

Hauke Lehmann

Groteske und Banalität: Abgrund des Zusammenhangs in Juraj Herz' SPALOVAC MRTVOL

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12717>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lehmann, Hauke: Groteske und Banalität: Abgrund des Zusammenhangs in Juraj Herz' SPALOVAC MRTVOL. In: Hermann Kappelhoff, Christine Lötscher, Daniel Illger (Hg.): *Filmische Seitenblicke: Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin: De Gruyter 2018 (Cinepoetics 7), S. 395–410. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12717>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.1515/9783110618945-020>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Hauke Lehmann

Groteske und Banalität

Abgrund des Zusammenhangs in Juraj Herz' SPALOVAČ MRTVOL

Gewidmet Juraj Herz

4. 9. 1934–8. 4. 2018

Als Juraj Herz im August 1968 seinen Film SPALOVAČ MRTVOL – im Folgenden DER LEICHENVERBRENNER – drehte, marschierten die Truppen des Warschauer Pakts in der damaligen Tschechoslowakei ein; ein Ereignis, das die Dreharbeiten unterbrach: viele Innenaufnahmen waren noch nicht fertiggestellt und der Hauptdarsteller, Rudolf Hrušínský, tauchte für einige Zeit unter. Der Einmarsch war auch ein Ereignis, das Herz in seinen Film integrieren wollte, obwohl dessen Plot 30 Jahre früher angesiedelt ist: Ein alternatives Ende, das gedreht, aber unter dem Eindruck der Besetzung des Landes vermutlich vernichtet worden ist, zeigt zwei Mitarbeiter des titelgebenden Krematoriums, die sich in einem Café unterhalten, während im Hintergrund die russischen Panzer vorbeifahren. Es drängt sich die Frage auf: Welcher Art ist die Verbindung des Films zur Geschichte, dass es möglich schien, semi-dokumentarische Bilder in seine doch vermeintlich klar als fiktional erkennbare Welt einzufügen? Diese Frage möchte ich zum Anlass für einige Erörterungen nehmen, die das Verhältnis zwischen historischer und ästhetischer Erfahrung betreffen. Ich glaube, dass eine Einsicht in dieses Verhältnis hilfreich sein kann, um die aktuelle Relevanz der poetischen und politischen Umwälzungen von 1968 einzuschätzen. Meine Erörterungen werden sich einerseits um die Frage drehen, ob sich dieses Verhältnis mit Hilfe zweier Begriffe denken lässt, die mir hier relevant zu sein scheinen: nämlich mit dem Begriff der Banalität, wie er durch Hannah Arendt in ihrem 1964 auf Deutsch erschienenen Buch *Eichmann in Jerusalem*¹ geprägt worden ist, und mit dem Begriff des Grotesken, der noch zu erläutern sein wird. Andererseits und etwas konkreter wird es um das Problem gehen, wie das eine – die historische Erfahrung – ins andere – die ästhetische Erfahrung – übergehen kann.

¹ Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Bericht von der Banalität des Bösen*. München/Berlin/Zürich 2017.

Die unbekanntenen Gesetze der Geschichte

Herz' Film, der auf einer Romanvorlage von Ladislav Fuks aus dem Jahre 1967 basiert, bietet für diese Fragen insofern einen ersten Anhaltspunkt, als er sich zwar scheinbar eindeutig auf zweifelsfrei lokalisierbares historisches Geschehen bezieht – nämlich auf die Situation in der Tschechoslowakei rund um die Annexion des Sudetenlandes und die Besetzung des restlichen Staatsgebietes durch die deutsche Wehrmacht in den Jahren 1938 und 1939. Dieser Bezug ist jedoch eben nur scheinbar eindeutig, denn gleichzeitig verbleibt vieles im Vagen: etwa wird von den Nationalsozialisten stets nur als der „Partei“ gesprochen, deren zum Eintritt aufforderndes Pamphlet frappierend sowohl jenem Handzettel ähnelt, den das Krematorium nutzt, um Subskribenten einzuwerben, als auch jenem Flugblatt, mit dem der örtliche Boxverein um neue Mitglieder wirbt.

Doch der Reihe nach: Der Film handelt vom Weg seines Protagonisten in den Wahnsinn, einem Weg, der mit seinem triumphalen Aufstieg im Dienst der automatisierten Judenvernichtung zusammenfällt. Dieser Protagonist, Karl Kopfrkingl, ist leitender Angestellter eines Krematoriums. In dieser Arbeit hat er seine Berufung gefunden: die Menschen und überhaupt alle Kreaturen von ihrem Leiden auf Erden zu erlösen und ihnen einen schnellen, geräusch- und schmerzlosen Tod zu ermöglichen. Die Besetzung der Tschechoslowakei durch das Dritte Reich eröffnet ihm die berauschte Aussicht, das Verfahren der Kremation zu perfektionieren und möglicherweise die ganze Welt von einer Existenz zu befreien, deren Äußerungsformen seinem ebenso ästhetisierenden wie objektivierenden Blick ein Ärgernis sind sowie seinem Bedürfnis nach Kontrolle zuwiderlaufen. Sein sich steigernder Größenwahn geht einher mit einer Aufspaltung seiner Persönlichkeit. Am Ende imaginiert er sich als der neue Buddha, der die Menschheit ins Nirwana überführen soll.

