

Ralf Forster

Neue Filmliteratur

2000

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Forster, Ralf: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 12, Jg. 5 (2000), Nr. 12, S. 63–68.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Künstler und andere Intellektuelle drängten, scheint in den Studien und Dokumenten dieses Bandes durchweg auf. Er macht ihre Lektüre spannend. Dazu tragen die Problemaufrisse aus dem „Umkreis des Plenums“ – etwa zur Kafka-Konferenz 1963, zur Akademie-Ausstellung „Junge Kunst“ 1961, zur jungen Lyrik, zur Dramatik, zum Fernsehen oder zur Beatmusik in der DDR – nicht weniger bei als die auf rückblickende, durch neues Archivmaterial untersetzte Zusammenschau zielenden Darstellungen wie der einleitende Essay von Wolfgang Engler oder die sehr detaillierte sachbezogene Untersuchung des Verhältnisses zwischen der Sowjetunion und der DDR in jener Entwicklungsetappe von Elke Scherstjanoi. Äußerungen nach dem Plenum sind nicht weniger aufschlussreich als die Dokumente des Plenums selbst.

Unbedingt hervorzuheben ist der Beitrag des Herausgebers Günter Agde „Zur Anatomie eines Tests“ über das Gespräch Walter Ulbrichts mit Schriftstellern und Künstlern am 25. November 1965 im Staatsrat der DDR. Wie darin und in seiner „Rekonstruktion“ des Plenums das politische Kräftemessen, welches letztlich zu keinem anderen Ausgang als eben jenem titelgebenden „Kahlschlag“ durch die Macht führte, durchschaubar gemacht wird, verdient wegen seiner konzeptionellen Klarheit und des methodologischen Angebots im Umgang mit Dokumenten einer vergangenen Wirklichkeit heute, besondere Beachtung.

Dass die Wortmeldungen von Künstlern wie Fritz Cremer, Stephan Hermlin, Christa Wolf, Günter Kunert, Peter Weiss, Kurt Maetzig, Konrad Wolf u.a. zum bzw. im Umfeld des Plenums hier dokumentiert sind, erinnert zugleich das damalige Zeit- und Selbstverständnis der künstlerischen Intelligenz als einer wesentlichen Determinante ihres Schaffens in der DDR. Selbst die Restriktion, der die Künste, das geistige Leben überhaupt, mit diesem Plenum unterworfen wurden, deckt noch in der Verkehrung die Vorstellung von einer eingreifenden, für die Ideen eines demokratischen Sozialismus streitbaren Kunst auf, der sich die bleibenden Werte des Kunstprozesses der DDR verdanken. Nicht zuletzt des Filmschaffens der DEFA.

Mit Blick darauf und dessen Geschichte – bekanntlich wurden viele Filme verboten, zurückgezogen, nicht fertig gestellt oder gar nicht erst konzipiert, worin der destruktive Charakter der Politik dieses Plenums um so nachhaltiger fortwirkte – wird die Leser des FILMBLATTs besonders der Artikel zum verbotenen Heft der „film-wissenschaftlichen mitteilungen 2/1965“ von Heinz Baumert interessieren und ganz speziell der analytisch so gründliche wie durch Betroffenheit so persönliche und doch konsequent der geschichtlichen Wahrheit verpflichtete Beitrag von Klaus Wischnewski unter dem signifikanten Titel „Die zornigen jungen Männer von Babelsberg“.

vorgestellt von... Ralf Forster

■ Simone Tippach-Schneider: *Messemännchen und Minol-Pirol. Werbung in der DDR.* Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1999, 193 Seiten, zahlreiche Abb. ISBN 3-89602-300-4, DM 49,80

Es ist sehr erfreulich, dass die Werbeforschung zunehmend den Film in sein Untersuchungsfeld einbezieht. Das ist auch nur zu verständlich, wird doch das 20. Jahrhundert rückblickend als das der bewegten Bilder gehandelt - wie sollte da Werbung ohne dieses Medium ausgekommen sein und wie konnte die Werbegeschichte den Werbefilm jahrzehntelang ignorieren?

