

Lettre

## Film und Literatur der 1970er Jahre

Eine Studie zu Annäherung und Wandel zweier Künste

Bearbeitet von  
Elisabeth K. Paefgen

1. Auflage 2015. Taschenbuch. 348 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 3039 8

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 540 g

Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Filmwissenschaft,  
Fernsehen, Radio > Filmgeschichte

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'i' in 'shop' are three red dots of increasing size. Below the main text, 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' is written in a smaller, red, all-caps, sans-serif font.

**beck-shop.de**  
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung [beck-shop.de](http://beck-shop.de) ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Elisabeth K. Paefgen

# FILM UND LITERATUR DER 1970ER JAHRE

Eine Studie zu Annäherung und  
Wandel zweier Künste

**Aus:**

*Elisabeth K. Paefgen*

## **Film und Literatur der 1970er Jahre**

**Eine Studie zu Annäherung und Wandel zweier Künste**

Dezember 2015, 348 Seiten, kart., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-3039-8

Film und Literatur haben sich in den 1970er Jahren einander angenähert. Das hat den Film, vor allem aber die Literatur verändert.

Leser\_innen rezipieren Romane, lyrische und essayistische Texte anders, wenn sie die filmische Gestaltung in die Lektüre miteinbeziehen – eine Entwicklung, welche die Literaturwissenschaft bisher außer Acht gelassen hat.

In ihrer Untersuchung geht Elisabeth K. Paefgen erstmals den filmischen Einflüssen in den Werken bekannter Autoren wie Ulrich Plenzdorf, Rolf Dieter Brinkmann und Wolf Biermann nach. Dabei bezieht sie auch die Filmkunst der 1970er Jahre in die Diskussion mit ein und zeigt: Dieses Jahrzehnt ist nicht nur durch politisch-gesellschaftliche Umbrüche gekennzeichnet – auch die Künste haben einschneidende Wandlungen erfahren.

**Elisabeth K. Paefgen** lehrt Didaktik der deutschen Sprache und Literatur sowie Neuere Deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3039-8](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3039-8)

# Inhalt

---

**Vorwort. Experimente in Film und Literatur  
der 1970er Jahre | 7**

**Film – Fahren – ‚Freundschaften‘.  
Wim Wenders’ Film IM LAUF DER ZEIT (1976) | 23**

**„Old-Werther“, „dieser Salinger“ und Sidney Poitier:  
Ulrich Plenzdorfs Roman *Die neuen Leiden des jungen W.*  
(1973) | 59**

**Ulrike – Katharina – Antigone.  
Heinrich Bölls politisch-literarisches Wirken  
in der Bundesrepublik der 1970er Jahre | 89**

**Lyrik – Lesen – (nicht) Interpretieren.  
Hans Magnus Enzensbergers rezeptionsästhetische  
Kampfansage: Bescheidener Vorschlag zum Schutze  
der Jugend vor den Erzeugnissen der Poesie (1976) | 119**

**Königsblau – Gelb – Schwarz.  
Rolf Dieter Brinkmanns farblyrische Versuche | 151**

**Hölderlin – Ikarus – Chile.  
Wolf Biermanns engagierte Liedlyrik | 209**

**Frauen – Männer – Paare.  
Eine Bildlektüre von Klaus Theweleits  
„Erfolgsbuch der 1970er Jahre“ | 233**

**Mann – Fontane – Kleist.**

**Deutschsprachige Erzählungen in europäischen Filmen:**

**Lucchino Viscontis DEATH IN VENICE (1971),**

**Rainer Werner Fassbinders FONTANE EFFI BRIEST (1974) und**

**Eric Rohmers DIE MARQUISE VON O... (1976) | 261**

**Frau – (Mann) – Kind.**

**Eine literarische (1976) und eine filmische (1978)**

***Linkshändige Frau.* Beide von Peter Handke | 295**

**Literaturverzeichnis | 323**

# Vorwort

---

## EXPERIMENTE IN FILM UND LITERATUR DER 1970ER JAHRE

Die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts sind unter politisch-gesellschaftlichen Vorzeichen bekannter geworden als unter ästhetisch-künstlerischen. Identifiziert wird dieses Jahrzehnt hauptsächlich mit den Auswirkungen der 1968er Bewegung, die unter anderem in der Ausbreitung neuer Bündnisse und Lebensformen wie Bürgerinitiativen, Wohngemeinschaften und Kinderläden bestand; mit den gewaltsamen Aktivitäten der Baader-Meinhof-Gruppe beziehungsweise den staatlichen Reaktionen auf diese Taten; mit der Wahl des ersten sozialdemokratischen Bundeskanzlers nach 1945 und dem schon bald wieder erfolgten Rücktritt von Willy Brandt; mit einer liberalisierten Ostpolitik; mit einem liberalisierten Verhalten gegenüber Sexualität;<sup>1</sup> mit starken frauenbewegten Initiativen<sup>2</sup> wie auch mit intensiven pädagogischen Impulsen und Debatten,<sup>3</sup> die zu einer breiten Politisierung al-

- 
- 1 Vgl. dazu: Sven Reichardt: Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren. Frankfurt/M 2014, S. 629-721.
  - 2 Vgl. dazu: Reichardt, Authentizität, S. 605-624. Vgl. dazu auch: Ricarda Strobel: Die neue Frauenbewegung. In: Werner Faulstich (Hg.): Die Kultur der 70er Jahre. München 2004, S. 259-272.
  - 3 Vgl. dazu: Reinhard Uhle: Pädagogik der siebziger Jahre – zwischen wissenschaftsorientierter Bildung und repressionsarmer Erziehung. In: Faulstich, 70er Jahre, S. 49-64.

