

Erinnerungs- bilder und Sprechakte

Betty Schiel und
Maxa Zoller

Was sie filmten, erzählen die Regisseur*innen aus drei Generationen in diesem Buch selbst. Für ostdeutsche Filmmacher*innen war eine Kontinuität ihrer künstlerischen Arbeitsbiografien seit den frühen 1990er Jahren alles andere als selbstverständlich. Dennoch gelingt es ihnen seitdem, in unterschiedlichen Genres kontinuierlich Bilder, Gedanken und Blicke jenseits des dominanten Narrativs der deutschen Wiedervereinigung zu entwerfen.

Der vorliegenden Textsammlung ging das Filmprogramm *Nach der Wende 1990|2020* voraus, das im September 2020 beim Internationalen Frauen* Film Fest Dortmund+Köln von Betty Schiel kuratiert wurde. In mehreren Filmprogrammen und bei einem gemeinsamen »Runden Tisch« tauschten sich Filmmacher*innen und Kurator*innen darüber aus, welche Filme aus der Nachwendezeit wichtig waren und warum. Stark spürbar war hier die Präsenz einer dritten Generation, die selbstbewusst eine polymorphe Erzählung aus ostdeutscher Perspektive einforderte. Dies ist Ausdruck einer sich schon seit Jahren anbahnenden und nun endlich unüberhörbar gewordenen Debatte, die wir mit diesem Buch um Filme und Texte von Frauen*¹ erweitern. Wir füllen damit eine Leerstelle in der Filmgeschichtsschreibung, denn die Positionen und Werke von ostdeutschen Regisseur*innen nach der Wende sind bisher nicht zusammenhängend betrachtet und gewürdigt worden. Drei wichtige Knotenpunkte verbinden die Beiträge wie ein roter Faden und bilden eine Art übergreifenden Diskurs für dieses Buch: ein queeres Verständnis von Zeitlichkeit, eine Vielfältigkeit der Sprache und eine Ambivalenz in der Zuschreibung ost- und westdeutscher Identitäten.

Auffällig ist, dass die Texte dem Einheits-Narrativ ihre eigenen Erzählungen entgegensetzen, die eben keinem linearen Zeitpfeil folgen, keinen eindeutigen, westlich-modernen Fortschrittsgedanken enthalten, in denen die Zeit vielmehr spiralförmig verläuft: eine in Schichten gelagerte, queere Zeitlichkeit, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verschränkt sind.

¹ Wir haben uns dazu entschieden, die gendergerechte Sprache mit * nicht in allen Texten und an allen Stellen einheitlich zu verwenden. Nicht alle Autor*innen teilen die gleiche Auffassung zu der Thematik. Die unterschiedlichen Ansätze verdeutlichen, dass wir uns in einem Umbruchprozess und einem Moment der Suche nach einer Sprache befinden, die allen gerecht wird.

Sie ist auch prägend für die Dramaturgie und Montage der Filme, auf die sich die Texte beziehen. Im Austausch zwischen drei Generationen wird deutlich, wie die Vergangenheit ihre Schatten auf die Gegenwart wirft. Die Autor*innen suchen in einer Art »haunted presence«² durch das Ausgraben verschütteter Lebensmodelle Antworten auf ihre Frage: »Wie wollen wir leben?«

Das fragt sich beispielsweise die Filmemacherin Therese Koppe beim Schauen der Spielfilme von Helke Misselwitz. Ihr Text *Das Unsichtbarmachen künstlerischer Kontinuitäten* steht exemplarisch für das, was wir mit diesem Buch postulieren wollen: ein generationen- und gegenwartsübergreifendes Sprechen über das Erleben der Nachwendezeit in einem kulturgeschichtlichen Vakuum. Filme, Fotos, Begegnungen, Interviews und Texte dienen dabei als »Archiv des Alltags«. Koppe beginnt ihren Text mit der Eingangsfrage, wie wir erinnern, und schließt gleich das Problem des Archivs an. Denn das institutionalisierte Filmarchiv, so Koppe, beschränkt sich auf die DEFA-Filme und reicht damit nicht über die frühen 1990er hinaus.³ Während Misselwitz' berühmtester Film *WINTER ADÉ* (1988) viel besprochen wurde und regelmäßig zu sehen ist, erschienen zu ihren späteren Filmen kaum fundierte Auseinandersetzungen. Genau dafür interessiert sich Therese Koppe. Sie stellt die Spielfilme *HERZSPRUNG* (1992) und *ENGELCHEN* (1996) und die Kontinuität von Misselwitz' künstlerischer Arbeitsbiografie ins Zentrum ihrer Überlegungen. Als einzige frühere DEFA-Regisseurin, die bis heute noch abendfüllende Filme produziert, ist Helke Misselwitz eine Schlüsselfigur für dieses Buch – auch für Koppe, die sich in ihrem eigenen Film *IM STILLEN LAUT* (2019) den Lebensmodellen der Künstlerin Erika Stürmer-Alex und ihrer Lebensgefährtin Christine Müller-Stosch widmet, deren *Kunsthof Lietzen*⁴ sie als erstrebenswertesten (Kunst-)Lebensraum für sich entdeckt. In einer Zeit sozialer Krisen inmitten des ungehemmten Kapitalismus nimmt die Suche nach alternativen Gesellschaftskonzepten wieder Fahrt auf – Konzepte, wie sie im Zuge der Bürgerbewegungen '89/90 in Ostdeutschland auf Straßen und an Runden Tischen formuliert wurden.

