■ Mohammad A. S. Sarhangi

Gegennarrative

Ein Versuch über Andrzej Munks *Die Passagierin* (*Pasażerka*)

»Die Geschichten in diesem Buch sind erfunden. Aber es besteht immer die Möglichkeit, dass ein Buch mit erfundenen Geschichten Licht auf das wirft, was als Tatsache geschrieben wurde.«

(Ernest Hemingway)

Stahl und Wasser: damit beginnt Andrzej Munks Film *Die Passagierin*. Ein Standbild zeigt aus der Vogelperspektive ein Kreuzfahrtschiff inmitten des Ozeans. Eine schwimmende, das Wasser durchschneidende, stählerne Insel – »eine Insel in der Zeit« ohne ein Gestern und Morgen, wie eine Off-Stimme erläutert. Und jeder Bewohner dieser Insel, jeder Passagier, so der Erzähler weiter, glaube sich losgelöst aus der Zeit, habe für die Dauer der Reise scheinbar keine Biographie, fühle sich frei. Bereits nach kurzer Zeit, oder besser, nach wenigen sich von oben annähernden Einstellungen, wird die Aufmerksamkeit des Publikums auf ein deutsches Ehepaar gelenkt: Lisa und Walter. Doch dieser Anfang ist nicht der eigentliche Anfang des Films. *Die Passagierin* setzt nämlich nicht direkt mit dem Plot ein, sondern mit einer dokumentarischen Sequenz, einer Art Prolog mit Erläuterungen und Informationen über die Entstehung des Films und vor allem über den Regisseur, der während der Dreharbeiten starb. *Die Passagierin* beginnt eigentlich mit dem Tod des Regisseurs: Am 20. September 1961 kam Munk bei einem Verkehrsunfall ums Leben. Bis zum Zeitpunkt seines Todes hatte er bereits mehr als die Hälfte des Films abgedreht. Witold Lesiewicz, sein langjähriger Freund und Mitarbeiter, sicherte das Material und montierte es zu einem 58-minütigen Film, der 1963 herauskam. Lesiewicz ging mit viel Sensibilität und Taktgefühl vor: Er drehte keine neuen Szenen, sondern ergänzte den neugeschnittenen Filmtorso nur um einen in Standbildern erzählenden Prolog sowie einen Epilog und fügte einen Off-Erzähler hinzu:

»Wir haben nicht die Absicht etwas auszusagen, was auszusagen ihm nicht mehr möglich war. Wir suchen nicht nach Lösungen, von denen wir nicht wissen, ob es auch seine Lösungen gewesen wären. Wir wollen dem Film nichts hinzufügen, was durch den Tod des Regisseurs offen geblieben ist. Wir wollen nur das zeigen, was bereits gedreht wurde, mit allem Unausgesprochenen und versuchen, den Sinn dieser Erzählung zu erfassen, das, was darin lebendig und wichtig ist.«[1]

Der Tod Munks würde die Rezeption seines nun letzten Films verändern. Niemand wusste das besser als Lesiewicz. Daher ließ er den Film offensiv unvollendet, passte die Struktur des unvollendeten Werks Munks Ableben an und verknüpfte das Narrativ mit der Person des Regisseurs. Lesiewicz' Entscheidung, den Film so zu strukturieren, war wohl weniger eine ästhetische, als vielmehr eine pragmatische. Eine Großaufnahme von Munks Gesicht eröffnet den Film. Dieser folgen weitere Standbilder, die den Regisseur sowohl in privaten Situationen als auch bei den Dreharbeiten zeigen. Dann Abblende. Schwarz. Aufblende: Das Kreuzfahrtschiff. Eine sanfte Überblendung vom Dokumentarischen zum Fiktionalen, die den Künstler von seinem Werk nicht trennt. Auf diese Art wird im Film immer wieder ein Bezug zu Munk hergestellt: Kürzere und längere Standbildsequenzen unterbrechen die laufenden Bilder und ein Off-Erzähler kommentiert sowohl den Film als auch Munks Regiearbeit.

Der Film *Die Passagierin* basiert auf dem gleichnamigen Roman der polnischen Schriftstellerin Zofia Posmysz, die damit als ehemaliger politischer Häftling des

Frauenlagers Zeugnis über ihre Zeit in Auschwitz ablegte. Sowohl Roman als auch Film erzählen von der Beziehung zwischen einer SS-Aufseherin und einem weiblichen Häftling im Frauenlager von Auschwitz-Birkenau. Die Handlung, die in zwei Erzählstränge aufgeteilt ist, spielt an zwei Orten: auf dem Kreuzfahrtschiff und in Auschwitz. Das Geschehen auf dem Schiff ist sowohl Rahmenhandlung als auch Gegenwart der Erzählung. Alles, was in Auschwitz stattfindet, wird in Rückblenden erzählt. Im Film unterscheiden sich diese beiden Handlungsorte zusätzlich durch die Art ihrer Darstellung: Das Geschehen in Auschwitz wird in laufenden Bildern, das auf dem Kreuzfahrtschiff in Standbildern erzählt. Und auf ebendiesem Schiff begegnet die ehemalige KZ-Aufseherin Lisa, die mit ihrem ahnungslosen Mann Walter reist, einer anderen Passagierin, die sie an den Häftling Marta erinnert. Von dieser Begegnung aufgestört, behauptet Lisa, vor Walter ein »Geständnis« ablegen zu wollen, das jedoch – wie schon ihre Wortwahl andeutet und der Kommentator bestätigt – ihre Taten und Motive beschönigt. Eine zweite, weniger harmlose Version behält Lisa jedoch für sich. Erst durch einen im Film nicht genauer definierten (inneren und äußeren) Druck – im Roman ist es eine »innere Stimme« bzw. Lisas »Gewissen« – fühlt sich die ehemalige Aufseherin gezwungen, sich »richtig« oder zumindest etwas genauer an ihre Taten und die Ereignisse in Auschwitz zu erinnern. Diese zweite Version verdeutlicht nicht nur, wie selektiv Lisa die Geschichte ihrem Mann erzählte, sondern auch, wie sehr sie in ihrem »Geständnis« gelogen hat. Doch die Leerstellen des Films, jene Auslassungen, die unter anderem durch den frühzeitigen Tod des Regisseurs herbeigeführt wurden, lassen ahnen, dass auch jene zweite Version nicht die »volle Wahrheit« wiedergibt. Zwei Tage vor seinem Tod hat Munk den Gegenstand seines Films folgendermaßen umrissen: »›Der Konflikt der Verantwortlichkeit des Gewissens und das Problem der Grenze dessen, was dem Menschen zugemutet werden kann.‹«[2] Dem Regisseur muss von Anfang an bewusst gewesen sein, dass diese beiden Kernthemen seines Films am deutlichsten sichtbar werden, wenn er die bereits im Roman gewählte Erzählperspektive beibehält. Denn schon Posmysz stellte – ungewöhnlich für eine Überlebende – die Täterin ins Zentrum, fragte also nicht, wie die »Opfer mit den Erinnerungen an ihre Peinigerinnen«[3] umgehen, sondern wie die Gegenseite sich mit ihrem Tun auseinandersetzt (oder eben nicht auseinandersetzt). Was fühlt Lisa nach der vermeintlichen Wiederbegegnung? Ist sie fähig zu Scham- oder Schuldgefühlen? Übernimmt sie Verantwortung – zumindest vor sich selbst? Posmysz fragt nicht nur als Autorin, sondern auch als Zeugin. Und die Fragen nach Scham, Schuld und Verantwortung verlegt sie dabei ins Innere der von ihr konstruierten Täterin. So kann ihr Text auch als Gerichtsverhandlung gelesen werden, der in Lisas Bewusstsein stattfindet: ein nach innen gekehrter Prozess, den nur die Leserinnen und Leser mitverfolgen können. Auf einen nicht genau definierten Prozess gegen Lisa wird im Roman an drei Stellen hingewiesen: (1) »Sie [Lisa] war machtlos, alles spielte sich außerhalb von ihr ab, sie hatte nicht einmal jenes Recht, das jedem Verbrecher zusteht: das Recht der Teilnahme am eigenen Prozeß.«[4] (2) »Jetzt konnte sie [Lisa] nichts mehr sagen, jetzt konnte sie nur noch warten. Auf ein Urteil warten.«[5] (3) Lisa zu Walter: »›Ich fürchte kein Gericht außer deinem. Kein Urteil, außer deinem.‹«[6] Meine Lesart als Prozess ist also stark durch die Kenntnis des Romans geprägt. Die Frage, die sich hier stellt, ist, ob Munk in seiner filmischen Adaption des Romans den Versuch unternommen hat, Bilder für einen solchen Prozess zu finden oder ob er nach einer anderen Visualisierungsstrategie suchte. Im Folgenden werde ich daher nicht nur den im Roman angedeuteten inneren Gerichtstag

