

# Bewältigung der „Ostalgie“ am Beispiel des Wendefilms

## *Sonnenallee* (Haußmann, 1999)

Evangelia Tsiavou

Ειδική Επισημόνας  
Σχολή Ναυτικών Δοκίμων  
etsiavou@snd.edu.gr

**Abstract.** In the last years a lot of german films visualize stories about the fall of Berlin's wall and the time just before or shortly after it. It is interesting to examine if and how this new genre („Wendefilme“) contributes to the film-reception and the coping skills' development of this recent past.

**Keywords:** Ostalgie, Film, Zeitbewusstsein, Sonnenallee, Bewältigungsstrategie.

### Einleitung

Der Zusammenhang zwischen Geschichte, Gedächtnis und Bewältigungsstrategien lässt sich bildhaft anhand der Vielzahl der Wendefilme illustrieren. Dabei kann von filmischen Inszenierungen der Geschichte gesprochen werden, die anhand der persönlichen und kollektiven Rezeption des Berliner Mauerfalls und der nachfolgenden Wende zu Stande gekommen sind. Als Träger der Erinnerungskultur (1) bieten Wendefilme fruchtbaren Boden für die Vergegenwärtigung historischer Ereignisse an und zugleich stellen sie Bewältigungsstrategien der Deutschen dar, mit diesem Geschichtsabschnitt umzugehen. Die innewohnende „Ostalgie“ wird von den medialen Gesetzmäßigkeiten der Wendefilme besonders begünstigt. Auf welche Weise all dies erfolgt, wird anhand des Films *Sonnenallee* (Haußmann, 1999) aufgezeigt.

### Fragestellung

Diesem Gedankengang folgt der vorliegende Aufsatz, dessen zentrale These ist, dass das Filmmedium und besonders die Komödie zur Bewältigungsfähigkeit der Deutschen hinsichtlich der Wende einen bedeutsamen Beitrag geleistet hat. Im Rahmen der Drehbuchinterpretation von *Sonnenallee* wird zunächst gezeigt, wie das Zeitbewusstsein das Gedächtnis prägt und auf welche Weise es die Geschichtsschreibung in den Wendefilmen anhand des kinematographischen Mediums ermöglicht. Interessant ist zu erforschen, wie die Ostalgie sich im Film *Sonnenallee* manifestiert und insbesondere warum das filmische Medium die rezeptive Katharsis ermöglicht, die mittels anderer Medien viel aufwändiger ist.

### Theoretischer Hintergrund

Warum man von Inszenierungen der Geschichte im Filmmedium spricht, ist leicht verständlich: historische Ereignisse werden im Medium des Films abgebildet, da der Film realitätsnahe oder

fiktive Zeitreisen erlaubt. Bei diesen Inszenierungen werden Zeitsequenzen des Gedächtnisses medialisiert und anhand von filmischer Bearbeitung zum Zweck der emotionalen und intellektuellen Verwicklung des Rezipienten, sowie seines Bedürfnisses nach Sinnggebung interpretiert. Dies findet auch im Fall der „Ostalgie“ statt, d.h. der Nostalgie des Lebens in der ehemaligen DDR, die hauptsächlich mittels Gegenständen visualisiert wird. (2)

Der Film und insbesondere *Sonneallee* bietet fruchtbaren Boden für die Medialisierung der Ostalgie an, indem die ostdeutsche Ästhetik optisch wieder belebt, während die Geschichtsrezeption anhand von Symbolen bearbeitet wird. Daher lässt sich der Anspruch darauf erheben, Ostalgie und Wendefilme in den gängigen Begriff der Erinnerungskultur mit einzuschließen, denn im Film werden private Rezeptionsweisen der Geschichte (des Drehbuchautors und des Regisseurs) aus einem aktuellem Standpunkt gleichermaßen mit der kollektiven Wahrnehmung gewichtet und wiedergegeben. Zugleich wird in Wendefilmen oft auf soziale Auseinandersetzungen, Verhältnisse und Probleme fokussiert, die die Narration initiieren oder darin integriert werden, wie in der nachfolgenden Kategorisierung der Wendefilme dargestellt wird. Zur „Kultur des Erinnerns“ gehören ereignisbasierte Elemente sowie Objekte, die im filmischen Kosmos symbolische Funktion bekommen. (3)