So sehr diese Beschreibung die Handlung des Films „korrekt“ wiedergibt (in dem Sinne, dass man den Film mit ihrer Hilfe identifizieren kann), so sehr scheitert sie daran, die ästhetische Erfahrung greifbar zu machen, die sich in seiner audiovisuellen Komposition zu vermitteln sucht. Denn alles, was sich in der Logik psychologisierender Beschreibung als persönlicher Defekt des Protagonisten darstellt (der Kontrollzwang, der ästhetisierende Blick, der Wahnsinn), infiziert in Wahrheit die perzeptiven, affektiven und kognitiven Dimensionen des Filmerlebens des Zuschauers bis ins Innerste. Es lässt sich keine klare Trennlinie etablieren zwischen den mentalen Operationen der Figur und den audiovisuellen Kompositionsmustern, in denen sich die fiktionale Welt entfaltet, in der diese Figur verortet ist. Es ist dem Zuschauer daher gerade nicht möglich, die dargestellte Welt mit letzter Sicherheit von der Sichtweise zu un-

terscheiden, in der sie zur Erscheinung kommt. Gleichzeitig beharrt der Film jedoch darauf, dass eine solche Trennung nicht nur möglich, sondern existentiell notwendig ist. Daraus ergibt sich die fundamentale Spannung innerhalb der poetischen Konstruktion: Zwar verweisen die Bilder auf eine vermeintlich wiedererkennbare Wirklichkeit, bezüglich deren historischer Faktizität Konsens besteht. Sie tun dies jedoch auf eine Art und Weise, die ihre Partikularität hervorhebt und der Idee einer allgemeinen Teilbarkeit eine Absage erteilt. Kurz gesagt: die filmischen Bilder deuten die vermeintlich bekannte Geschichte mit ihren vermeintlich bekannten kausalen Verknüpfungen um und fügen sie in einen neuen historischen Ablauf ein. Dieser neue Ablauf widerspricht zwar dem alten nicht direkt; er unterscheidet sich von ihm aber dadurch, dass er sich nach neuen, unbekanntem Gesetzmäßigkeiten vollzieht, neue Kausalitäten produziert und alte außer Kraft setzt. Man könnte sagen, dass die Geschichte selbst dadurch den Beigeschmack des Fantastischen erhält. Die Sachlage wird nicht einfacher, wenn man bedenkt, dass das Thema für Juraj Herz eine biografische Dimension besaß: Er selbst überlebte als Kind das Konzentrationslager Ravensbrück.

Nun ließe sich argumentieren, dass allein ein solcher, fantastischer Modus der Darstellung einem geschichtlichen Ereignis wie dem Holocaust angemessen sein kann: einem Ereignis, das die Grenzen menschlichen Fassungsvermögens zu sprengen droht. Und hierin gelangen wir zum Kern des Problems, das mit dem Verhältnis von historischer und ästhetischer Erfahrung bezeichnet wurde: Dieses Verhältnis ist nach Auschwitz von jeder Selbstverständlichkeit getrennt. Zu dieser Einsicht hätte es nicht einmal des notorischen Diktums Adornos bedurft: „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“² Ganz abgesehen von der langen und in viele Richtungen ausufernden Debatte um diesen Satz möchte ich einen Aspekt hervorheben, auf den unter anderen Peter Stein hingewiesen hat:³ dass nämlich das Verdikt der Barbarei sich auf eine Form von Zeitlichkeit bezieht, die in Adornos Satz mit dem Wort „nach“ markiert ist. Dieser Interpretation zufolge hat sich mit Auschwitz das Wesen historischer Zeitlichkeit selbst

² Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft [1951]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1977, S. 30.

³ Vgl. Peter Stein: „Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“ Widerruf eines Verdikts? Ein Zitat und seine Verkürzung. In: Weimarer Beiträge 42 (1996), Heft 4, S. 485–508.

verändert – in einer Weise, die es unmöglich oder zumindest zu einem Akt der Barbarei macht, mit der Vergangenheit abzuschließen und sich also in einem „Danach“ zu bewegen. Damit ist eine moralische Trennlinie gezogen – ein Akt, der in der Unmöglichkeit von Kultur „nach Auschwitz“ die einzig denkbare, gleichwohl zutiefst paradoxe Gründungsfigur eines neuen Gemeinwesens erblickt.

Grauen und Komik

In ihrem Bericht vom Jerusalemer Eichmann-Prozess formuliert Hannah Arendt an vielen Stellen ein Unbehagen, gar einen Widerwillen, der mit dem Verdikt Adornos gewisse Parallelen aufweist. Dieser Widerwille trifft sowohl jeden Versuch, dem historischen Geschehen einen tieferen, metaphysisch aufgeladenen Sinn zuzuschreiben, als auch jeden Versuch mitleidenden Sich-Einfühlens. Man denke etwa an den Sarkasmus, mit dem sie das Bewusstlos-Werden Yehiel De-Nurs im Zeugenstand kommentiert, ein Ereignis, das von anderen Kommentatoren affirmierend „zum wiederkehrenden Symbol und absoluten Inbild des Prozesses“ erhoben wurde.⁴

Arendt nimmt in De-Nurs Aussage⁵ eine Abgeschmacktheit wahr, einen Ausdruck persönlicher Sinnsuche, der auf ihr unerträgliche Weise die Perspektive des leidenden Individuums in den Vordergrund rückt und zum Stellvertreter aller anderen macht – noch dazu eine Perspektive, welche das Unfassbare mit Hilfe gerade jener Kategorien einzuordnen sucht, die sich angesichts der Katastrophe als wohlfeil erwiesen haben. Nicht (nur) die Vermischung literarischer und juristischer Kategorien ist also Gegenstand von Arendts Kritik,⁶ sondern auch die Tatsache, dass es sich um schlechte, geschmacklose Literatur handele – war doch De-Nur, unter dem Pseudonym Ka-Tzetnik 135633, Verfas-