der Aufseherin sichtbar machen, sondern auch im Film nach Spuren eines solchen Prozesses suchen.

Eröffnung: Die ungewollte Erinnerung

»Es war Lisa nicht klar, warum diese Frau, die am Schwimmbassin stand, ihren Blick fesselte.«[7] Im Roman weicht Lisas Ungewissheit nur wenige Seiten später einer klaren Erkenntnis, die sie binnen Sekunden schier überfällt. Der Auslöser dafür ist ein Hund, der jene unbekannte Frau anspringt. »Sie schaute auf die Passagierin, die ruhig die Spuren der Hundepfoten von ihrer Bluse entfernte; sie schaute sie so an, als ob davon ihr Leben abhinge.«[8] Ein kurzer Moment, und »dann mit einem Male war die Erinnerung da«,[9] wie es bei Marcel Proust heißt. Doch Lisa ist mitnichten eine Proust-Figur, und der Hund keineswegs eine Madeleine. Jedoch ist die Funktion die gleiche: Sowohl der Hund als auch die Madeleine lösen ungerufene, unfreiwillige Erinnerungen aus. In *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ist es der Duft der in Lindenblütentee getauchten Madeleine, der dem Protagonisten den Ort seiner Kindheit wieder näher bringt, während in Posmysz' Roman der Hund Lisa erneut Auschwitz vor Augen ruft: »Sie schaute unbeweglich vor sich hin, in ihren Augen war Grauen.«[10] Und genau mit diesen ungewollten Erinnerungen eröffnet Posmysz den Prozess gegen ihre Protagonistin:

»Ein Hund im Sprung. Hunde, Hunderte von Hunden. […] Hunde … Und ein Weg, wie aus einem Albtraum, an keine anderen Wege erinnernd, eingeschlossen zwischen Stacheldrähten, abgesteckt mit Holzpfählen, und auf ihm Menschen. In ungeordneter Menge drängen sie sich entlang des toten Gleises vorwärts, das hier buchstäblich das tote Gleis bedeutet: buchstäblich das Ende, immer näher zu dem roten Gebäude mit dem eckigen Schornstein. […] Der Rote-Kreuz-Wagen, der

Abb. 1: Erinnerung oder Albtraum? Hundestaffeln in Auschwitz-Birkenau

diesen merkwürdigen Weg hinauf und hinabrast, Haufen ungeordneter Kleidung, Kinderwagen, […] und Hände, schnell, schnell vorgestreckt, ein Arm nach dem anderen, auf dem Punkt für Punkt die Nummer erscheint …«[11]

Um den Rhythmus dieser beinahe atemlosen Passage bei der filmischen Adaption beizubehalten, montierte Munk zum Teil stark überbelichtete, albtraumhaft wirkende Bilder und unterlegte sie mit einer atonalen Filmmusik – ansonsten ist kein Ton zu hören: nackte weibliche Häftlinge, die in einen aus weiblichen Kapos gebildeten Kreis gestoßen werden; nackte Frauen, die durch Reihen von Kapos mit Stöcken und SS-Männern mit Hunden gehetzt werden; Hundestaffeln im Gegenlicht (Abb. 1); Häftlinge, die langsam und äußerst mühsam unter Peitschenhieben einen schweren Karren ziehen; ein toter Häftling im Stacheldrahtzaun; SS-Männer mit Hunden, die einen Zaun entlang marschieren; und immer wieder Hunde. Diese ungewollten Erinnerungen werden im Film jedoch nicht durch den Anfall eines Hundes ausgelöst, sondern durch einen kurzen Blickwechsel zwischen Lisa und der neuen Passagierin auf der Gangway (Abb. 2 und 3). Die ungewollte Erinnerung endet mit der Nahaufnahme eines Unterarms, auf den eine Nummer tätowiert wird. Diesem Bild folgt ein harter Schnitt vom tätowierten Arm direkt auf Lisas Arm, den ihr Mann Walter in diesem Moment fürsorglich berührt. Diese Stelle

Abb. 2: Zwischen Zweifel und Erkenntnis: Lisa glaubt Marta wiederzuerkennen.

Abb. 3: Der Gegenschuss: Die zugestiegene Passagierin erblickt Lisa.

findet sich auch im Roman wieder – und auch hier beendet die Berührung des Gatten die unfreiwillige Erinnerung.[12] Doch weiter passiert dort vorerst nichts. Das Ehepaar geht Mittagessen. Munk verkürzte den Prozess der Erinnerung: Die eben vor ihr wieder aufgetauchten, erdrückenden Bilder zwingen Lisa, ihrem Mann sogleich von ihrer Vergangenheit zu erzählen (Abb. 4). Die Gerichtsverhandlung ist eröffnet. Und Lisa reagiert darin wie viele Angeklagte in NS-Prozessen reagiert haben: Auch sie versucht, »Schuld und Verantwortung von sich zu weisen, sich zu rechtfertigen« sowie »eine angebliche Rechtmäßigkeit [ihrer] Handlungen zu beweisen«.[13] So erzählt sie Walter, dass Marta, falls sie es sein sollte, ihr das Leben verdanke. »›Mein Gott!‹, sagte sie. ›Wie viele Wohltaten habe ich ihr erwiesen! Viele Male habe ich ihr das Leben gerettet. Ich war für sie‹, sie lächelte bitter vor sich hin, ›ein Schutzengel. So eine Art … KZ-Schutzengel …‹«,[14] heißt es dazu im Roman. Damit beginnt Lisas Verteidigungsrede, in dessen Verlauf sie im Wesentlichen drei Taten als Beweis für ihre Güte und ergo Schuldlosigkeit anführt.