Simone Tippach-Schneider beschäftigt sich in ihrer Publikation über die DDR-Werbehistorie gleich in mehrfacher Weise mit dem Film: so leitet sie mit dem DEFA-Spielfilm *Nelken in Aspid* (1976, Regie: Günter Reisch) ihre Betrachtungen ein. Der in der Werbebranche angesiedelte Film entstand in einer Phase, wo Werbung in der DDR „per Gesetz verboten wurde“ (S. 8). Die dort gezeigten bunten Bilder der Werbung entsprachen durchaus der Realität und es stellt sich die Frage, warum in einem sozialistischen System - das ja die Konkurrenz zugunsten kollektiver Produktion ausschalten wollte - Werbung zeitweilig einen festen Platz hatte. Erstaunlich ist weiter die von der Autorin herausgestellte alltagskulturelle Präsenz der Werbung in ihrer Blüte zwischen 1964 und 1970 (S. 22), die wesentlich durch den Werbefilm bzw. das Werbefernsehen („Tausend-Tele-Tips“) getragen wurde. Der Film als Leitmedium in der DDR-Werbung?

Tippach-Schneders historischer Rückblick gliedert sich glücklicherweise nicht in eine straffe Werbechronologie, sondern beschreibt in Einzelkapiteln Werbeinstitutionen (die DEWAG als zentraler DDR-Werbebetrieb sowie das Werbefernsehen), Produktwerbung (die Malimo-Kampagne, der Werbefeldzug „Fisch auf jeden Tisch“ und die „Sympathiewerbung für Florena-Creme“) und Werbeträger (die Fachzeitschrift „Neue Werbung“, Formen der Schaufenstergestaltung sowie die Trickfilmproduktion für das Werbefernsehen). Ein gesonderter Abschnitt ist der Situation der DDR-Werbung vor und nach ihrem Verbot im Jahre 1976 gewidmet.

Werbung in der DDR, so arbeitet die Autorin heraus, entsprach im wesentlichen den Aufgaben der Reklame in Staaten mit privatwirtschaftlichen Strukturen: Bekanntmachen von Produkten (vor allem über Warenzeichen, Markennamen und Werbefiguren), Begleiten von Produkt- bzw. Markennameneinführungen (*Malimo*), Erhöhung der Kaufkraft in einer zeitweise auf Gewinn orientierten, begrenzt eigenverantwortlich agierenden Wirtschaft und schließlich - in Konkurrenz zur Bundesrepublik - die Herausstellung der hohen Qualität eigener Werbeaktivitäten, hier insbesondere im Fernsehen. Hinzu traten Aufgaben der Verbrauchlenkung (Fisch-Kampagne, Aktion „Trinke nicht wahllos - Greife zum Wein!“) oder Aufklärung (Gesundheitserziehung, „Produktionspropaganda“ für die sozialistische Planwirtschaft).

Gerade die Trickfilmproduktion bzw. die mit ihr verbundene Entwicklung bekannter und beliebter Werbefiguren („Minol-Pirol“, „Korbine Früchtchen“) wird von Tippach-Schneider als besondere Qualität in der DDR-Werbung gewürdigt. In den historischen Kontext der deutschen Werbefilmgeschichte eingeordnet, erscheinen Puppentrickfilme von Gerhard Behrendt - dem Erfinder des Sandmännchens - als Fortführung der hohen Schule des Werbetrickfilms in Deutschland. Neu in der DDR war jedoch die Ausstrahlung der Trickfilme in andere Medien: Die im DEWAG-Filmstudio (1949-1962), im DEFA-Studio für Trickfilme (ab 1955), im Sandmannstudio des DFF (ab 1958) und später im Trickfilmstudio Mahlsdorf produzierten Spots wirkten in andere Werbeträger hinein: die Filmtrickfigur „Hans Tropf“, ein vermenschlichter Puppen-Wassertropfen, der zum sparsamen Wassergebrauch aufrief, erschien so auch massenhaft in Anzeigen, auf Plakaten sowie als Werbefigur.

