



# KLASSIKER

des polnischen Films





Christian Kampkötter, Peter Klimczak, Christer Petersen (Hg.)  
Klassiker des polnischen Films

Klassiker der osteuropäischen Films, Band 1

Herausgegeben von Jörn Ahrens, Heinrich Kirschbaum,  
Peter Klimczak, Lars Koch, Christer Petersen, Schamma Schahadat,  
Florentine Strzelczyk, Kerstin Stutterheim und Dirk Uffelmann

Eine Publikation des Brandenburgischen Zentrums für Medienwissenschaften (ZeM) unterstützt mit Mitteln der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit, des FilmFestival Cottbus – Festival des osteuropäischen Films, des Vereins der Freunde und Förderer der Universität Passau und des ZeM:



FUNDACJA WSPÓŁPRACY  
POLSKO-NIEMIECKIEJ  
STIFTUNG  
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE  
ZUSAMMENARBEIT



**Film  
Festival  
Cottbus**

Festival des osteuropäischen Films  
*Festival of East European Cinema*



VEREIN DER  
FREUNDE UND  
FÖRDERER DER  
UNIVERSITÄT  
PASSAU E.V.

**z e M**

Brandenburgisches Zentrum  
für Medienwissenschaften

Christian Kampkötter, Peter Klimczak,  
Christer Petersen (Hg.)

# Klassiker des polnischen Films

**SCHÜREN**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH  
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)  
© Schüren Verlag 2015  
Alle Rechte vorbehalten  
Gestaltung: Nadine Schrey  
Reihendesign/Umschlaggestaltung: Anke Steinborn  
Lektorat: Franziska Mayer, Christian Ostwald  
Druck: booksfactory  
Printed in Poland  
ISBN 978-3-89472-886-1 (Print)  
ISBN 978-3-7410-0060-7 (eBook)

# Klassiker des polnischen Films

Andrzej Wajda, Krzysztof Kieślowski, Roman Polański, Agnieszka Holland, Andrzej Żuławski – dies sind nur einige der bekanntesten Namen, die für eine der innovativsten Filmkulturen Europas stehen – die polnische. Es war insbesondere die sogenannte Polnische Filmschule in den späten 1950er- und 1960er-Jahren, die dem polnischen Kino auch international nachhaltige Anerkennung verschaffte. Filme wie Andrzej Wajdas *ASCHE UND DIAMANT* (1958), Andrzej Munks *EROICA* (1958), Jerzy Kawalerowiczs *MUTTER JOHANNA VON DEN ENGELN* (1961) oder Roman Polańskis *DAS MESSER IM WASSER* (1962) gelten bis heute als kinematographische Meisterleistungen und werden in einem Atemzug mit den Klassikern des italienischen Neorealismus und der französischen *Nouvelle Vague* genannt. Doch dabei sollte es nicht bleiben.

Auch in den 1970er- und 1980er-Jahren setzte das polnische Kino maßgebliche Impulse. Während Andrzej Wajda seine Arbeit auf hohem Niveau fortsetzte, wusste Krzysztof Zanussi das internationale Publikum mit seinen philosophisch-existenzialistischen Werken nachdenklich zu stimmen, sorgte Andrzej Żuławski – ebenfalls international – für Irritationen. Aber auch ein anderer Regisseur trat zunehmend in Erscheinung: Krzysztof Kieślowski, der in den 1960er-Jahren als Dokumentarfilmer begonnen hatte, um sich in den 1970er-Jahren zunehmend dem Spielfilm zuzuwenden. Der große internationale Durchbruch gelang ihm schließlich Ende der 1980er-Jahre mit *EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN* (1988); einem Spielfilm, der zunächst im Rahmen einer an den Zehn Geboten orientierten Filmreihe für das polnische Fernsehen produziert worden war.

Nach dem politischen Umbruch 1989 gibt sich die polnische Gesellschaft – und mit ihr das polnische Kino – auf die Suche nach

Orientierung in einer politisch und wirtschaftlich gänzlich neu geordneten Welt. Die Funktionsweisen der kapitalistischen Gesellschaft werden kritisch untersucht, aber auch traditionelle Werte radikal in Frage gestellt. Zugleich öffnet sich das polnische Kino wieder verstärkt dem westlichen Einfluss: Władysław Pasikowskis *HUNDE* aus dem Jahr 1992 etwa führt die Genreformeln des Actionthrillers in den polnischen Film ein und verknüpft sie mit einem, wenn nicht genuin polnischen, so doch genuin osteuropäischen Thema: den massiven Problemen bei der Aufarbeitung der kommunistischen Vergangenheit in den staatlichen Verwaltungs- und Sicherheitsstrukturen.

Das polnische Kino blickt dabei auf eine derart wechselvolle Geschichte zurück, dass die Klassiker des polnischen Films auch heute noch, 15 Jahre nach der Jahrtausendwende und gut 25 Jahre nach dem Zusammenbruch des Sozialismus, von ungebrochener Faszinationskraft sind. So hat etwa der amerikanische Regisseur Martin Scorsese im Jahr 2014 ein Projekt ins Leben gerufen,<sup>1</sup> in dessen Rahmen 21 ausgewählte *Masterpieces of Polish Cinema* (von denen viele auch im vorliegenden Band vorgestellt werden) – oft zum ersten Mal – einem breiten Publikum in den USA und Kanada präsentiert wurden. Denn selbst wenn dem polnischen Kino die Anerkennung von Seiten der internationalen Filmkritik nicht verwehrt blieb, handelt es sich doch um ein Kino, welches sich den westlichen Zuschauern nicht ohne Widerstände erschließt. Ein Grund hierfür liegt in seiner intensiven Auseinandersetzung mit der eigenen polnischen Kultur und Geschichte. Und trotzdem ist es nicht etwa so, dass der polnische Film nur auf die eigene Geschichte fixiert wäre. Gerade in den 1970er- und 1980er-Jahren findet eine Abwendung von der polnisch-historischen Thematik, insbesondere des Zweiten Weltkriegs, und eine Hinwendung zu allgemeineren Fragen statt. Das polnische Kino siedelt sich mehr und mehr in einem Spannungsfeld zwischen nationaler Selbstvergewisserung und grundsätzlichen Fragen menschlicher Existenz an und stellt dabei zunehmend kritisch auch die Frage nach der Un-/Möglichkeit eines <real existierenden Sozialismus>. Dabei bleibt es aber stets ein Kino, das in vielfältiger Weise auf kulturelle