⁴ Sylvie Lindeperg: Der Eichmann-Prozess in Bildern und Vorstellungen. In: Delia González de Reufels et al. (Hg.): Film als Forschungsmethode. Produktion – Geschichte – Perspektiven, Berlin 2018, S. 53–65, hier S. 63. Es geht mir im Folgenden in keiner Weise um die Frage, wie Arendts Darstellung sich zu anderen Einschätzungen des Prozesses verhält, bzw. was an ihrem Bericht zu kritisieren wäre. Mein Argument ist vielmehr theoretischer Natur und betrifft das Verhältnis zwischen historischem und ästhetischem Urteil.

⁵ Arendt zitiert: „Der Stern, der unser Schicksal auf die gleiche Weise beeinflusst wie der Aschestern von Auschwitz, steht in Konjunktur zu unserem Planeten, er strahlt auf unseren Planeten ein.“ Sie kommentiert dieses sprachliche Bild ironisch als „kleinen Exkurs in die Astrologie“. Arendt: Eichmann in Jerusalem, S. 335–336.

⁶ Vgl. Lindeperg: Der Eichmann-Prozess, S. 64.

ser von Büchern über Auschwitz, die sich mit „Bordellen, Homosexuellen und anderen ‚human interest stories‘ befassen“.⁷ Möglicherweise entscheidend für Arendts Ablehnung mag weder das eine noch das andere, sondern die Diskrepanz gewesen sein, die zwischen dem (von ihr suggerierten) Sensationalismus dieser Bücher und der pathetischen Emphase seiner Zeugenaussage zu erahnen ist.

Arendt bevorzugt im Gegensatz dazu für ihre Darstellung eine betont kalte, distanzierte Sprache; getreu ihrer These von der Banalität des Bösen ist sie bemüht, jeden Anklang des Raunens oder gar des Dämonischen aus ihrer Beschreibung zu verbannen. Eichmann wird ihr vielmehr zu einer lächerlichen Figur, das Grauen vor seinen Taten verwandelt sich wiederholt in Komik. So schreibt sie über ihn:

Es war gewissermaßen schiere Gedankenlosigkeit – etwas, was mit Dummheit keineswegs identisch ist –, die ihn dafür prädestinierte, zu einem der größten Verbrecher jener Zeit zu werden. Und wenn dies „banal“ ist und sogar komisch, wenn man ihm nämlich beim besten Willen keine teuflisch-dämonische Tiefe abgewinnen kann, so ist es darum doch noch lange nicht alltäglich.⁸

Die Komik beschränkt sich durchaus nicht nur auf die Figur Eichmanns, sondern betrifft auch die Versuche, ihn psychologisch und moralisch einzuschätzen bzw. zu beurteilen:

Der Pfarrer schließlich, der Eichmann regelmäßig im Gefängnis besuchte [...], versicherte, Eichmann sei „ein Mann mit sehr positiven Ideen“, was denn wohl auch alle Welt beruhigen dürfte. Die Komödie der Seelenexperten konnte sich leider auf die traurige Tatsache berufen, daß dies tatsächlich kein Fall von moralischer, geschweige denn von gesetzlicher Unzurechnungsfähigkeit war.⁹

Nachdem Arendt bereits zuvor Eichmann in Abgrenzung von literarischen Figuren charakterisiert hat („Eichmann war nicht Jago und nicht Macbeth, und nichts hätte ihm ferner gelegen, als mit Richard III. zu beschließen, ‚ein Bösewicht zu werden‘.“¹⁰), geht sie später explizit auf den Zusammenhang von Horror und Komödie ein: „In Eichmanns Mund wirkt das Grauenhafte oft nicht einmal mehr makaber, sondern ausgesprochen komisch.“¹¹ Und einige Seiten weiter:

⁷ Arendt: Eichmann in Jerusalem, S. 335.

⁸ Arendt: Eichmann in Jerusalem, S. 57.

⁹ Arendt: Eichmann in Jerusalem, S. 99.

¹⁰ Arendt: Eichmann in Jerusalem, S. 56.

¹¹ Arendt: Eichmann in Jerusalem, S. 124.

Gelegentlich bricht die Komik in das Grauen ein und bringt dann Geschichten hervor, an deren Wahrheit kaum zu zweifeln ist, deren makabere Lächerlichkeit aber alles übertrifft, was dem Surrealismus zu diesen Dingen je hätte einfallen können.¹²

