

(91) Texte 26 – Anna Seghers: *Transit*

In Marseille, in der Zeit des Wartens auf den Erhalt des Visums für Mexiko, entsteht die Grundkonzeption eines außergewöhnlichen Textes: Anna Seghers' Roman *Transit*.¹ Die Niederschrift wird im Herbst 1942 in Mexiko abgeschlossen, wo Anna Seghers sich seit Ende Juni 1941 befindet; einzelne Veränderungen werden noch 1943, unmittelbar vor der Drucklegung, vorgenommen.²

In Form und Struktur ist *Transit* ein literarisches Vexierbild.³ Es überlagern sich unterschiedliche Erzählebenen, und je nach Perspektive tritt eine andere in den Vordergrund: eine poetologische, eine mythologisch-parabolische, eine märchenhafte oder die politisch-zeitgeschichtliche Ebene. Die Autorin spielt mit immanenten literarischen Bezügen. Der Leser wird mit der Doppelgängermotivik E.T.A. Hoffmanns, den „toten Seelen“ Gogols und der märchenhaften wie zugleich abenteuerlichen Welt Kafkas konfrontiert.⁴ In *Transit* tummeln sich Gnome und Teufel, Kobolde, Engel, Dämonen und allerlei Tiermenschen,⁵ dazu eine Vielzahl mythologischer Gestalten. Es häufen sich Ewigkeits- und Unsterblichkeitsmotive.⁶ Es wird die christliche Motivik bemüht: Das Reisebüro in Marseille ist die „Verwaltung des Jüngsten Gerichtes“, die Transitabteilung im amerikanischen Konsulat die „Voruntersuchung zum Jüngsten Gericht“.⁷ Nach außen hin ist der Roman eine Erzählung aus der Ich-Perspektive. Der Erzähler ist jedoch ein artistisches Konstrukt: auktoriale Erzählinstanz, fiktive und zugleich empirisch-reale Gestalt.

Das dargestellte Geschehen beginnt in Paris und verlagert sich dann nach Marseille. Hier ist der Ausgangspunkt der Erzählung. Thematisiert wird die Zeitspanne der Jahre 1940 und 1941.⁸ In den Grundzügen präzise und realitätsgerecht beschreibt Anna Seghers das Bemühen der Emigranten um den Erhalt der für die Ausreiseerlaubnis erforderlichen Dokumente: des Ausreisevisums – Voraussetzung für den Erhalt ist die Bescheinigung über die ordnungsgemäße Entlassung aus dem Internierungslager –, des Einreisevisums – für die USA ist die Bürgschaft von mindestens zwei amerikanischen Staatsbürgern erforderlich –, der

¹ Anna Seghers verließ Marseille zusammen mit ihrer Familie am 24. März 1941 auf der *Paul Lemerle*, einem Frachtdampfer, der zu einem Passagierschiff umgebaut worden war. Ihr Ziel war Mexiko. Unter den 350 Passagieren befanden sich u.a. Victor Serge, André Breton und Claude Lévi-Strauss. Vgl. Christiane Zehl Romero: *Anna Seghers. Eine Biographie*. Bd. 1: 1900 – 1947. Berlin 2000, S. 368. – Die (englischsprachige) Erstausgabe von *Transit* erschien 1944 im Verlag Little, Brown in Boston (ebd., S. 378 f.), im selben Jahr auch eine Übersetzung ins Spanische (Ed. Nuevo Mundo, Mexico). Die deutsche Erstausgabe erschien 1948 im Weller Verlag in Konstanz, die DDR-Ausgabe 1951 im Aufbau Verlag in Berlin. – Die Seitenangaben im Text folgen der von Hans-Albert Walter herausgegebenen, 1985 in Frankfurt a.M. in der Büchergilde Gutenberg (*Bibliothek Exilliteratur*. Hrsg. von Hans-Albert Walter) erschienenen Ausgabe.

² Anna Seghers begann Anfang 1941 mit der Arbeit an *Transit*. Über ihre Arbeit schreibt sie in einem Brief an Jeanne und Kurt Stern vom 3. März 1941: „Dieses Leben hier – ein halbes Leben, eine halbe Realität – wäre unerträglich, wenn ich nicht begonnen hätte, ernsthaft zu arbeiten. Ernsthaft, aber etwas sehr Leichtes, sehr Sanftes.“ – Abgedruckt in: Kurt Stern: *Was wird mit uns geschehen?* Tagebücher der Internierung 1939 und 1940. Berlin 2006, S. 179.

³ Vexierbilder enthalten nur schwer erkennbare Figurationen, die erst bei intensiver Wahrnehmungsaktivität entschlüsselt werden können. Vgl. Ingo Böhle: Studie zur Märchenebene in Anna Seghers' Roman „Transit“. – In: *Exil* 15 (1995), H. 1, S. 75.

⁴ Die Konstellation nimmt Anna Seghers' späte Erzählung *Eine Reisebegegnung* vorweg, in der ein Treffen von Gogol, Kafka und E.T.A. Hoffmann in Prag geschildert wird.

⁵ Vgl. Ingo Böhle: Studie zur Märchenebene, a.a.O., S. 75 – 89.

⁶ Ingo Böhle: Märchenebene, S. 79.

⁷ Ebd., S. 81.

⁸ Anna Seghers befand sich zusammen mit ihren Kindern seit Anfang Januar 1941 in Marseille. Vgl. Christiane Zehl Romero: *Anna Seghers. Eine Biographie*. Bd. 1, S. 366.

Transitvisa, denn die direkte Einreise in das Aufnahmeland ist in der Regel nicht möglich, und – nicht zuletzt – des Billets. Es ist ein Kampf mit der Bürokratie. Die Gültigkeit der Dokumente ist zeitlich befristet, so dass das Fehlen eines einzigen Dokuments die gesamte Planung umstürzen kann. Zudem ist der Zeitrahmen für die Chance des Entkommens eng bemessen. Die Flüchtlinge befinden sich in ständiger Gefahr, von der französischen Polizei wegen ‚illegalen Aufenthalts‘ festgenommen und erneut in ein Internierungslager überstellt zu werden. Damit wäre jede Hoffnung auf eine Ausreise verloren. Ihnen würde die Überstellung nach Deutschland drohen.⁹

