

Carolin Emcke

Laudatio auf Christian Petzold

Rede zur Verleihung des Julius-Campe-Preises

Mit seinem Film »Transit« macht Preisträger Christian Petzold deutlich, wie die Worte Anna Seghers aus dem Jahre 1942 mit unserer Gegenwart eng verbunden sind. Er zeigt, was es heißt, in der Schwere der Transitzonen zu verharren ohne dabei die Poesie seiner literarischen Vorlage zu verlieren.

Die Publizistin Carolin Emcke hat die Laudatio auf Christian Petzold gesprochen. Sie selbst berichtete über Jahre hinweg aus Krisengebieten und engagiert sich heute mit künstlerischen Projekten und Interventionen besonders zu den Themen Flucht und Menschenrechte. 2016 hat sie den Friedenspreis des deutschen Buchhandels erhalten. Es folgt die Laudatio auf Christian Petzold im direkten Wortlaut.

»Es gibt kein reines Ereignis«, schreibt der französische Kunsthistoriker und Philosoph George Didi-Huberman in dem wunderbaren, kleinen Text »Sehen versuchen«, »hoffen wir also nicht, dessen exakte Erinnerung zu finden. Alles hängt ab von der Erinnerungskonstruktion, das heisst, von der Montage dessen, was gegeben ist (...) mit dem, was nicht gegeben ist (...) Alles hängt davon ab, wie jeder gestützt auf Brocken, die Zeit der Geschichte organisiert, durcharbeitet und neu montiert.«

»Es gibt kein reines Ereignis« – das gilt für die Erinnerung und es gilt für die Literatur. Nicht die exakte Erinnerung zu suchen – das ist schon, was Anna Seghers sich aufgetragen haben muss, als sie »aus dem, was gegeben war« und »dem, was nicht gegeben war« einen Roman entwickelte: aus ihrer eigenen Flucht mit ihren Kindern aus Berlin über die Schweiz nach Paris, dann nach Marseille, dann schließlich, endlich, mithilfe von Gilberto Bosques und dem mexikanischen Generalkonsulat ins Exil nach Mexiko – und den imaginierten Figuren, Orten, Stimmen.

»Gestützt auf Brocken«, »die Zeit der Geschichte organisierend, durcharbeitend und neu montierend«, schrieb Seghers »Transit«, eine Konstruktion,

in der die Erfahrung einer Geflüchteten das existentielle Material bildet: die permanente Angst, die alle kennen, die verfolgt und misshandelt werden, die Verwirrung, die alle kennen, denen auf einmal die Rechte abgesprochen werden, die nicht verstehen können, warum anormale Gewalt auf einmal als normal gelten soll. Seghers erzählt von dieser existentiellen Verlorenheit im Transitorischen, in diesem Nicht-mehr-da und Noch-nicht-angekommen, die alle kennen, die ohne gültige Papiere dastehen, aber vor allem ohne Zeit, in der es sich einrichten ließe.

Ich weiß nicht, wie Christian Petzold »Transit« gelesen hat, aber ich vermute, dass er darin keine bloße Literatur finden wollte, sondern dass er diesen Roman eben wie eine eigene kostbare Erinnerung genommen hat, wie etwas, das er selbst erlebt und durchlitten hat, etwas, das ihn seither begleitet, das in ihm Spuren und Chiffren hinterlassen hat, etwas, das immer schon aus dem, was gegeben war und dem, was nicht gegeben war, bestand.

Und er hat diese Struktur ästhetisch wiederholt: der Film »Transit« nimmt wiederum das Buch »Transit« als Erfahrung, die sich organisieren, durcharbeiten und neu montieren lässt: der Film nimmt das, was gegeben war in dem Roman, und das, was nicht gegeben war, und schafft eine andere Wirklichkeit, in der der Text aufgehoben und verwandelt ist.