Wenn das Archiv bestimmend ist für unser kollektives Erinnern, so Koppe, dann muss es auch divers, vielstimmig und vielschichtig sein. Hier schließt der Begriff des »multidirek-

2 Der Begriff »haunted« lässt sich nur annäherungsweise mit »von Geistern heimgesucht« umschreiben. Die »haunted presence« wäre dann so etwas wie eine »Spuk-Gegenwart«. Der Begriff der »Hauntology« wurde zuerst von Jacques Derrida eingeführt und dann weiter diskutiert, u. a. in den Arbeiten Laura Mulveys.

3 Die DEFA wurde im Sommer 1990 in eine GmbH umgewandelt. Die Geschichte der DEFA-Regisseurinnen ist in dem Band *Sie: Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme* (Hg.: Cornelia Klauß / Ralf Schenk; Berlin 2019) aufgearbeitet worden. Das Buch ist ein wichtiger Referenzpunkt für diese Publikation.

4 www.stuermer-alex.de [19.6.2021].

tionalen Gedächtnisses« an, für den sich Hilde Hoffmann in ihrem Text stark macht. *Im Bergwerk der Wirklichkeit graben* ist eine Hommage an Petra Tschörtners Film *BERLIN, PRENZLAUER BERG. BEGEGNUNGEN ZWISCHEN DEM 1. MAI UND DEM 1. JULI 1990* (1991) und auch an die Regisseurin selbst, die 2012 verstarb. Ihr Film zeigt Szenen aus dem Berliner Kiez während der kurzen Zeit zwischen dem »Tag der Arbeit« und dem Inkrafttreten der Wirtschafts- und Währungsunion mit der BRD. Hoffmann versteht die Montage von (Erinnerungs-)bildern als »Verteidigungsstrategie« gegen die Dominanz des Fernsehens und anderer meinungsführender Medien und entfaltet in ihrem Text in Anlehnung an die Struktur des Films ein Prisma unterschiedlicher, sich überschneidender Themen, die weder linear noch in sich abgeschlossen sind.

Queere Geschichtsschreibung verläuft in Spiralen, schwingt rhythmisch hinein und heraus aus dem, was wir Zeit nennen. Diese Form der Zeitlichkeit prägt auch die Sprache der Texte. Besonders deutlich wird dies in dem Protokoll des Gesprächs zwischen Tamara Trampe und Johanna-Yasirra Kluhs, das auch in der verschriftlichen Form seinen mündlichen Duktus beibehält.⁵ Ausgehend von Johann Feindts und Tamara Trampes Film *DER SCHWARZE KASTEN* (1992) verweben die beiden Gesprächspartnerinnen Vergangenheit und Gegenwart. Sie navigieren in dem Text *Neugier und wie man eine Form finden kann* hin und her zwischen Machtmechanismen des Faschismus, der Staatssicherheit und neuen rechten Bewegungen; fragen, wie man sich in diesem Kontext als mündige*r Bürger*in verorten muss. Dabei verharren Trampe und Kluhs nicht in vereinfachenden Klischees, sondern knüpfen in ihrem zwischen Anekdoten und biografischen Fixpunkten mäandern- den Gespräch überraschende Verbindungen. Auch hier geht es um einen Austausch zwischen den Generationen, aber auch um einen Ost-West-Dialog. Kluhs formuliert ihre Überraschung über die späte Selbsterkenntnis, westsozialisiert zu sein, während es andersherum keinen Mangel gab, an die Ost-Sozialisation erinnert zu werden.