Anna Seghers formt aus diesem Geschehen ein vielschichtiges, vor allem durch die Suggestivität der mythologischen Bezüge faszinierendes Bild. Die so entstehende Antinomie von „Totenreich und lebendigem Leben“¹⁰ ist das grundlegende, strukturbestimmende Element des Romans. Aber einzig durch sie ist der Roman in seiner Komplexität nicht zu verstehen. Ohne dass der Leser den Tatbestand bemerkt, verkürzt Anna Seghers immer wieder einzelne Elemente des immanenten Bezugssystems. Z.B. versuchten keineswegs alle Emigranten, sich dem Zugriff des Nationalsozialismus durch die Flucht nach Übersee zu entziehen. Ein Teil ging in die Illegalität, und davon schloss sich ein kleinerer Teil – vermutlich knapp eintausend¹¹ – wenig später der Résistance an. In *Transit* entsteht jedoch der Eindruck, dass es sich beim Verbleib in Frankreich um den Entschluss eines Einzelnen handelt, der sich durch diese Entscheidung von anderen Flüchtlingen gezielt abgrenzt. – Solche Verkürzungen sind Teil des Vexierbildes. Sie evozieren beim Betrachter einen Wechsel der Wahrnehmungsperspektive bzw. verdecken wichtige Bezüge, so dass ein wesentliches Thema vorübergehend in den Hintergrund rückt, und verleihen in ihrer Gesamtheit dem Text einen nahezu surrealen, märchenhaften Charakter.

Die Motivik der „Entscheidung“

Auf eine dieser perspektivischen Verkürzungen hat bereits Hans-Albert Walter hingewiesen.¹² Auf dem Schiffsweg verließen vergleichsweise wenige Emigranten Marseille. Die weitaus meisten wählten den Landweg. Bis zur spanisch-französischen Grenze erfolgte die Reise per Bahn; daran schloss sich die – zumeist illegale – Überquerung der Pyrenäen an. In Hinblick auf die mythologische Struktur, die dem Roman unterlegt ist, hat das Folgen: Der ‚mythische Ort‘ der Abreise, an dem der Roman einsetzt, dürfte nicht der Alte Hafen, sondern müsste der Bahnhof St. Charles sein.¹³

Anna Seghers wählt den Hafen, weil dies ihr ermöglicht, das in dem Roman dargestellte Geschehen mit zwei Texten in Beziehung setzen, in denen Schiffsreisen im Zentrum stehen: mit der *Odyssee*¹⁴ bzw. mit der *Argonautensage*¹⁵. Da sie zudem auf die

⁹ Zur Situation der Flüchtlinge vgl. Hans-Albert Walter: *Anna Seghers‘ Metamorphosen – Erkundungsversuche in einem Labyrinth*. Frankfurt a.M. [u.a.] 1984, S. 11 – 28.

¹⁰ Klaus Müller-Salget: Totenreich und lebendiges Leben. In: *Wirkendes Wort* 27 (1977), S. 32 – 44.

¹¹ Vgl. Dieter Marc Schneider: Deutschsprachige Emigranten in der europäischen Résistance und an der Seite der Alliierten. – In: *Handbuch der deutschsprachigen Emigration*, a.a.O., S. Sp. 624.

¹² Hans-Albert Walter macht darauf aufmerksam, dass die Passage über Oran bzw. Casablanca bei Anna Seghers keine Erwähnung findet. Dies ist nur insofern richtig, als Anna Seghers beim Leser den Eindruck erweckt, es handle sich hier um eine illegale Route. – Hans-Albert Walter: *Anna Seghers‘ Metamorphosen*, a.a.O., S. 120.

¹³ Ebd., S. 24, 44 f.

¹⁴ Auf die Tatsache, dass der namenlose Ich-Erzähler Züge von Odysseus besitzt, weist bereits Hans-Albert Walter in dem Kapitel „Ein Niemand und seine Masken“ hin (a.a.O., S. 46 – 51).

Phönizier, Griechen und Normannen Bezug nimmt (S. 43, 98), die für den Alten Hafen und damit für die Geschichte der Stadt Marseille von Bedeutung sind, stellt sie darüber hinaus eine Verbindung zu den großen Wanderungsbewegungen innerhalb des Mittelmeerraums her. Das zeitgebundene Phänomen der „Flucht aus Frankreich“ wird auf diese Weise zur Erscheinungsform eines im Verlauf der Geschichte mehrfach wiederkehrenden, gleichsam „überzeitlichen“ Geschehens. Es verliert dadurch nicht seine Aktualität. Vielmehr rückt die grundsätzliche Frage ins Zentrum, wie sich der Einzelne angesichts eines solchen Phänomens verhält: Versucht er, der Gefahr schnellstmöglich zu entkommen, oder wählt er die Alternative: den Verbleib.

Durch diesen erzählerischen Kunstgriff wird aus der Darstellung eines zeitgeschichtlich bestimmten Vorgangs die eines existenziellen Moments. Wenn der Ich-Erzähler sich unmittelbar vor der Abfahrt des Schiffes, das ihn in das Asyl land bringen soll, zum *Verbleib* entschließt und sein Billet einem anderen überlässt, hat diese Entscheidung existenzielle Bedeutung: Er trennt sich damit nicht nur von seiner Geliebten, die von ihrem Visum Gebrauch macht und abreist, sondern setzt mit dem Verbleib sein Leben aufs Spiel. Es ist eine Entscheidung¹⁶, die jede andere ausschließt: ein „Entweder – Oder“.

In Hinblick auf die existenzphilosophische Ausrichtung des Romans ist insbesondere der Bezug auf die *Odyssee* von Bedeutung.¹⁷ Wie die *Odyssee* ist auch *Transit* die Geschichte einer komplexen Such- bzw. Irrfahrt. Sie beginnt, lange bevor der Ich-Erzähler in Marseille eintrifft: in dem Moment, als er – noch in Deutschland und anscheinend spontan – einen Nationalsozialisten niederschlägt und dafür in ein KZ eingewiesen wird. Er flüchtet aus diesem KZ. Zu welchem Ziel die Flucht führt, steht lange Zeit nicht fest. Am Anfang handelt es sich vor allem um die Rettung¹⁸ vor den deutschen Truppen. Dann aber erkennt der Ich-Erzähler, dass die Gefahr, den Nationalsozialisten in die Hände zu fallen, keineswegs so akut ist, wie er zunächst angenommen hat, sondern dass sein Geschick „von Glück bestimmt ist“. Parallel dazu beginnt er zu erkennen, dass er sich nunmehr in einem Stadium zwischen „Leben“ und „Tod“ befindet: in einem „transitären Zustand“¹⁹, der Phase des Übergangs von einer Existenzform in eine andere. Eine Beendigung dieses Zustands ist zwingend notwendig, denn der „Transitär“ ist kein „lebender Mensch“ mehr, sondern nur ein „Schatten“.

