

# GFL

*German as a foreign language*

**Übersetzung in die Gegenwart?  
Christian Petzolds filmische Adaption von Anna  
Seghers' Roman *Transit***

Withold Bonner, Tampere

ISSN 1470 – 9570

## Übersetzung in die Gegenwart? Christian Petzolds filmische Adaption von Anna Seghers' Roman *Transit*

Withold Bonner, Tampere

*Transit* von Anna Seghers behandelt die kafkaeske Situation von Flüchtlingen vor dem Naziregime im unbesetzten Süden Frankreichs. Es handelt sich insofern um einen typischen Seghers-Roman, dass dessen Ich-Erzähler zeigt, wie sich Geschichte wiederholt. Seit der Antike flüchten sich Verfolgte stets aufs Neue in den Hafen von Marseille. Die Wiederholung öffnet den Roman für Aktualisierungen, wie es unlängst Christian Petzold mit seiner Adaption von *Transit* für das Kino gezeigt hat.

Gleichzeitig weist der Roman Momente auf, die sich einer Aktualisierung widersetzen. Der männliche Protagonist bewundert Heinz, einen Kommunisten und Veteranen des Spanischen Bürgerkriegs. Es ist seinem Einfluss geschuldet, dass der Protagonist in Marseille bleibt und seine neue Heimat in der französischen *Résistance* findet.

Dieser Beitrag untersucht, wie Petzold das historische Kontinuum von der Flucht vor dem Naziregime bis hin zu den aktuellen Fluchtbewegungen aus dem Irak und Syrien aufzuzeigen versucht. Weiterhin wird gezeigt, wie sich der Film mit der politischen Orientierung der Protagonisten des Romans befasst, die der Aktualisierung Widerstand leistet. Schließlich analysiert der Beitrag, auf welche Weise der Film auf die Suche nach Heimat und das Leitmotiv des Nicht-im-Stich-Lassens Bezug nimmt, wie es im Roman entfaltet wird.

*Transit*, the famous novel by Anna Seghers on the Kafkaesque situation of refugees from the Nazi regime in the unoccupied southern France, is a typical Seghers novel insofar as her first-person narrator shows how history repeats itself: From the time of antiquity refugees have arrived over and over again in the harbor of Marseille. This reiteration opens the novel up for actualization, as is executed in Christian Petzold's recent adaptation of *Transit* for the cinema.

Simultaneously, the novel contains elements resisting attempts at actualization. The male protagonist admires Heinz, a veteran of the Spanish Civil War, portrayed as a Communist. It is under his influence that the protagonist will stay in Marseille and find his new home within the French resistance.

This article discusses the measures taken by Petzold in his attempt to show the historical continuum from the flight of those faced with the Nazi regime to the recent exodus from Iraq and Syria. The article also examines how the film deals with the political orientation of the novel's protagonists that offer resistance to its actualization, and finally, it explores the way in which the film deals with the novel's quest for home as well as its leitmotif of not turning one's back on his or her companions.

### 1. Anna Seghers' Roman – offen für Aktualisierung

*Transit*, einer der wichtigsten Romane von Anna Seghers, spielt 1941 in Marseille im noch unbesetzten Teil Frankreichs, wohin der Sieg des nationalsozialistischen Deutschland eine Welle von Asylsuchenden geworfen hat. Verzweifelt sind diese bemüht, sich

Ausreise-, Transit- und Einreisepapiere nebst Tickets für die Schiffspassage zu besorgen, bevor die Falle der deutschen Okkupationsarmee endgültig zuschnappt. Im Transit entsteht auch der Roman. Seghers, die als Jüdin und Kommunistin bereits im Frühjahr 1933 aus Deutschland fliehen musste, beginnt noch in den Straßencafés von Marseille an *Transit* zu schreiben, sie setzt die Arbeit 1941 während der Schiffspassage nach Martinique fort und schließt den Roman 1943 im mexikanischen Exil ab.<sup>1</sup> Da sich der deutsche Exilverlag *El libro libre* in Mexiko weigert, den Roman zu veröffentlichen,<sup>2</sup> erscheint er 1944 zunächst in spanischer und englischer Übersetzung. Auf Deutsch ist er erstmals von August bis Dezember 1947 in der *Berliner Zeitung* im Ostteil der Stadt zu lesen. In Buchform kommt der Roman 1948 heraus, aber nicht in der SBZ, sondern in den Westzonen, in Konstanz bei Weller (vgl. Hilzinger 2000: 183).

Bei *Transit* handelt es sich insofern um einen typischen Seghers-Roman, dass sein Ich-Erzähler zeigt, wie Geschichte sich wiederholt. Seit der Zeit der Antike kommen stets aufs Neue Flüchtlinge im Hafen von Marseille an, sie entfliehen dem Tod, sie fliehen in den Tod.

[...] niemals waren die Tratscher alle geworden, die bange waren um ihre Schiffsplätze und um ihre Gelder, auf der Flucht vor allen wirklichen und eingebildeten Schrecken der Erde. Mütter, die ihre Kinder, Kinder, die ihre Mütter verloren hatten. Reste aufgeriebener Armeen, geflohene Sklaven, aus allen Ländern verjagte Menschenhaufen, die schließlich am Meer ankamen, wo sie sich auf die Schiffe warfen, um neue Länder zu entdecken, aus denen sie wieder verjagt wurden; immer alle auf der Flucht vor dem Tod, in den Tod. (T91)<sup>3</sup>

Wiederholung ist dem Roman eingeschrieben, was diesen für Aktualisierungen öffnet. Angesichts der Flüchtlingsströme, die heute aus dem Nahen Osten und Afrika nach Europa oder aus Mittel- und Südamerika in die USA drängen, hat der Roman nichts von seiner unmittelbaren und existentiellen Relevanz verloren. Der Regisseur Christian Petzold

<sup>1</sup> In einem Brief vom 7.3.1960 informiert Seghers Lew Kopelew über den Entstehungsprozess des Romans: „Das Buch ist [in] Marseille entstanden, in den erwähnten Cafés, wahrscheinlich sogar, wenn ich zulange warten musste, in Wartezimmern von Konsulaten, dann auf Schiffen, auch interniert auf Inseln, in Ellis Island in USA, den Schluss in Mexiko.“ (Seghers 2010: 84f.)

<sup>2</sup> Ein Grund für die Ablehnung des Manuskripts dürfte darin gelegen haben, dass der Roman von Inhalt und Gestaltung her wohl kaum dem entsprach, was damals von einer Parteischriftstellerin erwartet wurde. Wie Zehl-Romero schreibt, handele es sich bei dem Roman um ein Werk großer Kunst und Künstlichkeit, im Sinne von Montage, Collage, Zitat und Allusion, mit denen Realitätspartikel und das Erbe europäischer Kultur und Literatur verwoben und umfunktioniert werden (vgl. Zehl-Romero 2000: 377), alles Merkmale, die in der kommunistischen Parteiliteratur zum damaligen Zeitpunkt nicht geschätzt wurden.