---

1 Die offizielle Homepage des Projekts *Masterpieces of Polish Cinema* findet sich unter <http://www.msrepresents.com> (10.1.2015).



Hintergründe rekurriert, die aus ganz spezifischen Gegebenheiten der polnischen Kultur und Geschichte resultieren.

Genau hier setzen die *Klassiker des polnischen Films* an. Im vorliegenden Band sollen dem deutschsprachigen Publikum 25 repräsentative Filme, die in Polen nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, näher gebracht werden. Neben dem Besonderen, der jeweiligen Ästhetik und Semantik der einzelnen Filme werden stets auch die spezifischen kulturellen Hintergründe erschlossen, welche die Filme prägen: Jeder Beitrag soll dabei sowohl das ‹Individuelle› als auch das ‹Repräsentative› des besprochenen Filmklassikers herausstellen. Bei der Auswahl der Filme haben wir uns bemüht, trotz der Beschränkung auf 25 Filme ein möglichst breites Spektrum an Regisseurinnen und Regisseuren zu erfassen. Zugleich war es unser Ziel, bei der Film- auswahl die Zeit vom Zweiten Weltkrieg bis zum Beginn des neuen Jahrtausends möglichst gleichmäßig abzudecken. Wir beginnen daher im Jahr 1948 mit Wanda Jakubowskas ganz im Zeichen der Schrecken des Zweiten Weltkriegs stehenden *DIE LETZTE ETAPPE* und beschließen den Band mit Marek Koterskis ironisch-bissiger Satire *DER TAG EINES SPINNERS* aus dem Jahr 2002. Dass dabei der eine oder andere Klassiker auf der Strecke bleibt, ist unvermeidbar. Explizit ausgespart haben wir zudem Dokumentar-, Animations- und Kinderfilme: Der Band präsentiert einzig Klassiker des polnischen *Spielfilms*.

Damit erheben wir selbstverständlich keinerlei Anspruch, eine detaillierte und vollständige Geschichte des polnischen Films zu präsentieren. Der Versuch einer solchen umfassenden filmhistorischen Darstellung findet sich etwa in der 2013 publizierte Anthologie *Der Polnische Film – Von den Anfängen bis zur Gegenwart*.<sup>2</sup> Ziel des vorliegenden Bandes ist es vielmehr, über ein spezifisches Fachpublikum hinaus ein breites Publikum anzusprechen und diesem einen Zugang zum polnischen Kino anhand seiner bedeutendsten Werke zu eröff-

---

2 Konrad Klejsa, Schamma Schahadat, Margarete Wach (Hg.): *Der Polnische Film – Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg 2013. Zudem sei – gleichsam als Auswahlbiographie in englischer und deutscher Sprache – verwiesen auf: Jacek Fuksiewicz: *Polish Cinema*. Warszawa 1973; Marek Haltof: *Polish National Cinema*. Oxford, New York 2002; Paul Coates: *The Red and the White. The Cinema of People's Poland*. London 2005; Ewa Mazierska, Elżbieta Ostrowska: *Women in Polish Cinema*. New York 2006; Ewa Mazierska: *Polish Postcommunist Cinema. From Pavement Level*. Oxford 2007; Mateusz Werner (Hg.): *Polish Cinema Now! Focus on Contemporary Polish Cinema*. New Barnet 2010; Ewa Mazierska, Michael Goddard (Hg.): *Polish Cinema in a Transnational Context*. Rochester 2014.

nen: Die 25 Beiträge sollen Neugier wecken und zur Erkundung des Filmlandes Polen einladen, sei es in Form einer (nochmaligen) Sichtung der hier besprochenen oder der Entdeckung anderer und neuer polnischer Filmklassiker. In der Hoffnung, dass dies gelingt, danken wir nicht zuletzt unseren Autorinnen und Autoren, Lektorinnen und Lektoren, Übersetzerinnen und Übersetzern sowie den Sponsoren und Förderern dieses Bandes und der gesamten Reihe der *Klassiker des osteuropäischen Films*.

*Christian Kampkötter, Peter Klimczak, Christer Petersen*

# Inhalt

1948	DIE LETZTE ETAPPE/OSTATNI ETAP <i>Wanda Jakubowska</i>	11
1956	DER KANAL/KANAŁ <i>Andrzej Wajda</i>	19
1958	EROICA <i>Andrzej Munk</i>	27
1958	DER ACHE WOCHE NTAG/ÓSMY DZIEŃ TYGODNIA <i>Aleksander Ford</i>	37
1958	ASCHE UND DIAMANT/POPIÓŁ I DIAMENT <i>Andrzej Wajda</i>	45
1960	DIE KREUZRITTER/KRZYŻACY <i>Aleksander Ford</i>	55
1961	MUTTER JOHANNA VON DEN ENGELN/ MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW <i>Jerzy Kawalerowicz</i>	65
1962	DAS MESSER IM WASSER/NÓŻ W WODZIE <i>Roman Polański</i>	75
1965	DIE HANDSCHRIFT VON SARAGOSSA/ RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE <i>Wojciech Jerzy Has</i>	85
1970	DER AUSFLUG/REJS <i>Marek Piwowski</i>	95
1972	EIN DRITTEL DER NACHT/TRZECIA CZĘŚĆ NOCY <i>Andrzej Żuławski</i>	105
1972	DURCH UND DURCH/NA WYLOT <i>Grzegorz Królikiewicz</i>	113

