

Betty Schiel, Maxa Zoller (Hg.): Was wir filmten: Filme von ostdeutschen Regisseurinnen nach 1990

Berlin: Bertz + Fischer 2021, 208 S., ISBN 9783865052674, EUR 16,-

Mit dieser Publikation schließen die Herausgeberinnen Maxa Zoller und Betty Schiel eine Leerstelle in der deutschen Filmgeschichtsschreibung, welche die Werke von Filmemacherinnen noch immer nicht gebührend berücksichtigt. Es geht in diesem bemerkenswerten Band auch darum zu klären, was und wie erinnert wird: Ziel ist es, mit den individuellen Erfahrungsberichten Alternativen zum dominanten Narrativ der deutschen Wiedervereinigung und Nachwendezeit zu präsentieren (vgl. S.5).

Zoller ist seit 2018 Leiterin des Internationalen Frauen*Film Festes in Dortmund und Köln (IFFF) und Betty Schiel seit 1996 Kuratorin des IFFF. Hervorgegangen ist die Textsammlung aus dem IFFF 2019/20 mit dem Programmschwerpunkt „Nach der

Wende“; entstanden ist so ein „Archiv des Alltags“ (S.6), das Einblicke in die Realität des Filmemachens gewährt, die nur wenigen Leser_innen bekannt sein dürften.

Die Herausgeberinnen nennen drei wichtige Aspekte, welche diese zehn Beiträge in *Was wir filmten*, verfasst von drei Generationen von Filmemacherinnen miteinander verbinden: nämlich „ein queeres Verständnis von Zeitlichkeit, eine Vielfältigkeit der Sprache und eine Ambivalenz in der Zuschreibung ost- und westdeutscher Identitäten“ (S.5).

Therese Koppes intensive Analyse der Filme *Herzsprung* (1992) und *Engelchen* (1996) von Helke Misselwitz offenbart deren wichtige Funktion als Zeitdokumente der Nachwendezeit, die „auch als Teil des gesamtdeut-

schen Gedächtnisses verstanden werden“ (S.30) sollten. Ganz nah kommt der Wendezeit Petra Tschörtners Film *Berlin – Prenzlauer Berg* (1991), welcher Menschen und Ereignisse vom 1. Mai 1990 bis zum 1. Juli 1990 dokumentiert. Dieser wegweisende Film blieb ein Versprechen, das aus „politischen, strukturellen und persönlichen Gründen nicht mehr eingelöst werden konnte“ (S.42), so würdigt Hilde Hoffmann das Werk der früh verstorbenen Regisseurin (vgl. S.32-S.45). Auch *Berlin, Bahnhof Friedrichstraße 1990* (1991) – das Gemeinschaftswerk von Lilly Grote, Julia Kunert, Konstanze Binder und Ulrike Herdin im Stil des *Direct Cinema* – schildert die Ereignisse des Wandels in Ostberlin. Madeleine Bernstorff, einst Aufnahmeleiterin des Films, beschreibt dessen Produktion in dieser Umbruchzeit, basierend auf Gesprächen mit den Beteiligten (vgl. S.148-167).

Ausgehend von dem Film *Der schwarze Kasten* (1992) von Johann Feindt und Tamara Trampe führt das Protokoll des Gesprächs zwischen Trampe und der Dramaturgin Johanna Yasirra Kluhs mit dem Titel „Neugier und wie man eine Form finden kann“ (S.58-77) auf einen spannenden Erinnerungspfad zwischen Gegenwart und Vergangenheit über west- und ostdeutsche Identität und die Wiederentdeckung des Films 30 Jahre nach seiner Entstehung.

„Was hier versinkt, ist eine Utopie“ (S.78-93) betitelt die Regisseurin Grit Lemke ihre autobiografische Reflexion über ihren Dokumentarfilm *Gundermann Revier* (2019), der 2020 für den Grimme-Preis nominiert wurde: Die

vielen positiven Reaktionen auf ihren Film über den in der DDR und darüber hinaus bekannten Liedermacher erinnern sie an eine „Tsunami-Welle“ (S.92).

Für Angelika Nguyen verläuft die Mauer nicht zwischen Ost und West, sondern zwischen einer „selbsternannten Mehrheitsgesellschaft“ (S.8) und den Menschen, die davon ausgeschlossen sind. Als Tochter einer deutschen Mutter und eines vietnamesischen Vaters erlebte sie in der DDR seit früher Kindheit vielfache Diskriminierung. Die ablehnende Haltung gegenüber vietnamesischen Migrant_innen bleibt in gängigen DDR-Narrativen oft unerwähnt. In ihrem Beitrag „Maikäfer flieg“ (S.46-57) beschreibt sie den Entstehungsprozess ihres Dokumentarfilms *Bruderland ist abgebrannt* (1992), der ein beredtes Zeugnis von den Gefährdungen und Ängsten der in der Nachwendezeit verfolgten, früheren vietnamesischen Vertragsarbeiter_innen ist.

Auch Ines Johnson-Spain, Tochter einer Deutschen und eines aus Togo stammenden Vaters, berichtet aus persönlicher Erfahrung über den Rassismus in der DDR, sie findet sich nicht wieder „in einer weißen ostdeutschen Haltung“ (S.11); bereits 1987 verließ sie das Land. Ihr Text (S.130-146) schildert ihre Motivation für und ihre Arbeit an dem Dokumentarfilm *Becoming Black* (2019). Im Mittelpunkt dieses Films „steht die Auseinandersetzung mit Zugehörigkeit und Identität“ und das Bedürfnis „zu verstehen, was es bedeutet, als Person of Colour in einem weiß definierten Gesellschaftssystem zu leben“, beruhend

„auf der Überzeugung, dass Identität temporär, ephemer, immer in Bezug zu unserer Umgebung steht“ (S.141).

Kerstin Honeit befasst sich mit der „Stimme als queeres Ereignis innerhalb bewegter Bilder“ (S.199) und präsentiert in ihrem Text „Inside/Out“ (S.114-129) ihre Position als queer agierende Künstlerin und Interpretin ihrer Werke – darunter die Videoinstallation *Junost Bang* (2007), die sie als „Voice Drag“ (S.126) beschreibt.

Eine neue Sicht auf die Kunst- und Filmgeschichte bietet die Filmemacherin Cornelia Klauß, deren Beitrag sich der Super-8-Szene in der DDR widmet und sich auf die Arbeiten (S.94-113) ihrer Kolleginnen Christine Schlegel, Cornelia Schleime

und Gabriele Stötzer von den 1990er Jahren bis in die Gegenwart fokussiert. Die Gespräche der Autorin mit den Regisseurinnen kreisen um Fragen der Identität und künstlerischen Kontinuität, um die Verortung ihrer experimentellen Filme als „Medium des ‚auteurs‘“ (S.95) in die Filmgeschichte.

Das abschließende Protokoll der lebhaften Diskussion der Herausgeberinnen und Autorinnen zum Thema „Wie wir erinnern“ (S.168-197) verdeutlicht „die Verweigerung einer eindeutigen ost- oder westdeutschen Identität“ (S.10): Dreißig Jahre nach der Wiedervereinigung sollte die Trennung obsolet sein.

Barbara von der Lühe (Berlin)