<sup>3</sup> Verweise auf den Roman von Anna Seghers erfolgen unter der Sigle T.

macht in seiner filmischen Adaption des Romanstoffs (2018) von dessen Öffnung hin zu Wiederholung und Aktualisierung Gebrauch. Angesichts weltweiter Flüchtlingsströme geht es ihm gerade um die Aktualisierung des historischen Stoffs, wie der Regisseur in Interviews immer wieder betont:

Unser aktueller Asylparagraf basiert auf den Erfahrungen, die in ‚Transit‘ beschrieben sind. Als der Nationalsozialismus besiegt war und die Überlebenden zurück nach Deutschland kamen, waren es ihre Berichte, aufgrund derer der Asylparagraf geschaffen wurde. Dass er nun umgeschrieben und letztlich so gut wie abgeschafft wird, hat wiederum etwas mit den aktuellen Flüchtlingsströmen zu tun. (Petzold & Pilarczyk 2018)<sup>4</sup>

Gleichzeitig ist sich der Regisseur der Problematik kultureller Aneignung bewusst. Wie Petzold meint, könne er nichts über die Flüchtlingsströme aus Afrika erzählen – er wisse nichts davon. „Es erscheint mir auch anmaßend, mich in jemanden hineinzusetzen, der versucht, aus dem Kongo nach Frankreich zu kommen. Ich kann solche Menschen nur zur Kenntnis nehmen und sie respektieren. Erzählen kann ich aber nur unsere Geschichte.“ (Ebd.)

## 2. Filmische Adaptionen des Romans

*Transit* von Anna Seghers scheint nicht nur zur Aktualisierung, sondern auch zur Adaption fürs Kino aufzufordern. Bis heute liegen vier Übersetzungen ins Medium Film vor: Motive des Romans wurden 1977 von Ingemo Engström und Gerhard Theuring unter dem Titel *Fluchtweg nach Marseille* verfilmt; *Transit Marseille*, eine Mischung aus Dokumentar- und Spielszenen von Norbert Beilharz und Manfred Zapatka, wurde 1985 fertiggestellt; eine weitere Verfilmung von 1992 mit dem Titel *Transit* stammt vom französischen Regisseur René Allio. Seinen eigenen Schatten auf diese Verfilmungen wirft der Kultfilm *Casablanca* (1942) von Michael Curtiz, der zwar völlig unabhängig vom Roman der Seghers entstand, aber überraschend zahlreiche Parallelen dazu

---

<sup>4</sup> Ähnlich äußert sich Petzold in einem Interview vom 13.3.2018: „In Germany we have the Basic Law with an asylum clause which grants asylum to anyone who’s fleeing persecution for their political beliefs, religion, sexual orientation, etc. It’s a responsibility that we as Germans must assume because of our history. Said history is the history of Anna Seghers and it includes the experiences of German immigrants and refugees who were rejected by just about every nation besides – to a limited degree – Mexico, Turkey, and China I believe. Such experiences were the basis for the asylum clause. Now we have refugees seeking asylum in Europe and – I don’t know about France, Poland or other countries – but in Germany, we just did away with the asylum clause. At a time when it is needed, we destroy it“ (Su 2018).

aufweist.<sup>5</sup> Mit der bisher letzten filmischen Fassung von *Transit* unter gleichem Titel nahm schließlich Christian Petzold am Wettbewerb auf der 68. Berlinale 2018 teil, wobei sich der Regisseur der Bedeutung von *Casablanca* durchaus bewusst ist.<sup>6</sup> Einen Grund für die starke Beachtung, die der Film auf der Berlinale beim Publikum und bei der Kritik fand, sowie für die Attraktion, die der Roman auf Filmemacher ausübt, sieht Petzold in einer Parallele zwischen Roman und dem Medium Kino: „Was Seghers beschreibt, ist das Kino. Der Kinoraum selbst ist ein Transitraum, in dem wir anwesend und abwesend zugleich sind. Und das Kino erzählt von Menschen im Transit, von Menschen, die etwas verlassen und noch nicht woanders angekommen sind“ (ebd.).

Die Verfilmung einer literarischen Vorlage, und insbesondere die eines derart komplexen Romans wie *Transit*, ist keineswegs frei von Problemen. Petzold zitiert Hitchcock, demzufolge man nur schlechte Bücher für das Kino adaptieren könne (vgl. Su 2018). Wie Petzold in demselben Interview weiterhin anmerkt, „[i]t would have been absurd for me to make a direct screen adaptation. The only thing I could try is to make a film based upon my love and passion for the book, my own *reading* of the book“ (ebd.). Zwangsläufig muss diese eigene Lesart frei mit ihrer Vorlage umgehen. Konsequenterweise lautet die Unterzeile zum Titel des Films auch „Frei nach dem Roman von Anna Seghers“.

Im Folgenden möchte ich zwei Fragen genauer nachgehen. Zum einen möchte ich untersuchen, mit welchen filmischen Codes der Regisseur einen Transitraum zu schaffen versucht, in dem sich die Zeiten überlagern und der damit offen für Aktualisierungen ist. Zum anderen, und das wird der wichtigere Punkt sein, möchte ich fragen, worin in Petzolds Adaption dessen eigene Lesart – sein „own reading“ – des Romans besteht und inwieweit es ihm auch inhaltlich gelingt, die Vergangenheit gegenwärtig zu machen, den Roman in unsere Gegenwart zu übersetzen und so zu aktualisieren.

### 3. Der Film als Transitraum zwischen verschiedenen Zeiten

Um die Bedeutung der Erfahrungen der deutschsprachigen Flüchtlinge zur Zeit des Nationalsozialismus für das Verständnis der aktuellen Flüchtlingsbewegungen heute zu

---

<sup>5</sup> Siehe zur vergleichenden Gegenüberstellung des Romans *Transit* und des Films *Casablanca* ausführlich Klapdor (2008).

