

Berlinale
68 Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Wettbewerb

FRANZ
ROGOWSKI

PAULA
BEER

EIN FILM VON CHRISTIAN PETZOLD

TRANSIT

FREI NACH DEM ROMAN VON ANNA SEGHERS

SCHRAMM FILM
Kremer & Weber

neon
productions

EDF

arte

medienboard
Berlin-Brandenburg

Ein Projekt von Kulturstaatsminister
Kilian Vogel

FFA

EURO IMAGES

©

©

©

©

©

©

©

©

WWW.TRANSIT-DER-FILM.DE

[f /TRANSITDERFILM.DE](https://www.facebook.com/TRANSITDERFILM.DE)

PRESSESTIMMEN

„Transit“ ist ein atemberaubend tanzender Film, und Franz Rogowski als Georg ist sein einzigartiger Tänzer. In jeder Regung, jedem Ton, jedem Blick.

ARD TITEL THESEN TEMPERAMENTE

Mit „Transit“ hat Christian Petzold seinen komplexesten Film vorgelegt, mit unglaublich starken Bildern. (...) Franz Rogowski ist umwerfend in dieser Rolle dieses Mannes, der zwischen seinem Wunsch zu fliehen und der Sehnsucht zu lieben hin- und hergerissen ist.

PARIS MATCH

Ein herausragender Film, überraschend und herzerreißend... Es gibt derzeit keinen anderen Filmemacher, der dem Genre des Melodrams eine so makellose, kraftvolle Reputation wiederzugeben vermag. Franz Rogowski ist in seiner stillen, bezaubernd emotionalen Unmittelbarkeit großartig.

VARIETY



Ein atemberaubender,
bezwingender Film.
SIGHT & SOUND

Petzolds Off-Erzählung, die spät einsetzt,
schiebt sich als zusätzliche Folie fabelhaft
über alles, macht sie noch menschlicher, tiefer,
gibt ihr Halt, hält sie aber auch auf Distanz,
nimmt ihr den Anflug von Kitsch. Stimmen,
Sprachen verschlingen, umschlingen sich
wie Zeiten. (...) Man mag gar nicht aufhören,
Rogowski und Beer beim stummen Tanz,
beim Spiel mit Verantwortung,
Moral und Schuld und Liebe und
Verzweiflung zuzuschauen.

DIE WELT

Es ist ganz erstaunlich,
was Christian Petzold da gewagt hat und
dennoch dem Stoff sehr treu geblieben ist:
Ein Film, der eine große Emotionalität entfaltet.

RADIO EINS

Ein Film, der einen nicht mehr loslässt.

THE HOLLYWOOD NEWS

Christian Petzolds Inszenierung
ist gelungen, weil sie den suchenden,
gedankensaugenden Geist des Buches trägt.
Es geht nicht darum, ob politische, religiöse
oder wirtschaftliche Gründe die Menschen aus
ihrer Heimat trieben. Es geht um ihre Existenz.
Darüber strahlt die große Stärke des Films:
seine Menschlichkeit. Der früher so kühle
Petzold legt Wärme in diese Bilder.

BERLINER ZEITUNG

Ein wunderbarer
dunkel leuchtender Film, voller
Erinnerung und Gegenwart.
PERLENTAUCHER

Franz Rogowski ist die perfekte
Besetzung, intensiv und hypnotisierend,
geheimnisvoll und faszinierend.

THE HOLLYWOOD REPORTER

Es ist schlicht genial, wie es Petzold gelingt,
ein Melodram im Stil des klassischen Hollywood-
kinos im Kontext der scheinbaren Normalität des
heutigen Marseille zu. Ihm gelingt, was so schwer
zu erreichen ist, den Brechtschen Verfremdungs-
effekt herzustellen – und ihn gleichzeitig zu unter-
laufen: Es ist unmöglich, sich seinen Figuren und
ihren moralischen Dilemmata zwischen Loyalität,
Lügen, Liebe und Verrat zu entziehen.

PAGINA 12

Man sollte hinsehen und hinhören,
was in diesem Transit-Raum geschieht.
Und verstehen, dass Flucht mitnichten
etwas Außergewöhnliches ist,
was nur anderen passiert.

KINO-ZEIT

Die Zeiten überlagern sich in ‚Transit‘,
manchmal kreuzen sie sich, niemals
stimmen sie ganz überein. So vermeidet
Petzold simple Analogien zwischen
den Geflüchteten von heute und damals.
Was er macht, ist viel raffinierter, geheimnisvoller,
schlagkräftiger: Die Verbindungen zwischen
den beiden Epochen funktionieren wie Echos,
als ob die Vergangenheit in der Gegenwart
nachhallen würde und umgekehrt.

LIBÉRATION

DIRECTOR'S STATEMENT

Es gibt einen sehr schönen Satz in der Autobiographie von Georg K. Glaser: „Plötzlich, am Ende meiner Flucht, war ich umgeben von etwas, was ich Geschichtsstille nannte.“ Georg K. Glaser war ein deutscher Kommunist, der zur selben Zeit, in der auch der Roman ‚Transit‘ von Anna Seghers spielt, nach Frankreich und dann in den unbesetzten Teil floh.

Geschichtsstille, das ist wie Windstille – das Schiff empfängt keine Brise mehr, es ist umgeben von der Weite und dem Nichts des Meeres. Die Passagiere sind herausgefallen, aus der Geschichte, aus dem

Leben. Sie hängen fest, im Raum, in der Zeit. Die Menschen in ‚Transit‘ hängen fest in Marseille, sie warten auf Schiffe, Visa, Transits. Sie sind auf der Flucht. Es wird für sie kein Zurück

mehr geben. Und kein Vorwärts. Niemand will sie aufnehmen, niemand will sich kümmern um sie, niemand nimmt sie wahr – nur die Polizisten, die Kollaborateure und die Überwachungskameras. Sie sind im Begriff, Gespenster zu werden, zwischen Leben und Tod, zwischen dem Gestern und dem Heute. Die Gegenwart zieht vorbei und nimmt keine Notiz von ihnen. Das Kino liebt die Gespenster, vielleicht, weil es auch ein Transitraum, ein Zwischenreich ist. Wir, die Zuschauer, sind anwesend und abwesend zugleich.

Die Menschen in ‚Transit‘ wollen zurück in den Strom, in die Brise, in die Bewegung. Sie wollen eine Geschichte haben. Sie finden ein Romanfragment, das ein Schriftsteller hinterlassen hat. Das Fragment einer Erzählung. Eine Erzählung von Flucht und Liebe und Schuld und Loyalität. ‚Transit‘ handelt davon, wie diese Menschen diese Erzählung zu ihrer machen.