Die Vielschichtigkeit der Zeitebenen und Schreibstile ist eine erfolversprechende Form der geschichtlichen Kompostierung. Einige Texte sind erstmalige Verschriftlichungen von Erfahrungen und Gedanken, die bisher im Biografischen und Anekdotischen verankert waren und nur mündlich artikuliert

5 Johanna-Yasirra Kluhs' Herangehensweise ist inspiriert von der Publikation *Bottroper Protokolle*, aufgezeichnet von Erika Runge (1968) und von den Erfahrungen ihrer eigenen Theaterarbeit *Mit Echten reden (1): Das Ellenbogen-Prinzip* (2019, mit Tanja Krone).

wurden. Während das Wiedervereinigungs-Narrativ der Logik einer linearen Zeit folgt und sich Jubiläum für Jubiläum in das kollektive Gedächtnis einschreibt, setzen wir mit *Was wir filmten* auf multiperspektivisches Erzählen. Die Art des Sprechens in diesem Buch vereint vermeintliche Gegensätze – pointiert und fragmentiert, geschlossen und durchlöchert, konzentriert und porös, anekdotisch und allgemeingültig, inoffiziell und offiziell. Denn: Der feministische Leitspruch »Das Private ist politisch« gilt noch immer! Dies zeigt sich im formalen Variantenreichtum der besprochenen Filme, aber eben auch in der Sprache der Autor*innen und Regisseur*innen, die der Sprachlosigkeit konkrete Geschichte(n) entgegensetzen.

In *Maikäfer flieg. Notizen zu meinem Dokumentarfilm BRUDERLAND IST ABGEBRANNT* (1992) macht Angelika Nguyen genau das: Sie findet einen Weg heraus aus dem Schweigen über die Gewalt gegen Vertragsarbeiter*innen und »alle Menschen, die nicht weiß waren« seit Anfang der 1990er Jahre und beschreibt die kontinuierlichen rassistischen Angriffe und die Struktur der rechten Gewalt im wiedervereinigten Deutschland in drastischen, klaren Worten. Die alpträumhaften Pogrome und die Kette rassistisch motivierter Morde in Ost und West werden von Nguyen benannt und bilden den Kontext für ihren eigenen Film BRUDERLAND IST ABGEBRANNT. Der Mauerfall, schreibt sie, ist für sie jedes Jahr wieder ein Grund zum Trauern. Die Mauer verläuft für Nguyen nicht zwischen Ost- und Westdeutschland, sondern zwischen einer selbsternannten Mehrheitsgesellschaft und anderen Menschen, die von dieser brutal ausgeschlossen werden. BRUDERLAND IST ABGEBRANNT ist heute ein Klassiker für diejenigen, die divers erinnern (wollen); die späte erfolgreiche Auswertung des Films unterstreicht Hilde Hoffmanns These vom besonderen Wert des Sammelns von Erinnerungsbildern als Verteidigungsstrategie gegenüber einem herrschenden Diskurs, in dem die eigene Perspektive nicht vorkommt.

Nguyen spricht als Regisseurin ihres eigenen Films, und sie spricht als Tochter eines Vaters, der den Vietnamkrieg erlebt hat. Das Autobiografische zieht sich durch die Texte dieser Publikation. Hoyerswerda, gebrandmarkt von den rassistischen Pogromen im September 1991, ist Grit Lemkes Wiege und Heimatstadt, der sie mit ihrem Dokumentarfilm GUNDERMANN REVIER (2019) eine andere Geschichte hinzufügen möchte. Lemkes Text *Was hier versinkt, ist eine Utopie – Im GUNDER-*

MANN REVIER ist keine Dystopie der 1990er Jahre und auch nicht die dokumentarische Nacherzählung von Andreas Dresens GUNDERMANN (2018), einem der wenigen ostdeutschen Spielfilme, der eine breite Kinoauswertung genoss – sicher auch, weil er günstig in das Momentum der beginnenden Neu- und Umdeutung ostdeutscher Geschichte fiel und gleichzeitig gewisse Standards bediente. Anstatt Gundermann als Protagonisten auf seine Tätigkeit bei der Staatssicherheit zu fokussieren, nimmt Lemke, die mit dem Sänger aufwuchs, Bezug auf die Figur des »Tränchen Traurig«, einen von Gundermann für das lokale Theater entwickelten Clown, die sich wie ein Stehaufmännchen durch unermüdliches Durchhaltevermögen auszeichnet. Wie Tränchen Traurig steht Lemkes »Hoy« immer wieder auf und ist neben allem anderen auch eine Stadt der Möglichkeiten. Ähnlich wie Koppe fragt auch Lemke mit Gundermann: Wie wollen wir leben? Ihr autobiografischer Text kreist um die Frage, wie man die DDR nicht von ihrem Ende, sondern vom utopischen Anfang her denken kann, und sie stellt die revolutionären, gewaltfreien Aktionen einer Bürgerbewegung gegen die erstarrte Pose des Mauerfalls. In ihrem Dokumentarfilm wie in diesem Text vollzieht Lemke einen Sprechakt als Befreiungsakt.

