alten ehemaligen Kommandanten der Feuerwehr für seine mehr als fünfzigjährige Arbeit ein Ehrenbeil überreicht werden. Das Fest entwickelt sich aber natürlich ganz anders.

Der Film hat keinen Helden. Im Zentrum stehen die Feuerwehrleute, die das Fest geplant haben. Es soll ein Ball werden, so perfekt, wie man ihn aus Film und Fernsehen und aus der Illustriertenpresse kennt. Doch der Versuch, das Fest nach Maßgabe solcher äußerer Vorbilder zu gestalten, misslingt auf ganzer Strecke. Der feierliche Augenblick, an dem man dem Altersvorsitzenden sein Ehrenbeil überreichen kann, will sich nicht einstellen. Wie in einem *running gag* steht der alte Herr mehrfach auf, marschiert zur Tribüne – und muss zu seinem Sitzplatz zurückgeleitet werden. Die Mädchen, die für die Schönheitskonkurrenz ausgewählt werden, entsprechen in keiner Weise den Bildern der bundesdeutschen Illustrierten *Stern*, die von den Mitgliedern des Ausschusses mit gierigen Augen gemustert werden. Die Gewinne der Tombola, die am Höhepunkt des Festes verlost werden sollten, verschwinden wie von selbst. Selbst das Ehrenbeil für den Alterspräsidenten ist am Ende weg. Die Feuerwehrleute sind nicht einmal dazu in der Lage, die Rollen konsequent zu spielen, die sie sich selbst zumessen: Als eines der Mädchen bei der Vorbereitung der Miss-Wahl im Vereinsraum sich im Bikini präsentiert, ist alle vorgespülte Souveränität, alles so weltgewandt tuende Spiel wie weggewischt. Ein Gemisch von Geilheit und Peinlichkeit füllt den Raum.

Ein zentrales Thema von Formans Film sind die Schwierigkeiten von Leuten, die ihre Welt nach fremdem Bild zu formen versuchen, anstatt sich auf die gegebenen Bedingungen einzulassen. Dies macht den Film auch lesbar als eine Parabel über das kommunistische System. Der Film wurde am 15.12.1967 in Prag uraufgeführt, aber schon nach drei Wochen aus dem Verleih genommen. Bis zur „sanften Revolution“ 1989 blieb er dort verboten [5].

Die politische Parabel

Sicherlich kann man den Film als versteckte Kritik an den typischen Verhaltensweisen realsozialistischer Partei- und Staatspolitik verstehen (auch wenn Forman selbst später in den USA sagte, der Film enthalte keine „hidden symbols or double meanings“, Hinweise auf Schönrednerei, Heuchelei, Kritiklosigkeit, hohles Solidaritätsgerede, gerade wenn es um die eigennützigen Interessen einiger weniger geht). Forman nominiert keineswegs die Partei als diejenigen, die die Macht beanspruchen, das Fest zu realisieren. Ganz im Gegenteil: Die Titelsequenz zeigt

auf historischen Photos verschiedene Feuerwehren, Männergruppen, die zu Gruppen-Posen arrangiert sind, stolze und selbstbewusste Vertreter von dörflichen Vereinen, die zum Wohl der Allgemeinheit arbeiten, sich in dieser Rolle und Verantwortung ganz offensichtlich spiegeln. Die zugehörige Blasmusik signalisiert die Rolle, die derartige Selbstinszenierungen im dörflichen Alltag lange vor und noch in der sozialistischen Zeit spielten. Gleichwohl liegt es unter den zeitgenössischen Umständen von 1967 nahe, das Dörfliche als Abbild der tschechischen Gegenwart anzusehen (so, wie es die Zensoren in Prag dann tatsächlich taten). Aber über diese zeitgenössische Parabolik hinaus ist der Film so gehalten, dass die Darstellung des Fiaskos auch auf ganz andere, viel allgemeinere, soziale und politische Zustände gemünzt sein kann und soll.