SYNOPSIS

Die deutschen Truppen stehen vor Paris. Georg, ein deutscher Flüchtling, entkommt im letzten Moment nach Marseille. Im Gepäck hat er die Hinterlassenschaft des Schriftstellers Weidel, der sich aus Angst vor seinen Verfolgern das Leben genommen hat: Ein Manuskript, Briefe, die Zusage eines Visums durch die mexikanische Botschaft.

In Marseille darf nur bleiben, wer beweisen kann, dass er gehen wird. Visa für die möglichen Aufnahmeländer werden gebraucht, Transitvisa, die raren Tickets für die Schiffspassage. Georg erinnert sich der Papiere Weidels und nimmt dessen Identität an. Er taucht ein in die ungefähre Existenz des Transits. Flüchtlingsgespräche in den Korridoren des kleinen Hotels, der Konsulate, in den Cafés und Bars am Hafen. Er freundet sich mit Driss an, dem Sohn seines auf der Flucht gestorbenen Genossen Heinz. Wozu weiterreisen? Lässt sich anderswo ein neues Leben beginnen?

Alles verändert sich, als Georg die geheimnisvolle Marie trifft und sich in sie verliebt. Ist es Hingabe oder Berechnung, die sie ihr Leben vor der Weiterreise mit dem Arzt Richard teilen lässt, während sie gleichzeitig auf der Suche nach ihrem Mann ist? Der, so erzählt man, sei in Marseille aufgetaucht, in Besitz eines mexikanischen Visums für sich und seine Frau.

ZUM FILM

In der atemberaubenden, fast schwebenden Begegnung des historischen Stoffs mit der Gegenwart des heutigen Marseille erzählt Christian Petzold die Geschichte einer Liebe zwischen Flucht, Exil und der Sehnsucht nach einem Ort, der ein Zuhause ist. In den Hauptrollen spielen Franz Rogowski (European Shooting Star 2018) und Paula Beer (nominiert zum Europäischen Filmpreis für ihre Hauptrolle in François Ozons FRANTZ).





**INTERVIEW MIT
CHRISTIAN PETZOLD**

Welche Verbindung haben Sie zu ‚Transit‘, dem Roman von Anna Seghers?

Ich habe ‚Transit‘ vor vielen Jahren durch Harun Farocki kennengelernt, für den das eines der wichtigsten Bücher war. Harun ist 1944 geboren, im Sudetenland, auf der Flucht, und ich glaube, dass er immer versucht hat, eine Referenz zu den 20er Jahren wiederzufinden, zu Autoren wie Franz Jung, Georg Glaser oder Anna Seghers. Was vor dem Faschismus lag, das ist ja im Grunde verlorene Heimat. Und ‚Transit‘ ist ein Buch, das im Übergang geschrieben ist. Wir haben diesen Roman im Lauf der Jahre immer wieder gelesen, weil das ein Buch war, wo wir uns getroffen haben: 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.

Wie ist die Idee entstanden, die ‚Transit‘-Erzählung von 1940 im heutigen Marseille zu drehen?

‚Phoenix‘ hatte ich ja noch mit Harun Farocki zusammen gemacht, als historischen Film, in dem wir uns in dieser Zeit aufhalten und diese Zeit, die Situation und die Gefühle rekonstruieren. Auch für ‚Transit‘ hatten Harun und ich ein erstes Treatment geschrieben, wo alles als historischer Film gedacht war, Marseille 1940. Das habe ich mir nach dem Tod von Harun wieder vorgenommen, und ich hatte das Gefühl, das Drehbuch schreibt sich wie von selbst, aber gleichzeitig hatte ich überhaupt keine Leidenschaft dafür. Dann ist mir klar geworden, dass ich überhaupt keine Lust auf einen historischen Film hatte. Ich wollte nicht Zeiten rekonstruieren. Wir haben überall auf der Welt Flüchtlinge, wir leben in einem Europa der Renationalisierungen, da will ich nicht mit einem historischen Film zurück in den sicheren Bereich gehen.

Ich habe dann zwei Filme fürs Fernsehen gemacht, die heute spielen, in einer Welt, die ich kenne. Dass ich danach wieder zu ‚Transit‘ zurückgekehrt bin, hängt mit zwei Sachen zusammen. Ich hatte mit einem Architekten geredet, der mir erklärte, das Wunderbare an der DDR-Stadtarchitektur sei, dass die alten Sachen nicht abgerissen wurden, sondern das Neue daneben gebaut wurde. Die Geschichte liegt nicht verborgenen Schichten untereinander, sondern nebeneinander, man kann sie lesen. Und es gab die Debatte in München über die Stolpersteine, die an die deportierten jüdischen Bewohner erinnern und die für mich eines der ganz großen Kunstwerke heute sind: Man geht durch das Heutige und sieht das Vergangene, das sind wie Gespenstersteine.

So dachte ich plötzlich nochmal über ‚Transit‘ nach. Ein Transitraum ist ein Übergangsraum, so wie die Boarding Zone im Flughafen, man gibt alles ab, aber man ist noch nicht irgendwo angekommen. Bei Anna Seghers ist der Transitraum beschrieben als der zwischen Europa und Mexiko, und gleichzeitig kann man den Transitraum historisch sehen, wie eben bei den Stolpersteinen oder der Architektur, als Transitraum zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart.

War es schwierig beim Schreiben, diese beiden Zeiten, 1940 und das heutige Marseille, aufeinander prallen zu lassen?

Ich hatte mir, bevor ich mit dem Drehbuch begann, einfach versucht vorzustellen, wie das aussehen könnte, wenn ich die Bewegungen der Flüchtlinge im heutigen Marseille zeige, ohne das zu problematisieren. Und ich war überhaupt nicht irritiert. Ich konnte mir vorstellen, dass jemand mit einem Anzug und einem Seesack am Hafen von Marseille langläuft, sich einmietet in ein Hotel und sagt: „In drei Tagen kommen die Faschisten, ich muss hier raus.“ Das hat mich überhaupt nicht irritiert. Und das irritierte mich, dass es mich nicht irritierte. Das hieß für



mich, dass die Fluchtbewegungen, die Ängste, die Traumata, die Geschichten der Menschen, die vor über 70 Jahren in Marseille festhingen, sofort verständlich sind. Die müssen überhaupt nicht erklärt werden. Das fand ich überraschend.

War es klar, dass Sie ‚Transit‘ unbedingt in Marseille drehen wollten?