<sup>6</sup> Eine versteckte Hommage an *Casablanca* weist das Fußballshirt auf, das im Film Driss, der Sohn von Heinz, einem Freund des Protagonisten, trägt. Auf seinem Rücken findet sich neben der Nummer 67 der Name „Rick“. Der Name verweist auf den Barbesitzer Richard „Rick“ Blaine, gespielt von Humphrey Bogart, den Protagonisten von *Casablanca*.

unterstreichen, versetzt Petzold seine Protagonist\*innen in einen historisch uneindeutigen Raum, in einen Transitraum, in dem mittels bestimmter Codes verschiedene Zeitschichten übereinandergelegt werden und denen man einen gewissen Verfremdungseffekt zusprechen kann.<sup>7</sup> So befinden wir uns im Film offensichtlich im Frankreich von heute. Dies lässt sich in den ersten Szenen aus Paris unschwer an Gebäuden und Reklamen, an den Baujahren der PKWs wie auch an den Einsatzwagen der Polizei und der Ausrüstung der Polizisten erkennen, die in der Bildkomposition der *mise en scène* den Hintergrund für eine erste Begegnung des Protagonisten mit einem weiteren Flüchtling in einer Bar bilden. Auch Marseille, das die geografische Ebene für den überwiegenden Teil des Films darstellt, präsentiert sich in den meisten Szenen wie eine französische Stadt von heute. Doch wird diese Verortung in der Gegenwart und damit die Aktualisierung des Romanstoffs immer wieder durch Inkongruenzen gebrochen, die auf eine frühere Zeit und damit – nicht nur, aber auch – auf den historischen Hintergrund des Romans verweisen. So ist die Adresse auf dem Umschlag wie auch der Brief selbst, den der Protagonist Georg<sup>8</sup> im bereits besetzten Paris an den Schriftsteller Weidel überbringen soll, in altdeutscher Sütterlin geschrieben. Weidel, der Selbstmord begangen hat, hat sein hinterlassenes Romanfragment mithilfe einer alten Reiseschreibmaschine abgefasst und sein Reisepass ist vom Deutschen Reich ausgestellt. Die Personen des Films tragen teils moderne, teils eher altmodische, wenn auch nicht zeitlich exakt datierbare Kleidung.<sup>9</sup> Die Absteige, die Georg in Marseille aufsucht, kann man sich in einer mittel- bzw. südeuropäischen Großstadt so heute kaum noch vorstellen. Gleichzeitig werden in der Rezeption Cola und Fanta in Dosen zum Kauf angeboten. In den Büros der Konsulate werden Ferngespräche mittels altmodischer Telefone geführt, wohingegen die Wartenden mittels einer modernen Nummernanzeige aufgerufen werden. Georg repariert für Driss, den Sohn seines auf der Flucht aus Paris gestorbenen Freundes Heinz, ein Transistorradio aus den 1960er Jahren. Ferner singt er für Driss ein Abendlied, das Hanns Dieter Hüsch

---

<sup>7</sup> Vgl. zum Begriff des Transitraums ausführlich Bonner & Egger (2016).

<sup>8</sup> Anders als im Roman trägt der Protagonist im Film einen Namen: Georg, als intertextueller Bezug zu dem Autor Georg K. Glaser, auf dessen autofiktiven Roman unter dem Titel *Geheimnis und Gewalt* sich der Film neben dem Buch der Seghers bezieht. Georg – Heisler – heißt allerdings auch der Protagonist aus Anna Seghers' Roman *Das siebte Kreuz*.

<sup>9</sup> In einem Interview im Beiheft zur DVD führt Petzold zur Kleidung der Figuren im Film folgendes aus: „Katharina Ost, die Kostümbildnerin, hatte gleich gesagt: Wir machen nicht Retro, aber auch nicht ganz modern, sondern wir bleiben in dem Bereich von klassischer Linie, klassische Hemden, klassische Anzüge. Nur die Art und Weise, wie die Kleider abgetragen sind, erzählt von den sozialen Herkünften.“

1975 für die LP *Nachtvorstellung* eingespielt hatte. Schließlich fälscht Georg einen deutlich in eine ältere historische Phase gehörenden Pass mit einem modernen Klebestift. Was bleibt, ist allerdings die Frage, inwieweit es Petzold mittels des hier vorgestellten Transitraums tatsächlich gelingt, seine Adaption des Romanstoffs für dessen Aktualisierung, für die Vergegenwärtigung der Vergangenheit zu öffnen. Darum wird es im Folgenden gehen.

#### 4. Handlungsstränge von Roman und Film

Wie bereits angedeutet, handelt es sich bei *Transit* von Seghers um einen außerordentlich komplexen Roman mit zumindest vier verschiedenen Handlungssträngen. Da steht zunächst im Vordergrund die kafkaeske Jagd nach den benötigten Papieren. Hans-Willi Ohl hat dies anhand der Situation der Autorin und ihres Ehemanns verdeutlicht, was indirekt immer wieder in den Roman einfließt. Basis der Bemühungen der beiden waren die regulären ungarischen Pässe des Ehepaars Netty und László Radványi,<sup>10</sup> die aber nicht mehr lange gültig waren, wobei an eine Verlängerung nicht zu denken war. Während die Autorin im Pass als Netty Radványi eingetragen war, war das mexikanische Visum dagegen auf ihren Künstlernamen Anna Seghers ausgestellt. Es galt die Behörden davon zu überzeugen, dass Netty Radványi und Anna Seghers ein und dieselbe Person waren – eine Parallele zu Roman und Film, wo der Protagonist die Behörden davon überzeugen muss, dass der ‚Seidler‘ seines gefälschten Passes mit Weidel identisch ist, dessen Papiere und Visa er sich nach dessen Selbstmord angeeignet hatte. Benötigt wurden Ersatzausweise für den vorübergehenden Aufenthalt in Marseille; dafür wiederum brauchte man eine Bestätigung des mexikanischen Konsulats, dass ein Visum für Mexiko vorlag. Weiterhin erforderlich waren eine Sondergenehmigung des französischen Ministeriums für koloniale Angelegenheiten, die Transitvisa für Martinique und die USA, ein Kreditbrief, wonach man genügend Geld hatte sowie eine Exportgenehmigung für diese Mittel, die Tickets für die Schiffspassage bzw. die Bestätigung, dass diese bezahlt war und schließlich das Entlassungszertifikat für László Radványi aus dem Internierungslager, wonach er Marseille Richtung Martinique zu verlassen hatte (vgl. Ohl 2017: 60). Sollte eines der Glieder in dieser Kette von Dokumenten ausfallen, so wären auch die restlichen

---

<sup>10</sup> Netty Reiling alias Anna Seghers war mit dem ungarischen Kommunisten László Radványi verheiratet, der nach dem Sturz der ungarischen Räterepublik 1919 nach Deutschland geflohen war.