ler gesellschaftlichen Bereiche führten;<sup>4</sup> mit einer ersten Ölkrise im Herbst 1973, für die vier autofreie Sonntage ein erinnerungsträchtiges Symbol sind,<sup>5</sup> sowie mit dem Aufkommen einer im weitesten Sinne ökologisch orientierten Bewegung, die in der Gründung der Partei der Grünen mündete. Wenngleich man bei vergleichbaren Rückblicken schnell dazu neigt, von ‚Umbruchphasen‘, ‚einschneidenden Veränderungen‘ oder ‚nachhaltigem Wandel‘ zu sprechen, so treffen vergleichbare, leicht als Allgemeinplätze abzustempelnde Beschreibungen für die 1970er Jahre doch zu. Sie treffen zu, weil erst in diesem Zeitraum vor allem der bundesrepublikanische Teil des damals noch geteilten Deutschlands langsam begann, die grauenhafte nationalsozialistische Epoche kritischer zu reflektieren und einen Wandel zu starten, der nicht nur auf staatspolitischer, sondern eben auch auf der Ebene alltäglicher Kommunikations- und Lebensformen zu nachhaltigen Veränderungen führte.<sup>6</sup> Dieser Wandel betraf zum Beispiel das Zusammenleben von Mann und Frau auch ohne gesetzliche Bindung,<sup>7</sup> neue Formen

---

4 „Politik war allgegenwärtig und wirkte derart umfassend auf die alltägliche Lebensgestaltung ein wie niemals zuvor in der Geschichte der Bundesrepublik.“ Reichardt, Authentizität, S. 875.

5 „1973 ist das Jahr der internationalen Ölkrise und der Fahrverbote in der Bundesrepublik. An den ‚autofreien Sonntagen‘ sind die Autobahnen wie leergefegt. Kein eindringlicheres Bild als dieses kann den Westdeutschen – denen das Auto der Inbegriff persönlichen Wohlstands und allgemeiner Prosperität geworden sind – die Erkenntnis erschreckender vor Augen führen, daß der von Staat und Wirtschaft propagierte permanente ökonomische Zuwachs und der von den Linken beschworene Fortschritt keine naturgegebenen Entwicklungen sind.“ Nikolaus Jungwirth / Gerhard Kromschröder: Flokati-Fieber. Liebe, Lust und Leid der 70er Jahre. Frankfurt/M 1994, S. 16.

6 „Anstatt Angst, Ausbeutung und Entfremdung nur intellektuell und nüchtern zu analysieren, wurde die gesellschaftliche Situation als emotionale Erfahrung gedeutet und auf das eigene Leben bezogen. Statt Persönliches und Politisches voneinander zu trennen, wurde der eigene Lebensalltag politisiert.“ Reichardt, Authentizität, S. 876.

7 „Sie schließen sich zu Wohngemeinschaften zusammen, in denen viele herkömmliche Regeln des Zusammenlebens keine Geltung mehr haben.“ Jungwirth / Kromschröder, Flokati-Fieber, S. 67.

der Eltern(Erwachsenen)-Kind-Beziehungen,<sup>8</sup> Toleranz gegenüber gleichgeschlechtlichen Partnerschaften – wie überhaupt Emanzipationsdebatten und -anstrengungen um all die Gruppen, die bis dahin diskriminiert und rechtlich benachteiligt wurden, kreisten. Obwohl anhand derartiger Schlagworte eher linksintellektuelle beziehungsweise studentische Tendenzen (und Theorien) als gesellschaftliche Realitäten beschrieben werden, so sind diese doch gleichwohl Signale eines Aufbruchs, wie er bis dahin nach dem nationalsozialistischen Terror und dem Zweiten Weltkrieg nicht stattgefunden hatte und der – langfristig – das gesellschaftliche Leben der Bundesrepublik beeinflusst hat und es noch immer tut. Es war ein Jahrzehnt, in dem es die Chance gab, Experimente zu riskieren, die sowohl die allgemeine politische Ebene und den privaten Alltag als eben auch die ästhetisch-künstlerische Produktion betrafen. Experimente können gelingen oder scheitern, aber dass sie gewagt wurden, gehört zu diesem Jahrzehnt und sollte nicht in Vergessenheit geraten.

Begleitend zu diesen aufregend-aufgeregten Zeiten und beeinflusst von diesen veränderte sich auch das literarische und filmische Schaffen. Und – was noch entscheidender ist – die beiden Künste näherten sich auf neue Weise einander an. Ein solcher Prozess der Annäherung hatte in Deutschland bereits während der 1920er Jahre begonnen,<sup>9</sup> wurde aber durch den Nationalsozialismus unterbrochen, wie das diktatorische Regime überhaupt die filmischen Künste für seine Propagandazwecke missbrauchte und damit die Entwicklung der deutschen Filmkunst auf Jahrzehnte zurückwarf. 1962 wurde mit dem sogenannten Oberhausener Manifest der Versuch gestartet, den deutschen Film aus einer Kitsch- und Unterhaltungsecke zu befreien und mit dem neuen deutschen Spielfilm erneut den Anschluss an avantgar-

---

8 „Kaum ein Kinderzimmer bleibt von den Spätfolgen dieses großangelegten Feldversuchs herrschaftsfreien Umgangs unbeeinflusst.“ Jungwirth / Kromschöder, Flokati-Fieber, S. 19.

9 Schon Anfang der 1930er Jahre hatte Bertolt Brecht geschrieben: „Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender.“ Bertolt Brecht: Der Dreigroschenprozeß. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 18. Schriften zur Literatur und Kunst I. Frankfurt/M 1967. S. 139-209, hier: S. 156. Vgl. dazu auch: Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino. Reinbek 1998. Sowie: Peter Zander: Thomas Mann im Kino. Berlin 2005.



distische europäische Filmstile zu schaffen:<sup>10</sup> Dieses Dokument gilt heute als die Geburtsstunde des Neuen Deutschen Films, einer Initiative einiger Filmemacher, von denen dann filmische Werke bereits in den 1960ern, aber besonders zahlreich in den 1970er Jahren erschienen sind: „Der Neue deutsche Film war zu sehr Teil des vielschichtigen Umbruchprozesses in diesem Jahrzehnt, um ihn direkt zu spiegeln. In seiner Geschichte – vom Oberhausener Manifest 1962 bis zum Nachlassen seiner Innovativkraft und seinem internationalen Renommée Ende der achtziger Jahre – *waren die siebziger seine produktivste und kreativste Periode.*“<sup>11</sup> Einhergehend mit dieser Intellektualisierung des deutschen Filmschaffens begann das Kino auch in Deutschland für die ästhetischen Diskurse der Zeit eine wichtige Rolle zu spielen. Die Gründung zahlreicher Off-Kinos, die abseits des kommerziellen Mainstreamkinos anspruchsvolle und Independent-Produktionen zeigten, ist ein beredtes Zeichen für diese Tendenz. Retrospektiven wichtiger internationaler Regisseure, die zum Teil in mitternächtlichen Nachtprogrammen gezeigt wurden, prägten das großstädtische und studentische Kinoerleben der 1970er Jahre,<sup>12</sup> ‚Tage des besonderen Films‘ das kleinstädtische.