Der Grundkonflikt im FEUERWEHRBALL schwelt zwischen den Feuerwehrleuten, die sich anmaßen, die Gäste des Balles unter Kontrolle zu halten, und den Gästen selbst, die diesen Versuch unterlaufen, sobald sie nur können. Der Diebstahl der Tombola ist der deutlichste Ausdruck dieser Gegenbewegung (und dass daran sogar Feuerwehrleute beteiligt sind, macht die aberwitzige Doppelbödigkeit des Festes greifbar). Selbst diejenigen, die sich auf das Spiel einlassen, das die Feuerwehrleute anzetteln, handeln gegen den schönen Schein: Da wird bestochen und geflirtet, was das Zeug hält, und doch sind die, die so protektioniert werden, ganz anders als die, die man sich vorgestellt hatte! Und der Tisch, auf dem die Geschenke der Tombola stehen, muss gar das Versteck für eine ebenso kurze wie groteske erotische Episode abgeben! Ein anderer Gegen-Impuls entlädt sich in der orgiastisch anmutenden Episode des Festes, in der der Schönheitswettbewerb abgeschlossen wird. Die Mädchen, die sich zeigen sollten, sind zu schüchtern und fliehen in die Toilette. Im Saal bricht ein Tumult aus. Alle äußere Ordnung des Handelns löst sich auf. Die Feiernden versinken in ganz und gar gegenwärtigem Spiel, das dennoch eine Auseinandersetzung mit der Ordnung des Festes bleibt: Wenn am Ende eine füllige Mittvierzigerin zur Schönheitskönigin gekürt wird, karikiert noch die Wahl die entfremdete Dramaturgie des Balls.

Das Ende des Films ist melancholisch und pessimistisch zugleich. Das Chaos im Saal ist nicht mehr zu bändigen, als – endlich! – die Sirene ertönt: Ein Bauernhaus steht in Flammen. Zu retten ist nichts mehr. Der Wirt zieht mit seinen Kellnern zur Brand-

stätte um. Ganz am Ende sieht man den alten Mann, dessen Haus verbrannte, zu seinem Bett gehen, das – als einer der wenigen verbliebenen Gegenstände des Hausrats – im Schnee steht. Er zieht die Puschen aus, wie er es immer tun würde, und legt sich in das Bett, in dem schon der Feuerwehrmann liegt, den man als Brandwache zurückgelassen hat – ein burleskes und groteskes Szenario, das aus großer Entfernung fotografiert ist und darum zugleich ein allegorisches Bild, in dem resümiert zu sein scheint, wie die realsozialistische Gesellschaft ihre Mitglieder in der Kälte zurücklässt.

Doch dieser allegorische Bogen, den man aufzuspinnen allzu bereit ist, erklärt nicht das Lachen, das DER FEUERWEHRBALL bis heute so sicher anregt. Und diese Irritation vertieft sich sogar, wenn man weiß, dass der Film auf der Einwilligung der dargestellten Figuren resp. derjenigen beruht, die die Rollen gespielt haben, die so nahe an ihrer Alltagsrealität stehen. Es ist nicht ein allgemein menschlicher und verständnisvoller Blick als einer der Möglichkeiten, dokumentarisch zu arbeiten, um den es hier geht. Es ist auch nicht allein Selbstironie, die man unterstellen könnte – dazu sind manche Peinlichkeiten zu extrem, an den Grenzen der Verletzung (die der Film allerdings nie zufügt).

Am Ende könnte man fast dazu tendieren, Andreas Gryphius' resignatives Motto des „Es ist alles eitel“ zu unterlegen – doch auch dieses vermag die Kraft der Gegenwehr und der Travestierung des Realen nicht zu ermessen, von der der Film neben seiner Geschichte eben auch handelt. Forman erzählt in seiner Autobiographie, seine tschechischen Filme seien von der Grundhaltung dokumentarisch gewesen (Forman 1994, 227ff); in Amerika habe er mit TAKING OFF (1971) – ein Film, der im New Yorker Milieu von Jugendlichen spielt – versucht, die Methode auch hier anzuwenden. Er sei aber gescheitert, weil er die amerikanische Wirklichkeit nicht gut genug kenne. Von da an habe er „Kostümfilm“ gedreht.