¹⁵ Anna Seghers schrieb 1948/49 die Erzählung *Das Argonautenschiff*. Es handelt sich dabei um einen stark existenzphilosophisch geprägten Text. Der ursprüngliche Titel lautete *Sagen von Jason*. Vgl. Christiane Zehl Romero: *Anna Seghers*, Bd. 2. 1947 – 1983, Berlin 2003, S. 37 ff.

¹⁶ *Die Entscheidung* (1959) ist der Titel eines Romans von Anna Seghers.

¹⁷ Im November 1940 schreibt Anna Seghers an Franz Carl Weiskopf: „Und jeder ist ein richtiger Odysseus geworden“. Im Mai 1941 heißt es in einem weiteren Brief an Weiskopf: „Wie Odysseus glaubt man immer, angekommen zu sein, aber immer wieder gibt es neue Hindernisse“ (Christiane Zehl-Romero: *Anna Seghers*, a.a.O., S. 365 u. 370). – Zu diesem Problemkomplex vgl. auch Hans-Albert Walter: *Anna Seghers' Metamorphosen*, a.a.O., S. 92 ff.

¹⁸ *Die Rettung* (1937) ist bezeichnenderweise der Titel eines weiteren Romans von Anna Seghers. Dies ist ein klarer Beleg dafür, dass Anna Seghers nahezu identische Problemkomplexe – die Thematik der „Rettung“, der „Entscheidung“ bzw. der „Überfahrt“ – immer wieder innerhalb ihres Gesamtwerks thematisiert hat.

¹⁹ „Ich bin gegenwärtig ein Individuum der ‚transitären‘ Kategorie. Ja, ich besitze ein Visum für Übersee und sogar die Schiffspassage, und jetzt muß ich mich abstrampeln, um die Erlaubnis zu ergattern, einige Ländergrenzen zu passieren, und das ist eine große Kunst und zugleich eine schwere Arbeit.“ – Brief von Theo Balk vom 10. Februar 1941 an Kurt und Jeanne Stern (in: Kurt Stern: *Was wird mit uns geschehen?*, a.a.O., S. 177). Theo Balk hielt sich wie Anna Seghers zu dieser Zeit in Marseille auf. Es ist also anzunehmen, dass im Kreis von Anna Seghers' engeren Freunden der Begriff der „transitären Existenz“ zur geläufigen Formel geworden war, mit der die Bemühungen um die Ausreise begrifflich gefasst wurden.

Welche Problemstellung mit dem Begriff des „transitären Zustands“ verbunden ist, wird bei einem Blick auf die Bezugstexte deutlich. Sowohl die *Odyssee* als auch die *Argonautensage* sind Darstellungen von Such- bzw. von Irrfahrten. Beide Texte laufen auf eine „Entscheidung“ zu. Das vordergründige Ziel von Odysseus ist dabei die „Heimkehr“. Es ist jedoch fraglich, ob das Bemühen nach „Heimkehr“ eine hinlängliche Erklärung für den Ablauf der Fahrt ist. Sie ist zunächst einmal eine Abfolge von Abenteuern und Liebschaften. Sowohl die Liebschaften als auch die Abenteuer sind jedoch mehr oder weniger Akzidenzien: Beweise für Odysseus' Ziellosigkeit. Die vermeintliche Heimfahrt ist in Wirklichkeit also eine „Irrfahrt“, eine Suche nach der Identität und nach der Form des weiteren Lebens. Die Voraussetzung dafür, dass Odysseus sein „Ziel“ erkennt, ist, dass er zuvor in den Hades hinabsteigt. Hier sagt Teiresias Odysseus die Zukunft voraus, und die Seele von Odysseus' Mutter berichtet ihm von der Treue Penelopes.²⁰ Zu diesem Zeitpunkt weiß Odysseus jedoch noch nicht, vor welcher Alternative er steht. Dies geschieht, als er in das Land der Phäaken kommt. Die Entscheidung zur Rückkehr nach Ithaka fällt erst in dem Moment, als er sich entschließt, nicht bei den Phäaken zu bleiben und dort Herrscher zu werden, sondern Nausikaa zu verlassen.

Der Entschluss des Ich-Erzählers in *Transit*, sich von seiner Geliebten zu trennen, in Frankreich zu bleiben und sich der Résistance anzuschließen, hat wie Odysseus' Entschluss zur Rückkehr nach Ithaka den Charakter einer „existenziellen Wende“. Diese Denkfigur hat Kierkegaard in die Philosophie eingeführt. Anna Seghers hat sich mit Kierkegaards Schriften intensiv beschäftigt.²¹ Es liegt daher nahe, die Irrfahrten Odysseus' bzw. Jasons als Manifestationen der Suche nach einem „Ziel“ im Sinne Kierkegaards zu verstehen: nach einem Ort, den zu erreichen die Anstrengungen der Fahrt lohnen. – Bei Kierkegaard heißt es zu dieser Problematik:

„Mein Entweder – Oder bezeichnet nicht zunächst die Wahl zwischen Gut und Böse, es bezeichnet die Wahl, *durch die man Gut und Böse wählt* oder sie ausschließt. Die Frage ist hier, *unter welchen Bestimmungen man das ganze Dasein betrachten und selber leben will.*“²²

Der eigentlichen Entscheidung geht also die Selbstbefragung nach den „Bestimmungen“ voraus, unter welchen man „das ganze Dasein betrachten und selber leben will“. Dieser Weg wird in *Transit* dargestellt.

²⁰ Die Entsprechung in *Transit* ist der Abstieg des Ich-Erzählers in die Krypta von Saint Victor (S. 108 ff.). Im Anschluss auf einen Verweis auf Paulus: „Ich bin dreimal gestäupt, einmal gesteinigt, dreimal hab ich Schiffbruch erlitten, Tag und Nacht zugebracht in der Tiefe des Meeres [...]“ (S. 110), folgt die Aussage des Ich-Erzählers, mit der er bereits das angestrebte „Ziel“ beschreibt: „Ich wollte nicht auf dem Meeresgrund leben bleiben, *ich wollte dort oben zugrunde gehen mit meinesgleichen.*“ (Hervorhebung – F.T.) Die Worte „oben“ und „meinesgleichen“ deuten auf die Entscheidung für den Widerstandskampf hin.