Ich weiß nicht, aber ich vermute, durch Christian Petzold zieht sich Literatur grundsätzlich als ob sie selbst erlebt, erfahren, erinnert wäre, ich vermute, in Christian Petzold tauchen literarische Bilder, Wortfetzen, Figuren, Landschaften auf, wie in Träumen, unwirklich und wirklich zugleich, und, wie in der Traumdeutung nimmt er die Motive und Zeichen einzeln auf und versucht sie zu dechiffrieren. Ich vermute, so schaut Christian Petzold in der Gegenwart, wenn er die Zeitung liest oder nur durch die Straßen geht: dass er Spiegelungen entdeckt mit den Erinnerungen aus der Literatur: sodass die Migranten im heutigen Europa, die Menschen, die im Mittelmeer ertrinken, in Lastwagen-Containern erstickten, in Gefängnissen gedemütigt und vergewal-

tigt, in Bussen angegriffen und angeschrien werden, die Geflüchteten im Heute, die Menschen, die auf den Bürgerämtern stehen oder in Parks ihre Körper verkaufen, die Menschen im jetzigen Transit spielen ihm die Erinnerung an die aus dem früheren Transit, dem Roman und der Wirklichkeit des Jahres 1940/41, von dem Anna Seghers erzählt.

»Betrachten heisst sich öffnen«, schreibt George Didi-Huberman, »es beansprucht jede Sekunde, jedes Stück Energie, jede Bewegung – Motion oder Emotion – des Körpers und der Seele. Es verändert alles. Es spaltet unsere Zeit.«

Meist werden Regisseure als diejenigen, die etwas zu zeigen vermögen, beschrieben, aber bei Christian Petzold scheint mir zunächst einmal das Besondere, dass er etwas zu betrachten vermag. Er öffnet sich im Betrachten – und er zeigt uns wie das geht: so zu betrachten, dass es alles verändert, wenn wir uns öffnen. Er macht sich durchlässig. Durchlässig für die Schichten der Erinnerung, die sonst gern schön separat sortiert werden, hier die Vergangenheit, die abgeschlossene, die nur mehr im historischen Gedanken, in formelhaften Ritualen betrachtet wird, damit sie bloß weit weg von uns selbst bleibt, damit wir uns beschützt wissen vor der Schuld, die mehr sein muss als etwas, zu dem man sich bekennt. Petzold betrachtet so, dass sein Blick diese Ummantelung der Vergangenheit aufspaltet, er öffnet sich für das, was sie bereithält an Beunruhigendem, an Bedrängendem, an Furchtbarem, an Schmerz – und er hält das aus.

Jenseits von all der ästhetischen Klugheit, all der dramaturgischen und erzählerischen Tiefenschärfe, die seine Filme auszeichnen, ist es das, wofür Christian Petzold jeder Preis zugeordnet gehört. Dass er sich öffnet und aushält, was es an Schmerzlichem zu betrachten und empfinden gibt.

In der Schweben

»Dass Du gar nicht da bist in ihrer Welt« heißt es an einer zentralen Stelle in »Transit«, und damit ist die Kern-Erfahrung von Geflüchteten markiert: dass sie nicht gesehen werden von den Verschonten (wie Primo Levi das nannte), »Dass Du gar nicht da bist in ihrer Welt«, das beschreiben alle Ausgeschlossenen oder Eingeschlossenen, die Erfahrung

der sozialen Unsichtbarkeit, der sie zu Zombies oder Gespenstern macht, durch die andere hindurchsehen können. Diese Unsichtbarkeit, diese Abgetrenntheit von der Welt der anderen, diese permanente Angst entdeckt zu werden als Rechtloser, das ist die affektive Textur, aus der Seghers ihren Roman webt, und es ist diese Unsichtbarkeit, der Petzold etwas entgegensetzen will. Damit sie gesehen werden, endlich, muss er sie nicht nur sichtbar machen, ihnen nicht nur Zeit geben, ihnen nicht nur etwas Individuelles zueignen, sondern er muss sie aus der Distanz holen, in der sie als literarische Figuren oder als historische Personen bleiben. Er muss sie in unsere Welt holen und in unsere Zeit. Petzold erreicht diese Spaltung der Zeit durch eine Doppel-Belichtung, in dem er seinen Film die literarische Erzählung von Seghers erzählen lässt (und ab Minute 13 auch tatsächlich als Erzählstimme einen basso continuo schafft), aber ohne jede ästhetische Rekonstruktion, ohne historische Kostümierung, ohne das Pseudo-Authentische, mit dem schlechte Filmemacher gerne das wahrhaftige Erzählen zerstören.