1974	DAS GELOBTE LAND/ZIEMIA OBIECANA <i>Andrzej Wajda</i>	123
1977	TARNFARBEN/BARWY OCHRONNE <i>Krzysztof Zanussi</i>	131
1977	DER MANN AUS MARMOR/CZŁOWIEK Z MARMURU <i>Andrzej Wajda</i>	141
1981	FIEBER/GORĄCZKA <i>Agnieszka Holland</i>	151
1981	BÄRCHEN/MIŚ <i>Stanisław Bareja</i>	159
1981	DER ZUFALL MÖGLICHERWEISE/PRZYPADEK <i>Krzysztof Kieślowski</i>	167
1984	SEXMISSION/SEKSMISJA <i>Juliusz Machulski</i>	177
1984	O-BI, O-BA. DAS ENDE DER ZIVILISATION/ O-BI, O-BA. KONIEC CYWILIZACJI <i>Piotr Szulkin</i>	187
1988	EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN/ KRÓTKI FILM O ZABIJANIU <i>Krzysztof Kieślowski</i>	197
1992	HUNDE/PSY <i>Władysław Pasikowski</i>	207
1994	DREI FARBEN: WEISS/TRZY KOLORY: BIAŁY <i>Krzysztof Kieślowski</i>	217
1999	DIE SCHULD/DŁUG <i>Krzysztof Krauze</i>	227
2002	DER TAG EINES SPINNERS/DZIEŃ ŚWIRA <i>Marek Koterski</i>	235

# 1948

## DIE LETZTE ETAPPE OSTATNI ETAP

Wanda Jakubowska

Wanda Jakubowskas *DIE LETZTE ETAPPE* war der erste polnische Spielfilm überhaupt, der weltweit Beachtung und Anerkennung fand. Nur zwei Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges entstanden, erzählt er vom dunkelsten Kapitel dieses Krieges: dem Massenmord im deutschen Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz im polnischen Oświęcim. In Polen und 49 weiteren Ländern bekam ein Millionenpublikum erstmals ein eindrückliches Bild dieser Verbrechen vor Augen geführt,<sup>1</sup> obgleich der Kinobesuch viele nicht nur «etwas Überwindung» gekostet haben muss.<sup>2</sup> Sogar aus dem Land der Täter hieß es über die Reaktionen auf die Ostberliner Vorpremiere: «Die Zuschauer schwiegen und weinten».<sup>3</sup>

Hanno Loewy etwa behauptet nicht zu viel, wenn er von *DIE LETZTEN ETAPPE* als «Mutter aller Holocaustfilme» spricht, beziehen sich doch ungezählte Nachfolger aus Europa und den USA auf Jakubows-

---

1 Barbara Mruklik: «Filmy o ludobójstwie». In: Jerzy Toeplitz (Hg.): *Historia filmu polskiego. Bd. 3: 1939–1956*. Warszawa 1974, S. 154.

2 Kurt Lubinski: «Auschwitz im Film». In: *Aufbau*, 25.3.1949. Der Kritiker appellierte an die Leserschaft der New Yorker Emigrantenzeitung, sich dem Film dennoch nicht zu entziehen.

3 Anon.: «Die erschütternde Wahrheit». In: *Berliner Zeitung*, 24.12.1948. Auch ein westdeutscher Bericht über die eigentliche Premiere erwähnte weinende Zuschauer; Anon.: «Film der Häftlinge». In: *Der Spiegel*, 8.9.1949.

kas Film.<sup>4</sup> In Polen genoss DIE LETZTE ETAPPE jahrzehntelang den Ruhm als «erster, großer Triumph unseres Films».<sup>5</sup> Immer wieder war Jakobowskas Film in den polnischen Kinos und im Fernsehen zu sehen. Dies änderte sich allerdings mit dem Ende der Volksrepublik. Nach 1989 galt DIE LETZTE ETAPPE in Filmwissenschaft und Publizistik als erster Schritt auf dem Irrweg des «ideologischen Kinos».<sup>6</sup> Und auch für das Publikum schien der Film nicht mehr interessant zu sein: Trotz Reihen wie der «Klassiker» oder dem «Kanon des polnischen Kinos» gibt es derzeit auf dem polnischen Markt keine einzige DVD-Ausgabe des Films, der den Grundstein zur internationalen Erfolgsgeschichte des polnischen Nachkriegskinos gelegt hat.<sup>7</sup>

## Ein Film der Auschwitz-Häftlinge

«Dem Wunsch, einen Film zu machen über das Phänomen, welches das Auschwitzer Lager war, verdanke ich höchstwahrscheinlich die Tatsache, dass ich überhaupt lebe. Dieser Wunsch behütete mich nämlich davor, Auschwitz subjektiv zu erleben, erlaubte mir alles, was mich umgab, als eine besondere Art des Sammelns einer Dokumentation aufzufassen. [...] Das heißt, dass ich Daten und Material unter einem bestimmten Gesichtspunkt aussuchte. Vor allem bemühte ich mich, die Gestalten, Charaktere und Handlungsmotivationen der Genossen aus den Widerstandsgruppen gut kennenzulernen. Auf der anderen Seite die Mechanik der Lagerleitung».<sup>8</sup> Mit diesen Worten beschrieb Wanda Jakobowska (1907–1998), Koautorin und Regisseurin von DIE LETZTE ETAPPE, die Anfänge ihres Filmprojektes.