„Lesen, sagte Eugen, könne ihm die Erfahrungen, welche zu erzählen sich lohnt, nicht mehr verschaffen: aber das Kino. Es hat nicht nur ihm in den siebziger Jahren einen Raum eröffnet, wo sich jenseits der Allgemeinbegriffe leben, der Erfahrungshunger stillen ließ, die diffusen Suchbewegungen sich beruhigen konnten.“<sup>13</sup>

---

10 Vgl. dazu: Eric Rentschler: Deutschland. Das ‚Dritte Reich‘ und die Folgen. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart 1998, S. 338-347, hier: S. 346. Vgl. dazu auch: Anton Kaes: Der Neue Deutsche Film. In: Nowell-Smith, Internationaler Film, S. 566-581.

Sowie: <http://www.oberhausener-manifest.com/oberhausener-manifest/> (zuletzt abgefragt am 24.4. 2015).

11 Claudia Lenssen: Film der siebziger Jahre. Die Macht der Gefühle. In: Wolfgang Jacobson / Anton Kaes / Hans Helmut Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993, S. 249-284, hier: 253. (Hervorh. E.K.P.).

12 Vgl. dazu: Frida Graefe: Ins Kino! Münchener Filmtips 1970-1986. Berlin 2007.

13 Michael Rutschky: Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre. Frankfurt/M 1982, S. 167.

Es ist bezeichnend für das intellektuell-studentische Klima der 1970er Jahre, dass das Kino an die Stelle des Lektüreerlebens tritt und dass das alte Konkurrenzverhältnis Literatur-Film auf diese Weise eine neue Qualität erreicht. Die Literatur, beladen mit ganz anderen und viel schwereren Traditionen als der Film, hatte es nicht leicht in diesem Jahrzehnt. Marcel Reich-Ranicki bezeichnet die schriftstellerische Produktion dieser Jahre als „widerspruchsvoll und disparat“ und stellt fest, dass „wir überall Ausnahmen und nirgends Zusammenhänge“ sehen, „lauter Außenseiter und keine Repräsentanten“.<sup>14</sup> Er sieht die entscheidenden Zäsuren zu Ende der 1960er Jahre, als 1967 mit dem Ende der Gruppe 47 auch die deutsche Nachkriegsliteratur abgeschlossen und ein Jahr darauf von Hans Magnus Enzensberger in der Zeitschrift *Kursbuch* ein „angeblicher Tod der Literatur in bester Laune verkündet wurde“:<sup>15</sup> das Ende einer Generation und der Beginn einer Phase, die nach neuen Orientierungen suchte oder suchen musste. Reich-Ranicki kommt zu einer negativen Einschätzung, was die Folgen dieser „Kunstfeindschaft“ angeht: Er bezeichnet die schriftstellerische Produktion

---

14 Marcel Reich-Ranicki: Anmerkungen zur deutschen Literatur der Gegenwart. In: Ders.: Entgegnungen. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre. Erw. Neuausgabe. Stuttgart 1981, S. 17-36, hier: S. 18. [1. Aufl. 1979]. Reich-Ranickis ebenfalls modular angelegte Darstellung des schriftstellerischen Schaffens jenes Jahrzehnts ist bis heute die einzige Schrift geblieben, die sich ausdrücklich nur mit dem Schreiben dieser Jahre beschäftigt. Walter Delabar und Ehrhard Schütz beziehen in ihrem Sammelband knapp 20 Jahre später schon das nachfolgende Jahrzehnt mit ein und konzentrieren sich nicht mehr nur auf die 1970er Jahre. Vgl. dazu: Walter Delabar / Erhard Schütz (Hg.): Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen. Darmstadt 1997. Im Übrigen erläutern die beiden Herausgeber, dass in der Literaturgeschichtsschreibung Abstand genommen worden sei von „Periodisierungsvorschlägen“ und dass deswegen *labels* wie „Neue Subjektivität“ für die 70er und „Neue Unübersichtlichkeit“ für die 80er „bestenfalls Indiziencharakter“ haben könnten, „indem sie bestimmte literarische Phänomene betonen und anderen vorziehen.“ Vgl. dazu: Walter Delabar / Erhard Schütz: Serien und Solitäre. Zur deutschen Literatur der siebziger und achtziger Jahre. In: Delabar / Schütz, Deutschsprachige Literatur, S. 7-12, hier: S. 7.

15 Reich-Ranicki, Anmerkungen, S. 22.

der 1970er Jahre als „Literatur des Rückzugs“<sup>16</sup> und stellt eine „Hinwendung zum Individuum“<sup>17</sup> ebenso fest wie überwiegende „Elemente der direkten Selbstdarstellung“.<sup>18</sup> Matthias Lorenz hingegen sieht eine tendenzielle Zweiteilung des Jahrzehnts, wenn er einerseits ein Nachwirken der 68er Bewegung erkennen kann,<sup>19</sup> andererseits aber auch Stichworte wie „„Neue Innerlichkeit“, „Neue Subjektivität“, „Neuen Irrationalismus““ benutzt, um eine zunehmende „Entpolitisierung“ der Literatur zu beschreiben.<sup>20</sup> „Durchgängiges Thema sind ‚Beziehungen‘, immer wird die ‚große‘ Geschichte ersetzt durch das eigene Erleben [...]“.<sup>21</sup>

Im Folgenden soll die Literatur dieser Jahre aber unter einer anderen Fragestellung verhandelt werden, als es Reich-Ranicki, Lorenz und bisheri-