Es ist viel geschrieben worden über diese Doppel-Belichtung, über die Gleichzeitigkeit von Figuren und Erfahrungen aus der erzählten Zeit des Romans, dem Transitorischen der Menschen auf der Flucht im Jahr 1941, und dem Stadtbild des Marseille der Gegenwart, der Kleidung, den Autos, den Objekten des Alltags aus dem Jahr 2017. Ich würde trotzdem noch gern darüber sprechen, denn mir scheint, dass ein wenig vernachlässigt wurde, was eigentlich die Funktion dieser Parallelität aus vergangener und gegenwärtiger Erzählperspektive ist. Zunächst, das ist das Erste, übersetzt Petzold die Erfahrung des Transits nicht einfach aus der Vergangenheit in die Gegenwart, sondern er hält sie im permanenten Schwebezustand, in etwas Flirrendem. Als Zuschauer pendeln wir zwischen den verschiedenen Erzähl-Zeiten, sind irritiert, etwas nervös, weil unsere Seh-Erwartungen dauernd gestört werden, weil etwas aus den Fugen geraten ist: was Historisch sein sollte, ist auf einmal gar nicht Historisch, es geschieht jetzt. Petzold findet für diese Erfahrung des Transits eine filmische Entsprechung, in der die Zeitlichkeit des Films ebenso unsicher, ebenso instabil, ebenso beweglich ist wie die der Menschen, von denen sie erzählt.

Das ist nicht nur eine ästhetisch geniale Form, sondern auch eine politische Setzung: die Flüchtigen der Vergangenheit werden von Polizisten der Gegenwart gejagt, die Visa-Passagen der Vergangenheit gelten für die Schiffe der Gegenwart, das Mittelmeer, über das die Menschen vor dem Faschismus der Vergangenheit fliehen wollten, ist dasselbe, auf dem heute die Seenotretter kriminalisiert werden, die ihnen zu Hilfe kommen wollen. Christian Petzold erzählt »Transit« so, dass die Verschiebung der Zeitlichkeiten, diese permanente Disruption, uns aufweckt, uns irritiert, uns bedrängt. Wir können nicht einfach nur passiv zuschauen, sondern wir müssen uns ins Verhältnis setzen zu dem, was geschehen ist und dem, was geschieht – und inwiefern es sich unterscheidet oder ähnelt.

»Dass Du gar nicht da bist in ihrer Welt«, das verändert Petzold mit dieser Technik, denn auf einmal sind diese Menschen in unserer Welt, weil uns auf einmal dieses Transitorische vorgeführt wird, dieser Zwischenraum, indem wir uns auf einmal selbst bewegen müssen, nicht mehr nur in der Vergangenheit, aber auch noch nicht in der Gegenwart – und so bringt uns der Film um unsere bequeme Gleichgültigkeit.

Es gibt unzählige Szenen, die nachzuerzählen sich lohnen würde, ich will nur eine herausnehmen, weil sie so zart, so bitter, so genau ist, und weil sich in ihr die ganze ethische Wucht dieses Regisseurs findet: wie alle Gäste im Hotel, ängstliche Schutzlose sie selbst, auf den Boden schauen als einer der ihren abtransportiert wird. Wie Petzold die Scham derer zeigt, die doch selbst verfolgt sind, wie sie nicht Zeuge werden wollen des Elends eines anderen und doch erleichtert sind, dass es nicht sie selbst sind, die da abgeholt werden. Das ist kaum auszuhalten, weil wir, die wir da gerade zuschauen, jeden Tag, den andere abgeschoben werden oder nicht eingelassen werden, zuschauen oder wegschauen, ohne Risiko und ohne Scham.

Diese Szene im Film zeigt uns, was es heißt: zu sehen versuchen, was es heißt, so zu betrachten, dass sich etwas öffnet, wir lernen hinzuschauen, und schämen uns, weil die, die keinen Grund haben sich zu schämen, es trotzdem empfinden.

Wäre diese Szene eine historisch akkurate Rekonstruktion – sie würde uns vielleicht mitfühlen lassen, aber nicht so bedrängen.

Räume der Phantasie

Aber Petzold macht noch etwas anderes mit dieser Doppel-Belichtung oder: sie hat noch eine zweite Funktion. Das Motiv des »Transits«, die existentielle Erfahrung der Flucht, das Kafkaeske des nie-Ankommens, nie-Dazugehörens (das bei Seghers durch den ganzen Roman sich zieht), es erhält in diesem Film noch eine Ergänzung. Das Transitorische ist bei Petzold nicht nur das Niemandsland der Angst und Verzweiflung, sondern es ist auch ein Möglichkeitsraum. Es ist das noch-nicht-Geschehene, noch-nicht-Entschiedene, es ist dieses Zwischenreich, in dem noch Menschliches möglich ist.