Jakubowska war selbst führend im sozialistischen Untergrund tätig gewesen, bevor die deutschen Besatzer sie Anfang 1943 eher zufäl-

---

4 Hanno Loewy: «The Mother of All Holocaust Films? Wanda Jakobowska's Auschwitz trilogy». In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24 (2004), S. 179ff.

5 Mruklik, S. 154

6 Marta Wróbel: «Ostatni etap Wandy Jakobowskiej, jako pierwszy etap polskiego kina ideologicznego». In: *Kwartalnik Filmowy* 42 (2003), S. 6ff. Mit gleicher, noch schärferer Tendenz urteilt Marek Haltof: «Wanda Jakobowska's Return to Auschwitz: THE LAST STAGE (1948)». In: Marek Haltof (Hg.): *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*. New York 2012, S. 28ff.

7 Die einzige bisher erschienene DVD-Edition von DIE LETZTE ETAPPE (THE LAST STAGE bzw. THE LAST STOP) aus den USA ist vergriffen.

8 Wanda Jakobowska: «Kilka wspomnień o powstaniu scenariusza (na marginesie filmu OSTATNI ETAP)». In: *Kwartalnik Filmowy* 1 (1951), S. 40f.

lig inhaftierten und einige Monate später in die Frauenabteilung des KZ Auschwitz-Birkenau deportierten.<sup>9</sup> Im Lageruntergrund fand sie sofort Helfer, die ihr einen Posten als Fotografin in einem kleinen, relativ sicheren Außenkommando verschafften. Dort traf Jakubowska auf die deutsche Kommunistin Gerda Schneider, eine Vertreterin des Lageruntergrunds, die mit Jakubowska den Wunsch teilte, einen Film über das KZ Auschwitz zu drehen.<sup>10</sup>

Nach der Befreiung ergänzten Schneider und Jakubowska das dank vieler Zuträgerinnen unter den Mitgefangenen gesammelte Material durch Recherchen im besetzten Deutschland: Dabei handelt es sich vor allem um Material über die ersten Kriegsverbrecherprozesse und Interviews mit inhaftierten Tätern. Im Sommer 1945 kompilierten Schneider und Jakubowska aus dem umfangreichen Material eine erste Drehbuchfassung. Ende 1945 präsentierte Jakubowska ihr Projekt dann der künstlerischen Programmabteilung der neuen Monopolgesellschaft *Film Polski*. Abteilungsdirektor Jerzy Bossak gefiel das Drehbuch, «aber er befand, dass das ein Film für Fritz Lang, Wilhelm Pabst, John Ford ist, aber nicht für eine gewisse Jakubowska!». <sup>11</sup> Bossak, selbst Dokumentarfilmer, kannte Jakubowska zwar aus der Ende der 1920er-Jahre von Studenten gegründeten Gesellschaft *Start* (*Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego*).<sup>12</sup> Gemeinsam hatten sie sich für avantgardistische und «gesellschaftlich nützliche» Filme eingesetzt. In diesem Umfeld konnte Jakubowska Ende der 1930er-Jahre erste Erfahrungen als Kurz- und Spielfilm-Regisseurin sammeln. Dennoch versuchten die früheren Mitstreiter, Jakubowska das prestigereiche Vorhaben streitig zu machen. Erst als sie Anfang 1947 in Moskau Unterstützung für ihr Projekt gesucht und Rückendeckung in der sowjetischen Führung (bis hinauf zu Stalin, wie sie später erfuhr) gefunden hatte, gelang es Jakubowska nun auch mithilfe der polnischen Staats- und Parteiführung durchzusetzen, dass sie ihren Film selbst verwirklichen durfte.<sup>13</sup>

---

9 Tadeusz Lubelski: «Dwa debiuty oddzielone w czasie. Rozmowa z Wandą Jakubowską». In: Marek Hendrykowski (Hg.): *Debiuty polskiego kina*. Konin 1998, S. 17.

10 Alina Madej: «Proszę państwa do kina». In: Alina Madej (Hg.): *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*. Bielsko-Biała 2002, S. 174ff.

11 Alina Madej: «Jak powstawał OSTATNI ETAP». In: *Kino* 32,5 (1998), S. 13ff.

12 Zu Deutsch: *Verein der Liebhaber des künstlerischen Films*.

13 Lubelski, S. 11ff.

Nach gut zwei Jahren Vorarbeit konnten im Frühjahr 1947 die Dreharbeiten auf dem Gelände des ehemaligen KZ Auschwitz-Birkenau beginnen. Dort waren jedoch inzwischen kaum mehr massive Bauten vorhanden, die zudem teils noch als Internierungslager für Deutsche dienten. Es gelang jedoch, aus Originalmaterial die Kulissen zweier Häftlingsbaracken nachzubauen – dies war zugleich ein Impuls für die wenig später per Gesetz besiegelte Rekonstruktion des Lagers als Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau.<sup>14</sup> Selbst die Kostüme waren weitgehend original. Als Statisten dienten dagegen Einwohner von Oświęcim, vor allem aber sowjetische Soldaten. Die noch auf dem Lagergelände internierten Deutschen durften nur zu Hilfsarbeiten herangezogen werden, da – so das Ministerium für Öffentliche Sicherheit – der Anblick ehemaliger deutscher Soldaten auf der Leinwand das Gedenken an Millionen ermordete Polen verletzt hätte. Jakubowska war es auch nicht erlaubt, deutsche Schauspieler zu engagieren. Sie hielt jedoch daran fest, dass alle Darsteller – darunter zwei sowjetische und eine französische Schauspielerin – wenigstens in der zu ihrer Rolle gehörenden Sprache synchronisiert wurden, und bediente sich erneut der Hilfe Gerda Schneiders, die dafür nach Polen einreisen durfte.<sup>15</sup> Nach eigener Aussage übernahm es Schneider auch, den polnischen Darstellern der deutschen Täter die nationalsozialistische Ideologie von «Rassen- und Nationalitätenhaß» sowie die Vorstellung zu vermitteln, «daß ihnen durch das Tragen der Uniform Gewalt über Leben und Tod Tausender von Menschen gegeben sei. Das Heer der Statisten mußte sich ihrer suggestiven Kraft beugen».<sup>16</sup> Auch deshalb war Gerda Schneider für Jerzy Kawalerowicz, Regieassistent bei DIE LETZTE ETAPPE, nicht nur Koautorin, sondern Koregisseurin des Films.<sup>17</sup>