Lisas Aussage: Das unzuverlässige Narrativ

Lisas zweifelhaftes »Geständnis« wird in einer Rückblendensequenz erzählt, die Munk mit einer Totalen des Torhauses von Auschwitz-Birkenau beginnen lässt – die Einstellung ähnelt der 1945 aufgenommenen und mittlerweile ikonographisch gewordenen Fotografie von Stanislaw Mucha. Es gibt keinen Zweifel mehr: Wir sind *in* Auschwitz-Birkenau. Denn auch hierbei tat Munk es Mucha gleich und fotografierte bzw. filmte das Tor von innen, von der Rampe, auf der nach einer Selektion überall Gepäckstücke herumliegen. Nach wenigen Sekunden löst sich das Bild von der statischen Einstellung, die Kamera schwenkt zur Seite und beginnt damit, das Lager zu inspizieren: den Zaun, Wachtürme, auf der Straße davor bewaffnete Posten und zwei SS-Männer auf Fahrrädern. Während die Kamera den Ort erkundet, ist nur ein einziger Ton zu hören: der eines einfahrenden Zuges. Dann folgt ein Schnitt: Ein Wagen mit einem Roten Kreuz biegt um die Ecke

Abb. 4: Lisa nach ihrem Geständnis: überwältigt von ihren Erinnerungen?

eines Steinhauses, ein Flachdach mit Luken zum Einfüllen des Zyklon-B, darunter muss sich also eine Gaskammer befinden, dahinter eines der Krematorien, zwei rauchende Schornsteine; die Vernichtungsanlage ist in Betrieb. Schnitt auf das Innere des Effektenlagers: Mäntel mit aufgenähten »Judensternen«, Kinderwagen, kleinere und größere Anhäufungen des den Opfern geraubten Besitzes. Lisa erzählt aus dem Off, noch ist sie nicht zu sehen, nur Schritte sind zu vernehmen: Im Sommer 1943 sei sie nach Auschwitz versetzt worden und habe sogleich das Kommando im Effektenlager (»Kanada«) übernommen. Mit den Häftlingen habe sie nichts zu tun gehabt, nur mit deren Sachen – schließlich habe ja alles dem Reich gehört. Während Lisa erzählt, fährt die Kamera an Regalen entlang, auf denen weitere Wertgegenstände der Deportierten aufgestapelt sind, und hält bei einem Spiegel, in dem zum ersten Mal in

Abb. 5: Fiktion in der Fiktion: Lisa in der harmloseren Version ihrer Geschichte

dieser Rückblende Lisas Gesicht unter einer SS-Kappe sichtbar wird, wenn auch nur für wenige Sekunden (Abb. 5). Kurz darauf wendet sie sich ab. Und mit einem harten Schnitt wird das Effektenlager verlassen. Dass Munk Lisa unter Zuhilfenahme eines Spiegels als SS-Aufseherin einführt, sollte nicht als Symbol missverstanden werden. Wie Fred Gehler in einem Aufsatz über den polnischen Regisseur schreibt, kann man in seinem schmalen Oeuvre »keine artistischen Paukenschläge«[15] bewundern. Munk verzichtete weitgehend auf symbolisch überladene Bilder. So auch hier: Der Spiegel steht nicht etwa für eine gespaltene Persönlichkeit oder ähnliches, sondern verweist lediglich auf die Erzählperspektive. Wie schon durch die Off-Stimme markiert, zeigt sich hier nun auch visuell, dass in diesem Rückblick aus der verengten Sicht Lisas erzählt wird. Neben einer weiteren Einstellung, in der sich Lisas Gestalt in einem Fenster widerspiegelt, gibt es innerhalb ihres »Geständnisses« keine weiteren Bilder von ihr. Nicht ein einziges Mal tritt sie direkt vor die Kamera. Darüber hinaus gibt es keine Dialoge. Niemand spricht; der Ton beschränkt sich auf die Off-Stimme Lisas und einzelne atmosphärische Laute aus jener »›Hölle Europas‹«.[16] Die Auftritte der anderen Figuren wirken künstlich, oberflächlich. Schließlich sind sie alle an Lisas Perspektive gebunden. Marta scheint glücklich, ihr bleibt genug Zeit für Zärtlichkeiten, die sie mit Tadeusz, einem anderen politischen Häftling, austauscht. Diese Auschwitz-Rückblende unterscheidet sich von der vorherigen insofern, als es sich hierbei nicht um eine ungewollte, albtraumhafte Erinnerung handelt, sondern vielmehr um das unzuverlässige, zweifelhafte Rechtfertigungsnarrativ einer Täterin. Das machte schon Posmysz in ihrem Roman deutlich. Sie verwendet für das »Geständnis« durchgehend die direkte Rede Lisas: »›Das war 1943, als ich in die SS eintrat. Ich wußte nicht … […] ich tat es, um über die innere Sicherheit des Reiches zu wachen …‹.«[17]

In ihrer »Verteidigungsrede« führt Lisa drei Episoden an, die ihren guten Willen, ihre Schuldlosigkeit und letztendlich das von ihr konstruierte Selbstbild eines »KZ-Schutzengels« belegen sollen. Zuerst habe sie, so behauptet Lisa, dafür gesorgt, dass Tadeusz in ihr Kommando versetzt wurde: »›[J]a, ich brachte ihr ihren Verlobten … Geliebten …‹.«[18] Als Marta einmal erkrankte, habe sie deren Rückverlegung aus dem überfüllten Lazarett in den ihr unterstehenden Block angeordnet: »›Ich wollte sie retten. Ich mußte einen Vorwand finden, um sie von dort herauszuholen.‹«[19] Unter ihrer

Obhut sei die kranke Marta ärztlich versorgt worden: »Ich habe sogar Sulfonamide und Vitamine – damals unbezahlbare Medikamente – aus der Apotheke des SS-Krankenhauses beschafft.«[20] Ihre Machtlosigkeit im Terrorsystem des Lagers versucht Lisa schließlich durch die Erzählung einer dritten Episode zu demonstrieren: Kurz nach ihrer Genesung sei Marta abgeholt und in den Bunker, das Lagergefängnis mit Folterzellen, gebracht worden – dies jedoch alles ohne Zutun Lisas. »Entweder hatte sie sich in irgendein politisches Abenteuer eingelassen, es gab im Lager politische Organisationen, oder … sie war bereits mit einem Urteil hierhergekommen«,[21] heißt es im Roman. Es bleibt unklar, was Marta am Ende widerfahren ist. Lisa beteuert zwar, nichts von ihrem weiteren Schicksal zu wissen, glaubte jedoch bis zum Anblick der anderen Schiffspassagierin offenbar, Marta sei seinerzeit wie auch Tadeusz hingerichtet worden.[22] Als im Roman Walter noch einmal nachhakt, bricht sie zusammen: »Ich kann nicht …, ich bin nicht imstande, darüber zu reden.«[23] Auch Munk bleibt bei der Inszenierung der Rückblende am Ende vage: Marta wird von zwei SS-Offizieren abgeholt, in den »Todesblock« gebracht und zu anderen weiblichen Häftlingen in eine Zelle gesperrt. In der vorletzten Einstellung zeigt Munk Martas Gesicht in Großaufnahme und schneidet dann zum Takt von drei aus dem Off kommenden Peitschenhieben auf das Profil der Inhaftierten und wieder zurück (Abb. 6). Nach dem Ausklingen des dritten Hiebes verlässt der Film den Kerker mit einem harten Schnitt und zeigt einen mit Häftlingskleidung beladenen Wagen. Es folgt ein Schwenk auf einen größeren Holzkarren, über dessen Rand ein nackter, weißer, lebloser, menschlicher Arm heraushängt, den ein Kapo mit einem Stock ins Karreninnere stößt. Aus dem Off erzählt Lisa, dass sie, die SS-Aufseherin, damals genauso hilflos gewesen sei wie Marta. Im letzten Bild werden Wand und Boden des Hinrichtungsstands gesäubert.