Ich finde, es ist für die Schauspieler und für alle Beteiligten eine Verpflichtung, sich mit der Stadt in Verbindung zu setzen, die Teil der Erzählung ist. Die Welt gehört uns nicht, sondern wir müssen uns in ein Verhältnis zu ihr setzen. Und diese Welt dort in Marseille ist komplex. Es ist eine Hafenstadt, die Millionen von Touristen aufnimmt, aber man sieht die nicht. Die Stadt ist in ihrer Komplexität so stark, dass sie die Touristen nicht braucht. Wir wohnten in einem Hotel im Panier-Viertel und haben auch einige Szenen dort gedreht. Die Deutschen haben im Krieg das halbe Viertel gesprengt, weil das ein Widerstandsnest war. In den 50er Jahren wurde neu gebaut, aber man sieht überall noch Reste des alten Le Panier. Und als Teil der Proben sind wir oft dahin gegangen, wo wir drehen wollten, wir schauten uns die Stadt an, bevor sie Drehort wurde, bevor wir sie mit unseren Scheinwerfern illuminieren. Wenn man an so einem Ort ist, wo das Heute und das Gestern so sichtbar sind, ist das einfach reich

für einen Film, in dem sich die Zeiten überlagern. Was großen Spaß gemacht hat, war das Drehen mitten im Alltag. Scorsese hat einmal gesagt, er hasst das, Straßen abzusperren und die Welt mit einer Komparsenchoreografie nachzubauen. Wir haben immer nur drei Komparsen in der Nähe der Kamera gehabt, ansonsten haben wir einfach gedreht, was da war.

Welche Überlegungen hatten Sie zum Kostümbild und dem Szenenbild?

Transiträume sind immer Balanceakte. Wir mussten immer die Balance halten zwischen etwas, das man heute noch findet, und etwas, das die Zeichen nicht zu modern macht. Wir wollten keine Blase von alten Gespenstern, die durch das heutige Marseille laufen, sondern diese Gespenster sind von heute. 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 Herkunft. Beim Szenenbild war das ähnlich. In den kleinen Hotels zum Beispiel, die wir uns in Marseille angesehen haben, brauchten wir fast nichts zu ändern. Wir haben manchmal die Wände gestrichen, aus ästhetischen Überlegun-

gen, aber das war schon alles. Die Wohnung von Driss ist fast komplett so, wie wir sie vorgefunden haben. Wir sind da rein und dachten: So ist es, hier können wir das drehen. Manches ging dann auch nicht. Das originale Mont Ventoux z.B. gibt es in Marseille noch, aber da ist jetzt McDonalds drin, das ist vorbei. Aber gleich daneben gibt es diese Lokale, die im Grunde immer so aussehen wie früher, karierte Tischdecken, Pizza, Rosé ... Da gab es überhaupt kein Befremden.

Das, was vielleicht einmal ein Zuhause für Georg war, seine Vorgeschichte, wird im Film nur angedeutet.

Anna Seghers hat die Geschichte wie eine moderne Ich-Erzählung geschrieben. Ein Flüchtling erzählt einem anderen eine Geschichte. Er hat Angst zu langweilen, weil er umgeben ist von solchen Flüchtlingsgeschichten. Und im Erzählen – gerade wenn man traumatisiert ist, wenn man etwas verloren hat, seine Sprache, seine Heimat – tauchen unvermittelt Bruchstücke aus der Erinnerung auf. Diese Erinnerungsproduktion gibt es im Roman, die Lieder der Mutter, Gerüche, Bilder aus der Kindheit, das Licht. Das kommt aus tieferen Schichten, als ob die Erinnerung weggesperrt gewesen wäre, weil man mit Heimweh auf der Flucht untergehen würde. Diese Bruchstücke sind bei Anna Seghers sprachlich unglaublich schön. Wenn sich der Erzähler erinnert, kommt ein ganz anderer Rhythmus in den Text. Und wenn der Georg im Film das Manuskript des Schriftstellers liest oder wenn er das Abendlied von Hanns



Dieter Hüsck singt, dann erinnert er sich plötzlich daran, wie schön die Sprache gewesen ist, wie schön die Musik gewesen ist, bevor die Sprache der Nazis, die Filme, die Propaganda, die Besetzung des Mythos im Grunde genommen die Kultur zerstört hat.

Warum haben Sie sich gegen eine Ich-Erzählung wie im Roman entschieden?

Ich habe mit Ich-Erzählungen im Kino große Schwierigkeiten. Ich glaube das nicht. In einem Roman wendet sich ein Erzähler in seiner Einsamkeit an einen Leser, der genauso alleine ist. Ein Ich-Erzähler im Kino wendet sich aber nicht an ein einsames Subjekt, sondern an einen Raum, einen Zuschauerraum. Wenn einer im Kino „Ich“ sagt, ist das keine Haltung, sondern da quatscht uns einer voll. Mein Vorbild war ein bisschen die Erzählhaltung bei ‚Barry Lyndon‘ von Kubrick. Da ist ein Erzähler, der seine Figur Barry Lyndon betrachtet und sie in ihren Schwächen liebt. Wenn unsere Hauptfigur betrachtet wird, nehmen wir eine Haltung zu ihr ein. Ich habe mich gefragt, wer der Erzähler in ‚Transit‘ sein könnte. Georg hat keine Freunde, er zieht umher. Es musste jemand sein, dem Georg die Geschichte erzählt hat und der uns jetzt diese Geschichte weitererzählt, während wir diese Geschichte sehen. Deshalb ist es wichtig, dass der Barkeeper, den wir spät als Erzähler identifizieren, am Ende das Manuskript des Schriftstellers überreicht bekommt.

Hatten Sie überlegt, ganz ohne Voice Over auszukommen?

Ich wollte den Film so machen, dass er ohne Voice Over funktionieren würde. Was mich interessiert hat, waren die Passagen. Die Begriffe „Transit“ und „Passage“ liegen so eng beieinander. Es gibt einen berühmten Text von Béla Balázs, der eine Szene mit Lillian Gish beschreibt: Sie erfährt, dass ihr Kind gestorben ist, dann dreht sie sich ab und geht, und

die Kamera bewegt sich mit ihr mit. Das nennt Balázs eine Passage: Der Raum, den wir selber auffüllen. Wir sehen die Figur, die für sich bleibt, und wir bleiben für uns, und trotzdem gibt es eine Verbindung. So habe ich die Voice-Over-Stellen gesehen, als Passagen, wie eine Passagenmusik.

Sie haben im Zusammenhang von ‚Transit‘ vom Moment der „Geschichtsstille“ gesprochen.

Ich habe in der Vorbereitung Georg K. Glaser nochmal gelesen, ‚Geheimnis und Gewalt‘, auch eines der Lieblingsbücher von Harun und mir, das für die Arbeit am Drehbuch dann sehr wichtig war. 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.