Dokumente zwangsläufig entwertet. Nicht nur in diesem Handlungsstrang sind im Roman die den Protagonisten, aber auch andere Figuren betreffenden Handlungsmomente nach dem Prinzip der verkehrten Welt strukturiert: Ohne Probleme erhält *dieser*, aber eben auch nur dieser, die erforderlichen Papiere und eine Schiffspassage, wobei durch den Kontrast ein scharfes Schlaglicht auf die unmenschlichen und letztlich oft vergeblichen Anstrengungen der anderen Figuren geworfen wird (vgl. Hilzinger 2000: 286f.).

In einem zweiten Handlungsstrang verhelfen der Protagonist und französische Genossen dem einbeinigen Spanienkämpfer Heinz zur Flucht aus Frankreich, nachdem dieser wie auch der Protagonist aus einem französischen Internierungslager entkommen war. Die Figur des Heinz repräsentiert den vorerst verlorenen, als Versprechen auf eine bessere Zukunft umso wichtigeren Kampf zwischen den entschiedenen Antifaschisten und dem Nationalsozialismus. Heinz ist schwer verwundet, doch muss er als Symbol für die Idee und den Widerstand am Leben bleiben.

In einem weiteren Handlungsstrang, in der ungewöhnlichen Dreiecks- oder besser Viereckskonstellation um Weidels Witwe Marie zwischen deren totem Mann, einem befreundeten Arzt und dem Protagonisten, wobei sich Seghers auf Racines *Andromaque* bezieht, geht es um die Liebe und die Frage der Treue, nicht nur in der Partnerschaft.<sup>11</sup> Letztlich zeigt Marie mit ihrer fortwährenden ruhelosen Suche nach ihrem toten Mann, dass sie diesen trotz allem nicht im Stich lässt, wie überhaupt das Motiv des Im-Stich-Lassens bzw. gerade Nicht-Im-Stich-Lassens den Roman leitmotivisch auf vielen Ebenen durchzieht. Unter der Textoberfläche wird dabei immer wieder in vorsichtigen Hinweisen, in den widersprüchlichen Verhaltensweisen der jeweiligen Figuren die Ambivalenz der Autorin selbst angedeutet, die zwischen der Rettung von Mann und Kindern einerseits, dem Im-Stich-Lassen der Genossen und nicht zuletzt der eigenen Mutter andererseits

---

<sup>11</sup> In einem Brief vom 7.3.1960 schreibt Seghers an Lew Kopelew Folgendes zur Dreiecksbeziehung in *Transit*: „Racine habe ich erst verstanden, als ich in Angst vor Verfolgung in dem deutschbesetzten Paris war. [...] Was mit dieser Frau und ihren zwei Freunden und ihrem toten Geliebten passiert, das gleicht der Handlung von *Andromaque*: Zwei Männer kämpfen um eine Frau, aber die Frau liebt in Wirklichkeit einen dritten Mann, der schon tot ist“ (Seghers 2010: 85). Wie Bernhardt betont, war *Andromaque* von Racine, das dieser 1667 auf die Bühne gebracht hatte, nicht nur ein Stück mit einem kunstvoll gefügten Dreieckskonflikt, sondern gleichzeitig ein Stück der Angst. *Andromache*, der Witwe Hectors, gelingt es, durch ihre Angst ihren Sohn Astyanax vor dem Tod zu bewahren. Sie begründet es gegenüber Pyrrhus, dem Sohn des Achill, an den sie gefallen war, wie folgt: „Ich flehe nur um Zuflucht im Exil,/ Gestatte, dass den Griechen fern und dir/Ich meinen Sohn verberg’ und meinen Gatten/be-weine.“ Es war dies Modell, das für *Transit* Verwendung fand (vgl. Bernhardt 2000: 196).

schwanken musste.<sup>12</sup> Immer wieder greift die Erzählung auf antike Mythen zurück, erwähnt seien hier neben Andromache nur Diana und Odysseus (vgl. hierzu Bernhardt 2000).

Schließlich versichert sich Seghers in dem weiteren Handlungsstrang um den Schriftsteller Weidel, um dessen Selbstmord und dessen unvollendet hinterlassenes Romanmanuskript, ihrer eigenen Aufgabe als Schriftstellerin unter den kunst- und kommunikationsfeindlichen Bedingungen des Exils. Als eine Form des Im-Stich-Lassens empfindet dabei der Ich-Erzähler die Tatsache, dass Weidel ein unvollendetes Manuskript hinterlässt und infolge seines Selbstmords nie mehr Geschichten schreiben wird, die ihn, den Leser, „bewahrt hätten vor dem Übel“, womit Seghers auf das „Vaterunser“ anspielt und so dem Erzählen etwas von der Kraft Gottes zuschreibt (vgl. Zehl-Romero 2000: 380f.).

Da die Erzählzeit eines Films, in diesem Fall 98 Minuten, erheblich hinter der Erzählzeit eines Romans zurückbleibt, ist ersterer allein daher zwangsläufig zu Abweichungen, zu Reduktion und Verdichtung gezwungen. Dem Zwang zu Reduktion unterliegt aber auch der Verfasser dieses Beitrags, der sich auf einige wenige Beispiele beschränken muss. Im Zentrum soll dabei die Frage stehen, inwieweit es Petzold in seiner Lesart gelingt, das Vergangene zu vergegenwärtigen und die Gegenwart zu historisieren, so Kothenschulte, und auf diese Weise das Verständnis der Zuschauer für die Situation der Flüchtlinge von heute zu erhöhen (vgl. Kothenschulte 2018). Dabei möchte ich mich auf zwei Punkte konzentrieren: zunächst auf die Darstellung der kafkaesken Welt in den Reisebüros, den Behörden und auf den Konsulaten, im Anschluss daran auf das Leitmotiv des (Nicht)-Im-Stich-Lassens. Dabei darf nicht vergessen werden, dass dem Regisseur das Recht zusteht bzw. dass er geradezu gezwungen ist, frei mit seiner Vorlage umzugehen.