Vielleicht sind es die *Brüche*, die den Film resp. die Figuren davor in Schutz nehmen, nur Figuren in einem allegorischen Spiel zu werden. In einem Interview (Lewis 1997) wurde Forman gefragt:

But why do political leaders and producers want films which are sentimental? [*Warum wollen Politiker und Produzenten, dass Filme sentimental sind?*]

Seine Antwort: They don't want life. They want fairy tales. They think that people don't need the truth, that they, the people, need leaders. So, they want to portray life not the way it is, but the way they think it should be, and give the audience some role models to follow. [*Sie wollen kein reales Leben, sondern Märchen. Sie glauben, dass die Zuschauer nicht die Wahrheit brauchen, sondern Leitfiguren. So wollen sie, dass das Leben nicht so dargestellt wird, wie es ist, sondern so, wie sie glauben, dass es sein sollte, und sie versuchen, den Zuschauern Rollenmodelle anzubieten, denen sie folgen können.*]

Forman scheint den Blick auf die Figuren zu lenken, die porös und widersprüchlich bleiben, die nie zu dichter Modellhaftigkeit zusammengeführt werden. Jede der Figuren hat einen Subtext, der sie anders durchbuchstabiert, der einen verborgenen Impuls aufspürt, der sie gegen das Geschehen des Festes und seine Katastrophen immunisiert.

Reflexivität des Lachens oder Die Durchsichtigkeit des Handelns

Es sind Laien, die spielen, und es ist ein Rollenspiel, in dem die Rollen und Episoden entwickelt werden. Wie kommt es also, dass sie die Peinlichkeiten ausgespielt haben, von denen der Film so voll ist? Ist es ein grundlegend ironisches Selbstverständnis, das durchaus erkennen kann, dass der Alltag ein Rollenspiel ist? Dass dabei Rollen und Positionen eingenommen werden, die die einzelnen mit erkennbarer Rollendistanz spielen? In den soziologischen Wörterbüchern steht unter *Rollendistanz*: die Fähigkeit, Normen oder Rollenerwartungen wahrzunehmen, sie zu interpretieren und mit ihnen reflektierend so umzugehen, dass die eigenen Bedürfnisse in das Geschehen eingebracht werden können. *Ich und Rolle* würden dann nicht zur Deckung gebracht, sondern in Distanz und Differenz ausagiert. Unter den An- und Überforderungen der Rolle würde sich ein Ich zur Wehr setzen, das das formale Spiel des Festes permanent unterminiert.

In den Lachtheorien ist das, was im FEUERWEHRBALL geschieht, nur selten bedacht worden. Martin Seel (2001) beschreibt jedoch eine Form des Lachens, die dem Phänomen durchaus nahe kommt. Es ist ein Lachen, das nicht der eigenen Gewissheit zuliefert, sondern das der eigenen Ungewissheit Ausdruck verleiht. Dieses Lachen erhebt sich nicht über die Verlachten, sondern erweist sich schnell als eine politische Tugend, fußend auf dem Bewusstsein, dass

menschliche Angelegenheiten nur begrenzt regelbar sind, dass ihnen immer wieder eigene Unzulänglichkeit, die Widerständigkeit der Objektwelt oder Intentionen der Beteiligten in die Quere kommen, die die vorgesehene Ordnung stören oder gar zerstören. Allerdings erweist sich diese Art des Lachens als Hinweis auf die Bereitschaft, die eigene Position zur Disposition zu stellen, sie damit zu entautorisieren, ihr einen wie auch immer gearteten Anspruch auf Absolutheitsgeltung absprechend. Nach Seel ist diese Fundierung jener besonderen Art des Lachens ein „Herzstück der Demokratie“ und bedarf unbedingter Kultivierung, weil es eine „akustische Urmanifestation“ von Freiheit und Souveränität ist.

Seels Argumentation ähnelt in vielem der Theorie des Kabarettis, die Jürgen Henningsen in den 1960ern vorstellte. Darin führt er unter anderem [6] die „dreifache Rolle des Kabarettisten“ als Bedingung für die Besonderheit kabarettistischen Lachens an: Er realisiert stets drei Rollen gleichzeitig (1967, 19) – (1) er trete auf als Inhaber einer allerdings nur angedeuteten Rolle, (2) er sei der professionell agierende Kabarettist auf der Bühne und damit der *performer* eines ebenso professionell „in oppositioneller Mission [...] Stehenden“ (1967, 20), und (3) bleibe er stets als Privatperson auch auf der Bühne erkennbar, weshalb er seinen eigenen Namen trage und auch nicht abgebe. Die Vervielfältigung der Rollen, die der Kabarettist gleichzeitig erfülle, führen nach Henningsen zu einer spezifischen Distanz zwischen dem Kabarettisten und seiner Sache. Er spiele und spreche „uneigentlich“ (1967, 21).