Wieder bezieht Arendt sich hier, indem sie den Surrealismus nennt, auf den Bezirk des ästhetischen Urteils, wenn auch wiederum in abgrenzender Weise. Dabei bleibt jedoch offensichtlich die Bedingung dieses Urteils, nämlich die Unterscheidung zwischen dem Grauenhaften und dem Lächerlichen, intakt. Diese Fähigkeit zur Unterscheidung ist es, die Eichmann, Arendt zufolge, abgeht. Dies zeigt sich etwa in einer Episode, in der Eichmann einen ihm bekannten Vertreter der Wiener jüdischen Gemeinde in Auschwitz traf, nachdem dieser dort eingeliefert worden war. Arendt zitiert Eichmann: „[...] ja, dann war es ein normales menschliches Treffen gewesen. Er hat mir sein Leid geklagt. Ich habe gesagt: ‚Ja, mein lieber guter Storfer, was haben wir denn da für ein Pech gehabt?‘“.¹³ Die klischeehafte Rede von der Menschlichkeit, die Verniedlichung, die anbiedernde Adressierung, die immer noch auf den Erhalt einer kollegialen Beziehung aus zu sein scheint, die Vereinnahmung und Bevormundung – all das zusammengenommen ergibt ein Weltverhältnis von derartiger Hermetik, dass es den Umschlag von einer Perspektive in die andere vollständig ausschließt:

[...] was er sagte, war stets das gleiche, und er sagte es stets mit den gleichen Worten. Je länger man ihm zuhörte, desto klarer wurde einem, daß diese Unfähigkeit, sich auszudrücken, aufs engste mit einer Unfähigkeit zu *denken* verknüpft war. Das heißt hier, er war nicht imstande, vom Gesichtspunkt eines anderen Menschen aus sich irgend etwas vorzustellen. Verständigung mit Eichmann war unmöglich, nicht weil er log, sondern weil ihn der denkbar zuverlässigste Schutzwall gegen die Worte und gegen die Gegenwart anderer, und daher gegen die Wirklichkeit selbst umgab: absoluter Mangel an Vorstellungskraft.¹⁴

Zugang zur Wirklichkeit – man könnte auch sagen: Zugang zu historischer Erfahrung – ist dieser Überlegung zufolge keineswegs selbstverständlich. Er hängt in radikaler und vielleicht paradoxer Weise von einem Vermögen zur Imagination ab, von einer Fähigkeit, andere Standpunkte als den eigenen einzunehmen. Diese Fähigkeit fällt in eins mit der Fähigkeit, aktiv einen Standpunkt zu wählen. Die Unfähigkeit zur Wahl eines solchen Standpunkts hingegen macht jemanden zu einem „Sklaven der Geschichte“, wie Joan Copjec schreibt.¹⁵ Indem Arendt das Denken mit dem Vermögen identifiziert, sich die

¹² Arendt: Eichmann in Jerusalem, S. 127.

¹³ Arendt: Eichmann in Jerusalem, S. 128.

¹⁴ Arendt: Eichmann in Jerusalem, S. 126.

¹⁵ Diese Formulierung beinhaltet natürlich keinen Freispruch von Schuld. Copjec beschreibt dieses Problem anhand des Zapruder-Films als Spannung zwischen ästhetischem und histori-

Welt von einem anderen als dem eigenen Standpunkt aus vorzustellen, baut sie eine Brücke zwischen historischer und ästhetischer Erfahrung – insofern man ästhetische Erfahrung als etwas versteht, in dem gedankliche Vorgänge sinnlich anschaulich werden.¹⁶ Die Unangemessenheit oder Unstimmigkeit von Eichmanns Äußerungen – ihre unfreiwillige Komik – beurteilen zu können, ist demnach keine Frage abstrakter philosophischer Logik, sondern aufs engste gebunden an die Domäne des ästhetischen Urteils. Im Umkehrschluss wäre es also gerade die Spannung zwischen dem Grauenhaften und dem Komischen, die es erfahrbar zu machen gälte. Eben dies, so meine These, wird in DER LEICHENVERBRENNER möglich.

Abgrund des Zusammenhangs

So wie Arendt Stil und Gegenstand der Bücher De-Nurs beschreibt, fände sich im Protagonisten des LEICHENVERBRENNER, Karl Kopfrkingl, ein begeisterter Leser dieser Werke. Tatsächlich ist in einer jüngeren Rezension, die das Gesamtwerk De-Nurs bespricht, von „Holocaust Pulp Fiction“ die Rede, von Büchern, die „den Leser mit grotesken Szenen der Folter, perverser Sexualität und Kannibalismus schockieren“.¹⁷ Diese Beschreibung erinnert an die Szene

schem Urteilsvermögen, indem sie sich auf Pasolinis Erörterungen zu diesem Film bezieht: “The limited or attenuated form of subjectivity associated with Zapruder’s subjective long take goes hand in hand with an inability or refusal creatively to *choose* a camera angle, with an acceptance of the position in which history happens to have placed him. Ironically, this reasoning describes the *subjective spectator* as a mere *passive recorder of events*, a mere *object*, or a *slave of history* who forfeits, as a consequence, all claim to objectivity. To attain the form of subjectivity that Pasolini associates with montage requires the addition of a lens. This is the second irony; the quasi-transcendence of one’s historical circumstances here depends not, as one might have expected, on a voluntarist leap beyond one’s historical positioning into some ,abstract and nonnaturalist point of view,‘ but on the *addition of some material device: a lens or a camera and tape recorder*. The final puzzler is that the picture one might spontaneously form of a spectator standing behind this lens or camera simply does not work as a translation of Pasolini’s point, since ,what the lens sees‘ (as opposed to what Zapruder subjectively sees) is rendered through point-of-view-shots (in which the one who looks is often included). The lens that produces objectivity must be imagined to be not in front of, but *behind* the spectator. In other words, the filmmaker would have to be a part of the world he viewed through the lens.” Joan Copjec: *Imagine there’s no Woman. Ethics and Sublimation*. Cambridge/London 2004, S. 202.