Wir hoffen, dass diese Form des Sprechakts als Wissensproduktion einerseits roh genug ist, um nicht so einfach institutionalisiert werden zu können, andererseits aber langfristig den Weg für ein plurales Erzählen aufmacht, in dem Platz für viele Geschichten ist und nicht nur für eine.⁶

Kunst- und Filmgeschichte neu zu schreiben gelingt Cornelia Klauß mit ihren *Fortschreibungen ... Ost/West-Korrespondenzen der Super-8-Filmerinnen*, in dem sie sich (exemplarisch für die Super-8-Filmszene) den Arbeiten von Christine Schlegel, Cornelia Schleime und Gabriele Stötzer widmet. Die Fortschreibungen der Kunstfilme von den 1990er Jahren bis heute zu erforschen und festzuhalten, das erfordert einen erheblichen Rechercheaufwand. Cornelia Klauß, selbst Teil der Super-8-Szene in der DDR und damit durch ihre künstlerischen Biografie eng verhaftet mit dem Sujet, führte zusätzlich Gespräche mit den Künstlerinnen. Diese Neu-Einordnung der Arbeiten von Schlegel, Schleime und Stötzer greift die Frage nach der künstlerischen Kontinuität wieder auf, die Koppe bereits im Anfangstext stellte. Betroffen hiervon ist also nicht

⁶ Folgende Publikationen waren für dieses Buch wegweisend: Peggy Piesche (Hg.) / Nicola Lauré al-Samarai (Hauptautorin): *Labor 89. Intersektionale Bewegungsgeschichte*n aus West und Ost. Berlin 2020*; Wolfgang Engler / Jana Hensel (Hg.): *Wer wir sind: Die Erfahrung, ostdeutsch zu sein. Berlin 2018.*

nur das Schaffen von abendfüllenden Langfilmen, diese Frage zieht sich vielmehr durch alle Kunstgattungen. Wie wertvoll der erste Schritt in Richtung einer filmgeschichtlichen Einordnung dieser Experimentalfilme ist, wird uns klar, wenn wir die zeitlose Radikalität und Kraft dieser Arbeiten erfassen, in denen der weibliche Körper von zentraler Bedeutung ist.

Kerstin Honeit interessiert sich in ihrem Text *INSIDE/OUT: Eine biografisch-filmische Perspektive aus der Drinnen-draußen-Stadt* für Inszenierungen von körperlosen (Film)-Stimmen und deren Aneignungen. Als queer agierende Künstlerin stellt Honeit alle Zuschreibungen auf den Kopf – mit scharfem Humor und Berliner Schnauze. Letztere spielt eine große Rolle in ihrer Videoinstallation *JUNOST BANG* (2007), in der sie berlinernde Synchronstimmen als »Voice Drag« inszeniert. In *MY CASTLE YOUR CASTLE* thematisiert sie die baulich-ideologische Überschreibung des Palasts der Republik durch die Berliner Stadtschloss-Kopie als architektonisch-performativen Drag (2017). Camouflage und Maskerade sind eingeschrieben in Honeits Biografie – als West-Berliner Kind, das auf konkrete, von ihr pointiert formulierte Ost-Berliner Erfahrungen zurückgreifen kann. Honeit gelingt so nicht nur eine subversive Unterwanderung der Mauer zwischen Ost und West, sondern auch zwischen den Klassen und Geschlechtern.

Das Verweigern einer eindeutigen ost- oder westdeutschen Identität ist zentral für den letzten Abschnitt dieser Publikation. Spätestens bei den Texten von Kerstin Honeit, Ines Johnson-Spain und Madeleine Bernstorff wird klar, dass unser Buch keine kategorische Teilung zwischen ost- und westdeutschen Zuschreibungen macht, was dreißig Jahre nach der Wiedervereinigung nicht überraschen dürfte.