²¹ Vgl. hierzu meinen Aufsatz: Der existenzialistische Grundzug im Werk von Anna Seghers. – In: *Exil* 17 (1997), H. 1, S. 33 – 44. Zu den in der Privatbibliothek von Anna Seghers befindlichen Texten vgl. hier S. 43. – Im mexikanischen Exil erwarb Anna Seghers sogar eine spanischsprachige Kierkegaard-Ausgabe (*El Concepto da la Angustia*. Buenos Aires/México 1940). Offensichtlich war es ihr wichtig, bei den Abschlussarbeiten an *Transit* einen originalen Kierkegaard-Text zur Hand zu haben.

Grundlegend für die Kierkegaard-Thematik ist die Diss. von Nicole Suhl: *Anna Seghers: „Grubetsch“ und „Aufstand der Fischer von St. Barbara“*. Literarische Konstrukte im Spannungsfeld von Phänomenologie und Existenzphilosophie. Frankfurt a.M. 2002 (= Hamburger Beiträge zur Germanistik. Bd. 36).

²² Sören Kierkegaard: *Entweder – Oder*. Teil I u. II. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup u. der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hrsg. von Hermann Diem u. Walter Rest. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1993, S. 718 (Hervorhebung – F.T.).

Der Ich-Erzähler und seine Biografie

Der Ich-Erzähler in Anna Seghers' Roman ist keine einheitliche Gestalt, sondern ein Konstrukt. Er selber bezeichnet sich als „Monteur“. Auf den ersten Blick scheint dieser Mann in zwangloser, betont entspannter Manier einem anonymen Gegenüber, das im Verlauf des Romans mehrfach direkt angesprochen wird,²³ von seinen Erlebnissen in Marseille zu berichten. Der Leser gewinnt auf diese Weise den Eindruck, mit einer realen Person konfrontiert zu sein. De facto fungiert der Ich-Erzähler jedoch vor allem als auktoriale Erzählerinstanz: als „allwissender Erzähler“. Er ordnet das Geschehen in einen überzeitlichen Rahmen ein, spielt mit den Bezügen zur Mythologie und äußert sich kompetent über Bezüge zur kretischen und phönizischen Kunst und zur Geschichte des Mittelmeerraums.²⁴ Vor allem aber ist er eine mythologische Gestalt: ein „Odysseus“.²⁵ Wie Odysseus sich von Nausikaa trennt, trennt sich auch der Ich-Erzähler von Marie, seiner „großen Liebe“. Er schließt sich dem Widerstandskampf an.

Im Rahmen der Oberflächenstruktur des Romans dominiert jedoch das empirisch-reale Profil. Die eigentliche Biografie wird nur in knappen Sätzen angedeutet. Der Ich-Erzähler erwähnt, dass er 27 Jahre alt sei.²⁶ Für seine Mitemigranten firmiert er unter zwei fiktiven Identitäten: als „Seidler“²⁷ bzw. „Weidel“.²⁸ Er leugnet, dass er jemals mit Literatur zu tun gehabt hätte,²⁹ äußert sich jedoch präzise und kompetent über sein Verhältnis zur Literatur. Der Leser erfährt, dass der Ich-Erzähler 1937 aus einem deutschen KZ geflohen und anschließend „bei Nacht über den Rhein“ hinüber nach Frankreich geschwommen ist (S. 13). Er war in das KZ eingewiesen worden, weil er – wie er sagt – „in einem Anfall von Eingreifenmüssen“ einem „SA-Lümmel“ einen Faustschlag ins Gesicht versetzt hatte (S. 228). Er tat dies nicht aus Parteiloyalität, sondern mischte sich ein, weil er sich „auch ohne Partei manche Schweinerei“ nicht habe gefallen lassen (S. 23).

Bei Kriegsausbruch wird der Ich-Erzähler interniert und anschließend in eine Prestataire-Einheit eingewiesen. Unmittelbar vor Ankunft der deutschen Truppen flüchtet er zusammen mit „ein paar Dutzend“ Kameraden über die Lagermauer (S. 12). Er gelangt zurück nach Paris. Dort trifft er zufällig „Paulchen Strobel“, einen Schriftsteller und Gefährten aus dem Internierungslager. Strobel bittet ihn, den „Dichter Weidel“ aufzusuchen

²³ „Sie finden das alles ziemlich gleichgültig? [...] Erlauben Sie mir, Sie einzuladen. [...] Setzen Sie sich bitte zu mir! Was möchten Sie am liebsten vor sich sehen?“ (S. 9)

²⁴ Hierauf hat Hans-Albert Walter eindrücklich hingewiesen; vgl. Hans-Albert Walter: *Anna Seghers' Metamorphosen*, S. 46 – 51.

²⁵ Der Ich-Erzähler hat mit Odysseus gemeinsam, dass er von vielen jungen Frauen geliebt wird, diese Verbindungen aber keine Dauer haben. Aussagekräftig aber ist vor allem seine Namenlosigkeit. Odysseus antwortet, als ihn Polyphem nach seinem Namen fragt, mit „Niemand“, und als ein solcher „Niemand“, als Namenloser, dem jedoch unterschiedliche Identitäten zugeordnet werden, bewegt sich der Ich-Erzähler im Milieu der Flüchtlinge wie der Konsulate. Hans-Albert Walter hat mit Blick auf diesen Bezug von einem „Niemand und seinen Masken“ gesprochen.

²⁶ Die Angabe fällt, als der Ich-Erzähler von seiner jahrelangen „Flucht vor dem Tod“ spricht: „Mich jammerten meine siebenundzwanzig vertanen, in fremde Länder verschütteten Jahre“ (S. 98).

²⁷ An die Papiere eines deutschen Flüchtlings namens Seidler gelangt der Ich-Erzähler mit Hilfe von Yvonne, einer ehemaligen Geliebten (S. 45).

²⁸ Auch Anna Seghers stand bei ihren Bemühungen um den Erhalt eines Visums vor entsprechenden Schwierigkeiten, weil das Visum zunächst auf ihren Schriftstellernamen („Anna Seghers“) ausgestellt war, nicht aber auf ihren Mädchennamen (Netty Reiling) bzw. ihren bürgerlichen Namen (Netty Radványi).