Zwar zeigt der Film durchaus bedrohliche Situationen: da sind die ständigen Kontrollen im bereits besetzten Paris. Auch in Marseille gerät der Protagonist in eine Razzia, die er zwar unbeschadet übersteht, doch werden andere Bewohner seiner Absteige brutal abgeführt. Gezeigt wird, wie ein Dirigent, der diverse Visa und andere Papiere benötigt, um endlich seine ihm fest zugesagte Stelle in Venezuela antreten zu können, auf dem amerikanischen Konsulat eine tödliche Herzattacke erleidet. Schließlich stürzt sich eine Frau, die einem bereits ausgereisten Ehepaar deren Hunde hinterherbringen soll, in den Tod,

---

<sup>12</sup> Nachdem die Bemühungen um Ausreisepapiere für die Mutter keinen Erfolg gehabt hatten, wurde Hedwig Reiling am 24.3.1942 im Alter von 62 Jahren aus Mainz ins Ghetto Piaski bei Lublin deportiert, wo sie später ermordet wurde.

nachdem sie die Hunde hatte töten lassen und schließlich ihr Schiffsticket verkauft hat, um sich endlich einmal in einem gepflegten Restaurant satt essen zu können. Aber dennoch vermag sich das Gefühl der ständigen Bedrohung, das den Roman durchzieht, beim Betrachter des Films nicht einzustellen. Liegt es am Prinzip der verkehrten Welt, das auch für den Film gilt, aber eben anders als im Roman? Im Roman gewinnen die Berichte der anderen Flüchtlinge, in die die persönlichen Erfahrungen der Autorin eingeflossen sind, an Kontur gerade im Kontrast zur vorgeblichen Desinteressiertheit des Protagonisten an deren Schicksal sowie angesichts der Leichtigkeit, mit der diesem die nötigen Papiere in den Schoß fallen. Demgegenüber vermögen die Erfahrungen der anderen Exilierten im Film nicht das nötige Gegengewicht zu den eher problemarmen Erfahrungen des Protagonisten herzustellen. Dass der Herzinfarkt des Dirigenten auf dessen fälschliche Annahme zurückgeht, er habe statt der erforderlichen zwölf Passbilder nur elf dabei und nun sei alles verloren, erschließt sich dem Betrachter anhand eines flüchtigen Bildes – die entsprechende Einstellung beträgt gerade einmal 14 Sekunden – ebenso wenig wie die Wirkung des Märchens vom Wartenden, der sich in der Hölle melden soll und schon seit Tagen und Wochen darauf wartet eingelassen zu werden und dem ein Vorübergehender schließlich mitteilt, eben das sei die Hölle hier.<sup>13</sup> Dabei wäre es gerade diese kafkaeske Welt eines Teufelskreises, bestehend aus dem Warten auf Papiere, die man nur bekommen kann, wenn man andere Papiere vorweist, die wiederum voraussetzen, dass man erstere Papiere bereits hat, was dem Zuschauer die Situation der Flüchtenden näher bringen könnte. Ein weiterer Grund dafür, dass der Zuschauer nicht von einem Gefühl fortwährender Bedrohung ergriffen wird, mag darin liegen, dass Petzold das Geschehen auf der geografischen Ebene zu direkt im Marseille von heute lokalisiert. Entgegen den Intentionen des Films geht so wichtiger situativer Hintergrund verloren. Marseille erscheint in den Straßenszenen des Films einfach zu normal friedlich, um als Stadt im Belagerungszustand wahrgenommen werden zu können.<sup>14</sup> Abgesehen von der Dame mit den Hunden scheint Hunger im Film eine eher untergeordnete Rolle zu spielen, während im Roman der Hunger ein ständiger Begleiter seiner Figuren ist. Und warum fürchtet sich

---

<sup>13</sup> Die Einstellung, in der der Protagonist auf dieses Märchen beim Lesen im Romanmanuskript Weigels auf der Flucht im Güterwagen von Paris nach Marseille stößt, umfasst lediglich zwei Sekunden. Als Georg später dem US-amerikanischen Konsul dieses Märchen erzählt, dauert die entsprechende Einstellung 28 Sekunden.

<sup>14</sup> An diesem Eindruck vermögen Kommentare der Erzählstimme aus dem Off wie „Die sind schon in Lyon“ oder „Avignon wurde gerade gesäubert. [...] Jetzt rücken sie auf Marseille vor“ bzw. Dialogstellen wie „Die sind schon an der Stadtgrenze“ kaum etwas zu ändern.

der Inhaber der Pizzeria und gleichzeitig der Ich-Erzähler des Films nicht vor der deutschen Okkupation, obwohl er selbst Deutscher ist und mit den Flüchtenden sympathisiert?

## 5. Zum Leitmotiv des Nicht-im-Stich-Lassens

*Transit* ist auch insofern ein typischer Seghers-Roman, dass er Momente aufweist, die sich einer Aktualisierung widersetzen. Wie so viele der fast ausschließlich männlichen Protagonisten Seghers' ist auch der von *Transit* zunächst ein fast anarchischer Individualist, der sich nicht binden will bzw. kann. Doch gleichzeitig ist er jemand im Transit, der unterwegs ist, um zu etwas zu werden. Nicht zuletzt erzählt der Roman auch die Entwicklungsgeschichte von einem, der auf dem Weg ist sich zu binden. Eine wichtige Rolle auf diesem Weg kommt dabei dem schwer verwundeten Heinz zu, der im Spanischen Bürgerkrieg im Kampf gegen den Faschismus ein Bein verloren hat. Diesen lässt der Protagonist nicht im Stich und zusammen mit anderen Genossen verhilft er ihm zur Flucht aus Frankreich. Dass Heinz Kommunist ist, ergibt sich teilweise aus unserem Wissen um die Biografie der Autorin, teilweise aus bestimmten stereotypen Eigenschaften, mit denen kommunistische Kader zum Entstehungszeitraum des Romans von mit der Partei verbundenen Schriftstellern üblicherweise ausgestattet wurden. So werden vom Ich-Erzähler wiederholt die aufmerksamen Augen von Heinz registriert, mit denen letzterer ersteren sofort und bis in sein Innerstes erkennt (vgl. T 80, 81). Explizit lässt der Roman dagegen die politische Orientierung des Heinz im Ungewissen. Dieser wird für den Protagonisten zu einem Vorbild: er wird seine Genossen nicht im Stich lassen, sondern in die Berge gehen, sich dort der *Résistance* anschließen und gegen die Faschisten kämpfen – übrigens ein auffälliger Widerspruch zur Entscheidung der Autorin selbst, die im Gegensatz zu ihrem Protagonisten allerdings Familie hatte und insbesondere für ihre beiden Kinder sorgen musste. Die sich herauskristallisierende Treue des Protagonisten zur Sache des Widerstands spiegelt sich in der Treue von Marie gegenüber ihrem verstorbenen Mann, den sie unaufhörlich in den Konsulaten, Cafés und Restaurants von Marseille sucht und weswegen sie letztlich die Liebe des ‚Seidler‘ zurückweist.