Ines Johnson-Spain verortet sich mit ihrem Film *BECOMING BLACK* (2019) in einem postkolonialen Machtgefüge, das über die DDR hinausreicht, und setzt sich mit Fragen der Zugehörigkeit und Identität auseinander. Die Mauer verläuft auch bei ihr nicht durch das geteilte Deutschland, sondern zwischen Europa und den (französisch) kolonialisierten Ländern Afrikas. Die von der Nachkriegsgesellschaft der 1960er Jahre eingeforderte Camouflage, die ihr Schwarzsein verleugnet, wird in ihrem autobiografischen Film mit Wucht zurückgespielt und teilweise sublimiert. Ihr Film *BECOMING BLACK* und auch der

hier vorgestellte Text *BECOMING BLACK and beyond* verheimlichen nicht die harte Arbeit, die es bedeutet, sich aus dem Sog der Nachkriegsideologie und der Rassismen herauszuarbeiten. Auch sie wird aktiv Handelnde mit einem Sprechakt, der zum Befreiungsakt wird. Sich nicht aufgehoben fühlen in einer weißen ostdeutschen Haltung, diese Erfahrung teilt Johnson-Spain mit anderen People of Color, was in dem Gespräch *Wie wir erinnern* noch einmal genauer hervortritt.

In dem Film *BERLIN, BAHNHOF FRIEDRICHSTRASSE 1990* blicken die west- und ostdeutschen Filmemacher*innen Lilly Grote, Konstanze Binder, Ulrike Herdin und Julia Kunert gemeinsam auf die rasanten Veränderungen nach dem Mauerfall. Madeleine Bernstorff, die Verfasserin des Textes »Wenn man dann auf einmal auf einer Welle ist« – *Zur Produktion BERLIN, BAHNHOF FRIEDRICHSTRASSE 1990*, war damals Aufnahmeleiterin. Bernstorffs persönliches Erinnerungsmosaik der Genese des gemeinsamen Films schildert die prozesshafte Arbeit von Kompliz*innen an einem Projekt, das kein Regiefilm, sondern eine kollektive Arbeit sein sollte. Im Sammeln von Erinnerungsbildern in einem historischen Moment, in dem die Welt aus den Fugen gerät und neu zusammengesetzt wird, ist *BERLIN, BAHNHOF FRIEDRICHSTRASSE 1990* Petra Tschörtners Film *BERLIN, PRENZLAUER BERG* ähnlich. Beide Filme kondensieren die Atmosphäre des Umbruchs. Die Dreharbeiten überlappen sich zeitlich im Frühjahr und Sommer 1990; *PRENZLAUER BERG* endet am Tag der Währungsunion, *BAHNHOF FRIEDRICHSTRASSE* nimmt dann den Beginn der darauf einsetzenden Reisewelle in den Blick. Auch in diesem Film verdichtet sich die Zeit, kann sich zusammenziehen und zugleich unendlich ausdehnen.

Er ist aber auch ein Beispiel für einen emanzipierten filmischen Dialog zwischen ost- und westdeutschen Filmemacher*innen, wie es ihn es seit dieser Zeit nur selten gab; mehr Kooperation auf Augenhöhe hätte uns gut getan. Auch dies erzählt uns das Archiv, wenn wir uns die Mühe machen, hineinzulauschen.

Zwei Kuratorinnen eines Frauen* Film Fests im tiefen Westdeutschland als Herausgeberinnen eines Buches über ostdeutsche Regisseurinnen? Es bedarf vielleicht eines zweiten Blickes, um zu erkennen, dass Institutionen nie starr und monolithisch, sondern immer auch Spiegel ihrer Mitarbeiter*innen sind. Wie Johanna-Yasirra Kluhs werden wir uns als

Herausgeberinnen – in der Auseinandersetzung mit anderen – unserer vermeintlich unsichtbaren westdeutschen Sozialisierung bewusst und erzählen uns dann gegenseitig von den ostdeutschen Wurzeln in unseren fragmentierten Familiengeschichten. Das transgenerationale Erbe dieser Verortung, der Versuch, die Formen des Schweigens, der Überschreibungen und des Traumas zu überwinden, setzt sich in unserer kuratorischen Arbeit fort, die von einer großen Sympathie für multiperspektivisches Erzählen geprägt ist.