Natürlich ist DER FEUERWEHRBALL kein Kabarett. Natürlich bleiben die Namen der Schauspieler als Privatpersonen dem Publikum des Films verborgen. Und doch verschwindet die Privatperson nicht ganz. Manches gemahnt an die immer spürbare Differenz von Rolle und Schauspieler, wie wir sie aus dem Volkstheater kennen. Auch hier ist das Schauspiel indirekt, es ist ‚aufgeführtes Agieren‘ in einer nur angenommenen Rolle. Ein imaginäres Eintauchen oder gar Verschwinden des Schauspielers in seiner Rolle ist weder angestrebt noch von den Akteuren zu leisten. Der im Spielfilm so dominante ‚verisimilare Stil‘ des Schauspielens (Pearson 1992) tritt gegen einen anderen Modus des Spiels zurück, der die Differenz von Rollenanforderung und Rollenerfüllung immer mit kommuniziert. In Formans Film ist es der formale Rahmen eines Festes, in den sich die Teilnehmenden einzufinden und – entsprechend den for-

malen Rollen, die ihnen in der Choreographie des Festes zugewiesen sind – zu handeln haben. Schon hier entsteht ein Bruch: Das Fest ist den Figuren entgegengestellt, es ist ihnen fremd; sie können nur rollendistant agieren.

Die These kann verwirren, weil die Filmemacher an den Vorbereitungen zu dem Ball teilgenommen und die dazugehörigen Leute auch besetzt hatten, was zu einer Authentifizierung des Spiels eher beitragen sollte. Rollendistanz wohnt dem Verhalten der Figuren hier aber selbst inne, ist Teil des dramatischen Arrangements. Als Erving Goffman seinerzeit das Verhalten junger Chirurgen studierte, die zum ersten Mal die Leitung einer Operation übernommen hatten, stieß er auf den Widerspruch zwischen der formalen Rolle als verantwortlicher Leiter des Eingriffs und der tatsächlichen Kompetenz zur Performance dieser Rolle – jede Schwester wusste eigentlich mehr über die Details des Vorgangs. Die jungen Chirurgen gaben diesem Widerspruch durch Signale der *Rollendistanz* Ausdruck (Ironisierungen, augenzwinkernde Verbrüderungen mit anderen am OP-Tisch, aber auch erkennbare überernste Verkrampfungen). Das Individuum setze sich manchmal gegen die formalen Anforderungen der Rollen, in die es eintreten soll, zur Wehr, folgerte Goffman, wenn es glaubt, sich den Rollenanforderungen nicht gewachsen zeigen zu können, oder wenn es mit dem Rollensystem selbst nicht einverstanden sei. Rollendistanz ist so nicht notwendig ein Indikator der Inkompetenz, sondern kann vielmehr eine kritische Positionierung der Handelnden hinsichtlich des Handlungsszenarios anzeigen.

Beide Komponenten der Begründung rollendistanten Verhaltens spielen im FEUERWEHRBALL eine Rolle. Der Laienstatus der meisten Schauspieler tritt verstärkend hinzu. Natürlich verstehen alle die Liturgie des Festes. Aber es ist eine Ausnahmesituation, die so entsteht, dem Alltag und den sicheren Handlungsfähigkeiten kontrastierend. Der Film macht diese Differenz selbst zum Thema: Der Mann, der die Tombola bewachen soll, ist zunächst stolz darauf, wieviele Spenden zum Wohl des Feuerwehrvereins zusammengekommen sind. Als ihm auffällt, dass die Geschenke zu verschwinden beginnen, reagiert er nervös und unsicher. Nicht wissend, wie er den Diebstahl unterbinden soll, versucht er hektisch, nicht nur Kontrolle auszuüben, sondern auch verbal die Geschenke gegen privatistische Räuberei zu schützen. Allerdings spricht er nur mit seiner Frau