*Sonnenalle* ist sowohl der Vor-Wende-Zeit als auch dem Pop, dieser „Poetik der Oberfläche“ (4) gewidmet. Musik, Drogenkonsum, Reisen, sowie Produkte der Konsumwelt stehen im Mittelpunkt dieses Films. Pop-Kultur im Allgemeinen und aktueller Lifestyle durchdringen das Werk, während den Konsumgütern ein zentraler Stellenwert eingeräumt wird, da sie in Zeiten der DDR wegen des Produktemangels fetischisiert wurden. Ein essentieller Unterschied zwischen Pop- und Wendefilme beruht eben auf dem zentralen Stellenwert der historischen Umstände. Allerdings können Wendefilme wegen ihrer unterschiedlichen Beziehung zum zeitlichen Kontext nicht den historischen Filmen zugeordnet werden. Im Fall der Wendefilme bildet die erzählte Zeit den zeitlichen Kontext, während im historischen Film ein vergangener zeitlicher Kontext genommen wird, und deswegen eine Reise in die Vergangenheit gemacht werden muss. (5)

Bei der Begriffsbestimmung der Wendefilme spielen thematische Aspekte eine wesentliche Rolle: Die Darstellung von Missständen, die zur Wende geführt haben, die Behandlung der Wendeereignisse selbst, sowie die Schilderung des Lebens nach der Wende dienen in der Regel als Klassifikationsmomente. Abgesehen von der narrativen Struktur gehören dazu auch Filme, die „ das Leben in Deutschland vor und nach der Wende aus der Perspektive der Nachwendezeit reflektieren“ (6), Dokumentationen und Forschungsberichte über das Leben in der DDR, deren Veröffentlichung erst nach dem Mauerfall ermöglicht wurde.<sup>1</sup> Herkunft und Alter der Filmemacher sollten zudem bei den unterschiedlichen filmischen Verarbeitungsansätzen nicht außer Betracht gelassen werden. Diese Aspekte stellen Weisen der Geschichtsschreibung dar, die vom Gedächtnis Anstoß erhalten und in den Filmen Niederschlag finden.

Aus welchem Grund gelten Wendefilme als Mittler der Erinnerungskultur und auf welche Weise stellen sie Bewältigungsstrategien der Ostalgie dar? Um diesen Fragen nachgehen zu können, sollte die Anwendung der Freudschen Witztheorie auf die Filmrezeption in Betracht gezogen werden. Die Lustempfindung bewegt sich auf zwei zeitlichen Ebenen mit unterschiedlichen Funktion: anfänglich empfindet der Rezipient eine gewisse Vorlust, die der Witzform entstammt und Transformationstechniken (Verdichtung, Umstellung, Interpretation, Umkehrung) mit sich trägt. Zugleich wird der Zuhörer darauf vorbereitet und es wird gewissermaßen von ihm gefordert, die Zensur des politically correct aufzuheben, d.h. verbotenen Inhalten Zugang zu erlauben. Daher enthält die Vorlust ein gewisses Schuldpotential, das von der Mitschuld und der Komplizenschaft mit den anderen Zuhörern gemildert wird. Die Endlustabfuhr erfolgt mit dem kathartischen Lachen am Witzende und ist erst dann möglich, wenn verbotene oder abgewehrte Wünsche mittels des Witzes befriedigt werden, was der Witz anhand der sozial

---

<sup>1</sup> Obwohl Grub diese Kategorisierung auf literarische Werke bezog, findet sie auch auf die Wendeliteratur Anwendung, wenn auf die narrativen Momente fokussiert wird.

akzeptierten Rahmenbedingungen der Witzerzählung ermöglicht hat. Anders gesagt, unsere Lustempfindung ist die Folge einer zeitweiligen und blitzschnellen Aufhebung von Hemmungen. (7)

Ähnlich wird bei der Filmrezeption verfahren: schon gleich in den ersten Minuten einer Filmvorführung empfindet der Zuschauer Vorlust auf der folgenden Erzählung, weil er teilweise bewusst Urlaub von den Zensurschranken des Ichs und des Überichs macht. (8) Dabei wird er mit Hilfe der alles aufsehenden Kamera in der Rolle des Voyeuristen versetzt, der in einen fremden Realitätsabschnitt heimlich zuschaut. (9) Dies wird mit einem gewissen Schuldpotential beladen und mit den verbotenen Witzinhalten parallelisiert, die allerdings Projektionen und Identifikationen in Gang setzen. (10) Im Simulationsraum der alternativen Realitäten, der von der filmischen Konvention geschaffen wird, sind Probeidentifikationen unter sicheren Umständen erlaubt. Jedoch bringen sie eine gewisse Spannung und Schuldgefühle mit sich, die erst die kathartische Funktion des Filmendes die Endlustabfuhr erleichtert.