¹⁶ Vgl. John Dewey: *Art as Experience*. London 2005, S. 29–30.

¹⁷ David Mikics: *Holocaust Pulp Fiction*. In: *Tablet Magazine*, 19.4.2012, Quelle: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/97160/ka-tzetnik?all=1>, Zugriff am 9.5.2018. Übersetzung durch den Autor.

aus Herz' Film, in der die Familie Kopfrkingl einen Jahrmarkt besucht und die ich im Folgenden etwas ausführlicher behandeln möchte.

Die Szene beginnt mit Figurationen mechanischer Bewegung: die Montage kombiniert in rascher Folge rasend schnell sich drehende Scheiben, mechanisches Uhrwerk, unterlegt mit Musik aus der Drehorgel. Indem die Montage einen leichten Kontrapunkt zur Bewegung der Gegenstände ebenso wie zum Rhythmus der Musik etabliert, konstruiert die Szene den fiktionalen Zusammenhang als Gefüge einer musikalischen Komposition, die den Zuschauer in diesen Prozess der Entstehung einbezieht: Das filmische Bild selbst wird zu einer mechanischen Apparatur, welche den Jahrmarkt, der ja seinerseits auf die Attraktion zahlender Kundschaft ausgelegt ist, verdoppelt (Abb. 1–3).

In einem nächsten Schritt fügt die Montage den mechanischen Apparaten in Großaufnahme die freudestrahlenden Gesichter der Familie Kopfrkingl hinzu – freudestrahlend alle mit Ausnahme des Vaters Karl Kopfrkingl, der gelangweilt bis abschätzig auf das muntere Treiben blickt. Schritt für Schritt werden nun weitere Figuren an die diversen Geräte angeschlossen: Menschen auf dem Karussell und an der Schießbude, Menschen mit Ballons und Zuckerwatte. Nun fokussiert sich die Montage zusehends darauf, das Gesicht Kopfrkingls mit der Drehbewegung des Kettenkarussells und der Ansammlung fröhlicher Mienen zu konfrontieren und arbeitet so graduell sein Nicht-Hineinpassen heraus – eine Spannung, die nach Auflösung verlangt. Nachdem sich die Familie eine Gruppe Tänzerinnen angesehen hat (auch hier verfolgt die Inszenierung das Thema der mechanischen Zurichtung von Körpern weiter), folgt der Umschlag der Szenerie. Mit den Worten „Meine Lieben, ich weiß etwas viel Besseres“ wendet Kopfrkingl sich um. Es folgt eine Großaufnahme seines Gesichts, das sich zu einem Lächeln wandelt, während er mit den Augen einen Punkt im Off fixiert. Und wie als Antwort auf diesen Blick erfolgt ein Schnitt in der Montage, der Kopfrkingls Lächeln mit den entsetzt aufgerissenen Augen einer alten Dame kontrastiert. Der Zuschauer begreift erst einen Moment später: wir befinden uns im Wachsfigurenkabinett; wie so oft in diesem Film hat der Blickanschluss Raum und Zeit übersprungen, während der innere Monolog des Protagonisten, der die Tonspur dominiert, bruchlos fortgesetzt wurde. Beide, Raum und Zeit, beugen sich, so scheint es, der Logik der Verknüpfung, die in Kopfrkingls Blick bzw. seinen Gedanken angelegt ist (Abb. 4–5).

Die Welt des Films, so legt dieser Schnitt zunächst nahe, richtet sich in der Weise ihres Erscheinens nach dem Begehren dieses Blicks. Doch auch die umgekehrte Lesart ist möglich, nach der das Entsetzen der Frau durch den Blick erst hervorgerufen wird. In dieser Kippfigur liegt der dramatische Konflikt von *DER LEICHENVERBRENNER* verborgen: Der Abgrund des Zusammenhangs,

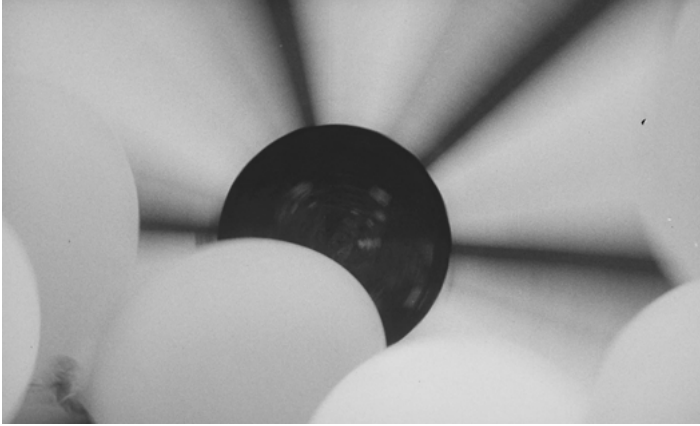


Abb. 1–3: Von der reinen Bewegtheit des Bildes bis zur Einpassung der Zuschauer: Der Jahrmart verschränkt das Organische mit dem Mechanischen.