darüber, die selbst zu jenen gehört, die sich an der Tombola bereichern, bevor die Verlosung überhaupt erst eingesetzt hat. Immer merkt man dem Mann an, dass er von seiner Aufgabe überfordert ist, dass er zugleich weiß, was die Diebe antreibt. Andere Aufgaben kommen dazu, er kann die strenge Aufsicht, die er versucht, nicht durchhalten – und weitere Gaben verschwinden. Für den Zuschauer ist die Doppelbödigkeit des Geschehens immer durchsichtig: Er sieht den Mann, seine Aufgabe, die Verzweiflung, die ihn zur Radikalisierung seiner Aufsichtsrolle drängt, die Vergeblichkeit all dieser Bemühungen; und er versteht, dass die anderen ein böses Spiel treiben. Aber es ist nicht Diebstahl, um den es geht, sondern ein Spiel mit der Liturgie des Festes. Ginge es um Diebstahl, müsste Forman die Täter benennen und individualisieren. Er tut es nur mit der Frau des Feuerwehrmanns und bringt damit das doppelte Spiel auf einen finalen Punkt.

Das kabarettistische Rollengefüge wird so in doppelter Art fortgeschrieben: Da ist ein einfacher Mann des Volkes: Seine Rollenidentität ist kaum ausgearbeitet, und es gibt nur wenige typifizierende Hinweise darauf, wer er sein könnte. Da ist eine Rolle, die er auf dem Fest zu spielen hat: Deren formale Binnenstrukturen können wir sowohl durch das Ritual der Tombola wie auch durch die der Bedeutung des Feuerwehrballs für die Mitglieder des Feuerwehrvereins verstehen, Und da ist schließlich ein Spiel „unter“ dem Spiel, das die Figur niemals gewinnen kann. Hinzu tritt die Unperfektheit des schauspielerischen Laienspiels, die ihrerseits Rollendistanz kommuniziert. Für den Zuschauer ist das, was er sieht, so immer aufgeraut. Er sieht, was geschieht, und gleichzeitig, wie sich die Akteure in diesem ihnen so ungewohnten Szenario zu verhalten suchen, gebremst durch die von ihnen selbst auch wahrgenommene Inkompetenz, durch das Wissen, dass der Ball eine Inszenierung ist, die ihnen Rollenverhalten abfordert, durch das Wissen darüber, dass die Gäste ihren Status als Figuren eines Spiels wahrnehmen, und durch die fatale Logik der Ereignisse, die den Feuerwehrleuten ständig neue Krisen bescheren. Der Zuschauer quittiert lachend, was er – gelenkt durch empathische Versetzung und die Interpretation der Signale der Rollendistanz – von der Vielbödigkeit des Festes und der Widersprüchlichkeit der Handlungsperspektiven und -optionen erfasst hat.

Ohne die umfassende Einsicht des Zuschauers in die Differenzen zwischen der Alltagswelt der Figuren

und dem Fest, zwischen der formalen Ordnung des Festes und seiner Teile und der fast anarchisch anmutenden Festkultur, die den geplanten und präformierten Ball schließlich überfluten und zum Verschwinden bringen wird, ihn zu einem orgiastischen Ausbruch unvermittelter Lust des Feierns transformiert, würde auch das Lachen des Zuschauers anders positioniert sein. Henningsen sprach davon, dass dem Kabarett ein grundlegendes „anti-illusionäres Moment“ (1967, 13) innewohne, das sich aus der Interaktion zwischen dem, was auf der Bühne geschieht, und dem „erworbenen Wissenszusammenhang des Zuschauers“ (1967, 24 [7]) ergebe. Im FEUERWEHRBALL ist es die Eingeweihtheit des Zuschauers in die diversen Momente der Entfremdung, die die Akteure von dem trennen, was sie tun. Aus diesem Wissen entspringt das Lachen, in einer tiefen Einsicht darüber, wie sich Einzelne formalen Strukturen unterwerfen, wie sie sich ihnen aber auch widersetzen und ihnen ein Eigenes entgegenhalten. Der Film ist anti-illusionär in einem höchst raffinierten Sinne: Er lädt ein zum Eintreten in einen Prozess der Illusionierung und Imaginierung, enthält am Anfang gar Hinweise auf die Stilikonen der groben, mit Slapstick-Elementen durchsetzten Komödie. Aber er mag sich nicht fügen, appelliert vielfach an die Einsichtsfähigkeit des Zuschauers und seine Bereitschaft, die Position der Figuren in dem komplexen Gefüge von Rollen- und Realitätsdefinitionen zu erfassen. Nur der Zuschauer, der bereit ist, die Dichte der Illusion immer wieder aufzubrechen, kann in die Feinheiten der Widersprüche eindringen, die Forman entfaltet [8].