## Internationale Frauen-Solidarität

Kollektivheld des in Episoden erzählten Films ist eine internationale, kommunistisch inspirierte Widerstandsgruppe im Krankenrevier des

---

14 Madej 1998, S. 16.

15 Madej 1998, S. 15f.

16 Gerda Schneider: «Die <Positiven> und die <Negativen>». In: *Neues Deutschland*, 18.8.1949.

17 Łukasz Figielski, Bartosz Michalak: *Prywatna historia kina polskiego*. Gdańsk 2005, S. 18.



Frauenlagers Auschwitz-Birkenau. An ihrer Spitze stehen anfangs die sowjetische Häftlingsärztin Eugenia und die deutsche Häftlingsschwester Anna. Zu dieser Gruppe stoßen nach und nach die Polin Helena, die Französin Michele, die polnische Jüdin Marta, die als einzige aus ihrem Transport überlebt, weil der Lagerkommandant sie zur Dolmetscherin bestimmt, und die serbische Partisanenführerin Dessa, die ihre Rechte als Kriegsgefangene reklamiert.

Helena, deren im Krankenrevier geborenen Säugling der Lagerarzt ermordet, und Marta, die ihre Eltern schon bei ihrer Ankunft verliert, schöpfen durch den solidarischen Widerstand der Frauen neuen Lebensmut. Sie können jedoch nicht Eugenias Foltertod verhindern, nachdem die Ärztin einer Rot-Kreuz-Delegation die Wahrheit über das Vernichtungslager gesagt hat. Anna erleidet das gleiche Schicksal, als sie Eugenias Nachfolgerin, die korrupte polnisch-jüdische Pseudo-Ärztin Lalunia entlarvt und von dieser aus Rache denunziert wird. Die Deutschen ermorden auch Michele und die stolze Dessa.

So nimmt es zuletzt Marta auf sich, mit Tadek, einem Vertrauten aus dem Männerlager, Informationen über die geplante Liquidation des KZ nach außen zu schmuggeln. Dies gelingt zwar, doch die beiden Flüchtigen werden gefasst und zurück ins Lager gebracht. Dort soll Marta öffentlich gehängt werden, kann sich aber auf dem Schafott die Pulsadern aufschneiden. «Die Rote Armee ist schon nah!», ermutigt sie die Mitgefangenen noch, schlägt den herbeigeeilten Lagerkommandanten nieder und stirbt mit den Worten: «Lasst nicht zu, dass Auschwitz sich wiederholt!».

## Doku-Drama oder Propagandafilm

Der ungarische Filmtheoretiker und -kritiker Béla Balázs schrieb 1948 über *DIE LETZTE ETAPPE*, Wanda Jakubowska habe mit ihrem Versuch, die Schrecken von Auschwitz in einer Serie von Miniaturdramen zu rekonstruieren, nicht weniger als ein neues Genre geschaffen, die «dramatisierte Dokumentation».<sup>18</sup> Zur gleichen Zeit regte sich in Polen jedoch vereinzelt Kritik von KZ-Überlebenden, der Film habe die Lagerrealität geschönt. Polnische Regimegegner und Emigranten

---

18 Béla Balázs: *THE LAST STOP*. Zit. nach Stuart Liebman: «Pages from the Past. Wanda Jakubowska's *THE LAST STOP* (OSTATNI ETAP)». In: *Slavic and East European Performance* 16,3 (1996), S. 66f.

beschuldigten die Regisseurin wegen Auswahl und Gestaltung von Personen und Szenen sogar der Fälschung und der antinationalen Propaganda.<sup>19</sup>

Jakubowska rechtfertigte sich, ihre ursprüngliche Absicht, die ganze Lagerrealität mit Sterbenden, Leichen, Ungeziefer und entstellenden Krankheiten zu zeigen, hätte beim Publikum Grauen und Abscheu hervorgerufen und letztlich zu einer Missachtung des Films geführt. Auch habe sie nur im Fall der Pseudo-Ärztin Lalunia eine keiner wirklichen Person nachgebildete Figur auf die Leinwand gebracht, für alle übrigen Charaktere gebe es gleich mehrere reale Vorbilder. Zur Beglaubigung führte sie Namen von Häftlingen und Tätern an.<sup>20</sup> Tatsächlich verglich die Filmpublizistin Alina Madej DIE LETZTE ETAPPE mit Häftlingsberichten und kam zum Schluss, der stärkste Realitätsbezug finde sich gerade bei «jenen Fragmenten und Handlungen, die heute am fiktivsten, um nicht zu sagen: falsch, erscheinen».<sup>21</sup>