---

16 Reich-Ranicki, Anmerkungen, S. 22 und S. 24.

17 Reich-Ranicki, Anmerkungen, S. 25.

18 Reich-Ranicki, Anmerkungen, S. 26. – Dabei geht Reich-Ranicki abschätzig oder gar nicht auf die beiden – von Matthias Lorenz so bezeichneten – „herausragende[n] Einzelveröffentlichungen“ von Uwe Johnson und Peter Weiss ein, die in diesen Jahren ebenfalls erscheinen und in denen die Zeit des Nationalsozialismus erneut zum Thema gemacht wird: in Johnsons *Jahrestagen* unter mecklenburgisch-regionaler Perspektive, in Weiss' *Ästhetik des Widerstands* als linke Geschichte. Von Johnsons Projekt beachtet er nur missmutig den ersten Band, Peter Weiss hingegen wird überhaupt nicht erwähnt. Aber nicht nur Reich-Ranicki hat diese beiden episch angelegten Werke nicht oder schlecht gelaunt gelesen; insgesamt fand eine intensivere Rezeption der *Jahrestage* und der *Ästhetik des Widerstands* erst sehr viel später und nicht zum Zeitpunkt ihres Erscheinens statt. Matthias Lorenz geht davon aus, dass diese beiden Romanwerke „zweifelloso Bestand haben“ werden, dass sie aber eben nicht den „literarischen Trend“ kennzeichnen, der „typisch für die Kultur der siebziger Jahre“ ist. Vgl. dazu: Matthias Lorenz: Literatur und Betrieb nach dem ‚Tod der Literatur‘. Fiktionales Schreiben in der Bundesrepublik der siebziger Jahre. In: Faulstich, Kultur der siebziger Jahre, S. 147-164, hier: S. 155.

19 Lorenz, Literatur und Betrieb, S. 155-158.

20 Lorenz, Literatur und Betrieb, S. 159-162.

21 Lorenz, Literatur und Betrieb, S. 161.

ge Literaturgeschichtsschreibungen ziemlich einstimmig vorschlagen.<sup>22</sup> Dabei soll auf die eingeführten plakativen Zuschreibungen weitgehend verzichtet werden, um an exemplarisch ausgewählten Texten und Filmen zu diskutieren, ob nicht auf der Folie der Film-Literatur-Beziehung eine Beschreibung der literarischen Produktion dieser Jahre entwickelt werden kann, die sich sowohl von tendenziösen als auch ideologisch behafteten Etikettierungen fernhält. Wie wird Literatur – neu – gelesen, wenn sie auf der Folie des zeitgenössischen filmischen Erzählens betrachtet wird? Wie erscheinen Filme jener Zeit, wenn sie in engem Kontakt zu schriftlichen Texten gesehen werden? Entstehen neue Einblicke in die Literatur beziehungsweise in den Film, wenn beide Künste so eng verzahnt betrachtet werden, wie sie in den 1970er Jahre nicht selten entstanden sind? Das sind einige der Fragen, die für die nachfolgenden Einzeluntersuchungen relevant sind. Es soll herausgearbeitet werden, wie viel Film im Literarischen und wie viel Literarisches im Film steckt, um auf diese Weise das kaleidoskopartige Bild der 1970er Jahre um eine Perspektivierung zu ergänzen, die versucht, der offen-suchenden Anlage des filmisch-literarischen Schaffens jener Zeit gerecht zu werden. Wenngleich schon über „Neue Varianten ‚filmischen‘ Schreibens“<sup>23</sup> nachgedacht wurde, so fand eine Lektüre der Literatur dieser Zeit bisher noch nicht statt auf der Folie einer immer intensiver und immer selbstverständlicher werdenden Verwandtschaft zum Filmischen hin, die sich nicht nur im Stil niedergeschlagen, sondern die ganz neue Formen der Zusammenarbeit angenommen hat. Das Interesse an filmisch-literarischen Bündnissen hat auch die Auswahl der Autoren und Werke geleitet, die weniger von dem Bemühen um ästhetische Wertung geleitet ist, als vielmehr davon, die jeweiligen Themen, die spezifischen Erzählweisen und die ungewöhnlichen poetischen Projekte im Kontext dieses Jahrzehnts auf der Folie der Film-Literatur-Beziehung zu verhandeln und dabei möglicherweise zu neuen Einschätzungen zu gelangen.

Wim Wenders' Film *IM LAUF DER ZEIT* bildet den eigentlichen Ausgangspunkt dieses Buch-Projekts, da die Rezeption dieses Films Mitte der

---

22 „Neue Subjektivität“ – Tendenzen der 1970er Jahre (1969-1970)“ heißt denn auch das entsprechende Kapitel in: Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart 1993, S. 392-440.

23 Markus R. Weber: *Prosa, der schnelle Film. Neue Varianten ‚filmischen‘ Schreibens*. In: Delabar / Schütz, *Deutschsprachige Literatur*, S. 105-129.

1970er Jahre eine nachhaltige Wirkung hinterlassen hat. Ein Schwarz-Weiß-Film, der trotz seiner Ereignisarmut und seiner zu jenem Zeitpunkt ungewöhnlichen Länge von nahezu drei Stunden ein – relativ – großes Publikum gefunden und der als erstes größeres *road movie* die deutsche Filmgeschichte verändert hat. Wenders mischt sich unauffällig in die Geschlechterdiskurse der Zeit ein; er findet neue Formen, um die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts mit der der aktuellen Situation des Kinos zu verbinden; und nicht zuletzt ist *IM LAUF DER ZEIT* ein Beispiel dafür, dass die Grenzen zwischen fiktionalem und dokumentarischem Erzählen nicht klar gezogen werden können. Der experimentelle Charakter dieses Films zeigt sich also auf vielen Ebenen; er zeigt sich aber auch besonders darin, dass sich in epischer Langsamkeit eine Ereignislosigkeit ausbreiten kann, die dem schriftliterarischen Erzählen sehr viel näher steht als dem filmischen.<sup>24</sup> Insofern signalisiert Wenders' *IM LAUF DER ZEIT* eine sensibel-unauffällige Annäherung der beiden Künste, die nicht demonstrativ stattfindet, sondern die Stärken der anderen ‚Seite‘ produktiv zu nutzen versteht und das damit verbundene Risiko der Langatmigkeit und Langweiligkeit nicht scheut.