²⁹ Der Ich-Erzähler sagt über die Kontakte zu Schriftstellern, die im Rahmen seines Aufenthalts in Marseille von Bedeutung sind: „Ich hatte bisher in meinem Leben mit Schriftstellern nichts zu tun gehabt. Mich haben die Eltern Monteur werden lassen.“ (S. 20 f.)

und ihm einen Brief von Marie, Weidels früherer Freundin, zu bringen. Wie sich anschließend herausstellt, hat Weidel beim Eintreffen der deutschen Truppen Selbstmord begangen.³⁰ Die Besitzerin des Hotels ist erleichtert, dass sich der Ich-Erzähler Weidels Hinterlassenschaft annimmt. Dass Weidel tot ist, weiß zu diesem Zeitpunkt nur der Ich-Erzähler, und er hütet sich, dieses Wissen publik zu machen, denn in Weidels Hinterlassenschaft befinden sich verschiedene Dokumente, darunter ein Visum für Mexiko sowie die Zusage für die Finanzierung der Überfahrt, die angesichts der prekären Situation, in der sich der Ich-Erzähler befindet, der über keinerlei Ausweispapiere verfügt, möglicherweise von Wert sein könnten. Als er unter Berufung auf diese Dokumente beim mexikanischen Konsulat in Paris vorspricht, geht man davon aus, dass er der legitime Besitzer der Dokumente, also Weidel, sei, und ihm wird daraufhin ein „sauf-conduit“, das obligatorische Reisedokument, ausgestellt. Der Ich-Erzähler besaß zwar bereits ein solches, auf den Namen „Seidler“ ausgestelltes Dokument, doch die auf den toten Weidel ausgestellten Dokumente sind „besser“, weil sie erklären, aus welchem Grund sich ihr Inhaber von Paris nach Marseille begibt.³¹

Aus dem für Weidel bestimmten Brief, den der Ich-Erzähler von Paulchen Strobel erhalten hat, geht hervor, dass Marie Weidel, den sie zu Gunsten eines anderen verlassen hat, beschwört, unverzüglich zu ihr nach Marseille zu kommen: „Sie müsse ihn wiedersehen, sofort wiedersehen“ (S. 34). Dieser Brief – hier greift Anna Seghers wiederum ein klassisches literarisches Motiv auf – ist der Anlass, dass der Ich-Erzähler sich auf die Reise macht. Daraus entwickelt sich eine Verwechslungs- und Doppelgängergeschichte, wie sie von den Romanen E.T.A. Hoffmans, Gogols und anderer bekannt ist. Der Ich-Erzähler wird von allen, denen er in Marseille begegnet und die Weidel persönlich nie kennengelernt haben, für Weidel gehalten, von den anderen jedoch als Weidels Vertrauter, sein „alter Ego“. Wie bei Gogol sind es also die „toten Seelen“, die den Lebenden helfen – in diesem Fall, um ein Visum, eine Bürgschaft und die Schiffspassage zu erhalten. Marie, in die sich der Ich-Erzähler unsterblich verliebt, sich aber schließlich von ihr trennt, weil er sich für das „lebendige Leben“ entscheidet, ist wie der Ich-Erzähler ebenfalls keine „natürliche Person“, sondern eine Kunst-Gestalt: die Verkörperung der „ewigen Geliebten“, der Sehnsucht nach Liebe. – Nach Anlage und Konzeption ist *Transit* also ein nahezu paradigmatisch *fiktionaler* Text. Anna Seghers nimmt Motive und Traditionen der klassischen europäischen Literatur auf, um sie spielerisch dem zeithistorischen Sujet: der „Flucht aus Frankreich“, anzupassen.

Kunst und Pseudo-Kunst

Anna Seghers geht an mehreren Stellen des Romans auf die Spezifik der Kunst und ihrer Stellung innerhalb der modernen, durch den Prozess der fortschreitenden Rationalisierung durch Wissenschaft und wissenschaftlich orientierte Technik „entzauberten“ Welt ein.³² Ihr

³⁰ Anna Seghers nimmt hier offensichtlich auf den Freitod von Ernst Weiß in Paris bei Einmarsch der deutschen Truppen Bezug.

³¹ Die Frage des Namens wird direkt erwähnt, als der Ich-Erzähler sich auf dem mexikanischen Konsulat meldet. Der falsche Name, der hier vom „Türhüter“ (S. 112; dies ist eine Anspielung auf Kafkas Türhüter-Legende *Vor dem Gesetz*) nachgefragt wird, einem „einäugigen Zyklopen“ (S. 36), also einer Gestalt, die an Polyphem erinnert, muss wie im Märchen „dreimal“ genannt werden (S. 38), bevor der Ich-Erzähler auf den Aufruf reagiert.

³² In dem Vortrag „Der Beruf zur Wissenschaft“ spricht Max Weber davon, dass es „das Schicksal unserer Zeit, mit der ihr eigenen Rationalisierung und Intellektualisierung, vor allem: Entzauberung der Welt [sei], daß gerade die letzten und sublimsten Werte zurückgetreten sind aus der Öffentlichkeit, entweder in das hinterweltliche Reich mystischen Lebens oder in die Brüderlichkeit unmittelbarer Beziehungen der Einzelnen zueinander. Es ist

Sprachrohr ist der Ich-Erzähler; der Ausgangspunkt ist das Manuskript, das der Ich-Erzähler in Weidels Nachlass findet.

Eher aus Zufall beginnt der Ich-Erzähler mit der Lektüre, und unverhofft hat er das Gefühl, „verzaubert“ zu sein (S. 30). Er meint, durch Weidels Text sprachlich wie ideell mit einer Erfahrungswelt konfrontiert zu sein, die ihn in die eigene Kindheit zurückversetzt. Mit gewisser Verwunderung merkt er an, dass „der Mann, der das geschrieben hat“, seine Kunst offensichtlich „verstanden“ habe:

„Aus lauter Langeweile brach ich an diesem Abend den Handkoffer auf. Er enthielt fast nichts als Papier.

Aus lauter Langeweile fing ich zu lesen an. Ich las und las. Vielleicht, weil ich bisher noch nie ein Buch zu Ende gelesen hatte. Ich war verzaubert. Nein, darin kann der Grund auch nicht gelegen haben. [...] Meine Welt ist das nicht. Ich meine aber, der Mann, der das geschrieben hat, der hat seine Kunst verstanden. Ich vergaß meinen Cafard [meine trübe Stimmung]. Ich vergaß meine tödliche Langeweile. Und hätte ich tödliche Wunden gehabt, ich hätte auch sie im Lesen vergessen. Und wie ich Zeile um Zeile las, da spürte ich auch, daß das meine Sprache war, meine Muttersprache, und sie ging mir ein wie die Milch dem Säugling. Sie knarrte und knirschte nicht wie die Sprache, die aus den Kehlen der Nazis kam, in mörderischen Befehlen, in widerwärtigen Gehorsamsbeteuerungen, in ekligen Prahlereien, sie war ernst und still. Mir war es, als sei ich wieder allein mit den Meinen. Ich stieß auf Worte, die meine arme Mutter gebraucht hatte, um mich zu besänftigen, wenn ich wütend und grausam geworden war, auf Worte, mit denen sie mich ermahnt hatte, wenn ich gelogen oder gerauft hatte.“ (S. 30 f.)