Das heißt nicht, dass der Film frei von Tendenzen der politischen Agitation und Propaganda seiner Entstehungszeit wäre. Diese ergeben sich jedoch vor allem dadurch, dass die Autorinnen aus ihrer Materialsammlung das fortließen oder hintanstellten, was politisch nicht genehm war, das politisch Genehme aber hervorhoben. Das gilt besonders für den kommunistisch inspirierten, internationalen Lageruntergrund, der als die einzige Widerstandsbewegung im KZ Auschwitz erscheint, während der nationalpolnische, antikommunistische Untergrund unerwähnt bleibt. Und doch gibt es einen wesentlichen Unterschied zur zeitgleich initiierten offiziellen Darstellung des Lagers als «Mahnmal des Martyriums der Polnischen Nation und anderer Nationen»:<sup>22</sup> In DIE LETZTE ETAPPE wird trotz der Konzentration auf die politischen Häftlinge sehr deutlich, dass Auschwitz mit Blick auf die Opfer, auf ihr Leiden und ihr Sterben vor allem ein Vernichtungslager für Menschen jüdischer Herkunft war.<sup>23</sup>

---

19 Madej 2004, S. 161ff.

20 Jakubowska, S. 41ff.

21 Madej 2004, S. 180.

22 *Dziennik ustaw*, 2.7.1947.

23 Liebman, S. 63; Loewy, S. 183.

## «Ein kleiner Bruchteil der Wahrheit»

Jakubowska widerstand letztlich allen Vorschlägen, den Film durch eine stärkere Fiktionalisierung für das polnische oder das internationale Publikum akzeptabler zu machen, indem etwa der jüdische Aspekt genommen worden wäre, um andere, nicht-jüdische, Opfergruppen hervorzuheben, oder indem der Film ein Happy End erhalten hätte.<sup>24</sup> Fiktionale Handlungselemente und fiktionale Charaktere dienten ihr vielmehr dazu, die Erzählung in wenigen Bildern oder in einer Person auf den Punkt zu bringen.<sup>25</sup>

Dadurch entstanden in *DIE LETZTE ETAPPE* einige beeindruckende Szenen filmisch-fiktionaler Verdichtung. Ein Beispiel hob Jakubowska selbst hervor: die Darstellung der Ermordung eines ganzen Kindertransportes in einer nur wenige Einstellungen umfassenden, zweiminütigen Szene. Aus der endlosen Reihe der mit ihren Betreuerinnen in den Tod gehenden Kinder tritt ein kleines Mädchen hervor, ein SS-Mann lächelt es an, und das Kind wirft ihm auf sein Winken hin einen Ball zu. Zwei Einstellungen später rollt der Ball auf einen großen Stapel Spielzeug im Effektenlager, wo die SS die den Ermordeten geraubte Habe verwahrt. Nach einer Kamerafahrt durch die übervolle Lagerhalle endet die Sequenz mit einer Überblendung in eine SS-Wohnung, wo eine geraubte Vase steht – eine deutliche Referenz auf eine entsprechende Szene mit dem bekanntesten Kindermörder der Filmgeschichte, *M* (R: Fritz Lang, D 1931).<sup>26</sup>

Die bemerkenswerteste Filmfigur, in der mehrere reale Vorbilder zusammenflossen, gelang Jakubowska und Schneider mit der von Aleksandra Śląska verkörperten Oberaufseherin des Frauenlagers. Eine schöne, ehrgeizige und dienstbeflissene Frau mit einem Hang zu klassischer Musik und kleinen Tieren, von der eine gefährliche Faszination ausgeht. Exaltierte deutsche Schulmädchen, so erinnerte sich Jakubowska an einen Kriegsverbrecherprozess im Sommer 1945, hätten Fotografien einer ihr aus Auschwitz bekannten, schönen Ange-

---

24 Loewy, S. 183, 192.

25 Jakubowska, S. 42ff.

26 Jakubowska, S. 44; Loewy, S. 197f., weist zudem darauf hin, dass der Film damit eine der berühmtesten Installationen des Museums Auschwitz vorwegnahm, die Präsentation von Hab und Gut der Ermordeten.

klagten gekauft und diese regelrecht verehrt.<sup>27</sup> Die schillernde Figur verfehlte ihre Faszination auch nicht auf Andrzej Munk, der mehr als ein Jahrzehnt später in seinem unvollendeten Film *DIE PASSAGIERIN* (*PASAŻERKA*, 1961) die Hauptrolle einer ehemaligen KZ-Aufseherin wiederum mit Aleksandra Śląska besetzte – das wichtigste seiner vielen Zitate aus *DIE LETZTE ETAPPE*.<sup>28</sup> Andere Charaktere, besonders die Heldengestalten der Häftlinge und Widerstandskämpfer Eugenia, Dessa und Marta erscheinen dagegen weit eindimensionaler und flacher, nicht zuletzt weil der sowjetische Kameramann Boris Monastyrskij sie aus ehrfürchtiger Untersicht in der Manier der Heroinnen des stalinistischen Kinos in Szene setzte.<sup>29</sup>

Und unabhängig davon, wie viel Realismus die Regisseurin dem Zuschauer zumuten konnte und wollte, hatte Jakubowska mit ihrer Strategie, sich den politischen Gegebenheiten, die sie im Grunde gut hieß, durch die Auswahl ihres Materials anzupassen, Erfolg. Es gelang ihr nicht nur den Grundstein für ihre Karriere als eine ernstzunehmende Regisseurin zu legen, sondern auch einen Teil ihrer Erlebnisse und der ihrer Leidensgenossinnen auf die Leinwand zu bringen.<sup>30</sup> Bereits im Vorspann klärt *DIE LETZTE ETAPPE* die Zuschauer auf, was sie erwartet: «Dieser Film basiert auf wirklichen Ereignissen, die einen kleinen Bruchteil der Wahrheit über das Konzentrationslager Auschwitz darstellen». *DIE LETZTE ETAPPE* erzählt gewiss nicht die ganze Wahrheit über Auschwitz, aber er erzählt wesentliche Teile der Wahrheit über Auschwitz.