Als im April 1960 die „Tausend-Tele-Tips“ erstmals über die Bildschirme flimmerten, bedeutete dies auch eine Steigerung der filmischen Werbearbeit. Die täglich von 18.50 bis 19 Uhr ausgestrahlte Sendung bestach durch eine angenehme Mischung aus Werbung, Information und Unterhaltung. Die Anpreisung von Waren erfolgte „in erstaunlicher Weise mit den bekannten Mitteln der Übertreibung und anderer dreister Rhetorik“ (S. 44). Leider folgt in solchen Passagen keine Beschreibung konkreter Werbefilminal-

te; die Inhaltsanalyse einer Folge von „Tausend-Tele-Tips“ hätte den (durchaus historisch korrekten) Argumentationen von Tippach-Schneider mehr Gewicht gegeben, zumal einige dieser Werbesendungen im Deutschen Rundfunkarchiv, Standort Berlin, erhalten sind. Ansatzweise geschieht das im Abschnitt über die lebende Werbefigur des Fischkochs, die - schon ab Mai 1960 präsent - über 10 Jahre zum Standardrepertoire von „Tausend-Tele-Tips“ gehörte. Um die breite massenkulturelle Verwurzelung des Fischkochs zu zeigen, wird ein Sendemanuskript ausgewertet (S. 67-69). Auch der Einsatz einer lebenden Reklamefigur in der ostdeutschen Werbewelt bezeugt die am internationalen Standard angelehnte Ästhetik der DDR-Werbung der sechziger Jahre - er erfolgte zeitgleich mit der holländischen „Frau Antje“ und der bundesdeutschen „Klementine“.

Für den Filmhistoriker hält die Publikation zahlreiche weitere Informationen und Details bereit, die einer einförmigen, ausschließlich auf die DEFA orientierten DDR-Filmgeschichte entgegenstehen. So erfährt man von der Existenz des Koboldfilm-Kollektivs Ernst Urchin in Berlin, das sich in den fünfziger Jahren mit farbigen figürlichen Werbe-Zeichentricks à la Disney einen Namen machte (S. 50-51, mit Abbildungen!). Oder der Leser erhält Hinweise über den Konkurrenzkampf des DEWAG-Filmstudios und der DEFA, in dessen Folge der DEWAG-Filmbetrieb aufgelöst wurde (1962).

Aufschlussreich ist ferner die ausdrückliche Einbeziehung der Dia-Werbung als Teil der Kinowerbung; es schien ja bisher so, als wäre sie von der Filmgeschichte komplett vergessen. Die Autorin präsentiert eine ganze Reihe farbiger Werbedias des Konsum-Genossenschaft, die auf einen eigenständigen künstlerischen Stil dieser Werbeform schließen lassen. Überhaupt ist Abbildungsauswahl und -qualität zu loben, Werbefilm-Standfotos sind dabei leider etwas unterrepräsentiert.

Simone Tippach-Schneider gelingt es, Werbung in der DDR im „Spannungsfeld zwischen Propaganda und Kreativität“ (Pressematerial) zu verorten und dabei neben der Darstellung der Genesis von Reklame in der DDR dem Werbefilm/Werbefernsehen eine gebührende Stellung einzuräumen. Die These, dass Filmwerbung als ein Leitmedium in der DDR-Werbung fungierte, sollte allerdings durch weitere Forschungen - insbesondere aber durch Sichtung und Auswertung der erhaltenen Werbefilme - abgesichert werden.

■ **Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik.** Fünfte Ausgabe: 1999. Hg. v. Joachim Polzer. Berlin: Verlag der DGFK, 1999, 208 Seiten, Abb.
ISSN 1430-7987 / ISBN 3-934 535-01 (im Buch angegeben: 3-922 878-97-0), DM 49,80

Diese unregelmäßig erscheinende Zeitschrift in Buchstärke zur Geschichte und zu aktuellen Entwicklungen der Filmtechnik - in den letzten Ausgaben standen die „Wide Screen“-Verfahren im Mittelpunkt - beschäftigt sich, neben anderen Themen, ausführlich mit dem Agfacolor-Farbverfahren. Dazu konnte mit Gert Koshofer ein prominenter Autor gewonnen werden, sicher momentan der einzige Forscher, der fundiert zum Thema Farbfotografie und deutscher Farbfilm Auskunft geben kann; erinnert sei nur an seine Publikation „Color. Die Farben des Films“, Berlin 1988.