Im Transit-Roman ist das Manuskript, das der Schriftsteller Weidel hinterlässt, im Grunde genommen der Text, den Anna Seghers schreibt und den man auch



in einem Hotelzimmer hätte finden können. Und die Produktion dieses Textes, der gleichzeitig der Text des Erzählers ist, ist der Versuch, die Verzweiflung zu überwinden und aus der Geschichtsstille heraus einen neuen Anfang zu finden. Das ist der Moment, wenn der Georg das Manuskript liest und sagt: „In diesem Moment verstand ich die ganze Geschichte, ich verstand mich, ich verstand die Schwächen aller dieser Menschen, es wurde eine Erzählung, in der man sich nicht mehr lustig machen wollte über die Unberatenen, sondern in der ihr Unberatenheit und ihre Hilflosigkeit menschlich wurden.“

Hat Georg die Flucht so verinnerlicht, dass es ihm schwerfällt, ein Ziel über das Sich-Durchschlagen hinaus zu haben?

Das Schöne an einem Entwicklungsroman wie ‚Transit‘ ist, dass man mitbekommt, wie jemand ein Mensch wird, der Sinne hat, der Erinnerungen hat, der Begehren und Wünsche hat. Der Georg ist erst einmal leer, ein Spielball der Geschichte, er läuft herum, er sitzt in Bistros, er hat keine Vergangenheit und keine Zukunft, er lebt nur in der Gegenwart. Er schlägt sich gut durch, weil er glaubt, dass er nichts zu verlieren hat und auch nichts verloren hat. Er ist clever, fast wie ein Krimineller, er kann die Zeichen lesen, er weiß sich zu verstellen. Erst mit der Lektüre des Manuskriptes auf der Flucht, während sein Freund neben ihm stirbt, beginnt er



plötzlich, so etwas wie ein tragischer Held zu werden. Das ist seine Entwicklung. Er verliebt sich, er hat ein Ziel, obwohl alles auf Lüge aufbaut, mit der Identität eines anderen. Aber er bekommt im Laufe der Geschichte eine Identität als einer, der wünscht, der begehrt, der am Schluss sogar Opfer bringt.

Ist Georgs Beziehung zu Driss, dem Jungen, eine Möglichkeit für ihn, zu bleiben?

Das ist sehr schön, wie die Schauspieler das spielen, wenn der Georg dem Driss das Kinderlied vorsingt. Durch die Anwesenheit des Kindes bekommt er eine Vergangenheit, eine Erinnerung, er wird selbst zum Kind in diesem Moment. Dann kommt die Mutter dazu, die ihn am Anfang verachtet, weil sie sofort erkannt hat, dass er eine verantwortungslose Pfeife ist. Aber wenn er anfängt zu singen, verändert sich das. Da wird er angenommen. Es bietet sich für ihn die Möglichkeit, mit einer Familie wegzugehen und sich zu verantworten. Und das tut er nicht. Nach Jahren auf der Flucht ist der Egoismus stärker als die Solidarität. Aber er empfindet Schuld darüber, und dieses Schuldgefühl ist etwas Neues für ihn.

Das Manuskript des Schriftstellers ist unvollendet. Der Schluss des Romans legt nahe, dass der Erzähler in die Berge geht.

Ja, das ist möglich, dass er das macht. Aber er sitzt auch bei Anna Seghers noch im Mont Ventoux, obwohl er da schon längst nicht mehr hätte sitzen dürfen – das ist ja der Anfang des Romans. Das ist ein schönes Bild, wenn er sagt: „Marie kommt aus dem Schattenreich.“ Und jedes Mal, wenn die Tür aufgeht und ein Schatten über die Wand geht, schaut er auf. Er sieht immer die Schatten, die das Lokal betreten, und der nächste Schatten könnte Marie sein. Das ist vielleicht der schönste Moment, dass einer, wenn er schon in der Welt der Erzählung, der Fiktion ist, sagt: „Wenn unsere Heimatlosigkeit zu einer schönen und leidenschaftlichen Erzählung wird, aber nicht beendet ist, weil sie modern ist, dann kann ich auch hier in diesem Restaurant warten, bis Marie aus dem Reich der Toten zurückkommt.“



Würden Sie ‚Transit‘ als Liebesfilm beschreiben?

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.

Marie wirkt ambivalent, zwischen Hingabe und Berechnung.

Die Paula Beer sagte in der Vorbereitung, dass die Marie im Roman, obwohl die Autorin eine Frau ist, wie eine männliche Projektion ist. Die ist wie eine Jeanne d'Arc der Flüchtlinge. Sie wird physisch gar nicht wirklich beschrieben, man hat gar keine Vorstellung von ihr. Was ich dann bei Anna Seghers sehr schön fand, ist, dass sie ein doppeltes Spiel zu spielen scheint, sie ist eben nicht rein und heilig. Aber im Gegensatz zu Georg kennt sie Schuldgefühle. Sie hat ihren Mann verlassen, und sie möchte

nicht aufs Schiff steigen, bevor sie diese Schuld nicht getilgt hat. Sie sagt: „Ich muss meinen Mann finden. Ich bin gegenwärtig, ich liebe, aber ich kann kein neues Leben anfangen, wenn das alte verschuldet ist.“ Mit einem Betrug kann sie nicht leben.

Warum haben Sie sich für Cinemascope als Bildformat entschieden?

Mir war wichtig, dass die Räume eine Choreografie zulassen, wo die Figuren nicht nur über die Dialoge miteinander kommunizieren, sondern wo sie mit ihrer Anwesenheit, ihren Bewegungen, mit dem Abstand, den sie zueinander haben, wesentlich mehr erzählen können, als wenn sie dauernd von sich reden. Cinemascope lässt diesen Bewegungsraum zu, damit konnten wir lange Plansequenzen machen und der Choreografie der Schauspieler folgen. Wenn die Marie zum Beispiel zu Georg ins Zimmer kommt, an ihm vorbeigeht, zum anderen Fenster geht, er dann hinter ihr hergeht ... Das haben wir lange geprobt, bis diese Choreografien standen.

Wie haben Sie Franz Rogowski und Paula Beer gefunden, Ihre Hauptdarsteller?

Für den Georg habe ich einen Schauspieler gesucht, dem man abnimmt, dass er sich durchschlägt, der eine bestimmte Körperlichkeit hat. Beim Schreiben hatte ich ein bisschen an Belmondo in „Außer Atem“ gedacht. Simone Bär, mit der ich immer das Casting mache, und auch Bettina Böhler hatten mir gleich Franz Rogowski vorgeschlagen, den ich aus ‚Love Steaks‘ kannte. Das erste, was Franz sagte, als wir uns dann getroffen haben, war, dass ihm der Flipper-Automat nicht gefallen würde, der in der Szene im Pariser Café auftaucht. Flipper-Automaten würde es nicht mehr geben, das käme ihm vor wie eine Reminzenz an die 60er Jahre, aber es ginge in dem Film ja darum, dass das Heute und das Gestern ein Raum wird. Er hatte völlig Recht, den Flipperautomaten habe ich sofort wieder rausgenommen.