Das lässt sich vielleicht am Deutlichsten zeigen an der Hauptfigur selbst. Bei Seghers ist der Erzähler ein wenig verloren, ein bisschen ahnungslos auch, er stolpert mehr in Situationen hinein und wieder heraus, immer etwas stutzig, etwas ziellos auch, unentschlossen, was er für sich wollen sollte, während alle um ihn herum ihr Ziel kennen: weg, aber ihnen die Mittel dafür fehlen. Seghers' Erzähler ist das Negativ dazu: er will eigentlich nicht fliehen, aber ihm fallen die Identität, die Papiere, die Geschichten dazu in die Hände. Die Besonderheit des etwas lispelnden Schauspielers Franz Rogowski ist die körperliche Entsprechung der psychischen Disposition dieser Figur des Georg.

Aber bei Petzold kommt noch etwas hinzu: das Transitorische, in dem Georg lebt, erlaubt ihm auch immer, etwas anderes zu tun als das, was von ihm erwartet wird. Während alle immer drängeln, aus Todesangst zur Eile getrieben sind, weil die nächste Razzia schon Verhaftung und Folter bedeuten könnte, bleibt Georg immer wieder stehen, er nimmt sich das, was er nicht hat: Zeit. Er hält inne, um ein Paar anzuschauen, das sich küsst, er hält inne, um einem Jungen beim Fußball spielen beizubringen, dass sein Standbein die Richtung verrät, in die er schießen will, er hält inne, um ein Lied zu singen. Der Transit, der Zwischenraum zwischen Vergangenheit und Gegenwart, den Petzold öffnet, ist der Raum, in dem es möglich ist, menschliche Gesten, menschliche Begegnungen, menschliche Würde herzustellen.

Bei Petzold ist das melancholische Moment des Transits nicht aufgehoben. Es ist nicht gelöscht. Der Schmerz und die Verzweiflung der Geflüch-

teten ist immer da, aber es ist ergänzt um diese Brechungen, diese Räume, die Spielräume sind, Hoffnungsräume, Räume der Phantasie, die sich ebenso organisieren, durcharbeiten und neu montieren lassen wie die Räume der Erinnerung. Christian Petzold öffnet sich und uns nicht nur für den Schmerz, sondern eben auch für die Möglichkeit des humanen Handelns.

Es ist nichts vorentschieden. Es ist nichts einfach nur geschehen. Es gibt diesen Raum, vor dem stehen wir, in unserer Gegenwart, mit unserer Vergangenheit, zu dem müssen, zu dem können wir uns verhalten. Das ist die ästhetische und ethische Einladung und die Aufforderung dieses Films: die Möglichkeit zu ergreifen, einander zu sehen.

Lieber Christian, ich danke Dir sehr für diesen Film – und gratuliere Dir aus ganzem Herzen zum Julius-Campe-Preis 2018.

Carolin Emcke hat Philosophie, Politik und Geschichte in London, Frankfurt am Main und Harvard studiert. Als Redakteurin verfasste sie Artikel und Reportagen unter anderem für den »Spiegel« und DIE ZEIT. Carolin Emcke ist Kolumnistin bei der »Süddeutschen Zeitung«. Seit 2014 arbeitet sie als freie Publizistin. Sie hat zahlreiche Bücher veröffentlicht.

Der Julius-Campe-Preis

2018 hat der HOFFMANN und CAMPE Verlag Christian Petzold mit der Verleihung des Julius-Campe-Preises für seine Verdienste um die deutsche Literatur geehrt.

Der nach dem Verleger Julius Campe benannte Preis ist eine Auszeichnung für Persönlichkeiten und Institutionen, die sich auf herausragende Weise um die Vermittlung von Literatur oder auch Literaturkritik bemüht haben. Julius Campe zählt zu den größten Verlegern der deutschen Geschichte, der sich besonders für junge Autoren einsetzte. Er entdeckte Heinrich Heine und galt als Inbegriff für die Förderung junger Autoren und gesellschaftliches Engagement. Der Preis setzt sich daher aus einem Faksimile der »Französischen Zustände« von Heinrich Heine und 99 Flaschen edlen Wein zusammen.

Zu den früheren Preisträgern und Preisträgerinnen zählen unter anderem die Staatsministerin für Kultur und Medien, Monika Grütters (2017), und Elisabeth Niggemann, Generaldirektorin der Deutschen Nationalbibliothek (2009).