Dieser Hintergrund soll im Folgenden auf die Narration angewandt werden, nachdem *Sonnenallee* kurz zusammengefasst wird.

## **SONNENALLEE**

### **Zusammenfassung**

Michael Ehrenreich, sein bester Freund Mario und ihre Clique wohnen im östlichen Teil der Sonnenallee und stehen kurz vor dem Abitur. Im Mittelpunkt ihrer Interessen liegt die Frage des Dienstes bei der NVA sowie die größtenteils verbotene West-Pop- und Rockmusik der 1970er Jahre, und natürlich die erste Liebe. Während sie Anpassungsmanöver für die inneren Änderungen (Erwachsenwerden) entwickeln, kämpfen sie sich durch die äußeren Umstände (Leben in der DDR) durch. Dass Mario sich zur Stasi verpflichtet, weil seine Freundin schwanger ist, ist ein schwerer Schlag für Michael, der weiterhin um die Liebe von Miriam wirbt. In der Schlusszene betrachten beide Jungen den Mauerfall, der symbolisch auch das Ende ihrer Pubertät kennzeichnet.

### **Interpretation**

*Sonnenalle* enthält viele Züge eines Pop-Films, da Westprodukte eine entscheidende Rolle wegen des DDR-Verbots spielen und zum Teil fetischisiert werden, insbesondere weil sie Begierdeobjekte dieser Teenager sind. Auf dieses Konsumierbare wird auch mittelbar das Freiheitsbedürfnis projiziert, das größtenteils die Pop-Kultur und ihre Vergänglichkeit kennzeichnet. Die innewohnende Subversion der Pubertätsphase beschränkt sich eher in der Anschaffung von Westprodukten seitens der Ostberliner. In dieser Entwicklungsperiode ist die Ahistorizität das wichtigste Moment, eben weil die hormonalen Schwankungen auf die Befriedigung der Bedürfnisse fokussieren und alles Andere außer Sicht lassen, wie wir es im Falle der Clique in *Sonnenalle* sehen. Allerdings wird das Zeitlose zugleich von der Rolle des DDR-Staates gestärkt, der als überfürsorglicher Vater das Leben seiner Kinder bzw. Bürger kontrolliert und ihnen bedingte Freiheiten erlaubt. Zudem wird anhand der Musik die Ahistorizität der Pop-Kultur sowie der Pubertät mit dem Zeitgeschehen verbunden, denn die Musik schlägt Brücken mit der Geschichte, wie in der letzten Filmszene dargestellt wird, wenn die DDR-Bürger sich tanzend in Richtung Mauer bewegen.

Musikgenuß und Triebbefriedigung sind die beiden Handlungsstränge von *Sonnenalle*, die zeitlose Merkmale aufweisen: sowohl Kunst als auch Sexualität prägen das Zeitbewusstsein auf unterschiedliche Weise: bei Kunststücken und insbesondere bei musikalischen Kompositionen werden Zeitkomponenten ausgelassen oder bleiben im Hintergrund, eben weil Kunst darauf

abzielt, den Rezipienten emotional oder geistig anzusprechen. Zeit als Bestandteil der Realitätswahrnehmung würde daher eher als Störfaktor funktionieren. Außerdem werden die Triebregungen in Musik sublimiert, d.h. in eine von der Gesellschaft hoch geschätzten Leistung umgewandelt. (11)

Musik ist also für die Clique von Michael das Mittel zur Triebabfuhr: nach dem ungelungenen Annäherungsversuch Michaels an Miriam, führen die Jungs alle zusammen eine Choreographie durch. Zudem kann behauptet werden, dass Musik halbwegs totemisiert wird, d.h. sie enthält existentielle Züge, indem sie einen besonderen Stellenwert zwischen Leben und Tod bekommt: Dies wird in der Szene mit dem kleinen Wuschel ersichtlich, als er erschossen wird und ihm die Schallplatte von Rolling Stones das Leben rettet.