Bei dem im September 2020 beim IFFF Dortmund+Köln geführten Gespräch versammelten sich viele der hier aufgeführten Autor*innen und weitere Filmemacher*innen. Das gemeinsame Gespräch an einer Art »Rundem Tisch« – der durch Corona eher zu einer Stühle-Ellipse wurde – war intensiv und oft konfrontativ. Es wurde für dieses Buch von Betty Schiel unter dem Titel *Wie wir erinnern: Diskussion unter Filmarbeiter*innen* zusammengefasst. Die klugen Ausführungen der Beteiligten bestätigten unsere große Lust, längere Texte von ihnen zu lesen. Eine Notiz von Madeleine Bernstorff kommt uns wieder in den Sinn: »Das Andere, was noch existiert. Marginalisierungen sind noch aussprechbar«. *Was sie filmten* und wie sie darüber sprechen ist heterogen, divers und vielstimmig.

Wir danken herzlich den Autor*innen und Gesprächsteilnehmer*innen für ihre Neugier und Bereitschaft, sich trotz konträrer Ansichten auf diese Publikation einzulassen, zuzuhören und sich für die anderen Positionen zu interessieren – auch wenn man sich dabei verletzlich macht. Oder dann einfach widerspricht. Das ist auch der Gestus dieses Buches.

Annekatriin Hendel, Conny Klauf, Grit Lemke und Johanna-Yasirra Kluhs standen uns mit Rat und Tat zur Seite bei der Kuratierung des Filmprogramms Nach der Wende 1990|2020 für das IFFF Dortmund+Köln 2020. Ohne eure Unterstützung wäre das Filmprogramm nicht möglich gewesen. Regina Holzkamp wies Betty Schiel auf BERLIN, BAHNHOF FRIEDRICHSTRASSE 1990 hin. Obwohl der Film nicht beim IFFF Dortmund+Köln gezeigt wurde, nimmt er doch einen wichtigen Platz in dieser Publikation ein.

Empfehlungen, Hinweise, Vernetzung: Das ist das Fundament unserer Recherche. Die Filmemacher*innen und Künstler*innen

Susann Maria Hempel, Thomas Heise, Julius Günzel, Maja Nagel, Helke Misselwitz und viele andere teilten ihre Arbeiten und ihr tiefgründiges Wissen mit uns. Edith und Kito Penk, Erika Stürmer-Alex und Christine Müller-Stosch, herzlichen Dank für eure Gastfreundschaft, Widerständigkeit und die wertvollen Lebenserfahrungen, die ihr so großzügig mit uns teilt.

Viele weitere wichtige Filme und Regisseur*innen kommen hier nicht vor und fehlen nun. Wir sind uns der Lücken bewusst und danken allen Regisseur*innen für ihre Arbeiten.

Auf der Suche nach einem passenden Verlag verwies uns Claus Löser an Bertz + Fischer. Dafür sind wir ihm zu großem Dank verpflichtet, denn die Zusammenarbeit mit den Verleger*innen Katrin Fischer und Dieter Bertz war trotz der physischen Distanz fruchtbar und sehr harmonisch. Katrin Fischer stand uns bei all unseren Anfänger*innenfragen als Firsttime-Herausgeberinnen zur Seite. Besonders herzlich bedanken wir uns bei Maurice Lahde für seine klugen, fundierten, sympathischen Lektoratsanmerkungen und Überarbeitungsvorschläge, die uns noch einmal eine neue Tiefe der Texte eröffneten. Sabine Söhner verdanken wir Filmstills, die die Beiträge zu den DEFA-Filmen visuell wertvoll flankieren.

Unser herzlicher Dank geht an Ina Bunge, die mit ihrem Design die Idee der Verschränkungen von Zeit und Generationen elegant umgesetzt und dem Buch ein inneres Leuchten verliehen hat.

Das Festivalteam hat dieses Buchprojekt mit Verve über den gesamten Prozess hinweg unterstützt. Ohne den passionierten Einsatz der Geschäftsführerin Christina Essenberger wäre das Buch nie in den Druck gegangen. Christian Liemke half mit unzähligen gewitzten Recherchen bei der Suche nach – zum Teil schwer zugänglichen – Informationen, Filmen und Fotos. Unverzichtbar wertvoll waren Stefanie Görtz' Rückmeldungen schon in den ersten Stadien der Denkarbeit und ihre klugen und klaren Gedanken in der gesamten Konzeption und Textarbeit.

Was sie filmten und wie wir erinnern, geht uns alle an. Danke euch allen für eure Großzügigkeit, Offenheit, Schlagfertigkeit, guten Einfälle und Wiederworte zum richtigen Zeitpunkt.