Doch was passiert im Film von Christian Petzold mit dem Leitmotiv des Nicht-im-Stich-Lassens? Wie Andreas Kilb in der FAZ schreibt, ist mit der Übersetzung des Romanstoffs in die Gegenwart neben Vorteilen auch ein Handicap verbunden, das des Verlusts von Wirklichkeitsbezug: „An ihren Rändern, da, wo die Uhren der Geschichte ticken, hängt die Story in der Luft.“ (Kilb 2018) Nur, dass es nicht um die Ränder der Story geht,

sondern um einen ihrer Kerne. Mit der Geschichte des Heinz scheint Petzolds Lesart des Romans offensichtlich Probleme zu haben. Zwar lässt der Regisseur seinen Protagonisten dem Heinz die Treue halten, indem er diesen in einem Güterzug illegal nach Marseille bringt, doch entledigt sich der Regisseur umgehend dieser Figur. Während der Zugfahrt erliegt Heinz seinen schweren Verletzungen. Georg versteckt sich zunächst, um dann vor der französischen Polizei zu fliehen. Aus seinem Versteck beobachtet er noch, wie Polizisten den Leichnam des Heinz aus dem Güterwaggon werfen.

## 6. *Geheimnis und Gewalt* – Gegengewicht zu Seghers' Roman?

Um die deutliche Abwendung von der Romanvorlage verstehen zu können, die der Film hier vollzieht, ist zunächst ein kurzer Exkurs zu dem Roman *Geheimnis und Gewalt* von Georg K. Glaser erforderlich. Schließlich hatte der Autor des Romans, der erstmals 1951 erschienen war,<sup>15</sup> als Namensgeber für den Protagonisten des Films gedient. In einem Interview führt Petzold an, er habe den Roman – in Übereinstimmung mit einer gemeinsam von ihm und seinem Co-Autor Harun Farocki festgelegten Regel – als Gegengewicht zu Seghers' *Transit* in den Film eingeführt. Wie Petzold fortfährt, beruhe die Darstellung der Zugfahrt nach Marseille und der Ankunft dort auf Glasers Buch und nicht auf Seghers' Roman (vgl. Su 2018). Mir scheint, die eigentliche Bedeutung von *Geheimnis und Gewalt* für den Film liegt auf einer anderen Ebene als derartigen konkreten Anleihen wie der mit achteinhalb Minuten angesichts einer Gesamtlauzeit von 98 Minuten relativ knappen Raum einnehmenden Sequenz, die den Zeitraum von der Planung der Flucht aus Paris über deren Durchführung bis zur Ankunft in Marseille umfasst. Zwar war Glaser wie auch Seghers in jungen Jahren zur KPD gestoßen und hatte zu Beginn der 1930er Jahre u. a. in Parteiorganen zu schreiben begonnen, doch anders als diese hatte er sich spätestens aufgrund der Exilerfahrungen zusehends von der kommunistischen Partei abgewendet, wie es auch unübersehbar aus seinem autofiktiven Roman hervorgeht. Gerade hierin scheint mir die Funktion von Glasers Roman als Gegengewicht zu Seghers' *Transit* zu liegen, der nicht zuletzt in der Figur des Heinz – wenn auch eher versteckt – an den

---

<sup>15</sup> Wie Rohrwasser zeigt, weist *Geheimnis und Gewalt* eine noch kompliziertere Publikationsgeschichte auf als *Transit*. Da zunächst kein deutscher Verlag das 1948 abgeschlossene Manuskript veröffentlichen wollte, erschien der Roman zunächst 1951 in französischer Übersetzung. Die zweibändige Edition des Schweizer Vineta-Verlags war voller Druckfehler und zu teuer; kurz darauf ging der Verlag in Konkurs. Die folgenden deutschen Ausgaben von 1956 (Ullstein), 1969 (Claassen) und 1983 (Rowohlt) waren allesamt gekürzt. Eine ungekürzte Ausgabe erschien erst 1989 bei Stroemfeld/Roter Stern (vgl. Rohrwasser 1989: 559f.).

Zielen und der führenden Rolle der KPD im antifaschistischen Kampf festhält. Dass Petzold Probleme mit dem kommunistischen Kader Heinz hat, ist nur zu verständlich angesichts der äußerst problematischen Rolle, die die Führung der KPD im Moskauer Exil während der Zeit des Nationalsozialismus und nach 1945 als leitende Kader der SED in ihrer Unterordnung unter die Politik Stalins und der KPdSU spielte. Doch geht dem Film gleichzeitig mit dem Verzicht auf die problematische Figur des Heinz Wirklichkeitsbezug verloren. Wo die Uhren der Geschichte ticken, beginnt die Story in der Luft zu hängen. Während im Roman von Seghers der Protagonist sein Recht auf erneuten Heimatgewinn, nicht in Deutschland, sondern der neuen Wahlheimat Frankreich behauptet, bleibt dem Georg des Films der Abschluss des Transits, die Möglichkeit eines Ankommens bzw. Bleibens, der Weg in den Widerstand versperrt.<sup>16</sup> Gleichzeitig gerät der Handlungsstrang des Nicht-im-Stich-Lassens aus der Balance, da dies im Film nur noch für Marie gilt.

Im Roman besucht der Ich-Erzähler in Marseille mit George Binnet, dessen Freundin Claudine und ihrem Sohn Verwandte von Pariser Freunden. Die Marseiller Binnets eröffnen ihm die Möglichkeit, mit falschen Papieren in der Landwirtschaft zu arbeiten und so in Frankreich zu bleiben. Später wird er seinen Weg zur Résistance in den Bergen finden. Demgegenüber wird aus Claudine im Film Melissa, die Witwe von Heinz und Mutter ihres gemeinsamen Sohnes Driss. Sie und nicht der Protagonist sind es hier, die in die Berge gehen, während Georg den Jungen im Stich lässt, der sich erhofft hatte, in dem Protagonisten Ersatz für seinen verstorbenen Vater zu finden. Wenn der Film Mutter und Sohn mit maghrebinischen Zügen ausstattet, ist damit dann doch ein Ansatz kultureller Aneignung und somit ein Bruch in seiner Argumentation verbunden.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> In seiner Lesart des Romans ersetzt Petzold an diesem Punkt dessen Handlung durch sein Verständnis der Seghers'schen Biografie im Kontrast zu der Glasers, wenn er sich im Beiheft zur DVD wie folgt äußert: „Der Georg Glaser ist auch aus Nazideutschland geflohen, aus dem Lager, er war Kommunist wie Anna Seghers, aber er war kein Intellektueller. Als er ‚Geheimnis und Gewalt‘ geschrieben hat, retrospektiv, hatte er bereits seine zweite Heimat verloren, die kommunistische Partei. Bei ihm taucht der Begriff ‚Geschichtsstille‘ auf, der mich so beeindruckt hat. Aus dieser Geschichtsstille heraus kann er wieder irgendwo ankommen, er wird Franzose und baut sich ein neues Leben. Während Anna Seghers einsam blieb: Wenn man ihre mexikanischen Bücher liest, merkt man, dass sie versucht, sich reinzuschreiben, aber dass sie nicht dazu gehört.“

<sup>17</sup> Dieser Bruch im Film wird dadurch verstärkt, dass Georg, als er noch einmal Melissa und Driss besuchen will, feststellen muss, dass deren Wohnung inzwischen von Flüchtlingen aus Nordafrika belegt ist.