### *Entstelltes Zeitbewusstsein*

Das Intimitätsbedürfnis und der sexuelle Trieb Michaels entstellen sein Zeitbewusstsein aufgrund seiner emotionalen Betroffenheit: erst wenn die Wahrnehmungsfakten das Gefühl mit Dauer, d.h. mit biologischer Zeit versehen,“ (12) können sie existieren. Dadurch wird er auch zur Bewusstwerdung des Zeitgefühls gezwungen. Als Michaels instinktive Bedürfnisse ihn zur Entladung drängen, setzen sie in Gefahr die Autonomie, die Kohärenz oder die Integrität seines Selbstbildes. Während er versucht seine Instinkten zu befriedigen, entwickelt er das bestimmte lineare Bild von Zeit (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft), das zum grundlegenden Merkmal seiner Versuche wird, eine neue Sinnggebung bekommt und das Beweglichkeitsgefühl entwickelt. Nicht selten hat Michael den Eindruck, dass die Zeit erstarrt, was das Ergebnis seines verzweifelten Versuchs ist, die Integrität seiner inneren Welt von bedrohlichen, instinktiven, libidinösen oder aggressiven Impulse zu verteidigen. (13) Denn je stärker der Trieb ist, desto langsamer scheint die Zeit zu vergehen und umgekehrt. Das entstellte Zeitbewusstsein Michaels hindert ihn u.a. von dem Vollziehen seines Annäherungsversuch an Miriam, da für die diskontinuierlichen emotionalen Situationen das alles unifizierende Identitätsgefühl der Zeit erforderlich ist. (14)

Dieser Eindruck der Zeitlosigkeit wird auch durch den Alkoholkonsum auf der Party in Marios Wohnung verstärkt: Alkohol intensiviert die Erfahrung der äußerlichen Ereignisse und zugleich relativiert das Empfinden der psychischen Vorgänge wegen der Verlangsamung der biologischen Uhr. (15) Sobald der Rhythmus der innerpsychischen Abläufe beschleunigt wird, bekommt man das Gefühl, dass die Dauer der externen Uhrzeit verlängert wird. D.h. Michael und Mario nehmen die Geschehnisse in entstellender Weise in Bezug auf ihre Dauer wahr, als ob sie schneller stattfinden würden, während sie die Illusion hatten, dass die Zeit rapider vergeht. Beide scheinen der Abfolge der Geschehnisse nicht ganz folgen zu können, eben weil der Drogen- und Alkoholrausch ihr Zeitgefühl betäubt haben. Letzteres ist als Regelungselement grundlegend für die Konsolidierung des Bewusstseins, denn es verleiht Einheit zur Selbstwahrnehmung des Individuums in einer ständig sich verändernden Welt. (16)

Am Zeitpunkt des Tanzes von Michael und Wuschel am Ende des Films bekommt Ersterer das Gefühl der Ahistorizität, er verliert den Anschluss an die Realität, da seine Lustempfindung nicht mehr im Ausgleich mit seinem Zeitgefühl steht. In solchen außerordentlichen Situationen besteht die Möglichkeit des Überdeckens der Zeit durch die Lust bis zur einseitigen Eliminierung. Angesichts der Tatsache, dass grundlegend dafür die Persönlichkeitsintegrität und die Selbsteinschätzung des Gelingens der Person ist, (17) kann behauptet werden, dass Michael im Rausch seines Lustempfindens steht. Die erlebte Dauer dieser bestimmten Zeitspanne seitens Michaels hängt von dem Drängen der Triebe ab, (18) der beim Ich-orientierten Fluss der Zeit den Eindruck der Ewigkeit bekommt. Der Zusammenbruch der bisherigen staatlichen Ordnung am Moment des Mauerfalls wird Michael halbwegs oder gar nicht bewusst.