Wenn Wim Wenders von der Literatur gelernt hat und seine beiden Protagonisten viel schweigen (und schlafen) lässt, hat Ulrich Plenzdorf vom Film gelernt und lässt seinen Helden unablässig ‚reden‘. Nicht nur die klassisch-kanonische Erzählung Johann Wolfgang von Goethes aus dem Jahr 1774 hat also die Erzählung um *Die neuen Leiden des jungen W.* aus dem Jahr 1973 beeinflusst, sondern auch Plenzdorfs langjährige Arbeit als Drehbuchautor und Dramaturg in den Babelsberger DEFA-Studios. Erst solche Erfahrungen ermöglichen sein Werther-Experiment der 1970er Jah-

---

24 Dass Wim Wenders mit der literarischen Welt vertraut ist, zeigt sich daran, dass er 1971/72 Peter Handkes Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* als Vorlage für einen Film wählte, 1972/73 Nathaniel Hawthornes Roman *Der scharlachrote Buchstabe* und 1974/75 mit *FALSCHER BEWEGUNG* einen Film drehte, der frei mit Johann Wolfgang von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* umging. Später arbeitete er mit Patricia Highsmiths Roman *Der amerikanische Freund*, unterstützte Peter Handke bei seiner filmischen Arbeit an der *LINKSHÄNDIGEN FRAU* und integrierte Mitte der 1980er Jahre lyrische Passagen von Rainer Maria Rilke in seinen bekannt gewordenen Film *DER HIMMEL ÜBER BERLIN*. Vgl. dazu: Norbert Grob: Wenders. Berlin 1991, S. 290-293.

re, das nicht mehr mit Briefen arbeitet, sondern mit Tonbändern und das mit dieser ‚Tonspur‘ akustische Effekte in das schriftliterarische Erzählen zu integrieren versucht. Die Vielstimmigkeit des Romans, die unterschiedliche Sprachstile unmittelbar und übergangslos aufeinander prallen lässt, ist ohne filmische Erfahrungen und Kenntnisse undenkbar; der Versuch, das Sprechen und die Stimme zu technisieren, ist ein filmisches Relikt. Und der jugendsprachlich-schnoddrige Redegestus von Plenzdorfs Helden Edgar Wibeau entstammt ebenfalls eher dem filmischen Genre, da dieses hochsprachliche Standards weniger beachten muss, als es für das schriftliche Erzählen bis dahin üblich war. Wibeau wirkt nicht zuletzt deswegen ‚lebendiger‘ als sonstige jugendliche Helden von Adoleszenzromanen, weil er ‚mündlicher spricht‘ und damit eher dem Film als dem goetheschen Vorbild entstammt. Und auch wenn der tote Edgar Wibeau nicht das letzte Wort des Romans hat, so wird doch in seinem Sprachduktus davon berichtet, dass es eine „Stromsache“ war, die sein Sterben verursacht hat: Nüchterner, lakonischer und technischer ist wohl bisher kaum über Tod und Sterben in der deutschsprachigen Literatur geschrieben worden.<sup>25</sup>

Wenders leistet einen Beitrag zu einem neuen, unsicher gewordenen Männlichkeitsdiskurs, Plenzdorf aktualisiert die Figur des jugendlichen Rebellen. Heinrich Böll hingegen mischt sich unmittelbar und direkt in die politischen Debatten der 1970er Jahre ein, wenn er gegen einseitige mediale Praktiken ‚anzuschreiben‘ versucht, sowohl journalistisch-pragmatisch als auch fiktional-narrativ. Mit seinem journalistischen Beitrag im ‚Spiegel‘ gegen die Berichterstattung der Boulevardpresse, insbesondere der ‚Bild‘-Zeitung, hat er 1972 eine Debatte angestoßen, die einmal mehr belegt, dass intellektuelle Impulse in jenem Jahrzehnt polarisierten und dass erregt auf pointiert vorgetragene Positionierungen reagiert wurde. Böll kämpfte schreibend gegen ein Klima der sippenhaften (Vor-)Verurteilungen und ‚Sympathisanten‘-Hysterie, die sich nicht mehr bemühte, zwischen gewaltbereiten Aktionen und kritischem Engagement zu unterscheiden. Hierbei ist er an mehreren Fronten aktiv: nicht nur im ‚Spiegel‘, sondern 1974 auch mit der Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* unter dem Schutzmantel des Lite-

---

25 Ulrich Plenzdorf: *Die neuen Leiden des jungen W.* Frankfurt/M 1976, S. 148. [1. Aufl. 1973]. Den Hinweis auf die besondere Lakonie dieses Endes verdanke ich Florian Urschel-Sochaczewski.

rarischen. Während der Obertitel an Friedrich Schillers Novelle *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* aus dem Jahr 1786 erinnert, bereitet schon der Untertitel darauf vor, dass in der Freiheit der Fiktion andere Waffen genutzt werden als nur Stift, Schreibmaschine und Papier. Wie sehr Böll mit dieser Erzählung den gesellschaftlichen Geist jener Zeit angesprochen haben muss, zeigt die Tatsache, dass bereits ein Jahr später ein Film mit dem gleichnamigen Titel in die deutschen Kinos kam. Auch dass das Filmprojekt, bei dem Volker Schlöndorff und Margarete von Trotta Regie führten, von dem namhaften Komponisten Hans Werner Henze und dem ansonsten bei Wim Wenders tätigen Cutter Peter Przygodda unterstützt wurde, zeigt, dass sich in jenen Jahren unterschiedliche Künstler und Intellektuelle solidarisch mit Bölls und Schlöndorffs Arbeiten erklären wollten. Gleichzeitig demonstriert diese im deutschen Raum erstmalige zeitliche Nähe von Text und Film über *Katharina* BLUM erneut,<sup>26</sup> wie eng miteinander verschränkt die beiden Erzählkünste in diesen Jahren arbeiteten und wie übergangslos sie fusionierten.