Koshofer schildert sachlich-chronologisch die Historie des Agfacolor von etwa 1932 bis 1968 (in diesem Jahr wurde in Leverkusen die Produktion von Agfacolor auf Gevacolor umgestellt) und widmet sich in kürzeren Passagen den Nachfolgemedialien so-

wie Restaurierungsproblemen von Agfacolor-Filmen. Der detailreiche Aufsatz (S. 7 - 106; mit einer englischen Zusammenfassung) besticht durch eine ausgewogene Mischung aus technischen und bisher wenig bekannten kultur- und filmgeschichtlichen Details, spart aber meist eine inhaltlich-ästhetische Wertung aus. Das soll - für die NS-Zeit - der anschließende Beitrag von Thomas Meder leisten, der aber vor allem durch seine Kürze (S. 107 - 116) nur einige Aspekte der Wirkungen und Wirkungsabsichten des Agfacolor aufzeigen kann.

Koshofer's „Agfacolor-Story“ steht in den ersten Kapiteln im Zeichen der Erfindung des Verfahrens durch Gustav Wilmanns und Wilhelm Schneider in Wolfen, der Agfacolor-Konkurrenz durch andere inländische Farbverfahren (Ufacolor, Gasparcolor, Opticolor sowie Pantachrom) und der Unsicherheiten, welches Verfahren nun zur Serienreife auszubauen sei. Deutlich wird der Druck durch das brillante Dreifarben-Technicolor, das wegen des „nationalen Prestiges“ schnell ein brauchbares Farbverfahren „in Freiheit von fremden Patenten“ (S. 17) verlangte.

Zwischen 1936 und Anfang 1939 war der Siegeszug des Agfacolor keineswegs gewiss, obwohl bereits Testaufnahmen von den Olympischen Spielen und der Kurzspielfilm *Die Postkutsche* (Ende 1937; ein Werbefilm der I.G. Mousson AG für Alt Englisch Lavendel) vorlagen. Die Ufa schloss so auch Forschungsvereinbarungen zum Pantachrom-Verfahren sowie zur Nutzung des Opticolor (Siemens-Berthon-Verfahren) ab und baute sogar durch Lizenzverhandlungen mit der englischen Firma Dufaycolor Limited einem Scheitern des Agfacolor-Projekts vor.

Ausschlaggebend war schließlich weniger die farbliche Qualität des frühen Agfacolor (das gedruckte Gasparcolor erzeugte z.B. wesentlich reinere und stabilere Farben) als die technische Effizienz des Verfahrens. Benötigten Opticolor und Pantachrom spezielle Aufnahmekameras (mit Linsenraster) sowie z.T. lichtstärkere Projektionstechnik mit Silberwand - die Kosten „wären höher als bei der Einführung des Tonfilms gewesen“ (S. 13) -, und blieb Gasparcolor aufnahmetechnisch bedingt auf den Animationsfilm beschränkt, so konnten Agfacolor-Filme mit herkömmlichen Kamera- und Vorführapparaten zur Vollendung gebracht werden. Zudem war Agfacolor lange Zeit das einzige Dreifarbsystem, das über den üblichen Negativ-Positiv-Prozess funktionierte. Somit empfanden deutsche Fachkreise „den fast zehnjährigen Erfahrungsvorsprung beim amerikanischen Technicolor-Verfahren... mehr als ausgeglichen.“ (S. 28)

Vor allem technisch detailgenau beschreibt Koshofer die 16 NS-Spielfilmvorhaben auf Agfacolor, von denen 9 bis Kriegsende vollendet, vier weitere als sogenannte „Überläufer“ bis 1954 fertiggestellt und drei unvollendet blieben. Einzelkapitel sind dem ersten Agfacolor-Langspielfilm *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941) und dem Ufa-Jubiläumsfilm *Münchhausen* (1943) gewidmet. Die filmhistorisch und kulturgeschichtliche Bewertung der Filme erfolgt (leider) meist nur auf Grundlage ihrer farblichen Qualität. Das steht zwar im Kontext der damaligen Debatten zum Farbfilm, doch kann dieses Kriterium nicht alleine für eine filmwissenschaftliche Analyse zum NS-Farbfilm ausreichen. Es wäre z.B. auch nötig gewesen, die Pressekampagne zum Agfacolor (so Harlans Beitrag „Der Farbfilm marschiert“, den Diskurs „Buntpilme“ versus „realistischer Farbfilm“ sowie die Bezugnahme auf Goethes Farbenlehre) in ihrer Überzogenheit als Teil der Propagandastrategie offenzulegen.