Abb. 6: Eindeutige Bilder: Marta in Bunkerhaft

Im Kreuzverhör: Die sukzessive Entlarvung der Lügen

»Sie hat es ihm [Walter] gesagt, und sie kann ihm gegenüber nun endlich ruhig sein. Sie hat ihm alles gesagt. ›Alles?‹ Sie wandte sich heftig um, aber nein, diese Stimme kam nicht von außen, diese Stimme meldete sich in ihr selbst. War es ihr Gewissen?«[24] In der Literatur begegnen wir zuweilen Momenten, in denen das eigene Gewissen den Täter mit seiner Tat konfrontiert, sei es in Form einer geisterhaften Erscheinung, wie etwa der ermordete Banquo, der Macbeth erscheint, sei es als ein verräterischer Ton wie das klopfende Herz unter den Holzdielen, das den namenlosen Protagonisten in Edgar Allan Poes *Das schwatzende Herz* zum Wahnsinn und so zum Geständnis treibt. Oder das Gewissen zeigt sich in den Fieberträumen des Mörders als wirres Durcheinander von Stimmen und Schreien, wie etwa in Dostojewskis *Verbrechen und Strafe*.[25] Posmysz folgte dieser Tradition und nutzte den narrativen Kunstgriff des »verräterischen Gewissens«, um damit den Druck auf ihre Protagonistin zu erhöhen und sie so dazu zu zwingen, sich »richtig« an jene Ereignisse in Auschwitz zu erinnern. Die innere Stimme ihres Gewissen konfrontiert Lisa nicht nur mit ihrer Schuld, sondern fungiert auch als eine Art Gegennarrativ zu ihrem zweifelhaften »Geständnis«: »Aber das Gewissen, dieses Etwas in ihr, das sie nicht identifizieren konnte, zwang sie, an etwas zu denken, bei dessen Anblick sich

ihr Herz zusammenzog.«[26] Dieses »Etwas in ihr« löst im Roman eine erneute Erinnerung aus, welche ihr Verhalten in Auschwitz, das sie in ihrem vermeintlichen Geständnis als relativ harmlos bzw. von besten Absichten motiviert dargestellt hatte, von neuem und in einer Weise erzählt, die die erste Version als Selbstbetrug und Lüge entlarvt. Diese »Verhörsituation« mit dem eigenen Gewissen wird im Film nicht so deutlich dargestellt. Im Gegensatz zur Romanvorlage wollte Munk womöglich auf eine innere Befragung durch die »Stimme des Gewissens« verzichten. Auch wenn nicht ganz klar ist, wodurch der Regisseur diese Stimme letztendlich ersetzen wollte, lässt sich doch vermuten, dass er nach einer Möglichkeit gesucht hat, um den Druck auf Lisa von außen und innen so zu erhöhen, dass sie sich gezwungen fühlt, sich erneut an die Ereignisse zu erinnern. Der Druck (der Bilder) war womöglich als eine Kombination von äußeren Eindrücken (Lisas getriebener Suche nach der neuen Passagierin auf dem Schiff) und ihren inneren Fragen (war diese Frau wirklich die tot geglaubte Marta? Wie würde die bei einem Wiedersehen mit ihr, Lisa, reagieren?) konzipiert. Doch dies sind nur Mutmaßungen. Sicher ist, dass auch Munk dem »Geständnis« vor Walter eine zweite, der »Wahrheit« näher kommende Version von Lisas Erinnerung folgen lassen wollte, wie es nun im fragmentarischen Film auch geschieht. Von der Einführung und Motivierung dieser erneuten, nun schonungsloseren Erinnerung sind aber nur Bruchstücke überliefert. Nach Lisas »Geständnis« wechselt die Filmerzählung zunächst wieder auf das Schiff in der Gegenwart. Wieder werden nun im unvollendeten Film die Ereignisse in Standbildern erzählt und durch einen Off-Erzähler kommentiert. Die Bilder zeigen Walter, der sich nach Lisas Erzählung über die Reling beugt und erschüttert wirkt – ein deutscher Emigrant, der soeben erfahren hat, dass er mit einer ehemaligen SS-Aufseherin verheiratet ist. Diesen Bilder folgen Aufnahmen von ausgelassen feiernden Passagieren und einer physisch (und wohl auch psychisch) an die Wand gedrängten Lisa (Abb. 7 und 8).

Abb. 7 und 8: Lisa, von inneren und äußeren Eindrücken an die Wand gedrängt

Die neue Version der Erinnerung unterscheidet sich sowohl von der ersten kurzen albtraumhaften und ungewollten Erinnerung, die den »Prozess« eröffnet, als auch von Lisas »Verteidigungsrede« und wird im Film mit einer Totalen eröffnet: Lisa steht inmitten des Effektenlagers und geht auf die Kamera zu (Abb. 9). Bereits im ersten Bild dieser erneuten Rückblende zeichnet sich ein signifikanter Unterschied zur vorhergehenden ab: Die Aufseherin wird dem Publikum von außen präsentiert – es gibt keinen Spiegel. Es scheint, als würde auch Lisa sich von außen betrachten. Dies verweist auf eine distanziertere Erzählhaltung. Mit dieser ersten Einstellung löst sich das Narrativ etwas von der engen Perspektive Lisas – obschon noch immer sie es ist, die erzählt. War die vorhergehende Rück-

Abb. 9: Auftritt der Aufseherin: Lisa in der neuen Version ihrer Geschichte

blende noch als unzuverlässiges »Geständnis« konzipiert, lässt sich diese nun eher wie Lisas Aussage während eines Kreuzverhörs durch die Anklage lesen, in dem ihr unangenehme Fragen gestellt werden, sie sich mit ihren vorherigen Lügen konfrontiert sieht, sich windet und zu rechtfertigen versucht. Die Kamera folgt Lisa an das Fenster zu einem Büroraum, durch das sie sieht, wie Tadeusz kniend die Hände Martas hält. Der Aufseherin sind ihre Verwunderung und vor allem auch ihr Ärger deutlich anzusehen. Sie tritt in den Raum, und diesem Nähertreten folgt eine weitere Rückblende – also eine Rückblende in der Rückblende –, in der aufgeklärt wird, wie Tadeusz als Schreibkraft in Lisas Kommando kam. Hier wird die erste Lüge Lisas entkräftet: Denn nicht sie hatte demnach dafür gesorgt, dass Tadeusz in Martas Nähe kam. Vielmehr war es eine List der anderen politischen Häftlinge und des für Tadeusz zuständigen Kapos. Im Roman heißt es: »›Also …, ich habe ihr diesen Mann gebracht, ihren Verlobten, und …‹ ›Nein!‹ Diesmal wußte Lisa es bereits. Da war jene Stimme, jene klare, allzu klare Stimme, mit der ihre, Lisas, Angst sprach. […] Und Lisa erinnerte sich …«[27] Obwohl sie hier mit ihrer Falschaussage konfrontiert wird, weigert sich Lisa noch immer, einzugestehen, dass sie gelogen hat. Und dieser Weigerung folgt sogleich ihre Rechtfertigung: »›Ja, es ist wahr, daß, als ich ihn ins Lager brachte, ich nicht wußte, wen ich brachte. Aber wichtiger ist doch, nein, das einzig Wesentliche ist doch, daß ich ihn nicht zurückschickte, daß ich ihnen erlaubte zusammen zu sein, als ich es erfuhr.‹«[28] Der Rechtfertigung folgen im Roman Ausflüchte, in denen sich Lisa erneut als selbstlose Helferin zu inszenieren versucht. Doch die Stimme greift immer wieder ein: »›Das war nicht selbstlos.‹ ›Nicht selbstlos?‹ ›Nein. Erinnern Sie sich, was am voraufgegangenen Tage geschah?‹« Diese Stellen können als Verhöre gelesen werden – wobei die verhörende Stimme besonders gnadenlos ist, weil sie über intime Kenntnisse verfügt. Das eigene Gewissen, das es besser weiß, verhört die Täterin. Immerzu mahnt die Stimme Lisa im Roman, sich zu erinnern, und weicht durch diese Beharrlichkeit das vertrackte Konstrukt von Lisa Lügen langsam von innen heraus auf. Im Film ersetzen Bilder die Funktion des inneren Verhörs: Sie machen deutlich, dass Lisa bei ihrem »Geständnis« gelogen hat – und sie suggerieren darüber hinaus, dass womöglich auch diese Version nicht die »volle Wahrheit« ist, da ja trotz allem noch immer aus Lisas Sicht erzählt wird; doch dazu später mehr. Lisa hat demnach nicht nur bei der ersten Episode über die Vereinigung des liebenden Häftlingspaares nicht die Wahrheit gesagt, sondern auch bei den beiden folgenden nicht. So hat Lisa Marta nicht aus Nächstenliebe aus der überfüllten Krankenstation zurück in den Block gebracht, sondern einzig deshalb, weil sie die vermeintlich gut und individuell umsorgte Kranke einer Internationalen Kommission vorführen wollte, die Auschwitz besuchte, um die Zustände im Lager zu überprüfen. Als Lisa beobachtet, wie Tadeusz die kranke Marta verbotener Weise besucht, erkennt sie, wie sie Marta für ihre Pläne instrumentalisieren kann: durch Erpressung. Nachdem sie Tadeusz zur Rede gestellt hat, demonstriert sie Marta ihre Macht. Im Roman heißt es dazu: »›Kein Grund zur Verzweiflung. Tadeusz ist in Frieden gegangen. Diesmal.‹ ›Diesmal?‹ in Martas Augen war ein Flehen, zum erstenmal, seit sie sie kannte,