Ausnahmen bestätigen diese Regel. In einem Band über Annäherung und Verschränkung der beiden Künste muss es einen Beitrag geben, der aus der Reihe fällt und der sich nicht in diesen Film-Literatur-Kontext eingliedern lässt. Aber die rezeptionstheoretischen Impulse, die Wolfgang Iser und Hans Robert Jauß Ende der 1960er Jahre mit ihren beiden Antrittsvorlesungen in die literaturtheoretische Debatte eingebracht haben,<sup>27</sup> beginnen erst

---

26 Erich Kästners *Emil und die Detektive* brauchte zwei Jahre, um ins Kino zu gelangen: Der Roman erschien 1929, der Film 1931; ein erneuter Beleg dafür, welches Film-Literatur-Potential die 1920er Jahre bereits entwickelt hatten!

27 Die Aufdeckung der schon länger bekannten nationalsozialistischen Vergangenheit von Hans Robert Jauß ist im Mai 2015 in eine neue Phase getreten. „Hans Robert Jauß meldete sich nach dem Kriegsausbruch 1939 freiwillig zur ‚SS-Verfügungstruppe‘ – der Begriff ‚Waffen-SS‘ wurde erst später eingeführt. 1940 nahm er an den Kämpfen im Westen teil, 1942 kam er an die Ostfront. 1943 ging er mit der SS-Freiwilligen-Panzergranadier-Brigade Nederland nach Kroatien, wo es im Zuge des Kampfes mit Partisanen zu Kriegsverbrechen kam. Die Beteiligung des I. Bataillons, heißt es in einer Stellungnahme der Konstanzer Universität, ‚zu der Jauß‘ Kompanie gehörte, an diesen Exzessen gegen die Zivilbevölkerung, bei denen mindestens ein Mensch ermordet wurde, ist durch verschiedene zeitgenössische Quellen sowie Nachkriegsaussagen

in den 1970er Jahren zu wirken und können nicht ignoriert werden, wenn es um ästhetische Prozesse geht und darum, welche einschneidenden Veränderungen sie in diesem Jahrzehnt erfuhren. In Hans Magnus Enzensbergers polemischem Essay *Bescheidener Vorschlag zum Schutze der Jugend vor den Erzeugnissen der Poesie* aus dem Jahr 1976 laufen verschiedene Stränge zusammen, die dieses Thema betreffen: der neue Blick auf den Leser als erstzunehmende Größe im ästhetischen Prozess und eine damit einhergehende Krise der Interpretationssicherheit; und nicht zuletzt ist Enzensbergers Essay ein Beleg dafür, dass die in jenen Jahren übliche rebellisch-aufmüpfige Einstellung auch vor dem ästhetischen Diskurs keineswegs Halt macht. Außerdem kümmert sich Enzensberger um die lyrische Textform und damit um eine Gattung, die eher am Rande steht und die nur einen kleineren Kreis von interessierten Lesern und Wissenschaftlern anspricht. Da lyrische Texte aber in dem vorliegenden Band eine Rolle spielen, ist Enzensbergers engagiert vorgetragenes Plädoyer gleichzeitig eine Hinführung zu dem nachfolgenden Teil, der zunächst Rolf Dieter Brinkmann und anschließend Wolf Biermann gewidmet ist.

Das ungewöhnliche Lyrikbuch *Westwärts 1&2* von Rolf Dieter Brinkmann leitet ein neues Kapitel in der deutschen Lyrikgeschichte ein: Nicht nur dass Schwarzweißphotographien den Band beginnen und beenden, ist neu; neu sind auch die zahlreichen Langgedichte, die den Leseprozess zumindest scheinbar simultaner gestalten als üblich und die sich damit der filmischen Wahrnehmung anzunähern versuchen, wie Brinkmann überhaupt dem Film und der filmischen Technik aufgeschlossen gegenüberstand. Es sind ungewöhnliche Texte, die in diesem Band versammelt sind, Gedichte mit einem flüchtig wirkenden Charakter, mit kleinen und großen Alltagsbeobachtungen, genauen Orts- und Zeitangaben und vielen arabi-

---

nachgewiesen. Eine individuelle Tatbeteiligung von Jauß ist nicht nachgewiesen. Als Kompanieführer trug er jedoch Mitverantwortung an den Kriegsverbrechen des Bataillons, dem seine Kompanie angehörte. Ausgeschlossen ist, dass Jauß als Kompanieführer von den Verbrechen keine Kenntnis hatte.““ Lorenz Jäger: Transparenz des Selbst. Jauß und die Waffen-SS. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27.5. 2015, Nr. 120, S. N 3. – Es ist einer der weiteren nicht auflösbaren Widersprüche der deutschen Nachkriegsgeschichte, dass es ein ehemaliger Nazi war, der innovative und demokratisierende Impulse in die ästhetische Diskurse der 1970er Jahre eingebracht hat.



schen Ziffern wie auch ökonomischen &-Zeichen. Ein sachlicher Ton hält Einzug in die deutschsprachige Lyrik, in der plötzlich Gegenstände wie Rolltreppen und Baugerüste ebenso vorkommen wie Fernsehgeräte, Küchenstühle und Konservendosen. Einige Texte oder Passagen sind eher prosanah gestaltet und brechen damit stur-steife Gattungszuordnungen auf. Es gibt aber auch Texte, die ‚lyrischer‘ sind und die zeigen, dass Brinkmann sich in unterschiedlichen Stilen bewegte. Der ganze Band ist ein Experiment, und zwar ein radikales, weil er es wagt, Lyrik aus jedem nur irgendwie hermetisch-esoterisch anmutenden Bereich herauszuholen und sie in das ‚normale, alltägliche Leben‘ zu integrieren. Der Stil vom erst posthum erschienenen *Westwärts 1&2* deutet sich allerdings schon in den Dichtungen der 1960er Jahre an, weswegen dieses Kapitel eher vom lyrischen Dichten Rolf Dieter Brinkmanns handelt als ausschließlich von seinem Schreiben in den 1970er Jahren.