Abb. 4–5: Das Lächeln und der Schrecken.

der sich hier öffnet, blickt tatsächlich zurück,¹⁸ die Blickverbindung wirkt in beide Richtungen. In der ersten Lesart ist keine Differenz zwischen den gedanklichen Operationen des Protagonisten und der Entfaltung der fiktionalen Welt auszumachen. In der zweiten Lesart jedoch wirkt die affektive Intensität des Gegenschusses retrospektiv auf den Blick Kopfringls zurück und markiert ihn in seiner Grauenhaftigkeit. Hier gibt es das Vermögen zur Unterscheidung

18 „Wer mit Ungeheuern kämpft, mag zusehn, dass er nicht dabei zum Ungeheuer wird. Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.“ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. In: ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Band 6.2: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral* (1886–1887), hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Berlin 1968, S. 3–255, hier S. 98.

zwischen der Welt und einer Sichtweise auf die Welt, hier ist eine Unterscheidung zwischen Gut und Böse noch möglich. Es ist die Spannung zwischen diesen beiden Lesarten, aus der der Film sowohl seine Komik als auch seinen Schrecken bezieht.

Die nun folgende Episode im Wachsfigurenkabinett bearbeitet diesen Konflikt weiter, indem sie eine Pluralität der Perspektiven auf das sich darbietende Geschehen inszeniert. Die „Wachsfiguren“, die diverse notorische Mordtaten aus der folkloristischen Überlieferung nachstellen, sind „in Wahrheit“ Menschen, Schauspieler – eine Wahrheit, die auf die Wahrnehmungsinstanz der Zuschauer berechnet ist und innerhalb der Fiktion nur von der albernen Närrin erahnt wird, die ständig angsterfüllt davon spricht, wie lebendig all diese Figuren aussehen. Ihr entgegengesetzt ist Kopfrkingl, der als einziger milde lächelnd und professionell interessiert die Nummern des Ansagers verfolgt. Auch hier trennt der Film – auf durchaus subtile Weise – den Blick der Zuschauer (der hier und da ein Blinzeln, ein leichtes Heben und Senken des Brustkorbs oder eine zu lebensechte Geste zu erhaschen vermag) von der Entfaltung der Fiktion: Das Bild behauptet in den kleinen Momenten, in denen es eine abweichende Bewegung einfängt, einen Realitätseffekt, der über die Fiktion hinausgeht und den Zuschauer in seiner konkreten historischen Situation adressiert – jedoch nicht als Verweis auf eine dem Bild vorgängige Wirklichkeit, sondern als Bezug auf die mediale Verortung dieser Situation: auf Bilder, die dem Horrorfilm, illegitimen Groschenheftchen und nicht zuletzt den Dokumentationen des Holocaust zu entstammen scheinen.

Karneval der Geschichte

Die lebenden Wachsfiguren verkörpern das Kippmoment, das den LEICHENVERBRENNER von Grund auf strukturiert – und anhand dieser Figuren wird gut erkennbar, dass es sich dabei um eine Struktur des Grotesken handelt. Das Groteske geht dabei nicht gänzlich in einem Entfremdungseffekt auf, wie Wolfgang Kayser es beschreibt.¹⁹ Die das Groteske kennzeichnende „Doppeldetermination“²⁰ meint nicht nur die widersprüchliche Konstituierung fiktionaler Wesen; sie bezeichnet hier darüber hinaus einen Konflikt in der Weltwahrneh-

¹⁹ „Das Groteske ist eine Struktur. Wir könnten ihr Wesen mit einer Wendung bezeichnen, die sich uns oft genug aufgedrängt hat: das Groteske ist die entfremdete Welt.“ Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Tübingen 2004, S. 198.

²⁰ Friedrich Piel: *Die Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance*. Berlin 1962, S. 45.

mung, der zumindest potentiell eine Erkenntnis bereithält.²¹ Diesem Potential an Erkenntnis möchte ich nachgehen, bevor ich zum Schluss komme.

Michail Bachtin setzt bekanntlich das karnevalistische Weltverhältnis als Grundlage des Grotesken.²² Der Karneval, so schreibt Bachtin, zeichnet sich aus durch das Prinzip des Wechsels. Der Karneval privilegiere weder das Hohe noch das Niedrige, sondern feiere vielmehr die Austauschbarkeit der Positionen:

Im Brauch der Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs finden wir den Kern des karnevalistischen Weltempfindens: das Pathos des Wechsels und der Veränderung, des Todes und der Erneuerung. Der Karneval ist das Fest der allvernichtenden und der allerneuernden Zeit.²³

Im Sinne dieser Ausführungen macht der Film aus dem Buddhismus eine groteske Religion: er interpretiert das Prinzip der Wiedergeburt als karnevalesk, wenn z. B. Kopfrkingl davon spricht, wie die Hauskatze, die soeben die Reste des Weihnachtskarpfens frisst, einst selbst von der Familie als Weihnachtskarpfen verspeist und dann wiedergeboren worden sein mag. Dieses groteske „Weltempfinden“, in dem sich alles mit allem verbindet und die dichotomen Trennungen zwischen Mensch und Maschine, innen und außen usw. aufgehoben sind, durchzieht den Film nicht nur in Szenen wie jener im Wachsfignurenkabinett, sondern von den ersten Momenten an; etwa, wenn in der Eröffnungssequenz im Zoo die Stirn Kopfrkingls durch Kadrierung und Montage von seinem Gesicht isoliert und mit dem Fell, den Buckeln und Warzen der Tiere in den Käfigen (Raubkatzen, Schlange, Nashorn, Krokodil) in eine Serie distinkter Oberflächen eingereiht wird. Über diese formale und die inhaltliche Ebene hinaus aber ist *DER LEICHENVERBRENNER* noch radikaler: Er wendet das Prinzip von Erhöhung und Erniedrigung auch auf seinen zentralen Gegenstand an – die Vernichtung der Juden. Dieses die Grenzen der Vorstellungskraft sprengende Ereignis wird im Film als Satire auf kleinbürgerliche Beschränktheit nachgestellt, als Satire auf eine Art zu denken, die sich ausschließlich aus zirkulierenden Klischees nährt. Nicht dieses Milieu an sich ist grotesk. Das wird es erst, setzt man es ins Verhältnis zu Kopfrkingls größenwahnsinniger Vision, die ganze Welt von ihrem Leiden zu erlösen. Bachtin schreibt: „Der Karneval verei-