Nochmals: Das reflexive Lachen

Allerdings ist noch eine zweite Strategie im Spiel, die die Nähe von Lachen und Verzweiflung intoniert und so den Zuschauer permanent auf die Probe stellt. Erinnert sei an eine Szene aus *LIEBE EINER BLONDINE*: Das Mädchen ist bei den Eltern des Jungen eingetroffen, die nicht wissen, was sie mit ihm machen sollen. Sie platzieren sie schließlich auf der Couch im Zimmer des Sohnes. Als dieser spät in der Nacht ankommt, muss er mit ins Bett der Eltern. Die Situation ist absurd, vollkommen lächerlich. Ein Umschnitt zeigt das Mädchen, das in die Kissen zu kichern scheint – erst nach und nach erkennt man, dass es bitterlich weint. Das Lachen des Zuschauers stockt, ein plötzlicher affektiver Kontrapunkt relativiert es. Derartige Strategien verfolgt Forman auch

im FEUERWEHRBALL – hier nicht nur im Szenischen, sondern auch im Makrostrukturellen: Ist der erste Teil des Films eine Folge von Episoden, die zwischen Peinlichkeit, Slapstick und misstönender Absurdität changieren, kippt der Film gegen Ende vollends in die Absurdität der Groteske. Als der alte Mann, dessen Hof verbrennt, das Vaterunser murmelt, mag sich das Lachen eigentlich nicht mehr einstellen, weil es reflexiv und zum Thema eigenen Nachdenkens wird – worüber lache ich eigentlich? / (im extremen Fall vielleicht auch: Worüber hätte ich hier *beinahe* gelacht?) –, bevor es dann neu einsetzt, als sich das an Szenarien des absurden Theaters gemahnende, oben schon erwähnte Bild des verbrannten Hauses mit den einzelnen davor stehenden Möbelstücken anschließt. Es ist diese Bewegung von Lachen und Nachdenken, die den Zuschauer immer wieder de- und re-positioniert, die ihn nie in Ruhe lässt. Wenn sich ein neues Lachen anschließt, ist es gegenüber jener ersten nicht-reflexiven Form weiterentwickelt worden, es ist reicher geworden, bezieht sich auf das Gesagte ebenso wie auf den Zuschauer und seine Einschätzung dessen, was er sieht. Der Sinn für das Absurde und das Groteske geht dabei nicht abhanden. Aber das Gesehene wird neu kontextualisiert, mit Verstehen und Nachsicht mit den Figuren der Handlung angereichert. Der nun lachende Zuschauer verfällt nicht wieder ins Nicht-Reflexive, er könnte es gar nicht: Er hat die Figuren neu konstituiert, tritt in eine Beziehung zwischen Sympathie, Respekt und Mitleid ein. Er sieht ihr Scheitern, aber er versteht, dass es begründet ist im Szenario des Balles, das ihm ein Rollenverhalten diktiert, das ihn unter permanente Verhaltenskontrolle stellt. Darin ähnelt DER FEUERWEHRBALL durchaus Blake Edwards THE PARTY, in dem Peter Sellers ein *enfant terrible* spielt, das eine Party in heilloses Chaos stürzt. Sellers' Figur bemüht sich immer um korrektes Verhalten, das sich aber regelmäßig in einer geradezu anarchischen Weise als destruktiv erweist. Die Figur bleibt unschuldig wie die Figuren des Feuerwehballs bei Forman. Aber die Verhältnisse sind ganz anders. Bei Forman geht es um das Szenario eines Balles, den die Feuerwehrleute für sich selbst gewählt haben, das ihrem Selbstbewusstsein wie ihrer Bedeutung in der dörflichen Öffentlichkeit angemessenes Gesicht verleihen soll. Dass sie dazu ein Format gewählt haben, das ihrer eigenen Alltags- und Festkultur fremd ist, ganz entfernte Formate wie die Miss-Wahl importiert, gerät in offenen Widerspruch zu dem Verlauf, den das Fest nimmt, aber auch zu der sich so gar nicht einstellenden Souveränität, mit

der die Feuerwehrleute ihre Rollen umsetzen, die ständig zwischen der ‚formativen Rolle‘ des Festes und ihrer Rolle als Mitglieder der Dorfgemeinschaft oszillieren. In Edwards' Film lacht man ob der so eigendynamisch werdenden Regel, dass alles, was Sellers' Figur anstellt, sich zur Slapstickiade entwickelt; im FEUERWEHRBALL ist es die Differenz der verschiedenen Handlungssysteme (das Dorf, der Verein, das Szenario des Festes), die miteinander in Konflikt geraten, gegen den die Akteure sich als machtlos erweisen.