In der letzten Filmszene besteht auch die Berechtigung *Sonnenalle* als Wendefilm zu charakterisieren: Während wir das Leben von Michael, Mario und der anderen Jugendlichen beobachten, bildet der historische Rahmen des DDR-Lebens den Hintergrund ihres Erwachsenwerdens. Die Nachkriegszeit wird dermaßen reflektiert, dass die historischen Umstände ironisch-distanziert wiedergegeben werden. Sowohl der Staat als auch der Alltag in der DDR werden kritisch beschrieben; Der Umgang mit der Vergangenheit der DDR ist zunächst nur in der Form der Satire möglich, in der die wichtigsten Mythen der Wende ironisiert und mit dem Literatursystem des DDR-Staates abgerechnet wird. Die sarkastische Perspektive, mit der Haußmann sich der Vergangenheit nähert, erlaubt es, schonungslos auf die Missstände in der ehemaligen DDR zu verweisen. (19)

Die Handlung des Films strebt förmlich auf den Tag des Mauerfalls zu, der als friedliche Revolution tanzender Menschen wiedergegeben wird. Obwohl der Eindruck sich ergibt, dass dieses Happy End hinzugequatscht wurde, suggeriert der geschichtliche Ausgang auch das Ende der oberflächlichen pubertären Zeitauffassung und den Beginn des historischen Bewusstseins. Was danach kommt, wird nicht mehr erzählt, sondern gibt Anstoß an das Gedächtnis und die Erinnerung. Es gibt vielmehr eine Aufforderung an den Zuschauer, die Handlung weiterzudenken sowie sein intellektuelles und emotionales Potential zu aktivieren.

#### *Filmrezeption: Ostalgie, Zeitbewusstsein und Katharsis*

Aufschlussreich für die Filmrezeption ist das Verhältnis zwischen erzählter und erlebter Zeit (21): Die Ostalgie bietet den Rahmen für das entstellte Zeitbewusstsein der Helden an, denn es handelt sich eigentlich um die Sehnsucht nach der Frische und Unschuldigkeit der Pubertät, als die Triebregungen terra incognita waren. Diese Nostalgie war von den besonderen Konditionen des Lebens in Ostberlin und der folgenden sozialen und politischen Umständen beeinflusst und hat das pubertäre Zeitbewusstsein geprägt. Die Ostalgie wurde in Objekten der Pop-Kultur vergegenständlicht, die anhand der filmischen Gesetzmäßigkeiten symbolische Funktion übernommen haben. Indem auf die Gegenstände fokussiert wurde, ist die Distanzierung vom geschichtlichen Hintergrund zu Stande gekommen, die von den Konstitutionsmerkmalen der Komödie begünstigt wurde. Zu den Letzteren gehört auch die filmische Darstellung des verstümmelten Zeitbewusstseins. Da sie auf die traumhafte Verbildlichung des persönlichen Zeitempfindens als auch auf das historische Wissen beruht, ermöglichte sie das Zusammenspiel des Gedächtnisses und der Erinnerung. Die dadurch entstandene Spannung beruht auf die persönliche Erfahrung und die kollektive Sinnggebung: als positiv empfundene Aspekte des Lebens in Ostberlin wurden von den politischen und geschichtlichen Umständen verschuldet. Auch im Falle der vollkommenen Abweisung des ostdeutschen Regimes entstehen persönliche oder soziale bzw. politische Sinnggebungsfragen, die Schuldgefühle mit sich tragen. (20) Daher enthält die ostalgische Dimension ein gewisses Schuldpotential, das mittels der kathartischen Funktion der Komödie abgeführt wird. (22) Die Zuschauer können über die Abwehr- und Anpassungsmanöver an die hormonalen und politischen Abgänge erleichtert lachen.

Folglich begünstigen Wendefilme die Bewältigungsstrategien der Vergangenheit nicht nur seitens der Deutschen, sondern auch des internationalen Publikums, das sich auch im Rahmen der Probeidentifikationen mit den Filmhelden wegen des Wissens über die persönliche Entwicklung und den bekannten historischen Abgang angesprochen fühlt.