²¹ Vgl. Thomas Cramer, der das Groteske mit Blick auf E. T. A. Hoffmann als „Ort der Erkenntnis“ bezeichnet. Thomas Cramer: *Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann*. München 1970, S. 63.

²² Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main 1990.

²³ Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 50.

nigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten.“²⁴

An dieser Stelle nehmen wir den Dialog mit *Eichmann in Jerusalem* wieder auf, und zwar nochmals an der neuralgischen Stelle von Arendts Kommentar zu De-Nur. Wie David Mikics schreibt, ist De-Nur mehrfach als vulgärer Clown beschimpft worden, der unfähig sei, die unvorstellbare Tragödie des Holocaust darzustellen.²⁵ Was sein Werk jedoch zeige, sei, dass selbst diejenigen, die Auschwitz erlebt und überlebt hätten, keinen direkten Draht zu dieser Erfahrung besäßen. Wie ekelregend greifbar De-Nur die Schrecken der Todeslager auch schildere, er könne sie doch niemals vollständig enthüllen.²⁶ Auch wenn Arendt nicht die Absicht verfolgt, dieses Problem zu lösen, so reagiert sie doch auf das Dilemma, das darin enthalten ist. Ihre Antwort ist nun nicht nur der Rückzug in die juristische Domäne, sondern explizit auch der Rückgriff auf die Komik, wenn auch eine verzweifelte. Hierin ist sie schließlich De-Nur möglicherweise näher, als sie meint.

Auf dieser Ebene finden wir nun tatsächlich viele, zum Teil verblüffende Gemeinsamkeiten zwischen Herz' Film und Arendts Bericht in der Beschreibung hermetischer Weltbezüge. So erinnert Eichmanns Unfähigkeit, „einen einzigen Satz zu sagen, der kein Klischee war“,²⁷ sehr an Kopfrkingls monotonen Singsang, der beständig das wiedergibt, was er zuletzt gehört hat, und mit dem die disparatesten Situationen miteinander verbunden werden. Eichmanns „idealistische“²⁸ Begeisterung für den Zionismus, entflammt durch die Lektüre von Herzls *Der Judenstaat*, hat viel von Kopfrkingls Enthusiasmus für den Buddhismus und dessen Versprechen der Minimierung allen irdischen Leids. Wie Kopfrkingl, so legt auch Eichmann seinen ganzen Ehrgeiz in die Perfektionierung der von ihm verantworteten Abläufe. Während ersterer fortwährend den zeitlichen Vorteil der Kremation gegenüber der Erdbestattung betont (75 Minuten gegenüber 20 Jahren), führte letzterer 1938 in Wien jüdischen Funktionären aus Berlin sein Verfahren der „forcierten Auswanderung“ vor:

Sie waren entgeistert: „... es ist wie ein automatisch laufender Betrieb, wie eine Mühle, in der Getreide zu Mehl zermahlen wird und die mit einer Bäckerei gekoppelt ist. Auf der einen Seite kommt der Jude herein, der noch etwas besitzt, einen Laden oder eine Fabrik oder ein Bankkonto. Nun geht er durch das ganze Gebäude, von Schalter zu Schalter, von Büro zu Büro, und wenn er auf der anderen Seite herauskommt, ist er aller Rechte be-

²⁴ Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 49.

²⁵ Vgl. Mikics: *Holocaust Pulp Fiction*.

²⁶ Vgl. Mikics: *Holocaust Pulp Fiction*.

²⁷ Arendt: *Eichmann in Jerusalem*, S. 125.

²⁸ Arendt: *Eichmann in Jerusalem*, S. 117.

raubt, besitzt keinen Pfennig, dafür aber einen Paß, auf dem steht: ‚Sie haben binnen 14 Tagen das Land zu verlassen, sonst kommen Sie ins Konzentrationslager.‘“²⁹

Dass dieses Prinzip der Automatisierung seine logische Konsequenz in der Vernichtungsmaschinerie erreichte, muss nicht betont werden. Weder Arendts Buch noch *DER LEICHENVERBRENNER* zielen auf eine Bewältigung des Holocaust ab. Wenn Arendt jedoch am Ende das Scheitern des Denkens angesichts der Banalität konstatiert, bzw. ihren eigenen Richtspruch formuliert, belässt Herz' Film es nicht beim Grauen des Holocaust. Zwar greift gegen Ende des Films mehr und mehr der Schrecken um sich, zwar kürzt Kopfrkingl selbst die Mordprozedur ab, wenn er nach seinem Sohn und seiner Frau auch seine Tochter umbringen will, und zwar endet der Film in einem weißen Bild, das den Raum der fiktionalen Welt auslöscht – doch ist dieses Weiß nicht der sich durchsetzende, gebührende Ernst angesichts der unermesslichen Ausmaße des Geschehens. Vielmehr handelt es sich um das Übermächtigwerden der Vision des Potala-Palasts, dem Sitz des Dalai Lama; es ist das Ineinsfallen von Grauen und albernem Größenwahn und weder nur das eine noch ausschließlich das andere. Ebenso wie der alberne Größenwahn schreckliche Züge annimmt, wird das Grauen zu einer komischen Angelegenheit. In diesem grotesken Zusammenfallen erfüllt sich der Karneval: es handelt sich buchstäblich um die Koinzidenz von Tod und Wiedergeburt.