Forman ist oft als „humanistischer Filmmacher“ bezeichnet worden. Vielleicht ist es die Kluft zwischen der formalen Inszenierung gesellschaftlicher Machtverhältnisse und dem Versagen angesichts der Verhaltensanforderungen, die eine darunter erkennbar werdende private Identität der Akteure enthüllt, die das Lachen des Zuschauers immer wieder auf die Seite der Figuren schlägt. Dann ist auch klar, warum man Formans Inszenierung zu den egalitären Formen des Komisch-Machens rechnen darf. Es geht ihm nicht um die Verhohnepipelung der Obrigkeit, das ist ein Mittel der Satire [9]. Forman geht tiefer, dramatisiert und komisiert das Verhältnis von Ich und öffentlicher Inszenierung, von dörflicher Normalität und dem Ausnahmezustand des Festes. Es geht um Bedeutungen, die die Figuren sich zu geben suchen, in denen sie sich zu spiegeln hoffen und die doch nur einer viel fundamentaleren Entfremdung Gesicht verleihen. Dass der Film zum unmittelbaren Vorfeld des „Prager Frühlings“ gehört, zu den Vorboten eines „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“, macht auch deutlich, eine wie tiefe politisch-ideologische Kritik der Film am hierarchischen Zentralismus des seinerzeitigen Regimes anmeldete.

Anmerkungen

[*] Grundgedanken dieses Textes habe ich anlässlich der Emeritierung von Heinz Heller vorgetragen – er war der erste Adressat, ihm ist die Überlegung gewidmet. Für zahlreiche Hinweise bin ich Julian Hanich und Winfried Pauleit zu Dank verbunden.

[1] Vgl. vor allem seine *Theorie des Kabarets* (Henningsen 1967).

[2] Lachanlass, Komikereignis, *humor act*: Eine ganze Reihe der Komiktheorien gehen von isolierten Momenten aus, die dem Lachen zugrunde liegen; vgl. etwa Raskin 1985, 14f. Formal handelt es sich dabei meist um Gags, Pointen und andere Zuspitzungen semantischer Widersprüche.

[3] Ansätze, Laien einzusetzen, finden sich vor allem in Programmatiken eines explizit realistischen Kinos, in dem

semidokumentarische Authentizität angestrebt wird (MENSCHEN AM SONNTAG, 1929) – am konsequentesten im Neorealismus (PAISA, 1946; LA TERRA TREMA, 1948) –, aber auch in vielen experimentellen Spielfilmen (wie den Filmen von Bresson) sowie fast grundsätzlich in Filmen, in denen es um Kindheit und Adoleszenz, Minoritätenprobleme und Behinderung geht. In der Komödie ist nur äußerst selten mit einem solchen Konzept gearbeitet worden.

[4] Derartige Verfahren des *Feedback* kennt man eigentlich nur aus dem Dokumentarfilm à la Jean Rouch, der durch die mehrfache Kommentierung seiner Aufnahmen durch die Gefilmten darum bemüht war, eine Intensivierung des Verständnisses des Gefilmten zu erzielen. Rouch spricht diesbezüglich meist von „audiovisueller Reziprozität“, mittels der er eine egalitäre Beziehung zwischen Filmer und Gefilmten erreichen könne; vgl. dazu Mortimer 2004; Henley 2009, v.a. 310ff. Tatsächlich sollte die prozedurale Veränderung der Machtverhältnisse zwischen Forman und seinen Figuren gerade unter den politischen totalitär-bürokratischen Bedingungen der CSSR 1966/67 als Politikum ganz eigener Art festgehalten werden.

[5] Dagegen hatte er im Westen eine lange Erfolgsgeschichte, wurde 1969 sogar für den Oscar nominiert. François Truffaut kaufte die Rechte von dem italienischen Koproduzenten Carlo Ponti, der Film wurde auf dem New Yorker Filmfestival uraufgeführt. In der BRD startete er am 2.1.1970.