## 7. Erneute Beheimatung oder *On a ride to nowhere* oder?

Der Roman von Anna Seghers ist nicht nur komplex, er ist auch höchst widersprüchlich. Einerseits wird sein Protagonist zunächst in der Landwirtschaft arbeiten, andererseits begibt er sich immer wieder nach Marseille in der Hoffnung, doch noch Marie zu treffen, von der er letztlich weiß, dass sie mit der *Montreal* untergegangen ist. Der Roman endet mit den Worten: „Ich werde eher des Wartens müde als sie des Suchens nach dem unauffindbaren Toten“ (T 290). Dem Film fehlt diese Doppelbödigkeit. Er endet ausschließlich auf das Warten Georgs auf Marie. In dem bereits mehrfach angesprochenen Interview führt Petzold zur Bedeutung des Glaser-Romans u. a. Folgendes aus: „I used this story of a pickpocket who changes over time and combined it with the love story and the visa story in Seghers’ novel.“<sup>18</sup> Dieses Zitat verdeutlicht, wie der Handlungsstrang des Ankommens, erneuter Beheimatung und eines Nicht-Im-Stich-Lassens bei Petzold übersehen wird bzw. bewusst unberücksichtigt bleibt. Demgegenüber gewinnt der Handlungsstrang der Vierecksbeziehung an Gewicht und rückt die Love Story in den Vordergrund. Wenn Kilb gemünzt auf das Verhältnis von Petzolds *Transit* zu *Casablanca* schreibt, es sei die Konstellation von letzterem, nur mit anderen, dunkleren Akzenten (vgl. Kilb 2018), so scheint mir dies eher auf den Roman von Seghers als auf den Film von Petzold zuzutreffen.

Nach der letzten Szene des Films erklingt aus dem Off „Road to Nowhere“ von den *Talking Heads*, wo es unter anderem heißt: „We’re on a ride to nowhere/Come on inside/Taking that ride to nowhere/We’ll take that ride/Maybe you wonder where you are/I don’t care“. Die Figuren von Christian Petzold sind unterwegs, in einem Transit ohne Ziel. Zum Schluss seiner Rezension bedauert Kilb, dass sich der Regisseur nicht *mehr* von der Romanvorlage gelöst habe: „Doch dann hätte er vielleicht keine Geschichte vom Weggehen mehr, sondern eine vom Ankommen erzählen müssen. Und dafür, scheint es, ist im Kino des Christian Petzold die Zeit noch nicht reif“ (ebd.). Doch das trifft so nicht zu. Gerade darin löst sich Petzold in seiner Lesart von der Romanvorlage, dass er eine Geschichte, die vom Weggehen und vom Transit, aber auch vom Ankommen handelt, auf

---

<sup>18</sup> Entsprechend äußert sich Petzold auch im Interview im Begleitheft zur DVD, wo er die Frage, ob er *Transit* als Liebesfilm beschreiben würde, wie folgt beantwortet: „Ja. Ich glaube, man kann eine Flucht nur als eine Liebesgeschichte erzählen. Die Liebe braucht Zeit, aber die Liebe hat auch etwas, was die Flucht nicht zerstören kann. Liebende können sich ihren eigenen Raum und ihre eigene Zeit schaffen. Sie können aus der Geschichte aussteigen. Das ist das Schöne.“

eine solche reduziert, die ausschließlich vom Leben in einem Transitraum erzählt. In diesem Sinne äußert sich Petzold auch im Interview mit Su (2018):

[...] I mean Harun [Farocki] and I had a couple of fixed rules, the basic laws of our collaboration so to speak. One of which was that in our projects all characters must always be in transit, moving from place to place. As with the work of Gilles Deleuze, it's always about becoming and never about being.

Während Georg im Film versuchen wird, über die Pyrenäen zu fliehen, behauptet der Protagonist des Romans sein Recht auf erneuten Heimatgewinn, nicht in Deutschland, aber der neuen Wahlheimat Frankreich. Er widersetzt sich der Ordnungsmacht, die vertreten durch einen Polizisten, ihn auffordert, er möge gefälligst endlich verstehen, die Städte seien für ihn nicht zum Wohnen da, sondern zum Abfahren (vgl. T 227). Im Gespräch mit Su (2018) begründet Petzold den Einsatz von „Road to Nowhere“ wie folgt: „Gospel music picks us up and tells us we're all on this road to nowhere but it's ok. Maybe we're better off believing that there's no ending, no such place as homeland, realizing that we're always in transit and it's not such a bad thing at all.“<sup>19</sup> Dabei übersieht Petzold allerdings, dass der fortwährende Aufenthalt in Transit und Heimatlosigkeit wohl für den postmodernen intellektuellen Kosmopoliten gelten mag, nicht aber für Menschen auf der Flucht vor einem verbrecherischen Regime, die keiner aufzunehmen bereit ist.<sup>20</sup> Würde von daher nicht gerade eine Lesart, die auch von einem Ankommen erzählt, von der Einforderung eines Rechts auf Wohnen und erneute Beheimatung, einen Kontrapunkt zum Abbau des Asylrechts und einer Politik des Grenzen-Dicht setzen und gerade so zur Übersetzung des Romans in unsere Gegenwart beitragen? Hat gerade der ersatzlose Verzicht auf die – allerdings höchst problematische – Figur des Heinz und damit auch auf die Entwicklung des Protagonisten einen Zeitbezug zu unserer Gegenwart von zentraler Bedeutung aus dem Film entfernt, um den dieser doch nach Aussagen seines Regisseurs vor allem bemüht ist?

---

<sup>19</sup> Ähnlich äußert sich Petzold auch im Beiheft zur DVD, wo er u. a. ausführt: „Dieses Im-Transit-Raum-Sein und gleichzeitig daraus eine Figur zu gewinnen, die sich in diesem Raum eine Erzählung baut, die ohne Heimat auskommt, das ist das Tolle an dem Buch. Die Heimat gibt es bei ‚Transit‘ nicht. Die Heimat ist im Grunde die Heimatlosigkeit.“

<sup>20</sup> Hier ist Mecklenburg beizupflichten, wenn er schreibt, die Erhebung des hybriden Kosmopolitismus zur obersten Norm in der Diskussion um Trans- bzw. Interkulturalität verwische die sozialen und politischen Aspekte von Migration und Hybridität, das Syndrom von Ausbeutung, Herrschaft, Entfremdung und Identitätsverlust und, so lässt sich hinzufügen, eben auch Flucht und Vertreibung (vgl. Mecklenburg 2003: 436).