Abb. 10: Während des Besuchs der Internationalen Kommission: Lisa erpresst Marta, …

Abb. 11: … und die geschwächte Marta muss sich am Ende fügen.

und Aufseherin [Lisa] Franz lächelte kühl: ›Ich schreibe keine Meldung, wenn … Nun ja, es hängt ganz von Ihnen ab, daß ich davon keinen Gebrauch mache.‹«[29] Hier wird eine komplexe Beziehung zwischen Lisa und Marta sichtbar, die Posmysz an einer zentralen Stelle sarkastisch wie folgt beschreibt: »Träumen wir also diesen Traum zu Ende, ohne Furcht, daß wir nicht erwachen können, betrachten wir in aller Ruhe diese junge Idealistin von vor zwanzig Jahren, die versuchte, ihr Handeln im KZ auf das Prinzip individueller Siege aufzubauen. […] Schon damals, als sie sich in die, vom Gesichtspunkt ihrer Prinzipien aus gesehen, schmutzige Methode flüchtete, die Liebe der anderen zu gewinnen, um Zugeständnisse von zweifelhaftem Wert zu erlangen. Die nächsthöhere Stufe war die Erpressung und die letzte – der Terror.«[30] Noch ist der Terror nicht erreicht, doch die Erpressung zeigt bereits in der folgenden Episode ihre Wirkung: Als kurz nach der Drohung, Martas Geliebten bei nächster Gelegenheit doch noch zu verraten, die Internationale Kommission im Lager auftaucht, beginnt die Inszenierung der SS-Aufseherin. Dafür besorgt Lisa sogar Medizin aus dem SS-Krankenhaus. Die Kommission zeigt sich zufrieden. Und Marta bleibt keine andere Möglichkeit, als sich zu fügen: Sie nickt, als ein Delegierter der Kommission sie fragt, ob sie gut behandelt werde. Sie bejaht auch die Frage, ob sie Briefe von ihrer Familie bekomme. Sogar Besuche seien in Auschwitz keine Seltenheit. Und schließlich der Höhepunkt der Maskerade: »›Diese Gefangene hat hier einen Verlobten. Auch ein politischer Häftling. Er hat sie gestern besucht.‹ Jetzt schauten alle auf Marta: der Kommandant, die ›Ober‹[31] und die Mitglieder der Kommission. Aber sie schwieg. […] Nun, Marta, dein Tadeusz hat dich gestern doch besucht, nicht wahr?‹ […]. In der Stille, die danach eintrat, fiel Martas halblautes Jawohl.«[32] Mit einer Ausnahme hielt sich Munk hier dicht an die Vorlage: Marta ist im Film widerständiger und schweigt bis zur letzten Frage nach dem Besuch von Tadeusz. Dann jedoch sieht sie sich gezwungen, mit ja zu antworten. Davon abgesehen inszenierte Munk die Szene beinahe Wort für Wort wie im Roman, wobei die Blicke, die zwischen Lisa und Marta während der Sequenz gewechselt werden, eigentlich jedes weitere Wort überflüssig machen (Abb. 10 und 11).

»›Als ich Auschwitz verließ, lebte sie.‹ […] ›Verstehst du? Sie lebte! Lebte!‹«,[33] sagt Lisa im Roman zu Walter. Noch immer kann oder mag sie sich nicht daran erinnern, was mit Marta im Bunker geschah und warum sie überhaupt dorthin gebracht wurde. Die ehemalige Aufseherin kann sich jedoch daran erinnern, dass sich Marta nach ihrer Genesung auffallend benommen habe: »›Sie hörte nicht, was man ihr sagte, sie antwortete nicht auf Fragen, sie benahm sich, als ob sie nicht ganz bei Verstand wäre.‹«[34] Im Film gibt es eine kurze Sequenz, in der Marta niedergeschlagen und geistig abwesend ihrer Arbeit im Effektenlager

nachgeht. Dabei hält sie für eine Atemlänge inne, starrt in die Ferne und legt ihren Kopf seitlich auf ihren Arm. Munk liefert jedoch keine Erklärung für ihren Gram. Kurz darauf wird sie abgeholt. Auch hier bleibt unklar warum. Im Roman fragt Lisa den Chef der politischen Abteilung, Grabner, warum Marta abgeholt und in den Bunker gebracht wird, worauf Grabner antwortet, dass dies mit ihrem Verlobten zusammenhänge.[35] Doch wie? Was ist in der Zeit zwischen ihrer Genesung und dem Bunkerarrest geschehen? Gab es Widerstand im Lager und Marta war daran beteiligt oder hatte zumindest Kenntnis davon?

Am Ende des Films kommt es zu einem Ereignis, das vielleicht eine Antwort auf diese und weitere Fragen liefern könnte. In Anerkennung der erfolgreichen Inszenierung für die Internationale Kommission wird Lisa befördert und soll schon bald ins Deutsche Reich zurückversetzt werden. Die Aufseherin überlegt daraufhin sogar, Marta als ihre »rechte Hand« mitzunehmen. Doch dazu kommt es nicht. Eines Abends wird in der Unterkunft der weiblichen Häftlinge ein Stück Papier mit einer fremdsprachigen (bzw. verschlüsselten) Botschaft in der Ritze einer Wand entdeckt. Der Zettel wird sofort konfisziert und das gesamte Kommando – Lisas Kommando – zum Appell geholt. Draußen vor den Baracken gibt Lisa Marta den Zettel und befiehlt ihr, vorzutreten und den Kassiber laut zu übersetzen. Marta braucht offenbar nur einen kurzen Blick auf den Zettel zu werfen, um zu wissen, was sie da in den Händen hält (Abb. 12). Zögerlich beginnt sie mit der Übersetzung. Lisa schreitet derweil die Reihen der Gefangenen ab. Martas Zögern resultiert aus der Tatsache, dass sie nicht übersetzt, sondern sich Sätze ausdenkt, um von dem wirklichen Inhalt des Kassibers abzulenken. Das wird für die Filmzuschauer spätestens dann offensichtlich, wenn sie nicht länger auf das Papier schaut und frei und mit Emphase einen Liebesbrief an einen Mitgefangenen vorträgt: Worte voller Zärtlichkeit, der

Abb. 12: Liebesbrief oder Geheimbotschaft des Widerstands? Marta »liest« den Kassiber vor.