[6] Die drei weiteren Bestimmungstücke des Kabarettistischen – die Angewiesenheit des Kabarettisten auf sein Publikum sowie zwei formale Vorgaben, die durch den Nummerncharakter der Aufführung und die (unter anderem dadurch verursachte) radikale Begrenztheit der Ausdrucksmittel – spielen für die Untersuchung des Lachens eine nur marginale Rolle.

[7] „Der erworbene Wissenszusammenhang ist die riesige Summe des noch nicht vergessenen einmal Gelernten, wobei als ‚gelernt‘ das gelten soll, was ‚irgendwie‘ ins Bewusstsein gelangte und dort mit anderen Informationen verknüpft worden ist“ (Henningsen 1967, 24).

[8] Forman macht die Widersprüche nicht explizit, sondern überlässt die relevante Aktivität dem Zuschauer. Nochmals sei auf Jürgen Henningsen verwiesen, der auch für das Kabarett den Ort des Witzes in den Zuschauer verlagerte. Der Kabarettist bediene sich des Wissens und der Weltkenntnis des Zuschauers, heißt es, und er werfe, „bildlich gesagt, nicht selbst die Handgranaten, sondern lässt immer schon voll ausgerüstete Munitionslager per Fernzünder hochgehen“ (1967, 15).

[9] Erinnert sei an Formans Beitrag DER ZEHNKAMPF zu dem Olympia-Film VISIONS OF EIGHT (1972), in dem die Sportfunktionäre durch eine völlig überzogene Realisierung ihrer Rolle als Schiedsrichter – vor allem durch die Koordination ihrer Bewegungen mit der Musik des Films – ganz von alleine zu Figuren der Lächerlichkeit werden. Es sei aber darauf hingewiesen, dass diesem Handlungsstrang die Darstellung der Sportler gegenübergestellt ist, in der es um die viel tiefere Erfassung ihrer Auseinandersetzung mit dem Wettkampf, dem eigenen

Körper und der Erfahrung von Erfolg und Misserfolg geht.

Liste der erwähnten Filme

The Decathlon, Milos Forman; Episode des Omnibusfilms *Visions of Eight* (München 1972 - 8 berühmte Regisseure sehen die Spiele der XX. Olympiade), USA/BRD 1973.

Hori, má panenka (Der Feuerwehrball / zuerst als: Anuschka - es brennt, mein Schatz), CSSR/Italien 1967, Milos Forman.

Lásky jedné plavovlásky (Liebe einer Blondine), CSSR 1965, Milos Forman.

Menschen am Sonntag, Deutschland 1929, Curt Siodmak, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann.

Paisà (Paisa), Roberto Rossellini.

The Party (Der Partyschreck), USA 1968, Blake Edwards.

La terra trema: Episodio del mare (Die Erde bebte; aka: La Terra trema), Italien 1948, Luchino Visconti.

Up in the Air (Up in the Air), USA 2009, Jason Reitman.

Literatur

Bowser, Eileen (1990) *History of the American cinema. 2. The transformation of cinema. 1907-1915*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Forman, Milos (1994) *Rückblende. Erinnerungen*. Mit Jan Novak. Hamburg: Hoffmann & Campe.

Goffman, Erving (1974) Rollenkonzepte und Rollendistanz. In: Mühlfeld, Claus (Hrsg.): *Soziologische Theorie*. Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 265-28.

Henley, Paul (2009) *The adventure of the real. Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago [...]: University of Chicago Press.

Henningsen, Jürgen (1967) *Theorie des Kabarets*. Ratingen: Henn.

Lewis, Kevin (1997) Milos Forman Defender of the Artist and the Common Man. In: *Directors' Guild of America: News* 22,1, March-April 1997, URL: http://www.dga.org/news/mag_archives/v22-1/milos.html.

Mortimer, Lorraine (2004) Jean Rouch's Ciné-Ethnography: At the conjunction of research, poetry and politics. In: *Screening the Past*, 17, URL: http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_17/LMfr17a.html.

Pearson, Roberta E. (1992) *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press.

Raskin, Victor (1985) *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht [...]: Reidel (Studies in Linguistics and Philosophy. 24.)

Seel, Martin (2002) Humor als Laster und Tugend. In: *Merkur* 56, S. 743-751.

Toeplitz, Jerzy (1972) *Geschichte des Films. 1. 1895-1928*. Berlin: Henschelverlag.