## 7. Zum Schluss

Ich schätze den Film von Petzold für seinen innovativen Ansatz, dafür, dass er versucht, in die Gegenwart die Situation der Deutschen zu übertragen, die während des Nationalsozialismus massenweise aus Deutschland und später aus Europa fliehen mussten und die mit enormen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten, ein Aufnahmeland zu finden. Auf diese Weise ist der Film bemüht, für die Situation der Flüchtlinge heute zu sensibilisieren und den schrittweisen Abbau des Asylrechts in Deutschland kritisch zu thematisieren. Gleichzeitig ist sich der Film – zumindest vom Anspruch her – der Problematik kultureller Aneignung bewusst.

Doch scheint mir, dass die Bemühungen des Films, den Stoff des Romans in die Gegenwart zu übersetzen bzw. überzusetzen, letztlich an der Oberfläche verbleiben, wenn die handelnden Figuren lediglich in das Paris oder Marseille von heute versetzt werden. Unnötigerweise geht dem Regisseur Kontext verloren, die Motive und die Not der Flüchtlinge, ihr Überlebenskampf zwischen Hunger und der verzweifelten Suche nach einem sicheren Aufnahmeland und den dazu erforderlichen Papieren, nach einem Ort, wo man zumindest vorübergehend bleiben kann. Weitgehend unartikuliert bleibt zusätzlich das Problem des Im-Stich-Lassens bzw. Nicht-Im-Stich-Lassens, mit dem Flüchtende immer wieder konfrontiert sind, denn fast zwangsläufig ist ihre Rettung damit verbunden, dass andere zurückgelassen werden müssen. So rückt wohl hinter dem Rücken des Regisseurs die Love Story – im Roman lediglich ein Handlungsstrang neben anderen – ausschließlich in den Vordergrund des Films. Dadurch gerät der für Flüchtlinge so existentielle Anspruch auf Heimat bzw. erneute Beheimatung, der – anders als von Petzold unterstellt – dem Roman durchaus eingeschrieben ist, im Film in Vergessenheit.

## Bibliographie

- Bernhardt, Rüdiger (2000) Wie Odysseus unterwegs. Der vergängliche Mythos im Werk der Anna Seghers. *Argonautenschiff* 9, 188-204.
- Bonner, Withold; Egger, Sabine; Hess-Lüttich, Ernest W.B. (2016): Vom Bahnhof zum Raum der Übersetzung. *Transiträume in Literatur, Kultur und Sprache. Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 7.2, 11-19.
- Glaser, Georg K. (1989) *Geheimnis und Gewalt. Ein Bericht*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Hilzinger, Sonja (2000): *Anna Seghers*. Stuttgart: Reclam.
- Kilb, Andreas (2018) Fluchtdrama „Transit“ im Kino: Es war einmal in Marseille. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 20.4.2018.  
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/kinostart-von-christian-petzolds->

[neuem-film-transit-15526410.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_0](https://www.gfl-journal.de/neuem-film-transit-15526410.html?printPagedArticle=true#pageIndex_0)

(20.1.2020).

- Klapdor, Heike (2008) „Die Geschichte habe ich schon mal gehört.“ Anna Seghers’ Roman „Transit“ und Michael Curtiz’ Film „Casablanca“. *Argonautenschiff* 17, 174-188.
- Kothenschulte, Daniel (2018) „Transit“ – Wegweisendes Flüchtlingsdrama [!]. *Frankfurter Rundschau* 5.4.2018. <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/wegweisendes-fluechtlingdrama-10991096.html> (20.01.2020).
- Mecklenburg, Norbert (2003) Interkulturelle Literaturwissenschaft. In: Alois Wierlacher; Andrea Bogner (Hrsg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 433-439.
- Ohl, Hans-Willi (2017) „Alles war auf der Flucht“ – Anna Seghers und ihr Roman *Transit*. *Argonautenschiff* 25, 57-66.
- Petzold, Christian (2018) *Transit. Frei nach dem Roman von Anna Seghers*. Spielfilm. Laufzeit 98 min. DVD.
- Petzold, Christian; Pilarczyk, Hannah (2018) Christian Petzold über seinen Film „Transit“. „In Deutschland scheint man festen Boden unter den Füßen zu brauchen“. *Spiegel online* 5.4.2018. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/christian-petzold-im-interview-ueber-seinen-film-transit-a-1201420.html> (10.1.2020).
- Rohrwasser, Michael (1989) Nachwort. In: Georg K. Glaser: *Geheimnis und Gewalt. Ein Bericht*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, 559-565.
- Seghers, Anna (1963) *Transit*. Darmstadt: Luchterhand.
- Seghers, Anna (2010) *Tage wie Staubsand. Briefe 1953-1983*. Hrsg. Christiane Zehl-Romero und Almut Giesecke. Berlin: Aufbau.
- Su, Zhuo-Ning (2018) Christian Petzold on ‘Transit,’ the Refugee Crisis, ‘The Sopranos,’ and Cinematic Rules. *The Film Stage* 13.3.2018. <https://thefilmstage.com/features/christian-petzold-on-transit-the-refugee-crisis-the-sopranos-and-cinematic-rules/> (20.1.2020).
- Zehl Romero, Christiane (2000): *Anna Seghers. Eine Biographie 1900-1947*. Berlin: Aufbau.

## Kurzbiographie

Withold Bonner, Dozent (i. R.) für Literatur und Kultur der deutschsprachigen Länder an der Fakultät für Informationstechnologie und Kommunikationswissenschaften der Universität Tampere (Finnland). Forschungsschwerpunkte: Gedächtnis, Transkulturelle Literatur, Raum und Heimat, DDR-Literatur. Neuere Publikationen: Themenheft der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 7.2 (Mithrsg., 2016); darin: „Von Utopie zu Dystopie. Eisenbahnreisen in der Sowjetunion in Texten aus der DDR“; „The Interplay of Water, Home, and Narration in *Überfahrt* by Anna Seghers“, in: Costlow et al. (Hrsg.) *Water in Social Imagination from Technological Optimism to Contemporary Environmentalism* (2017); „Wir passten in keine Schablone...“: Zur Transkulturalität interkultu-

reller Literaturwissenschaft und umgekehrt“, in: Giessen, Hans W. & Rink, Christian (Hrsg.) *Migration, Diversität und kulturelle Identitäten* (2020). E-Mail: withholdb@gmail.com.

### **Schlagwörter**

Literaturverfilmung, Anna Seghers, Christian Petzold. Transiträume, Heimat(losigkeit)