Lars Jockheck

---

27 Jakubowska, S. 41. Es ging um Irma Grese (1923–1945), 1943/44 Aufseherin in Auschwitz-Birkenau, 1945 im Bergen-Belsen-Prozess von einem britischen Militärgericht zum Tode verurteilt.

28 Christine Müller: «Die Darstellung des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau in Andrzej Munks *PASAŻERKA* und Wanda Jakubowskas *OSTATNI ETAP*». In: Wojciech Lenarczyk, Andreas Mix, Johannes Schwartz, Veronika Springmann (Hg.): *KZ-Verbrechen. Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager und ihrer Erinnerung*. Berlin 2007, S. 177ff.

29 Günter Agde: «Nachbauen und Nachnutzen. Zur filmischen Instrumentalisierung von Konzentrations-, Spezial- und Kriegsgefangenenlagern in osteuropäischen Nachkriegs-Kinematografien». In: Lars Karl (Hg.): *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin 2007, S. 66.

30 Ewa Mazierska: «Wanda Jakubowska: the Communist Fighter». In: Ewa Mazierska, Elżbieta Ostrowska (Hg.): *Women in Polish Cinema*. New York, Oxford 2006, S. 164.

# 1956

## DER KANAL KANAL

Andrzej Wajda

«KANAL ist ein filmischer Albtraum»,<sup>1</sup> schrieb der Filmkritiker Ulrich Gregor 1958, nach der westdeutschen Premiere in Köln. Mit dem Begriff «Albtraum» beschreibt Gregor, was die Protagonisten in den 96 Minuten des Films durchstehen müssen: Eine Gruppe polnischer Widerstandskämpfer der Heimatarmee versucht sich in den letzten Tagen des Warschauer Aufstandes im August 1944 durch die Trümmer der zerstörten polnischen Hauptstadt zu kämpfen. Sie sind die letzten 43 Überlebenden einer ursprünglich 70 Soldaten starken Freiwilligen-Kompanie. Von Anfang an ist ihre fatale Lage im von deutschen Truppen besetzten Warschau klar: Während einer langen Kamerafahrt am Anfang des Films stellt ein Erzähler die Hauptcharaktere vor und schließt mit den Worten: «Schaut sie genau an, das sind die letzten Stunden ihres Lebens».

### Der Plot: Inferno in der Dunkelheit des Kanals

Da die Deutschen den Warschauer Aufstand mit erbarmungsloser Gewalt niederschlagen, wird die Gefahr für die Kompanie immer größer, von den Deutschen entdeckt und erschossen zu werden. Deshalb erhält Kompanieführer Zadra den Befehl, die verbliebenen Mitglieder seiner Kompanie zurück ins Zentrum der Stadt zu führen. Die

---

1 Ulrich Gregor: «Der Kanal». In: *Filmkritik* 8 (1958), S. 161.

polnischen Widerstandskämpfer schleppen sich zunächst noch durch die zerstörten Straßenzüge der Stadt, ständig unter Beschuss durch die deutsche Besatzungsarmee, bis sie schließlich ihre letzte Überlebenschance in der Kanalisation suchen: «Die gespenstische Stille, das Glucksen des Wassers, manchmal jäh unterbrochen nur durch verzweifelte, schon irre Laute von Sterbenden, die immer neu keimende Hoffnung, wenn ein Lichtschein auftaucht und schließlich der schmachliche, das Ende bedeutende Verrat – das sind Bilder von naturalistischer Aggressivität und von einer Faszinationskraft, die vor allem im Atmosphärischen liegt».<sup>2</sup>

In den Abwasserkanälen Warschaus entwickelt sich dann das Drama dieser Gruppe von jungen Männern und Frauen, die keine ausgebildeten Soldaten sind und die das Kriegsschicksal zusammengebracht hat. Da ist etwa das Mädchen Halinka, die sich in den stellvertretenden Kompanieführer Mądry verliebt. Während der Flucht durch die Kanäle stellt sie fest, dass er verheiratet ist und es für sie keine gemeinsame Zukunft gibt. Für Halinka bedeutet diese Nachricht den Verlust jeder Hoffnung auf ein Leben nach den Torturen im Kanal, was sie in den Suizid treibt. Mądry findet zwar einen Weg aus dem stinkenden Kanalsystem, doch der Ausstieg führt ihn in die Hände deutscher Soldaten, woraufhin er völlig erschöpft auf die Knie fällt, seine Hinrichtung erwartend.

Der junge Korab schlägt sich zusammen mit seiner Geliebten, Stokrotka (Gänseblümchen), bis zu einem Ausgang aus dem Kanalsystem durch. Stokrotka kennt die Kanäle durch ihre Schmuggelaktionen für die Heimatarmee. Doch der Ausgang, den sie finden, ist durch ein massives Stahlgitter versperrt – sie sterben mit dem Blick auf Sonne, Wasser und Wiesen. Ein weiterer Protagonist ist Kula, der Chronist und Buchhalter der Kompanie. Er spielt seinem Vorgesetzten Zadra vor, die Gruppe sei noch intakt. Doch in Wirklichkeit ist die Gruppe schon gänzlich auseinandergerissen. Zusammen mit dem Kompanieführer Zadra schafft es Kula zwar ins Freie, doch als Zadra merkt, dass Kula ihn über die Situation der Kompanie getäuscht hat, erschießt er ihn. Zadra selbst geht allein wieder in den Kanal zurück.