Auf Paula Beer hat mich François Ozon aufmerksam gemacht. Ich kannte sie nur als junges Mädchen bei ‚Poll‘, aber ich wusste nicht, wie die weitere Entwicklung bei ihr war. François hatte mir erlaubt, Muster von ‚Frantz‘ zu sehen, bevor der Film raus-



gekommen ist, und ich war total beeindruckt. Die Paula ist 22, ich weiß nicht, wo sie diese Erwachsenenheit hernimmt. Sie hat eine Lebenserfahrung und gleichzeitig eine jugendliche Anmutung, wie ich das vorher noch nicht gesehen habe.

Spielte die Aktualität des Flüchtlingsthemas eine Rolle für die Arbeit an ‚Transit‘?

Ich finde, man muss da immer aufpassen. Als wir ‚Transit‘ vorbereitet haben, wurde z.B. das Lager in Calais geräumt, der sogenannte Dschungel. Und manche Leute sagten: Das müsst ihr aufnehmen, ihr müsst die afrikanischen Flüchtlinge zeigen, die Fluchtboote, die angespülten Leichen in Lampedusa. Aber das geht nicht. Ich kann das nicht, afrikanische Flüchtlinge filmen, ich habe kein Recht dazu.







Ich weiß nicht, was das ist. Was wir im Film haben, ist der Maghreb in Marseille, aber das gehört zur Stadt, zur französischen Kolonialgeschichte, die ist ja da. Unsere Aufgabe ist gewesen, den Raum der Erzählung um das zu bilden, was da ist.

Der Krieg und die Gründe der Vertreibung kommen in ‚Transit‘ nur als Gegebenheit vor, sie werden nicht dramatisiert.

Ich glaube, das steckt tief drinnen, dass man auf der Flucht vergisst. Man hasst das, was einen hat fliehen lassen, und man hat keine Sprache mehr, in der man Zuhause ist und die einem die Welt eröffnet. Der Franz Rogowski hat das sehr gut begriffen. Wenn der Georg bei dem amerikanischen Konsul ist, sagt er: „Ich schreibe keine Aufsätze mehr“. Das ist der Originaltext von Anna Seghers. Und er sagt das so, als ob er in diesem Moment plötzlich alles begreift

und empfindet, was er erlebt hat. Und wenn er am Ende sagt: „Der Krieg“, dann läuft es mir immer ganz kalt den Rücken herunter.

Wir hatten beim Drehen manchmal Schwierigkeiten, weil nach den Terroranschlägen in Nizza und Paris immer noch der Ausnahmezustand in Frankreich gilt. Wenn wir dann mit unseren Polizei-Einsatzkommandos durch die Straßen gelaufen sind, haben die Leute erst einmal Angst bekommen. Was mir beim Drehen so auffiel, in der Konstruktion von Gegenwart und dem Vergangenen, ist, dass dieser Moment, selber zum Flüchtling zu werden, so vorstellbar ist. Eigentlich, ganz tief drinnen, ist der Flüchtling unsere Identität.



FRANZ ROGOWSKI GEORG

Geboren 1986. Seit 2007 als Schauspieler, Tänzer und Choreograf in Produktionen u.a. des Theater Zagreb, des HAU und der Schaubühne in Berlin und des Thalia Theaters Hamburg. 2011 gab Franz Rogowski sein Kinodebüt mit der Hauptrolle in *FRONTALWATTE* (2011, R: Jakob Lass). Es folgte der preisgekrönte *LOVE STEAKS* (2013, R: Jakob Lass), für den er mit dem Schauspielpreis des Filmfests München ausgezeichnet wurde. Seine Theaterarbeit setzte Franz Rogowski u.a. an der Schaubühne Berlin in Falk Richters *DISCONNECTED CHILD* (2013/14; ausgezeichnet mit dem Friedrich-Luft-Preis) fort, 2015 wurde er Ensemblemitglied der Münchner Kammerspiele. Zu seinen weiteren Filmarbeiten zählen Sebastian Schippers vielfach ausgezeichneter *VICTORIA* (2015, u.a. Silberner Bär der Berlinale und Deutscher Filmpreis in sechs Kategorien), *UNS GEHT ES GUT* (2015, R: Henri Steinmetz), *FIKKEFUCHS* (2017, R: Jan Henrik Stahlberg), *TIGER GIRL* (2017, R: Jakob Lass), Michael Hanekes *HAPPY END* (2017) und *LUX – KRIEGER DES LICHTS* (2017, R: Daniel Wild). Im Wettbewerb der Berlinale 2018 ist Franz Rogowski gleich mit zwei Filmen vertreten, mit *TRANSIT* (R: Christian Petzold) und *IN DEN GÄNGEN* (R: Thomas Stuber) und wird zudem als „European Shooting Star 2018“ ausgezeichnet.



PAULA BEER MARIE

Geboren 1995. Nach ersten Theatererfahrungen u.a. als Mitglied des Jugendensembles des Friedrichstadtpalasts Berlin wurde Paula mit 14 Jahren vom Regisseur Chris Kraus für die Hauptrolle in seinem Kinospiefilm POLL (2010) gecastet und auf Anhieb mit dem Bayerischen Filmpreis als Beste Nachwuchsschauspielerin ausgezeichnet. Das mit der Arbeit an POLL begonnene Schauspiel-Coaching setzte sie mit verschiedenen Lehrern parallel zu ihrer Schulausbildung fort, u.a. an der Londoner Guildhall School of Music and Drama. Nach Rollen in DER GESCHMACK VON APFELKERNEN (2012, R: Vivian Naefe) und LUDWIG II (2012, R: Peter Sehr, Marie Noëlle) folgten DAS FINSTERE TAL (2014, R: Andreas Prochaska), für den Paula Beer zum Österreichischen Filmpreis als Beste Schauspielerin nominiert wurde, PAMPA BLUES (2015, R: Kai Wessel) und 4 KÖNIGE (2015, R: Theresa von Eltz). Dem großen internationalen Publikum bekannt wurde Paula Beer mit der Hauptrolle in François Ozons FRANTZ (2016), für die sie als beste Nachwuchsschauspielerin auf dem Filmfestival von Venedig ausgezeichnet und sowohl zum César und dem Prix Lumière nominiert wurde. Beim Europäischen Filmpreis 2017 zählte Paula Beer zu den Nominierten in der Kategorie Beste Schauspielerin.