Die betörende Wirkung der Kunst geht von der Sprache aus, nicht vom Inhalt. Er ist im Fall von Weidels Text schwer begreiflich: „undurchsichtig“. Bei der Lektüre fühlt sich der Ich-Erzähler deshalb an die Märchen seiner Kindheit erinnert, nur dass es sich bei Weidels Text um Märchen „für Erwachsene“ handelt:

„Es gab [...] in dieser Geschichte einen Haufen verrückter Menschen, recht durchgedrehtes Volk, sie wurden fast alle in üble undurchsichtige Dinge verwickelt, selbst die, die sich sträubten. So hatte ich nur als Kind gelesen, nein, zugehört. Ich fühlte dieselbe Freude, dasselbe Grauen. Der Wald war ebenso undurchdringlich. Doch es war ein Wald für Erwachsene. Der Wolf war ebenso böse, doch es war ein Wolf, der ausgewachsene Kinder betört. Auch mich traf der alte Bann, der in den Märchen die Knaben in Bären verwandelt hat und die Mädchen in Lilien und drohte von neuem in dieser Geschichte mit grimmigen Verwandlungen. [...] Er hätte noch weiterschreiben sollen, zahllose Geschichten, die mich bewahrt hätten vor dem Übel. [...]“ (S. 31 f.)

Die Passage ist im Rahmen von Anna Seghers' Konstruktion ein Angelpunkt. Zu einem späteren Zeitpunkt, als der Ich-Erzähler bereits als Weidel, also als der Schriftsteller, dessen Identität er angenommen hat, in Erscheinung tritt, wird er in Marseille von einem Konsulats-

weder zufällig, daß unsere höchste Kunst eine intime und keine monumentale ist, noch daß heute nur innerhalb der kleinsten Gemeinschaftskreise, von Mensch zu Mensch, im pianissimo, jenes Etwas pulsiert, das dem entspricht, was früher als prophetisches Pneuma in stürmischem Feuer durch die großen Gemeinden ging und sie zusammenschweißte.“ – Max Weber: *Soziologie – Weltgeschichtliche Analysen – Politik*. Hrsg. von Johannes Winckelmann. 2. Aufl. – Stuttgart 1956, S. 338. – Es liegt nahe, dass Anna Seghers diesen viel diskutierten Vortrag gekannt hat.

angehörigen nach seinen literarischen Plänen gefragt. In seiner Antwort erklärt er, dass er literarisch nicht weiter tätig sein wolle, sondern versuchen werde, „ein Handwerk auszuüben“. Als der Beamte daraufhin sein Erstaunen zum Ausdruck bringt, erläutert der Ich-Erzähler unter dem „strengen Blick“ dieses Mannes, „der die Wahrheit forderte, die volle Wahrheit“, die Gründe für den Entschluss. Dabei greift er – nur scheinbar naiv – erneut auf Erfahrungen aus seiner Kindheit zurück:

„Ich? Nein. Ich will Ihnen sagen, was ich darüber denke. Als kleiner Junge habe ich öfters Schulausflüge gemacht. Die Ausflüge waren soweit ganz lustig. Doch leider, am nächsten Tag kam der Lehrer und gab uns als Klassenaufsatz das Thema: Unser Schulausflug. Und nach den Ferien gab es immer als Aufsatz: Wie ich die Ferien verbrachte. Und selbst nach Weihnachten, nach dem heiligen Christfest, gab es als Aufsatz ‚Weihnachten‘. Da kam es mir schließlich vor, ich erlebte den Schulausflug, meine Ferien, Weihnachten nur, um darüber den Klassenaufsatz zu schreiben. Und all diese Schreibenden, die mit mir in einem Lager steckten, die mit mir flohen, für die sind plötzlich die furchtbarsten und die seltsamsten Stecken unseres Lebens bloß durchlebt, um darüber zu schreiben: das Lager, der Krieg, die Flucht.“ (S. 260)

Das ist eine unmissverständliche Absage an das Postulat nach einer vordergründig „realitätsbezogenen“ Literatur, erkennbar an der genannten Thematik „das Lager, der Krieg, die Flucht“. Dies waren zu diesem Zeitpunkt die zentralen Themen der Exilliteratur. Anna Seghers‘ Urteil über diese Form von Literatur ist eindeutig: Vordergründig mag eine solche Literatur als „notwendig“ erscheinen. Um „Kunst“ handelt es sich damit jedoch nicht.

Die Diskussion zwischen dem Ich-Erzähler und dem Konsulatsbeamten über Charakter von Kunst und über die Anforderungen, denen sie Genüge leisten muss, wird bereits in der Anfangspassage des Romans vorbereitet. Der Ausgangspunkt ist dabei das Gerücht vom Untergang eines Schiffes, der „Montreal“, mit dem Marie, die Geliebte des Ich-Erzählers, abgereist ist, während der Ich-Erzähler sein Billet zu Gunsten eines anderen zurückgegeben hat.

In der populären, publikumsorientierten Literatur stellt der Kunstgriff, einen literarischen Text mit einer Schreckensnachricht zu beginnen, ein häufig angewendetes Verfahren dar. Es zielt darauf ab, „Spannung“ aufzubauen: in diesem Fall Interesse an den Umständen des Untergangs und am Schicksal der Passagiere. In *Transit* wird dieser spektakuläre Auftakt jedoch sogleich revoziert und ins Gegenteil verwandelt, wobei der Ich-Erzähler bei seinem Gegenüber dazu erforderliche Übereinstimmung gleichsam voraussetzt. Auch das ist im Kern eine literaturpolitische Aussage:

„Sie finden das alles ziemlich gleichgültig? Sie langweilen sich? – Ich mich auch.“ (S. 9)

Hier haben sich also zwei Gleichgesinnte gefunden. – Anschließend lädt der Ich-Erzähler seinen Gesprächspartner zu einer Pizza und einem Glas Rosé ein und beginnt, seine eigene Geschichte zu erzählen. Um die Absichten, die er mit seiner Erzählung verbindet, zu unterstreichen, fügt er der Nachricht über den Untergang der „Montreal“ eine Bemerkung hinzu, die auf den ersten Blick schockiert:

„Verglichen mit den Schicksalen anderer Schiffe, die mit ihrer Last von Flüchtlingen durch alle Meere gejagt wurden und nie von Häfen aufgenommen,

die man eher auf hoher See verbrennen ließ, als die Anker werfen zu lassen [...], mit solchen Schiffsschicksalen verglichen ist doch der Untergang dieser ‚Montreal‘ in Kriegszeiten für ein Schiff *ein natürlicher Tod*.“ (S. 9; Hervorhebung – F.T.)