---

2 Helmut Morsbach: «Filmbesprechung DER KANAL». 1976 (nur für innerkirchlichen Dienstgebrauch, bisher unveröffentlicht).

## Der Kanal: Symbolische Unterwelt

Gut die Hälfte des Films spielt in den dunklen, feuchten Abwasserkanälen, die zu großen Teilen auf dem Freigelände der Filmhochschule in Lodz nachgebaut wurden, die Wajda selbst besucht hatte. Die Arbeit in solch einer dunklen Umgebung war eine Herausforderung für Kameramann Jerzy Lipman und auch für die Schauspieler. Wajdas erfahrener Lehrer Aleksander Ford riet ihm aber dazu, den historischen Filmstoff unbedingt umzusetzen, und unterstützte Wajda bei dem Wagnis ›unter Tage‹ zu drehen. Ford selbst hatte mit *DIE GRENZSTRASSE* (*ULICA GRANICZNA*, 1949) einen historischen Film über den ersten Aufstand in Warschau, der 1943 im jüdischen Ghetto ausbrach, gedreht. Auch bei Ford spielen einige Szenen in der Kanalisation Warschaus, die als rettende Verbindung vom jüdischen Ghetto zur polnischen Seite genutzt wurde. Auch deshalb steht der Kanal in den polnischen Filmen dieser Zeit symbolisch für den Widerstand, den politischen Untergrund, aber auch für die Erniedrigung und die Qualen der polnischen Bevölkerung in der Besatzungszeit.<sup>3</sup>

Zwar tragen die vielen Untergrundszene in *DER KANAL* maßgeblich zum alpträumenhaften Eindruck des Films bei. Die FSK (Freiwillige Selbstkontrolle) in Westberlin gab Wajdas Werk wegen «der bedrückenden Gesamtatmosphäre»<sup>4</sup> damals erst ab 16 Jahren frei. Künstlerisch ist *DER KANAL* aber alles andere als ein Albtraum. So verweist Ulrich Gregor in seiner Kritik lobend auf die handwerkliche Umsetzung, die «außerordentliche formale Virtuosität, die die Grausamkeit des Dramas [...] noch akzentuiert».<sup>5</sup> Für den damals 31-jährigen Regisseur Andrzej Wajda war *DER KANAL* sein zweiter Spielfilm, mit dem er beim internationalen Filmfestival in Cannes 1957 gleich den Spezialpreis der Jury gewann. Mit diesem Erfolg wurde der junge Regisseur – und mit ihm auch das polnische Nachkriegskino – schlagartig international bekannt.

---

3 Auch in Wajdas Regiedebut *EINE GENERATION* (*POKOLENIE*, 1955) ziehen sich die jungen Hauptdarsteller in Schlüsselszenen in Katakomben bzw. kanalartige Gewölbe zurück.

4 Arbeitsausschuss der FSK: «Jugendprotokoll zum Film ›Der Kanal›». Prüftag: 17.4.1958. Berlin.

5 Gregor, S. 161.

## Wajdas Kriegs-Trilogie und die «Polnische Schule»

In der Filmpublizistik und -wissenschaft hat sich der Begriff Kriegs-Trilogie für Wajdas erste drei Spielfilme etabliert.<sup>6</sup> Diese Trilogie beginnt mit seinem Regiedebüt *EINE GENERATION* (*POKOLENIE*, 1955) und endet mit *ASCHE UND DIAMANT* (*POPIÓŁ I DIAMENT*, 1958).<sup>7</sup> *DER KANAL* fügt sich hier als mittleres Werk ein, mit dem Wajda in Polen einen Nerv traf. Er versuchte anhand des historischen Stoffs nicht zuletzt auch die bedrohliche und deprimierende Lage Polens, zerrieben zwischen den damaligen Supermächten Sowjetunion und Deutschland, aufzuzeigen, indem er sich mit dem Scheitern und der Ausweglosigkeit des polnischen Widerstands – im eigentlichen wie im übertragenen Sinne – auseinandersetzte. Mit *DER KANAL* knüpfte Wajda so unmittelbar an Erfahrungen und Erinnerungen des polnischen Publikums an, für das in dieser Zeit das Kino als «kulturelles Lebensmittel»<sup>8</sup> galt und auf das die Aufnahmen in Wajdas Film wie Bilder persönlicher Erfahrung wirkten.<sup>9</sup> Im Gegensatz zu einem sozialistischen Optimismus, der bis 1956 im polnischen Nachkriegsfilm vorherrschte, arbeitete Wajda mit gebrochenen, ambivalenten Hauptfiguren und inszenierte diese in einer dokumentarischen Ästhetik, welche den polnischen Nachkriegsfilm dieser Zeit prägen sollte.

Die filmische Umsetzung des verzweifelten Überlebenskampfes der Helden strahlt eine «absolute Düsterei»<sup>10</sup> aus, die exemplarisch für weitere polnische Produktionen aus der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre ist. Diese Produktionen gingen in die Filmgeschichte auch unter der Bezeichnung Polnische Filmschule ein, sodass *DER KANAL* mit Lars Jockheck als Schlüsselwerk eben dieser Polnischen Schule gelten kann, welche sich an den italienischen Neorealismus mit Regisseuren wie Roberto Rossellini, Vittorio De Sica oder Luchino

---

6 Stuart Liebman: «The Art of Memory: Andrzej Wajda's War Trilogy». In: *Cineaste* 32 (2006), S. 42ff.

7 Wajdas *ASCHE UND DIAMANT* ist in diesem Band der Beitrag von Joanna Barck gewidmet.

8 Joachim Paech: «Die «neue Welle» in Westeuropa und in Polen». In: Konrad Klejsa, Schamma Schahadat: *Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften*. Marburg 2011, S. 191.

9 Joachim Paech: «Nachwort: Notwendige Erinnerungen an den Filmzuschauer». In: Konrad Klejsa, Schamma Schahadat, Margarete Wach (Hg.): *Der polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg 2012, S. 506.

10 Gregor, S. 164.