Ganz anders erscheint das Werk von Wolf Biermann; nicht nur, weil er eher als Sänger bekannt wurde und bis 1976 in der damaligen DDR lebte, sondern auch weil seine Texte in eine ganz andere Richtung gehen. Während sich Brinkmann von jeder didaktisch-lehrhaften Pose weit entfernt hält und Aufklärung nicht anstrebt oder nicht für möglich zu halten scheint, ist Biermanns Dichtung engagiert, politisch und appellativ. Von Brinkmann kann eher ein Bogen zu Gottfried Benn geschlagen werden.<sup>28</sup> Biermann hingegen steht in der Tradition von Heinrich Heine und Bertolt Brecht. Er mischt sich – wie seine beiden Vorbilder – in politisch-gesellschaftliche Prozesse ein und bezieht kritisch Stellung zu aktuellen Ereignissen. Es ist sicherlich nicht zufällig, dass Biermann – genau wie seine beiden lyrischen Vorbilder – mit dem autoritären Herrschaftssystem in Konflikt geriet und ins ‚Exil‘ gezwungen wurde. Biermanns Ausbürgerung war 1976 ein Wendepunkt in der Geschichte der DDR und ein kulturpolitisches Signal, das zu zahlreichen Ausreisearträgen von Künstlern und Intellektuellen führte. Schon aus diesem Grund muss in einem 70er-Jahre-Band auf diesen Autor eingegangen werden: Die DDR-BRD-Konflikte entzündeten sich an seiner Person und seinem Werk, weil Gedichte – vorgetragen mit Gitarre und Gesang – unmittelbar wirken, vor allem dann, wenn mit dieser Lyrik eine Pro-

---

28 Vgl. dazu: Gottfried Willms: Großstadt- und Bewußtseinspoesie. Über Realismus in der modernen Lyrik, insbesondere im lyrischen Spätwerk Gottfried Benns und in der deutschen Lyrik seit 1965. Tübingen 1981, S. 53-95.

testposition bezogen wird. Dabei spielt Filmisches insgesamt nur eine Nebenrolle, aber eines der Gedichte hätte ohne die Möglichkeiten der filmischen Technik nicht entstehen können, weswegen die *Ballade vom Kameramann* in diesem Kapitel nicht fehlen darf.

Mein Vater „war auch ein guter Mensch und ein ziemlich guter Faschist. Die Schläge, die er reichlich und brutal verteilte im Rahmen des Üblichen und in der guten Absicht des Affekts, waren die ersten Belehrungen, die mir eines Tages als Belehrungen über den Faschismus bewußt aufgegangen sind. Die Zwiespältigkeiten meiner Mutter, die fand, daß so etwas sein mußte, es aber milderte, die zweiten.“<sup>29</sup>

Dass eine literaturwissenschaftliche Dissertation in den 1970er Jahren zu einem Kultbuch werden konnte, lässt sich erneut als Hinweis auf dieses Jahrzehnt lesen, in dem die Aufnahmebereitschaft für unkonventionelle Schriften groß war, vor allem wenn sie aktuelle Diskurse wie Faschismus- und Geschlechter-Theorien verbanden. Wie schon die zitierten Sätze aus der Vorbemerkung von Klaus Theweleits zweibändigen *Männerphantasien* deutlich machen, hält sich der Autor nicht an die Regeln der akademischen Qualifikations- und Publikationspraxis, wenn er mit ungeschönten biographischen Informationen beginnt und die Widersprüche seiner Herkunft nicht leugnet. Der unkonventionelle Stil setzt sich über 1 000 Seiten hinweg fort, nicht zuletzt weil zum ersten Mal in der Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft triviale und popkulturelle Quellen ernstgenommen und zum Gegenstand einer philologischen Auseinandersetzung werden. Den *Männerphantasien* gebührt aber vor allem auch deswegen ein Platz in diesem Buch, weil sie mit einer unglaublichen Fülle von vielfältigstem Bildmaterial ausgestattet sind und damit Schrift und Bild gleichberechtigt behandeln. Schon in der Vorbemerkung erwähnt Theweleit das „Kino“, weil es für ihn als eines der „Stalingradkinder“ – die Kinder der „Niederlage“ in der Geschwisterfolge – zusammen mit „Elvis“ und dem „übrigen Amerika“ wohl so etwas wie eine Rettung aus dem halbfaschistischen Familiensumpf wurde.<sup>30</sup> Das Kino und seine filmischen Mythen haben auch die *Männerphantasien* beeinflusst, und vielleicht ist auch diese neue Offenheit gegen-

---

29 Klaus Theweleit: *Männerphantasien*. 1. Bd. frauen, fluten, körper, geschichte. Frankfurt/M 1977, S. 8.

30 Theweleit, *Männerphantasien*, Bd. 1, S. 8.

über einer populären Unterhaltungskultur einer der Gründe für den schnellen und durchschlagenden Erfolg des Buches.

Ob es sich bei den Filmen von Visconti, Fassbinder und Rohmer um ‚Männerphantasien‘ handelt oder ob ihre weiblich-männlichen Inszenierungen nicht doch bereits auf anderen Genderdiskursen basieren, soll unter anderem im nachfolgenden Kapitel verhandelt werden. Vielleicht liegen die Ausführungen zu diesen Filmen am nächsten, wenn es um das Verhältnis von Film und Literatur geht, weil die drei Regisseure auf literarische Stoffe zurückgreifen und eine unmittelbare Verwandtschaft zwischen den Künsten oft schon in den Titeln der filmischen Werke angekündigt wird. Ungewöhnlich ist auf jeden Fall ein Vergleich der drei Filme, ungewöhnlich ist auch der Bezug zu den 1970er Jahren. Die zum Teil bekannt gewordenen Film werden neu gesehen, wenn der Frage nachgegangen wird, warum die jeweiligen Erzählstoffe der deutschen Literatur in diesem Jahrzehnt eine so große Attraktivität für europäische Regisseure gewinnen konnten und warum diese drei filmischen Experimente zu aussagekräftigen Beispielen der sogenannten ‚Literaturverfilmung‘ werden konnten. Alle drei Filme wagen etwas Neues. Für Viscontis Bearbeitung von Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* deutet sich das schon im englischsprachigen Titel an: *DEATH IN VENICE*; das gleiche gilt für Fassbinders filmischer Auseinandersetzung mit Fontanes wohl bekanntestem Roman, wenn er den Titel wählt: *FONTANE EFFI BRIEST*.<sup>31</sup> Eric Rohmer hingegen bleibt mit seiner *MARQUISE VON O...* bei Kleists Titel, wie er überhaupt versucht, nah an dem kleistschen Text zu bleiben. Es kann hoffentlich gezeigt werden, dass sich eine erneute Auseinandersetzung mit diesen fast schon zu Klassikern gewordenen Filmen lohnt, wenn es darum geht, die Verschmelzung von Film und Literatur zu verhandeln.