Einen literarischen Text über den „natürlichen Tod“ eines Schiffes zu schreiben wäre obsolet. Er weckt kein Interesse:

„Ich für meinen Teil habe sie alle gründlich satt. Wenn mich heute noch etwas erregt, dann vielleicht der Bericht eines Eisendrehers, wieviel Meter Draht er schon in seinem langen Leben gedreht hat, mit welchen Werkzeugen, oder das runde Licht, an dem ein paar Kinder Schulaufgaben machen.“ (S. 10)

Wenn Texte geschrieben werden, dann sollten sie sich auf das „tatsächliche Leben“ konzentrieren. Die „aufregenden Berichte“ und „spannenden Erzählungen von knapp überstandener Todesgefahr“ (ebd.) sind Surrogate, in keiner Weise Darstellungen des „gültigen Lebens“: nur die eines „bloß erfundenen“, „zusammengeschusterten Lebens“.

Mit ähnlichen Formulierungen weist der Ich-Erzähler an späterer Stelle seiner Erzählung den Gedanken zurück, einen „leeren Abend“, an dem er vergeblich gehofft hatte, Marie zu treffen, mit „Lesen“ zu verbringen. Vor der üblichen Literatur: dem bloß „zusammengeschusterten Leben“, empfindet er Scham. Eher will er selber der „Erfinder“³³ sein, also selber eine Erzählung, die seinen Vorstellungen von Kunst entspricht, konzipieren. Es muss jedoch – wie *Transit* – eine *mündlich* erzählte Geschichte sein:

„Was wollte ich tun? Lesen? Das hatte ich einmal getan an einem ähnlichen leeren Abend. Nie wieder! Ich spürte den alten Unwillen meiner Knabenzeit gegen Bücher, die Scham vor bloß erfundenem, gar nicht gültigem Leben. Wenn etwas erfunden werden mußte, wenn dieses zusammengeschusterte Leben gar zu dürftig war, dann wollte ich selbst der Erfinder sein, *doch nicht auf Papier*.“ (S. 119 f., Hervorhebung – F.T.)

Den Gegenpol zu einer Literatur, die ausschließlich das „Erlebte“ reproduziert, ist die „wirkliche“ Literatur. Was unter diesem unkonturiert-vagem Begriff zu verstehen ist, wird in *Transit* von einem Musiker formuliert, der sich hierbei auf Weidel, also den toten Schriftsteller, bezieht. Er sagt, dass dieser Weidel „um Besseres gekämpft“ habe, und als der Ich-Erzähler mit scheinbarem Unverständnis repliziert: „Um was soll denn der gekämpft haben?“, erhält er zur Antwort, Weidel habe in seinen Erzählungen nicht um Ideen oder politische Vorstellungen gekämpft, sondern um die „Sprache“:

„Um jeden Satz, um jedes Wort seiner Muttersprache, damit seine kleinen, manchmal ein wenig verrückten Geschichten so fein wurden und so einfach, daß jeder sich an ihnen freuen konnte, ein Kind und ein ausgewachsener Mann. Heißt das nicht auch, etwas für sein Volk tun? Auch wenn er zeitweilig, von den Seinen getrennt, in diesem Kampf unterliegt, seine Schuld ist das nicht. Er zieht sich zurück mit seinen Geschichten, die warten können wie er, zehn Jahre, hundert Jahre. [...]“ (S. 298)

Zwei Tatbestände werden hier hervorgehoben: die Sprache und die „ein wenig verrückten Geschichten“. – Es spricht vieles dafür, dass Anna Seghers an dieser Stelle auf Kafka und

³³ Der Ich-Erzähler bestätigt mit dieser Formulierung, dass er in *Transit* als allwissender Erzähler, als „Erfinder“ fungiert.

seine Erzählungen anspielt, denen das Publikum zu dieser Zeit weitgehend ablehnend gegenüberstand.³⁴

Die Magie der Motive und ihrer Verknüpfung

Anna Seghers operiert in *Transit* mit Gestalten der griechischen Mythologie und platziert diese in die Welt der in Marseille lebenden Emigranten, der „Schatten“. Daneben existiert die Welt der „normalen“ Franzosen: der Obstbauern, Verkäuferinnen, Wirtinnen, Handelsreisenden, Schmuggler. Dadurch entsteht eine artifizielle, sowohl durch Kontraste als auch durch Überlagerungen der Kontraste bestimmte Welt: die „Totenwelt“ und die Welt des „lebendigen Lebens“.³⁵ Es entstehen dabei Konfigurationen von gleichsam magischer Kraft. Sie knüpfen ihrerseits an literarische Vorbilder innerhalb der deutschsprachigen Literatur an, insbesondere an Motive der Romantik.

Charakteristisch für Anna Seghers' Vorgehensweise ist eine – auf den ersten Blick unspektakuläre – Situation. Der Ich-Erzähler sitzt im Café Mont Vertoux³⁶ nahe der Cannebière, beobachtet die Anwesenden und langweilt sich. Er meint, unter den Anwesenden nur bekannte Gestalten zu sehen. Er will fortgehen, ihn ekelt. Plötzlich jedoch schlägt seine Stimmung um:

„Wodurch? Ich weiß nie, wodurch bei mir dieser Umschlag kommt. Auf einmal fand ich all das Geschwätz nicht mehr ekelhaft, sondern großartig. Es war uraltes Hafengeschwätz, so alt wie der Alte Hafen selbst und noch älter. Wunderbarer, uralter Hafentratsch, der nie verstummt ist, solange es ein Mittelländisches Meer gegeben hat, phönizischer Klatsch und kretischer, griechischer Tratsch und römischer, 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. [...] [I]mmer alle auf der Flucht vor dem Tod, in den Tod. [...] Ich fühlte mich uralt, Jahrtausende alt, weil ich alles schon einmal erlebt hatte, und ich fühlte mich blutjung, begierig auf alles, was jetzt noch kam, ich fühlte mich unsterblich. Doch dieses Gefühl schlug abermals um, es war zu stark für mich Schwachen. Verzweiflung überkam mich, Verzweiflung und Heimweh. Mich jammerten meine siebenundzwanzig vertanen, in fremde Länder verschütteten Jahre.“ (S. 98)