Für weitere Forschungen überaus hilfreich sind Koshofer's Ausführungen zu farbigen Kulturfilmen, Schmalfilmen und Wochenschaubildern in Agfacolor. Sie regen zu einer Filmographie dieses bislang nur unvollkommen dokumentierten Spezialgebietes an. Der

Autor kann auch hier wenig bekannte Informationen beisteuern – so zu farbigen Geheimaufnahmen von Abschüssen der „V 1“ und „V 2“ in Peenemünde (S. 52).

Längere Passagen detaillieren die Weiter- und Nachnutzung des Agfacolor nach 1945, wobei auch hier, entsprechend der politischen Spaltung Europas, eine getrennte Entwicklung in Ost und West stattfand. Als Kriegsbeute zunächst geheimgehalten, gelangten Verfahren und Fabrikationslinien aus Wolfen als Reparation erst in die Sowjetunion (Aufbau des Kopierwerkes in Shostka), weiter nach China und zurück nach Polen, die CSSR usw., wo Agfacolor unter jeweils eigenen Bezeichnungen lief (Sovcolor, Polcolor). In Berlin-Köpenick wurde unter sowjetischer Hoheit ein Farbkopierwerk errichtet, das mittels einer „sich durch drei Stockwerke erstreckenden Anlage“ (S. 67) die Entwicklung von vier Agfacolor-Filmen gleichzeitig ermöglichte. Auch *Kolberg* (1945) und *Die Frau meiner Träume* (1944) kamen so in die sowjetischen Kinos, „wo sie begeistert aufgenommen wurden.“ (S. 67)

Koshofer arbeitet ferner heraus, dass nach Preisgabe des Verfahrens durch seinen Erfinder Werner Schneider im Zuge von Patentfreisetzungen der Westmächte Agfacolor in Westeuropa und den USA zwar eine gewisse Verbreitung fand, sich jedoch ab 1955 einer scharfen Konkurrenz durch Eastman Color gegenüber sah. Dem musste sich das deutsche Verfahren schließlich beugen. In Osteuropa blieb dagegen Agfacolor (ab 1964 in der DDR als Orwo-Color) die Basis für die Farbfilmproduktion bis 1990.

In der Bundesrepublik erlebte Agfacolor in den fünfziger Jahren im Zuge der zahlreichen Heimatfilme eine eher zweifelhafte kurze Blüte. Koshofer schildert diese Periode ohne Wertung – sie wäre aber für diese Phase einer Restauration des deutschen Unterhaltungsfilms durchaus angebracht gewesen. Immerhin kamen ja nicht nur die erfahrenen Farbkameramänner Bruno Mondini, Werner Krien und Konstantin Irmen-Tschet wieder zu Ehren, sondern auch „belastetes“ Personal wie Veit Harlan, Christina Söderbaum, Georg Jacoby und Marika Röck. Zu *Schwarzwaldmädel* (1950) bemerkt der Autor lediglich: „Man wollte eben in der Nachkriegszeit in den wieder zurückgekehrten (Film-) Farben schwelgen...“ (S. 91)

Einen interessanten filmpolitischen Ausflug unternimmt Koshofer dort, wo er über die unter sowjetischen Einfluss geratene Farbfilmproduktion in Österreich von 1947-1955 berichtet. Diese „sowjetisch-österreichischen“ Farbfilm liefen – so der Autor – erfolgreich in der DDR, wurden aber in der Bundesrepublik selten gezeigt. Und in Österreich selbst? Immerhin kam „Der Spiegel“ nicht umhin, vor den Filmen zu warnen, schimmern „die ideologischen Schwarz-Weiß-Kontraste ... bei den Rosenhügel-Filmen noch deutlich durch die Sovcolor-Farben, um ins Unterbewusstsein der Kinobesucher zu dringen.“ (S. 96)

Koshofer warnt im letzten Abschnitt u.a. vor der Überrestaurierung von Agfacolor-Filmen. Die Farbveränderung des Materials dürfe mittels elektronischer Korrekturen nicht einfach ohne Rückgriff auf die Originalfarbauszüge ausgeglichen werden. Beispielfhaft nennt der Autor die Restaurierung der *Sissi*-Trilogie von Beta-München (1998), wo nach Ermittlung der Urfassungen die originären Farben elektronisch wiederhergestellt wurden.