Sehnsucht nach Nähe und der Trauer über die Unmöglichkeit der Berührung – viel zu lang für den kleinen Zettel. Vermutlich hat Marta so einen Brief schon oft in Gedanken an ihren Geliebten geschrieben. Mit jedem Wort berührt sie ihn, kommt ihm näher. Doch mit jedem weiteren Wort scheint sie sich auch von ihm zu verabschieden. Es ist wohl die eindringlichste Szene des ganzen Films.

Lisa hält die Nachricht für einen Liebesbrief, nennt ihn bedeutungslos und dumm und verlangt, dass diejenige, die ihn geschrieben hat, sich freiwillig meldet – dann werde sie keine Anzeige erstatten. Andernfalls gehe die ganze Baracke in die Strafkompanie. Da wird Lisa zur Kommandantur gerufen. Sie steckt den Kassiber in die Tasche und begibt sich ins Büro des Kommandanten. Dort erfährt sie von ihrer Kollegin Inga, dass in einer Radiomeldung detaillierte Angaben über Auschwitz gemacht worden seien, Namen des SS-Personals und Häftlingszahlen seien zum Beispiel genannt worden. Diese Informationen müssten also aus dem Lager gedrungen sein und den polnischen Widerstand erreicht haben. Die Oberaufseherin sei sogar als Kriegsverbrecherin bezeichnet worden und rase nun vor Wut. Kurz darauf wird Inga ins Büro gerufen. Lisa, die alleine im Vorzimmer zurückbleibt, holt den Kassiber wieder hervor und betrachtet ihn näher. Schlagartig wird ihr bewusst, dass es sich dabei unmöglich um einen Liebesbrief handeln kann. Sie entdeckt darin deutsche

Wörter wie »Selektion« und »Effektenkammer« und Namen des Lagerpersonals – auch ihr Name ist darunter. Kurz darauf wird Lisa ins Büro gerufen, ohne dass sie vorher wegen ihrer Entdeckung etwas unternehmen könnte. Dort konfrontiert man sie allerdings mit einem anderen Vorfall, der sich vor einigen Wochen im Effektenlager zugetragen hat – und der bereits in der Rückblende gezeigt wurde. Lisa wird vorgeworfen, dass sie Kenntnis über ein ins Lager geschmuggeltes, also vor der Vernichtung gerettetes, jüdisches Kind habe, das von ihrem Kommando versteckt gehalten werde. Inga fungiert dabei als Zeugin, da sie anwesend war, als sich der Vorfall ereignete, auf den sich der Vorwurf stützt: Damals hatten Lisa und Inga das Sortieren der Besitztümer der Deportierten durch die Funktionshäftlinge überwacht, als sie auf einen Kinderwagen aufmerksam wurden, in dem ein Kleinkind zu schreien schien. Marta hatte sich freiwillig angeboten, den Wagen zu durchsuchen, und war kurz darauf mit einer Puppe in der Hand wieder gekommen. Im Roman sagt die Aufseherinnen-Kollegin daraufhin zu Lisa: »›Du hast aber Vertrauen zu ihr …‹«, woraufhin Lisa antwortet: »›Nicht mehr, als sie es verdient.‹«[36] Als die Oberaufseherin Lisa nun auf diese Episode anspricht, erwidert die sehr kühl und gefasst, dass sie sich nicht daran erinnern könne. Inga verliert die Fassung, da sie nun als Lügnerin dasteht. Die ›Ober‹ zweifelt jedoch weder an der Kompetenz noch an der Loyalität Lisas. Sichtlich erleichtert und innerlich triumphierend verlässt Lisa die Kommandantur. Vor der Tür verbrennt sie den Kassiber. Warum sie dies tut und warum sie in der Befragung durch die Oberaufseherin gelogen hat, wird erst deutlich, wenn man die beiden Ereignisse – den Fund des Kassibers und den Vorfall mit dem Kinderwagen – zusammenbringt. Auf diese beiden Geschehnisse bezieht sich nämlich eine Aussage, die Lisa im Roman Walter gegenüber macht: »›Indem ich mich rettete, rettete ich gleichzeitig sie.‹«[37] Dieser Satz gehört wohl zu den wenigen wahren Aussagen Lisas. Ihre »Milde« gegen Marta war demnach zum großen Teil motiviert durch ihr Karrierestreben und ihren Willen, sich selbst zu schützen. Dies erklärt auch, warum sie den Kassiber vernichtete. Mittlerweile ahnte sie, dass Marta womöglich daran beteiligt gewesen war, Informationen aus dem Lager zu schmuggeln. Und hätten andere Mitglieder der Lager-SS von dem Zettel in Lisas Baracke erfahren, wäre dies wohl das Ende ihrer Karriere in der SS gewesen. Indem Lisa also den Kassiber verbrennt, rettet sie sich noch einmal selbst und zugleich auch Marta. Danach kehrt sie zu ihrem Kommando zurück, wo sie nun erfährt, dass Marta mittlerweile gestanden hat, den Zettel geschrieben zu haben. Lisa widerspricht ihr heftig. Doch Marta lässt sich nicht von ihrem Geständnis abbringen, ja, sie gibt sogar zu, dass es gar kein Liebesbrief gewesen ist, und behauptet, dass Lisa das auch wisse. Lisa verliert daraufhin die Beherrschung und ohrfeigt Marta. Mit drei Ohrfeigen endet diese Rückblende: Die Filmmusik setzt ein, und es wird wieder auf das Kreuzfahrtschiff geschnitten, während Lisa aus dem Off zu Walter sagt, Marta habe sie gezwungen, es zu tun, denn Marta habe sie vernichten wollen. Es bleibt unklar, was diese Worte letztendlich bedeuten. Was hat Lisa tun müssen? Und wie hätte Marta sie vernichten können? »Vernichten« ist in diesem Zusammenhang vielleicht ein allzu dramatisches Wort. Doch wenn Marta gegenüber der Kommandantur ein vollständiges Geständnis abgelegt und enthüllt hätte, dass Lisa den Vorfall verschwiegen hatte, wäre dies für Lisa mit Sicherheit recht unangenehm geworden. Denkbar wäre also, dass Lisa selbst für Martas Bunkerhaft verantwortlich war. Sie hätte dann Marta nicht nur erpresst, sondern sich auch des Terrorapparats bedient, wie sie es im Roman gewissermaßen ankündigt. Dort findet sich noch eine weitere, in diesem Kontext aufschlussreiche Passage: »Ihre [Lisas] Theorie