GODEHARD GIESE RICHARD

Geboren 1972. Studium an der Hochschule der Künste Berlin. Erste Kinorolle in DIE RITTERINNEN (2003, R: Barbara Teufel), es folgten u.a. ZUM SOMMER (2011, R: Hendrik Handloegten), WILLKOMMEN BEI HABIB (2013, R: Michael Baumann), STROMBERG (2014, R: Arne Feldhusen), WIR WAREN KÖNIGE (2014, R: Philipp Leinemann) und IM SOMMER WOHNTE ER UNTEN (2015, R: Tom Sommerlatte – Bester Schauspieler, „Achtung Berlin Festival“). Zuletzt

war Godehard Giese zu sehen in LIEBMANN (2016, R: Jules Herrmann – nominiert zum Preis der deutschen Filmkritik als bester Darsteller), DAS VERSCHWINDEN (2017, R: Hans-Christian Schmid) und BABYLON BERLIN (2017, R: Hendrik Handloegten, Tom Tykwer, Achim von Borries). 2015 gab er mit DIE GESCHICHTE VOM ASTRONAUTEN sein preisgekröntes Debüt als Regisseur (u.a. Bester Spielfilm – Evolution International Film Festival).

BARBARA AUER FRAU MIT DEN ZWEI HUNDEN

Geboren 1959. Studium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Hamburg. Zur ihrer umfangreichen Filmografie zählen u.a. MADRE GILDA (1993, R: Francisco Reguerio), Hermine Huntgeburths EIN FALSCHER SCHRITT (1995) und EFFI BRIEST (2009), DAS WOCHENENDE (2012, R: Nina Grosse), ICH BIN DIE ANDERE (2006, R: Margarethe von Trotta), DER ANDERE JUNGE (2007, R: Volker Einrauch), DIE BÜCHERDIEBIN (2013, R: Brian Percival) und JONATHAN (2015, R: Piotr Lewandowski). Bar-

bara Auer wurde vielfach ausgezeichnet, u.a. mit zwei Goldenen Kameras, dem DIVA Award und dem Deutschen Filmpreis für MEINE TOCHTER GEHÖRT MIR (1992, R: Vivian Naefe). Mit Christian Petzold arbeitete sie bei DIE INNERE SICHERHEIT (2000 – nominiert zum Deutschen Filmpreis als Beste Schauspielerin), YELLA (2006) und zuletzt bei POLIZEIRUF 110 – KREISE (2014 – Sonderpreis der Jury der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste) und WÖLFE (2015) zusammen.

JUSTUS VON DOHNÁNYI KAPELLMEISTER

Geboren 1960. Studium an der Hochschule für darstellende Künste in Hamburg. Zu seinen Kinofilmen zählen NAPOLA (2004, R: Dennis Gansel), DER UNTERGANG (2004, R: Oliver Hirschbiegel), BUD-DENBROOKS (2008, R: Heinrich Breloer), MONUMENTS MEN (2014, R: George Clooney), OH BOY (2012, R: Jan Ole Gerster), FRAU MÜLLER MUSS WEG (2015, R: Sönke Wortmann), TIMM THALER

(2016, R: Andreas Dresen) und DAS PUBERTIER (2017, R: Leander Haußmann). 2007 legte Justus von Dohnányi mit BIS ZUM ELLENBOGEN sein Regiedebüt vor, für das er zum Deutschen Filmpreis als Bester Nebendarsteller nominiert wurde. 2001 gewann er den Deutschen Filmpreis in dieser Kategorie für DAS EXPERIMENT (R: Oliver Hirschbiegel), 2009 für MÄNNERHERZEN (R: Simon Verhoeven).

MATTHIAS BRANDT BARKEEPER

Geboren 1961. Studium an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Zu seinen Kinofilmen gehören u.a. VINETA (2006, R: Franziska Stünkel), HANNAH (2006, R: Erca von Moeller), GEGENÜBER (2007, R: Jan Bonny – nominiert zum Deutschen Filmpreis als Bester Hauptdarsteller), Hans Steinbichlers DIE ZWEITE FRAU (2008) und DAS BLAUE VOM HIMMEL (2011), GLÜCK (2012, R: Doris Dörrie) und VOR DER MOR-

GENRÖTE (2016, R: Maria Schrader). Matthias Brandt wurde vielfach ausgezeichnet, u.a. mit drei Bayerischen Fernsehpreisen, vier Grimmepreisen, dem Bambi, der Goldenen Kamera, zwei deutschen Hörbuchpreisen und mit dem Preis für Schauspielkunst auf dem Festival des deutschen Films. Mit Christian Petzold arbeitete er bereits bei POLIZEIRUF 110 – KREISE (2014) und WÖLFE (2015) zusammen.