## **SCHLUSSFOLGERUNGEN**

Folglich lässt sich schließen, dass die Zusammensetzung des individuellen Zeitbewusstseins Michaels und seiner Clique von ihrer Persönlichkeitsstruktur und Entwicklungsphase geprägt wird. Freilich soll der Beitrag des emotionalen Zustands besonders gewichtet werden, der auch

grundlegend für die Zeitauffassung ist. Davon werden Erinnerung und Gedächtnis beeinflusst und der geschichtlichen Gegenwart des Mauerfalls Inhalte zugeschrieben, die direkten oder indirekten Bezug auf die Vergangenheit aufweisen. Der historische Moment ist sowohl dem Gedächtnis, d.h. der öffentlichen Vergangenheit, als auch der Erinnerung, d.h. der privaten Vergangenheit ausgesetzt. „In der Vergangenheit, die alle zusammen haben, kann man herumgehen wie in einem Museum. Die eigene Vergangenheit ist nicht begehbar. Wir haben von ihr nur das, was sie von selbst preisgibt.“ (23)

Das Zusammenspiel zwischen persönlichen und kollektiven Mneme findet im Filmmedium unter den Gesetzmäßigkeiten der Komödie und der Wendefilme einen besonders gelungenen Niederschlag. Zufällig ist die Auswahl dieser Genre jedoch nicht: nur dadurch käme die Visualisierung des enstestellten Zeitbewusstseins der Jugendlichen zu Stande. Während diese optische Darstellung des Lebens in Ostberlin „einen Verständnishorizont darstellt, auf dessen Grundlage die Dinge in der Welt erst sinnhafte Bezüge zwischen einander ausbilden können“ (24), trägt sie kathartische Funktion mit sich: den Rezipienten wird der museale Umgang mit der Vergangenheit ermöglicht, wodurch sie distanziert mit der Ostalgie umgehen können. Auf diese Weise sind sie in der Lage anhand des Films eine neue Bewältigungsstrategie zu entwickeln.

Natürlich ist der Mauerfall als Gedächtnismoment Forschungsgegenstand der Historiker. Jedoch besteht auch das Bedürfnis die Erinnerung zu historisieren, wie es in diesem Wendefilm dargestellt wird. Im Medium des Films werden die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der Zeit und der Geschichte sichtbar, aber vor allem kommt immer wieder zum Vorschein, dass Zeit eine Modalität des Bewusstseins ist, die in engem Zusammenhang mit dem Gedächtnis steht. (25)

## BIBLIOGRAPHIE

1. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Bonn: Schriftenreihe 633, Bundeszentrale für politische Bildung, 2007.
2. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Ostalgie> Zugriffsdatum: 13.09.2016
3. A. Assmann
4. O. Grabienski (Hrsg.), *Poetik der Oberfläche : die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, Berlin [u.a.] : De Gruyter, 2011
5. Bundeszentrale für politische Bildung <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/143799/historische-spielfilme?p=all> Zugriffsdatum: 10.09.2016
6. F. T. Grub, *Wende' und 'Einheit' im Spiegel der deutschsprachigen Literatur*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003.
7. S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1905.
8. Ebd.
9. Β. Λεμπώ, *Ψυχανάλυση Και Κινηματογράφος, Το παιχνίδι των σκιών*, Αθήνα: Πατάκης, 2013.
10. H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München: Wilhelm Fink, 1982.
11. E. Tsiavou, *Die romantische Liebe als Medium der Sublimierung, Leopold von Sacher-Masochs "Die geschiedene Frau"*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006.
12. Π. Χαρτοκόλλης, *Χρόνος και αχρονικότητα. Παραλλαγές της χρονικής εμπειρίας: Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2006.
13. Χαρτοκόλλης (2006: 131)
14. Spitz in Χαρτοκόλλης (2006: 53)
15. Χαρτοκόλλης (2006: 122)
16. Ebd.
17. Χαρτοκόλλης (2006: 186)
18. Χαρτοκόλλης (2006: 15)
19. B. Lange, *Literatur und Wende*: <http://www.goethe.de/kue/lit/prj/lwe/hin/de4278641.htm> Zugriffsdatum: 10.09.2016

20. Ebd. S. 47
21. D. Blothner, *Das geheime Drehbuch des Lebens – Kino als Spiegel der menschlichen Seele*. Bergisch Gladbach: Lübbe, 2003.
22. Ebd.
23. M. Walser, *Ein springender Brunnen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
24. M. Heidegger, *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1967.
25. Χαρτοκόλλης (2006: 19)