Ein banales Geschehen: ein Stimmungsumschwung, ist hier der Einstieg zu einer höchst komplexen Reflexion über die Geschichte des Alten Hafens, die Tradition des – wie Anna Seghers spöttisch formuliert – „Hafengeschwätzes“ sowie die für einen derartig geschichtsträchtigen Ort charakteristische, ständig wiederkehrende Thematik der „Flucht vor dem Tod“

³⁴ Auf einen Kafka-Bezug deutet eine chassidische Legende hin, die ein jüdischer Flüchtling gegenüber dem Ich-Erzähler zur Sprache bringt: „Und hier? Was erwartet mich hier? Sie kennen vielleicht das Märchen von dem toten Mann. Er wartete in der Ewigkeit, was der Herr über ihn beschlossen hatte. Er wartete und wartete, ein Jahr, zehn Jahre, hundert Jahre. Dann bat er flehentlich um sein Urteil. Er konnte das Warten nicht mehr ertragen. Man erwiderte ihm: ‚Auf was wartest du eigentlich? Du bist doch längst in der Hölle.‘ Das war sie nämlich: ein blödsinniges Warten auf nichts. Was kann denn höllischer sein? Der Krieg? Der springt euch über den Ozean nach. Ich habe jetzt genug von allem. Ich will heim.“ (S. 226)

³⁵ Vgl. Klaus Müller-Salget: Totenreich und lebendiges Leben. Zur Darstellung des Exils in Anna Seghers' Roman *Transit*. – In: *Exilliteratur 1933 – 1945*. Hrsg. von Wulf Koepke u. Michael Winkler. Darmstadt 1989 (vgl. Anm. 10).

³⁶ Der Name „Mont Vertoux“ beruht auf einem Druckfehler. Der korrekte Name dieses Cafés in Marseille ist „Mont Ventoux“. Der Mont Ventoux ist ein nördlich von Arles gelegener Berg mit markanter Silhouette. – Anna Seghers achtet in *Transit* sehr genau darauf, die korrekten Namen von Hotels und Gaststätten zu verwenden.

und „in den Tod“. Damit wird nahezu spielerisch ein weitreichendes motivisches Bezugsfeld errichtet.

Die Zeit vergeht, nichts scheint sich zu ereignen. Dann aber betritt eine Unbekannte das Café. Die „Langeweile“, das bislang bestimmende Moment, verschwindet augenblicklich. Der Ich-Erzähler hat – ähnlich wie ein Held in der Literatur der Romantik – plötzlich das Gefühl, mit der Sphäre des „Wunderbaren“ in Berührung zu gekommen zu sein:

„Es war sechs Uhr nachmittags. Ich sah gleichgültig über die Leute weg auf die Tür. Sie dreht sich wieder auf. Eine Frau kam herein. Was soll ich Ihnen darüber sagen? Ich kann nur sagen: Sie kam herein. Der Mann, der sich das Leben nahm in der Rue de Vaugirard [i.e. Weidel], hat es anders ausdrücken können. Ich kann nur sagen: Sie kam herein. Sie werden von mir auch keine Beschreibung verlangen. Ich hätte übrigens an diesem Abend nicht sagen können, ob sie blond oder dunkel gewesen war, eine Frau oder ein Mädchen. Sie kam herein. Sie blieb gleich stehen und sah sich um. Auf ihrem Gesicht lag ein Ausdruck von angespannter Erwartung, fast von Furcht. Als hoffe und fürchte sie, jemand an diesem Ort zu finden. Was für Gedanken sie auch bewegen mochten, mit Visa hatten sie nichts zu tun. Sie ging zuerst durch den Teil des Raumes, den ich selbst überblicken konnte, der an den Quai des Belges stieß. [...] Ich wurde von Angst ergriffen, sie könne nie mehr zurückkommen, es gebe dort in dem anderen Teil des Raumes eine Tür, die ins Freie führe, sie könne nur einfach hindurchgegangen sei. Sie kam aber gleich darauf wieder zurück. Der Ausdruck von Erwartung in ihrem jungen Gesicht ging bereits in Enttäuschung über.“ (S. 99 f.)

Die junge Frau ist Marie, die Geliebte des toten Schriftstellers, und sie sucht den Ich-Erzähler, über den ihr Freunde vermutlich gesagt haben, *er* sei Weidel und Weidel befände hier im Café. Die Art, wie der Ich-Erzähler auf den Anblick von Marie reagiert, macht zur gleichen Zeit jedoch auch deutlich, dass ihn ein „coup de foudre“ getroffen hat. Er hat sich bei dem Anblick der ihm fremden jungen Frau unsterblich verliebt.

Mit der Liebe kommt sofort auch Eifersucht ins Spiel, und zwar Eifersucht auf einen „Unbekannten“. Auch das ist ein Motiv der Romantik:

„Bisher, wenn eine Frau an den Ort kam, wo ich war, eine Frau, die mir wohl gefallen konnte, doch nicht zu mir kam, dann ist es mir immer gelungen, festzustellen, daß ich sie dem gönnte, dem sie gefiel, daß mir nichts Unersetzliches abging. Die Frau, die eben an mir vorbeiging, gönnte ich niemand. Es war für mich furchtbar, daß sie hereingekommen war, aber nicht zu mir, es gab nur etwas, was ebenso furchtbar hätte sein können: wenn sie nicht hereingekommen wäre. [...] Wer war der Mensch, nach dem sie verzweifelt suchte? [...] Ich hätte den Mann, der gar nicht vorhanden war, mit Faustschlägen bearbeiten mögen.“ (S. 100)

Man könnte meinen, dass damit diese gleichsam „magische“ Situation vollständig ausgeleuchtet wäre. Doch Anna Seghers fügt noch ein weiteres Moment hinzu:

„Zuletzt entdeckte sie [Marie] unsere drei etwas abseitigen Tische. Sie sah sich die Menschen an diesen drei Tischen aufmerksam an. So töricht es war, ich hatte einen Augenblick die Empfindung, ich selbst sei der, der sie suchte. Sie sah mich auch an, aber leer. Ich war der letzte, den sie ansah. Sie ging jetzt wirklich hinaus. Ich sah noch einmal ihre spitze Kapuze vor dem Fenster.“ (Ebd.)

Anna Seghers verbindet eine Doppelgängermotivik mit einer – von Beginn an tragisch bestimmten – Liebesgeschichte. Das Geschehen ist in der Gegenwart loziert, daher auch politisch-zeitgeschichtlich fundiert, aufgrund der Motivik zugleich aber auch Teil einer allgemeinen, überhistorischen literarischen Tradition. *Transit* ist ein subtiles, kunstfertiges Spiel mit der klassisch-abendländischen Tradition der literarischen Fiktion.