Schluss

Auf die Aufforderung des freien Senders von Radio Prag vernichteten Hunderttausende namenloser und unbekannter Menschen am Freitagabend Straßenschilder und Platzbezeichnungen in der okkupierten Stadt, es verschwanden auch die Nummernschilder der Häuser. Mancherorts gibt es sogar keine Namensschilder der Mieter mehr. Prag hat keine Wassergasse, keinen Kaiserplatz mehr, in Prag sind Namen und Nummern ausgestorben. Prag ist für ungeladene Gäste eine tote Stadt.³⁰

Welchen Sinn mag es haben, das oben beschriebene Ende des Films durch einen Epilog zu ergänzen, in dem sowjetische Panzer durch Prag rollen? Der Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts verdoppelt in gewisser Weise die Invasion, die den Hintergrund für das Geschehen in *DER LEICHENVERBRENNER*

²⁹ Arendt: Eichmann in Jerusalem, S. 121.

³⁰ Lidová demokracie, 5. Sonderausgabe, 24. 08. 1968, zit. nach: Werner Marx/Günther Wagenlehner (Hg.): Das tschechische Schwarzbuch. Die Tage vom 20. bis 27. August 1968 in Dokumenten und Zeugenaussagen. Stuttgart 1969, S. 177.

abgibt. Und schon diese Verdopplung allein, diese Art der Wiederholung von Geschichte hat einen grotesken Beigeschmack: Gerade wenn man die Inkommensurabilität des sich an die erste Invasion anschließenden Geschehens berücksichtigt, bleibt einem angesichts der neuerlich durch Straßen rollenden Panzer nurmehr ein bitteres Lachen. Aufgabe der Kunst wäre es, dafür zu sorgen, dass dieses Lachen nicht in Resignation erstirbt, sondern seinen karnevalischen Geist bewahrt. Die Namenlosigkeit der Straßen Prags in den Tagen nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts ist ein Fanal des passiven Widerstands. Zugleich jedoch ist es eine Rekonfiguration der sinnlichen Ordnung, nach der gesellschaftliches Miteinander sich vollzieht. Die „tote Stadt“ stellt dadurch die Bedingungen einer neuen Lebendigkeit bereit. In seinen besten Momenten ist das Kino in der Lage, eine solche Neuordnung der Parameter unserer historischen Existenz in Gang zu setzen. *DER LEICHENVERBRENNER* ist der einzige Film aus seiner Filmografie, von dem Juraj Herz sagt, er sei so geworden, wie er gedacht gewesen sei (mit Ausnahme eben des verlorenen Epilogs).³¹ Was auch immer das Jahr 1968 bezeugt, es zeugt in jedem Fall von der Möglichkeit, einen solchen Film zu machen – auch eingedenk dessen, was verloren ging. Und das sagt vielleicht genug.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft [1951]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1977.
- Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Bericht von der Banalität des Bösen. München/Berlin/Zürich 2017.
- Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main 1990.
- Copjec, Joan: *Imagine There's No Woman. Ethics and Sublimation*. Cambridge/London 2004.
- Cramer, Thomas: *Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann*. München 1970.
- Dewey, John: *Art as Experience*. London 2005.
- Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Tübingen 2004.
- Košuličová, Ivana: *Drowning the Bad Times. Juraj Herz Interviewed*. In: *Kinoeye* 2 (2002), Issue 1. Quelle: <http://www.kinoeye.org/02/01/kosulicova01.php> (10. 5. 2018).
- Lindeperg, Sylvie: *Der Eichmann-Prozess in Bildern und Vorstellungen*. In: Delia González de Reufels et al. (Hg.): *Film als Forschungsmethode. Produktion – Geschichte – Perspektiven*. Berlin 2018, S. 53–65.
- Marx, Werner/Wagenlehner, Günther (Hg.): *Das tschechische Schwarzbuch. Die Tage vom 20. bis 27. August 1968 in Dokumenten und Zeugenaussagen*. Stuttgart 1969.

³¹ Vgl. Ivana Košuličová: *Drowning the Bad Times. Juraj Herz interviewed*. In: *Kinoeye* 2 (2002), Issue 1. Quelle: <http://www.kinoeye.org/02/01/kosulicova01.php>, Zugriff am 10. 5. 2018.

Mikics, David: Holocaust Pulp Fiction. In: Tablet Magazine, 19. 4. 2012, Quelle: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/97160/ka-tzetnik?all=1>. (09. 05. 2018).

Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. In: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band 6.2: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral (1886–1887), hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Berlin 1968, S. 3–255.

Piel, Friedrich: Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Berlin 1962.

Stein, Peter: „Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“ Widerruf eines Verdikts? Ein Zitat und seine Verkürzung.

In: Weimarer Beiträge 42 (1996), Heft 4, S. 485–508.

Filmografie

SPALOVAČ MRTVOL. Reg. Juraj Herz. CSSR 1969.