MARYAM ZAREE MELISSA

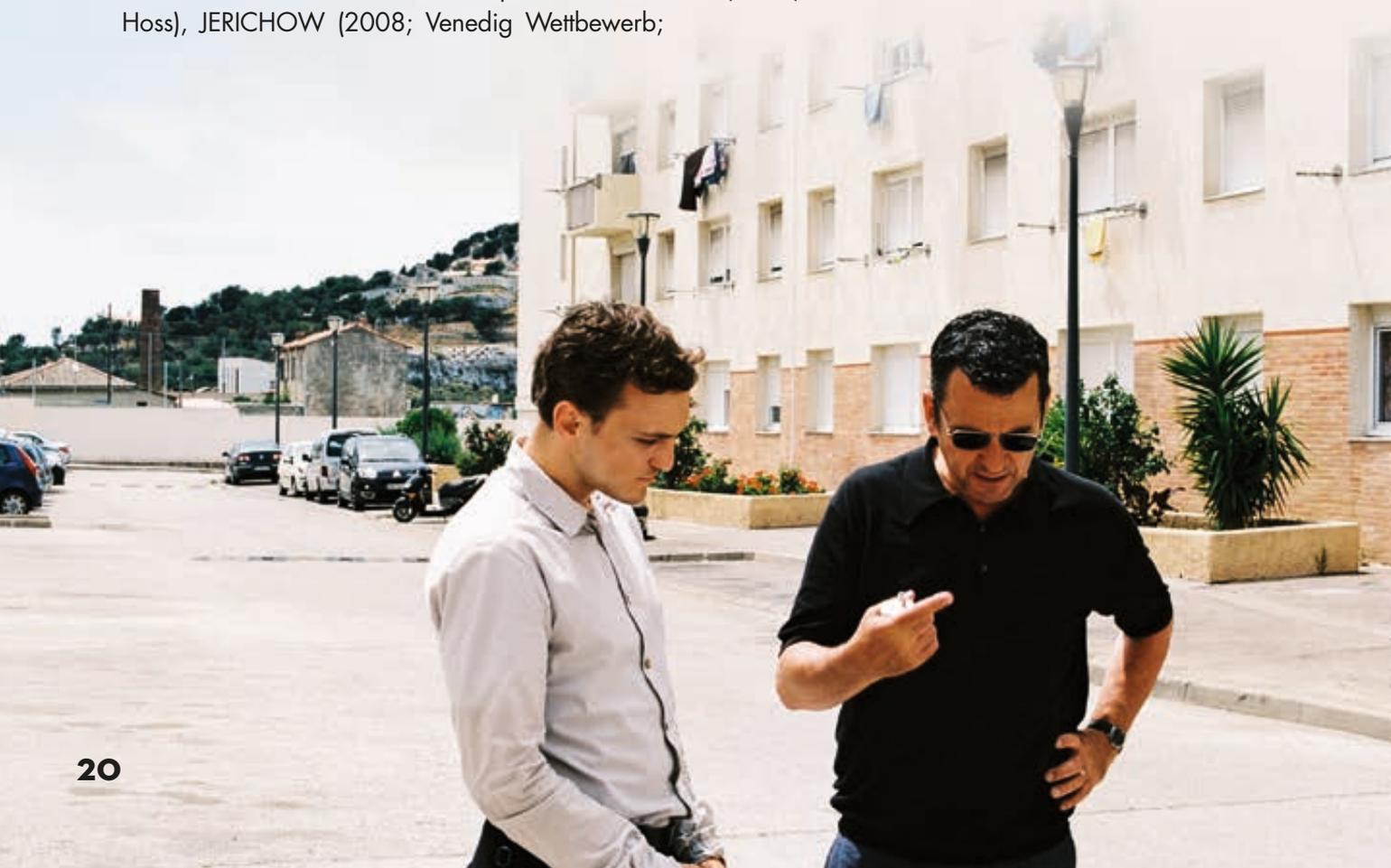
Geboren 1983. Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf 2004–2008). Maryam Zaree war u.a. zu sehen in DIE HERBSTEITLOSE (2003, R: Mahtab Ebragun Zadeh), ÜBER-ICH UND DU (2012, R: Benjamin Heisenberg), BEN O DEGLIM (2013, R: Tayfun Pirselimoglu), WILLKOMMEN BEI HABIB (2013, R: Michael Baumann), MARRY ME (2014, R: Neleesha Barthel), LE CHANT DES

HOMMES (R: Mary Jimenez, Bénédicte Liénard), WEITERMACHEN SANSSOUCI (2017, R: Max Linz) und zuletzt 4 BLOCKS (2018, R: Marvin Kren, Oliver Hirschbiegel, Özgür Yildirim). Für SHAHADA (2009, R: Burhan Qurbanli) wurde sie mit der Besonderen Erwähnung beim Fent International Film Festival und dem Preis als Beste Schauspielerin beim Monterrey Film Festival Mexico.

CHRISTIAN PETZOLD REGIE

Geboren 1960 in Hilden. Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, anschließend von 1988–1994 Regiestudium an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin, daneben Regieassistenzen bei Harun Farocki und Hartmut Bitomsky. Zu Christian Petzolds vielfach ausgezeichneten Spielfilmen zählen PILOTINNEN (1995), CUBA LIBRE (1996; Förderpreis der Jury – Max Ophüls Festival), DIE BEISCHLAFDIEBIN (1998; Produzentenpreis Max Ophüls Festival), DIE INNERE SICHERHEIT (2001; Deutscher Filmpreis – Bester Spielfilm; Hessischer Filmpreis), TOTER MANN (2002; Grimme Preis, Deutscher Fernsehpreis; Fipa d’Or – Biarritz), WOLFSBURG (2003; Preis der internationalen Filmkritik – Panorama der Berlinale; Grimme-Preis), GESPENSTER (2005; Berlinale Wettbewerb; Preis der deutschen Filmkritik), YELLA (2007; Silberner Bär der Berlinale und Deutscher Filmpreis für Nina Hoss), JERICHOW (2008; Venedig Wettbewerb;

Preis der Deutschen Filmkritik) und DREILEBEN (2011; Grimme-Preis und Deutscher Fernsehpreis, gemeinsam mit Dominik Graf und Christoph Hochhäusler). Für BARBARA (2012) wurde Christian Petzold u.a. mit dem Silbernen Bären der Berlinale für die Beste Regie ausgezeichnet, zu den weiteren Auszeichnungen des Films zählen der Deutsche Filmpreis in Silber und die Nominierung zum Europäischen Filmpreis. PHOENIX (2014) wurde wie bereits BARBARA in die „Top Five Foreign Language Films“ des National Board Of Reviews in den USA aufgenommen und u.a. mit dem Fipresci-Preis in San Sebastián, den Regiepreisen in Lissabon und Hongkong, dem Deutschen Filmpreis für Nina Kunzendorf als beste Nebendarstellerin und dem Schauspielpreis für Nina Hoss des Seattle Film Festivals ausgezeichnet. Zuletzt drehte Christian Petzold für das Fernsehen die Polizeiruf-Folgen KREISE (2015) und WÖLFE (2016) mit Matthias Brandt und Barbara Auer.





HANS FROMM KAMERA

Geboren 1961 in München. Kamerastudium an der Staatlichen Fachschule für Optik und Fototechnik von 1986 bis 1988, seit 1989 freiberuflicher Kameramann, seit 1999 Dozent für Bildgestaltung an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin und der Filmakademie Ludwigsburg. Hans Fromm war Kameramann bei allen bisherigen Filmen von Christian Petzold. Daneben drehte er u.a. DER STRAND VON TROUVILLE (1998, R: Michael Hofmann), FARLAND (2004, R: Michael Klier), GEFANGENE (2006, R: Ian Dillthey), MEINE SCHÖNE BESCHERUNG (2007, R: Vanessa Jopp), GRENZGANG (2013, R: Brigitte Bertele) und HIRNGESPINSTER (2014, R: Christian Bach). Zu seinen Auszeichnungen zählen die Nominierung zum Kamera-Förderpreis für Jan Rajskes NOT A LOVE SONG (1997), der Grim-

me-Preis für TOTER MANN (2001, R: Christian Petzold) und die Nominierung zum Deutschen Filmpreis und der Preis der Deutschen Filmkritik – Beste Bildgestaltung für YELLA (2007, R: Christian Petzold), der Grimme Preis für DREILEBEN – ETWAS BESSERES ALS DEN TOD (2011; R: Christian Petzold). Für BARBARA (2012, R: Christian Petzold) wurde Hans Fromm zum Deutschen Filmpreis – Beste Kamera nominiert.