der individuellen Siege war eine krankhafte Erscheinung, und der allergewöhnlichste SS-Mann konnte ihr ohne Schwierigkeiten diese Diagnose stellen. Sie mußte aber auch das durchmachen, um eine Erkenntnis zu gewinnen, die die anderen seit ihrem ersten Schritt hier besaßen, die Erkenntnis, daß Terror die einzige Methode war.«[38] Damit wäre auch die dritte Episode aus Lisas Aussage als Lüge entlarvt. Lisa wäre demnach nicht nur über Martas Schicksal in Kenntnis gewesen, sondern auch maßgeblich dafür verantwortlich. Am Ende liefert der Film jedoch weder eine klare Antwort auf die Frage nach Martas Schicksal noch auf die nach der Identität der Passagierin, die Lisa an Marta denken lässt. Das Schiff legt an, und die Frau steigt aus. Doch noch bevor sie aussteigt, schaut sie Lisa (auf einem Standfoto) direkt an – die Montage verdeutlicht die Blickrichtung der beiden Frauen. Danach legt das Schiff wieder ab. Und Lisa setzt ihre Reise mit Walter fort und entzieht sich anscheinend dem zwischenzeitlich von ihr befürchteten Urteil, dem Urteil ihres Mannes, dem Urteil der vermeintlichen Marta. Gibt es am Ende überhaupt einen Urteilsspruch? Oder anders gefragt: Welches Urteil spricht Posmysz über Lisa, welches Munk? Welches Urteil wird über sie in ihr gesprochen?

Urteilsspruch

Auf die Frage, welche Ereignisse das Schreiben seines *Peer Gynt* beeinflusst hätten, zitierte Henrik Ibsen in einem Brief an seinen Übersetzer die Widmung, die er einem seiner früheren Bücher vorangestellt hatte: »Leben ist: dunkler Gewalten Spuk bekämpfen in sich, Dichten: Gerichtstag halten über sein eigenes Ich.««[39] In ihrem Roman *Die Passagierin* hält Zofia Posymysz nicht Gerichtstag über sich selbst, sondern über eine von ihr erfundene SS-Aufseherin, die jedoch stellvertretend für all jene steht, die sich letztendlich der Rechtsprechung eines Gerichts entziehen und – wie Lisa am Ende des Romans – auf ihre selbsterschaffenen »Inseln« der »privaten Anständigkeit« fliehen konnten. Nicht Leben, sondern Dichten bedeutete für Posmysz »dunkler Gewalten Spuk bekämpfen«. Mit ihrem Roman legte die Auschwitz-Überlebende nämlich zugleich Zeugnis ab über ihre Erlebnisse und Erfahrungen während der Lagerhaft. Ihre *Passagierin* ist somit ein literarisches Zeugnis, also eine Fiktion, die auf Fakten und Erinnerungen beruht. Eine Fiktion, in der die Autorin nicht nur ihre Erinnerungen verarbeitet, sondern *in* der und *mit* der sie sich selbst ausgesetzt hat. Die Literatur, vor allem die »Poesie zwingt sich nicht auf, sie setzt sich aus«, hat Paul Celan einmal formuliert.[40] Und die Poesie setzt sich aus, »weil sie von etwas Zeugnis gibt, dem ihre Sprecher ausgesetzt waren, ehe es bei ihnen zur Selbstaussetzung kam«.[41] Posmysz spricht in ihrem literarischen Zeugnis kein Urteil über die fiktionale Gestalt der ehemaligen SS-Aufseherin. Vielmehr lässt sie ein Urteil im Innern ihrer Täterin entstehen. Denn obschon Lisa am Ende des Romans einer wie auch immer gearteten Rechtsprechung entkommen kann – ohne Freispruch oder Schuldspruch –, scheint es für sie keine Möglichkeit mehr zu geben, jenem Gerichtstag oder permanenten Prozess zu entfliehen, den Posmysz in sie hineinverlegt hat. Und so, wie es im Roman keinen Urteilsspruch gibt, wird auch im Film kein Urteil gesprochen. Dabei thematisiert Munk den inneren Prozess der Aufseherin nicht so deutlich wie Posmysz. Er übernahm zwar die im Roman angelegte Prozess-Struktur, machte diese aber im Film nicht explizit kenntlich. Dem polnischen Regisseur ging es anscheinend um etwas anderes. Hanno Loewy, der seinerseits Munks Film in den Kontext der um die 1960er Jahre entstandenen Gerichtsdramen einordnet, die die Shoah zum Thema haben, schreibt dazu: »1961 konstruierte auch Andrzej Munk, ohne den Kontext eines die Handlung motivierenden formellen Gerichtsver-

fahrens zu bemühen, seinen Auschwitz-Film *Pasażerka* (*Die Passagierin*) als Zweifel an den Narrativen der Täter.«[42] Diese Zweifel, so würde ich weiter argumentieren, ergeben sich nicht nur aus der ersten Version, die Lisa ihrem Ehemann erzählt. Vielmehr bleiben sie beim Zuschauer auch noch nach der zweiten, der »Wahrheit« wohl schon näher kommenden Version der Ereignisse in Auschwitz bestehen. Denn es scheint sehr wohl denkbar, dass die geschilderten Geschehnisse noch viel tragischer für Marta waren, als es Lisas Erinnerungen zulassen und ihre Erzählungen zugeben – darauf deuten nicht nur die Bilder hin, sondern auch die Leerstellen des Films. Das Publikum wird am Ende nie erfahren, was »wirklich« geschehen ist, und welche Version der Ereignisse um Lisa und Marta die »richtige« ist. In seinem Aufsatz über *Die Passagierin* mutmaßt Fred Gehler, dass Munk womöglich eine dritte Version geplant hatte, welche die Geschichte aus der Perspektive Martas erzählt hätte.[43] Die Perspektive des Opfers hätte sicher manches mehr sichtbar machen können, jedoch hätte sie das Argument und die Struktur des Films verändert und letztendlich das Publikum aus seiner Verantwortung entlassen. Und dies wäre kaum in Munks Sinn gewesen, war er doch »weit davon entfernt, dem Zuschauer die Auffassung des Regisseurs unbesehen zu suggerieren«.[44] Sein schmales Œuvre ist dadurch gekennzeichnet, dass er seinem Publikum oft die Möglichkeit einräumte, selbst zu überlegen, zu entscheiden und letztendlich ein Urteil zu fällen. Dies gilt insbesondere für *Die Passagierin*. So liegt es also am Ende bei uns, ein Urteil zu sprechen?

Roman und Film thematisieren auf je eigene Weise eine (innere) Gerichtsverhandlung, indem sie Erinnerungen und Narrative einander gegenüberstellen und immer wieder Zweifel an ihnen wecken. Dabei lassen Roman und Film ihr jeweiliges Publikum wie Geschworene in einem Geschworenengericht am Geschehen teilhaben. Im Verlauf der Handlung werden ihnen Beweise und Gegenbeweise, Narrative und Gegennarrative vorgeführt. Zofia Posmysz legt mit ihrem Roman nicht nur ihrerseits Zeugnis über ihre Zeit in Auschwitz ab, vielmehr verweist sie in und mit ihrem Roman zugleich auch auf die Funktion des Zeugnisses: Das Zeugnis ist immer ein Gegennarrativ – gegen Schweigen, gegen Vertuschen und gegen Vergessen. Andrzej Munk adaptierte nicht nur diesen Roman, vielmehr schrieb mit seinem Film das literarische Zeugnis Posmysz' fort und erweiterte dadurch die Zeugenschaft der Autorin. Der Regisseur verwandelte, verdichtete das Zeugnis und arbeitete dadurch ein zentrales Argument heraus: die Zweifelhaftigkeit der TäterInnennarrative. Und dieses neue, dieses verdichtete Zeugnis wurde später mit Witold Lesiewicz' Unterstützung einem großen Publikum vorgeführt und mit den Filmzuschauern kommuniziert.