Dass sich die Projekte von Peter Handke um seine beiden ‚linkshändigen Frauen‘ am Ende des Bandes befinden, soll die Ausnahmestellung die-

---

31 Neben Wim Wenders und Rainer Werner Fassbinder wäre noch auf Werner Herzog einzugehen, der als dritter Regisseur das deutsche Kino der 1970er Jahre geprägt hat. Das ist bereits andern Orts geschehen. Vgl. dazu: Elisabeth K. Paefgen: „In einer kleinen Stadt, an einem großen, stillen Teich ...“. Werner Herzogs filmische Interpretation des Dramas um Georg Büchners *Woyzeck*. In: Dies.: *Wahlverwandte. Filmische und literarische Erzählungen im Dialog*. Berlin 2009, S. 136-147.

ses besonderen Literatur-Film-Experiments betonen. Dabei passt die *Linkshändige Frau* so sehr in den Zeitgeist der 1970er Jahre, dass die Erzählung aus heutiger Perspektive schon fast programmatisch für die Erzählversuche dieses Jahrzehnts gelten kann: der auch politisch konnotierte Begriff ‚links‘ im Titel; eine weibliche Protagonistin, die ihr Leben verändert; und das alles in einer Form erzählt, die dem filmischen Erzählen entlehnt und damit neu für die deutsche Literatur ist. Während Wenders’ *IM LAUF DER ZEIT* eine neue filmische Inszenierung von Männerbeziehungen versucht, wird mit der *Linkshändigen Frau* eine ungewöhnliche schriftliche Präsentation eines weiblichen Emanzipationsprozesses ausprobiert. Dass der Autor der Erzählung dann nur kurze Zeit später selbst als Regisseur der *LINKSHÄNDIGEN FRAU* tätig geworden ist, beweist endgültig, wie selbstverständlich in diesen beiden Künsten inzwischen zusammengearbeitet wird und wie eng sie aneinander gerückt sind. Es ist gar keine Trennung mehr auszumachen, wenn Autor und Regisseur identisch sind und sowohl für die schriftliche als auch die filmische Realisierung verantwortlich zeichnen. Gleichzeitig ist es von Interesse zu sehen, wie die beiden Werke ausfallen, wie filmisch der Text und wie schriftlich der Film möglicherweise geworden sind. Peter Handkes schriftliches und filmisches Projekt ist der geeignete Abschluss eines Bandes, in dem Literatur und Film der 1970er Jahre ‚revisited‘ werden mit dem ersten Ergebnis,

- dass sich die Annäherung der beiden Künste in unterschiedlichsten Varianten zeigt (Wenders, Plenzdorf, Böll, Brinkmann, Theweleit, Visconti-Fassbinder-Rohmer, Handke);
- dass ‚mehr‘ Politik in den Werken dieser Jahre vorhanden ist, als vielleicht angenommen (Wenders, Plenzdorf, Böll, Biermann, Theweleit);
- dass es zahlreiche Projekte gibt, die in dieser Form zum ersten Mal stattgefunden haben und die somit Neuland betreten (Wenders, Plenzdorf, Böll, Enzensberger, Brinkmann, Theweleit, Handke);
- dass die Beziehung zwischen den Geschlechtern nicht als privates, sondern als gesellschaftspolitisches Thema verhandelt wird (Wenders, Böll, Theweleit, Visconti-Fassbinder-Rohmer, Handke);
- dass wir es mit einem Jahrzehnt der ästhetischen Experimentierfreudigkeit zu tun haben.

Dass es in den 1980er Jahren zunächst keine Fortsetzung dieser Entwicklung gegeben hat, wäre ebenso Thema einer weiteren Untersuchung wie auch die Frage, ob sich für die Jahrzehnte nach 1989 und bis in unsere Gegenwart hinein neue Experimente in eine Film-Literatur-Richtung abzeichnen. Vielleicht kann dieser Band dazu beitragen, die (deutschsprachige) Literatur stärker in Beziehung zum internationalen Film zu betrachten (und vice versa) und für daraus entstehende Formen der Dichtung beziehungsweise der filmischen Inszenierung offen zu sein.

## **DANKSAGUNG**

Danken möchte ich an dieser Stelle den Studierenden, die an der Freien Universität Berlin an den beiden Seminaren im WS 2007/2008 und im WS 2012/2013 teilgenommen haben und die mich durch ihre mündlichen Beiträge wie auch ihre schriftlichen Ausarbeitungen darin bestärkt haben, dem Thema weiter nachzugehen und dieses Buch zu schreiben. Danken möchte ich auch den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Vorlesung beziehungsweise des didaktischen Seminars zu diesem Thema im SoSe 2015; sie haben die Überarbeitung der Texte wie auch die Entstehung des Vorworts begleitet. Gedankt sei auch Karl Kelschbach, der als kritischer Korrekturleser den Texten noch einmal entscheidend ‚auf die Sprünge‘ geholfen hat. Nicht zuletzt gebührt Tom Drechsel ein ausdrücklicher Dank. Er hat sich sowohl der Manuskripte sorgfältig lekturierend angenommen als auch der Erstellung der Druckvorlage. Ohne seine sprach- und technikkundigen Talente wäre das Buch nicht fertig geworden.

*Berlin, im Mai 2015*