BETTINA BÖHLER MONTAGE

Geboren 1960 in Freiburg. Seit 1979 Schnittassistenten, seit 1985 eigenständige Editorin. Bettina Böhler arbeitete u.a. zusammen mit Dani Levy (DU MICH AUCH, 1985), Michael Klier (u.a. OSTKREUZ, 1991; HEIDI M., 2001), Yılmaz Arslan (LANGER GANG, 1992), Oskar Röhler (LULU UND JIMI, 2009; JUD SÜß, 2010), Valeska Grisebach (SEHNSUCHT, 2006; WESTERN, 2017), Angela Schanelec (u.a. PLÄTZE IN STÄDTEN, 1998; MEIN LANGSAMES LEBEN, 2001; MARSEILLE, 2004; NACHMITTAG, 2007; DER TRAUMHAFTE WEG, 2016); Henner Winckler (KLASSENFAHRT, 2002; LUCY, 2006), Angelina Maccarone (u.a. FREMDE HAUT, 2005; VERFOLGT, 2006; VIVERE, 2007; THE LOOK, 2011), Thomas Arslan (GOLD, 2013), Margarethe von Trotta (HANNAH ARENDT, 2012; DIE ABHANDENE WELT, 2015) und Nicolette Krebitz (WILD, 2016). Zu ihren Filmen mit Christian Petzold

zählen CUBA LIBRE (1996), DIE INNERE SICHERHEIT (2000), TOTER MANN (2001), WOLFSBURG (2003), GESPENSTER (2005), YELLA (2007), JERICHO (2008), DREILEBEN – ETWAS BESSERES ALS DEN TOD, (2011), BARBARA (2012) und PHOENIX (2014). Bettina Böhler wurde u.a. mit dem Schnitt-Preis und dem Preis der Deutschen Filmkritik für DIE INNERE SICHERHEIT ausgezeichnet, dem Femina-Filmpreis der Berlinale 2007 für YELLA, dem Bremer Filmpreis und mit dem Preis der deutschen Filmkritik für BARBARA.

TRANSIT

EIN FILM VON CHRISTIAN PETZOLD

Franz Rogowski Georg
Paula Beer Marie

Godehard Giese Richard
Lilien Batman Driss

Maryam Zaree Melissa

Barbara Auer Die Frau mit den zwei Hunden

Matthias Brandt Barkeeper / Erzähler

Sebastian Hülk Paul

Emilie de Preissac Hotelbesitzerin Paris

Antoine Oppenheim George Binnet
Ronald Kukulies Heinz

Justus von Dohnányi Kapellmeister

Alex Brendemühl Mexikanischer Konsul

Trystan Pütter US-Konsul

Agnes Regolo Hotelbesitzerin Marseille

Thierry Otin Sekretär mexikanisches Konsulat

Elisa Voisin Claire

Kommissar Marseille Jean-Jerome Esposito

Gregoire Mansaingeon Reeder

Buch Christian Petzold

Frei nach dem Roman „TRANSIT“

von Anna Seghers

Bildgestaltung Hans Fromm bvk

Montage Bettina Böhler

Szenenbild K.D. Gruber

Kostümbild Katharina Ost

Maskenbild Kitty Kratschke,

Sonia Salazar Delgado

Originalton Andreas Mücke-Niesytka

Oberbeleuchter Christoph Dehmel

Casting Simone Bär, Joanna Delon

Musik Stefan Will

Sound Design Dominik Schleier,
Christian Conrad

Mischung Martin Steyer

Produktionsleitung Dorissa Berninger,
Juliette Lambours

Regieassistentz Ires Jung, Andreas Meszaros

Redaktion Caroline von Senden (ZDF),
Andreas Schreitmüller (ARTE), Olivier Père,
Rémi Burah (ARTE France Cinéma)

Koproduzent Antonin Dedet

Produzenten Florian Koerner von Gustorf,
Michael Weber

Regie Christian Petzold

Produktion SCHRAMM FILM Koerner & Weber

in Koproduktion mit NEON PRODUCTIONS und ZDF, ARTE, ARTE France Cinéma

Produktion gefördert von Medienboard Berlin-Brandenburg, BKM, FFA, EURIMAGES, CNC,
Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, Cinémas du Monde

Weltvertrieb The Match Factory | **Im Verleih der** Piffli Medien

Verleih gefördert von FFA und Medienboard Berlin-Brandenburg

D/F 2018 | 102 min | DCP | Cinemascope, 5.1

© 2018 SCHRAMM FILM / NEON / ZDF / ARTE / ARTE France Cinéma



PRESSEBETREUUNG

ARNE HÖHNE / NICOLE KÜHNER

info@hoehnepresse.de | +49. 30. 29 36 16 16

VERLEIH

PIFFL MEDIEN

info@pifflmedien.de | www.pifflmedien.de

PIFFL MEDIEN PRÄSENTIEREN DIE SCHRAMM FILM KOERNER & WEBER PRODUKTION IM KOPRODUKTION MIT NEON PRODUCTIONS UND ZDF ARTE ARTE FRANCE CINEMA "TRANSIT" MIT FRANZ ROGOVSKI PAULA BEER GODEHARD GIESE LIJEN BATTMAN MARYAM ZAREE BARBARA AUER
 MATTHIAS BRANDT SEBASTIAN HILK EMILIE DE PRESSAC ANTOINE OPPENHEIM RONALD KUKULIES JUSTUS VON DOHNANYI ALEX BRENDENMÜLLER TRYSTAN PUTTER DUCH CHRISTIAN PETZOLD MUSIK VON ANNA SEEBERS GEDREHTE VON HANS FROMM CITY MONTAGE BETTINA BÖHLER
 SZENEHILFEN K.O. GRUBER KOSTÜMBILD KATHARINA OST TANSKENGILLO KITTY KRATSCHKE SONJA SALAZAR DELGADO DOPPEL ANDREAS MÜCKE-NESTYKA REGIE CHRISTOPH DEHMELELE CASTING SIMONE BÄR JOANNA DELON MUSIK STEFAN WILL DOPPEL DOMINIK SCHLEIER CHRISTIAN CONRAD MUSCHLING MARTIN STEYER
 PRODUKTION MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG BKM FFA EURIMAGES CNC REGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR CINÉMAS DU MONDE GEFÖRDERT VON FFA UND MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG IN A VERLEIH VON PIFFL MEDIEN

SCHRAMM FILM
Koerner & Weber

neon
productions

ZDF

arte

medienboard
Berlin-Brandenburg

FFA

eurimages

CNC

REGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

CINÉMAS DU MONDE

FFA

PARIS

THE MATCH FACTORY

PIFFL

WWW.TRANSIT-DER-FILM.DE

f /TRANSITDERFILM.DE