Roman und Film thematisieren nicht bloß Sinn und Form der Gegennarrative, sondern sind vielmehr selbst Gegennarrative. In seinem Essay *Warum Literatur etwas bedeutet, wenn sie woanders stattfindet* schreibt Marco Roth über Azar Nafisis *Lolita lesen in Teheran*, die iranisch-amerikanische Schriftstellerin erinnere uns daran, dass »Regierungen wie Autoren sind; sie stülpen der Gesellschaft eine Narration über«.[45] Dieser Gedanke kann fortgeführt werden: Gehört es nicht zum Grundmuster jeder Diktatur, dass sie der von ihr unterdrückten Bevölkerung ihr Narrativ aufzuzwingen versucht? Und kein anderes neben ihrem duldet? Mehr noch: Diktaturen zensieren nicht nur andere Erzählungen, sondern verfolgen, verhaften und ermorden jene, die sich weigern, das oktroyierte Narrativ zu akzeptieren, oder gar ihr eigenes jenem der Machthaber entgegensetzen. Dies ist eines der zentralen Themen der *Passagierin* – sowohl des Romans als auch des Films. Doch der Film macht darüber hinaus noch – vielleicht sogar stärker als der

Roman – auf die Möglichkeiten der Fiktion aufmerksam, indem er jene Momente, in denen Form und Erzählung sich selbst reflektieren, deutlicher in den Vordergrund rückt. Diese Momente werden in den Auschwitz-Rückblenden sichtbar, die nichts weniger darstellen als eine Fiktion innerhalb einer Fiktion – einen Film im Film. Munk zeigt uns nicht Auschwitz, sondern die Rekonstruktion des Lagers aus den fiktionalen Erinnerungen einer fiktionalen Täterin.[46] Munks Auschwitz-Bilder dürften nicht nur Imre Kertész in seinem Diktum über der Vorstellbarkeit des Konzentrations- und Vernichtungslagers[47] bestärken, sondern sie erinnern uns auch daran, was die Fiktion leisten kann und wozu sie nicht imstande ist. Die Fiktion kann ein in der Realität stattgefundenes Ereignis nicht wirklichkeitsgetreu wiedergeben; das ist auch nicht ihre Aufgabe. Vielmehr bietet sie *eine* Möglichkeit der Geschichte: »Ihr Ausspruch lautet: solche Dinge sind geschehen.«[48] Fiktionen inszenieren die Realität, indem sie die Fakten nachahmen und ihnen etwas hinzufügen. Zuweilen sind es jedoch genau diese Hinzufügungen, die die Gemüter erregen und Kontroversen erzeugen. Dabei ist gar nicht ausschlaggebend, was die Fiktionen zeigen sondern, was hinter ihren Erzählungen und Bildern verborgen zu sein scheint. Diese Leerstellen gilt es zu befragen, will man neue Erkenntnisse gewinnen.

Anmerkungen

* Die Abbildungen sind dem Film entnommen. Sollten geltende Rechte nicht berücksichtigt sein, bitten wir um Nachricht an den Verlag.

1 So die deutsche Synchronübersetzung dieser Passage in einer Fernsehausstrahlung des Films im MDR. Ansonsten wurde für diese Filmkritik eine englisch untertitelte DVD der polnischen Originalfassung verwendet.

2 Zit. nach Fred Gehler: Andrzej Munk, in: Ders. (Hg.): Regiestühle, Berlin 1972, S. 47–63, hier S. 58.

3 Simone Erpel: Einführung, in: Dies. (Hg.): Im Gefolge der SS. Aufseherinnen des Frauen-KZ Ravensbrück, Berlin 2007, S. 15–36, hier S. 31.

4 Zofia Posmysz: Die Passagierin, Berlin 1969, S. 112.

5 Ebd., S. 218.

6 Ebd., S. 226.

7 Ebd., S. 5.

8 Ebd., S. 10.

9 Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band I: In Swanns Welt, Im Schatten junger Mädchenblüte, Frankfurt am Main 2000, S. 66.

10 Posmysz, S. 11.

11 Ebd., S. 11 f.

12 Vgl. ebd., S. 12.

13 Johannes Schwartz: Handlungsräume einer KZ-Aufseherin. Dorothea Binz – Leiterin des Zellenbaus und Oberaufseherin; in: Erpel (Hg.): Im Gefolge, S. 59–71, hier S. 60.

14 Posmysz, S. 57 f.

15 Gehler, S. 47.

16 Posmysz, S. 59.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 67.

19 Ebd., S. 71.

20 Ebd., S. 72 f.

21 Ebd., S. 73.

22 Vgl. ebd., S. 76.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 83.

25 Vgl. William Shakespeare: Macbeth, III. Akt, 4. Szene; Edgar Allan Poe: Das schwatzende Herz, in: Ders.: Der Untergang des Hauses Uscher; Fjodor Michailowitsch Dostojewski: Verbrechen und Strafe. In der Neuübersetzung von Swetlana Geier, Frankfurt am Main 2012, S. 160.

26 Posmysz, S. 83 f.

27 Ebd., S. 85 f.

28 Ebd., S. 89.

29 Ebd., S. 156.

30 Ebd., S. 162.

31 Die fiktionalisierte Figur der Oberaufseherin ist Maria Mandl nachempfunden, die am 22. Dezember 1947 durch ein polnisches Gericht zum Tode verurteilt wurde. Vgl. Monika Müller: Die Oberaufseherin Maria Mandl. Werdegang, Dienstpraxis und Selbstdarstellung nach Kriegsende, in: Erpel (Hg.): Im Gefolge, S. 48–58, hier S. 51.

32 Posmysz, S. 160 f.
33 Ebd., S. 186.
34 Ebd., S. 187.
35 Ebd., S. 188 f.
36 Ebd., S. 212.
37 Ebd., S. 213.
38 Ebd., S. 163.
39 Henrik Ibsen zit. nach Anni Carlsson (Nachwort), in: Henrik Ibsen: Baumeister Solness, Stuttgart 2003, S. 91.
40 Paul Celan zit. nach Peter Sloterdijk: Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1988, S. 7.
41 Sloterdijk, S. 19.
42 Hanno Loewy: Schwarze Ironie der Frühe. Osteuropäische Holocaust-Satiren und Anti-Tragödien der 1960er Jahre, in: Claudia Bruns/Asal Dardan/Anette Dietrich (Hg.): »Welchen der Steine du hebst«. Filmische Erinnerung an den Holocaust, Berlin 2012, S. 263–285, hier S. 268.
43 Vgl. Gehler, S. 60.
44 Ebd., S. 50.
45 Marco Roth: Warum Literatur etwas bedeutet, wenn sie woanders stattfindet, in: Ein Schritt weiter. Die n+1-Anthologie, Frankfurt am Main 2008, S. 47–59, hier S. 54.
46 Bezogen auf Stanley Kubricks Filme spricht Andreas Kilb auch von Momenten, »in denen die Form durchscheinend wird und das Medium von sich selber spricht«. Sie seien zwar »nicht alles in der Kunst, aber ohne sie wäre alles andere nichts«. Andreas Kilb: Der Herr des Auges, in: Ders./Rainer Rother u. a.: Stanley Kubrick, Berlin 1999, S. 17–26, hier S. 17.
47 »Das Konzentrationslager ist ausschließlich als Literatur vorstellbar, als Realität nicht.« Imre Kertész: Galeerentagebuch, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 253.
48 Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten, Frankfurt am Main 2005, S. 56.