In seinem kurzen Aufsatz zur „Volksgemeinschaft in Farbe“ geht Thomas Meder bei den Agfacolor-Bildern von „Konstruktionen einer Welt (aus), die nicht war, sondern gemacht wurde.“ (S. 107) Der von ihm ausgemachte Bezug des Agfacolor zu romantischen bis genrehaften Bildern der Kunstgeschichte erscheint – auch im Hinblick auf die mit demselben Vokabular betriebene zeitgenössische Debatte – sehr sinnfällig. Zu-

recht weist er nachdrücklich auf den politischen Gehalt der Agfacolor-Bilder hin, die dann z.B. zu einer „Ikonologie Kristina Söderbaums“ (S. 109) führen. Äußerst aufschlussreich wäre die Übertragung von Meders Analyse auf die fünfziger Jahre, wo der „Glanz der alten Ufa-Farben“ (S. 116) in neuen Filmen weiter strahlte.

Die „Weltwunder der Kinematographie“ wollen Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik liefern: ein wichtiger Ansatz. Trotz unvollständiger Zitatnachweise gelingt insbesondere Kosofer eine hochfundierte Studie zu einem Spezialaspekt deutscher Film- und Technikgeschichte. Eine vollständige Filmographie für das Forschungsgebiet bleibt aber weiterhin ein Desiderat.

vorgestellt von... Peter Franzke

■ Seán Allan, John Sandford (Hg.): *DEFA. East German Cinema, 1946-1992*. New York, Oxford: Berghahn Books, 1999, 328 Seiten
ISBN 1-57181-943-6, £ 47.00 / \$ 69.95 (Hardback); 1-57181-735-0, £ 16.50 / \$ 25.00 (Paperback)

Der vorliegende Band versammelt ganz unterschiedliche Aufsätze zur Geschichte der DEFA. Konzeption und Zusammenstellung lassen vermuten, dass die Herausgeber speziell den anglo-amerikanischen Wissenschaftler bzw. Studenten als Adressaten im Auge hatten.

Der Anspruch, den der Titel erhebt, nämlich eine vollständige Darstellung des Filmschaffens der DDR von 1946-1992, kann selbstverständlich auf 328 Seiten nicht erfüllt werden. Dies hatten die Herausgeber und Mitautoren sicherlich auch nicht beabsichtigt. Ein flüchtiger Blick in das Register, bei dem sofort auffällt, dass dieser Titel fehlt oder jener Regisseur nicht genannt wird, ersetzt nicht die durchaus spannende Lektüre der einzelnen Aufsätze.

Eine ebenso kompakte wie kenntnisreiche Einführung bietet der historische Überblick von Seán Allan, an den sich die Einordnung des DDR-Filmschaffens in den internationalen Kontext durch Barton Byg anschließt. Im folgenden befasst sich Rosemary Stott mit der Darstellung und Kritik des DEFA-Films in „Film und Fernsehen“. Hier muss erwähnt werden, dass alle Beiträge aus dem anglo-amerikanischen Raum von Germanisten verfasst worden sind. Der Begriff hat jedoch in Amerika und Großbritannien eine andere Bedeutung. Während in Deutschland eindeutig der linguistische Aspekt im Vordergrund der Forschung und Lehre steht, sieht man dort eher den landeskundlichen bzw. kulturellen Hintergrund als besonders wichtig an. Daher haben die DEFA-Filme als Quellen einen hohen Stellenwert.

Die antifaschistische Tradition der DEFA wird in bewährter Weise von Christiane Mückenberger dargestellt, ergänzt durch eine Diskussion mit Kurt Maetzig. Geschickt gewählt ist der Titel „Rebels with a cause“, unter dem Horst Claus die „Berlin-Filme“ analysiert und Parallelen zur westlichen Filmproduktion aufzeigt.

Die Verbotsfilme werden einmal unter dem Aspekt „Arbeit“ untersucht und am Beispiel von *Das Kaninchen bin ich* die Mechanismen der staatlichen Kulturpolitik dargestellt. Relativ ausführlich wird Konrad Wolfs Beitrag zum Film in der DDR gewürdigt. Anthony S. Coulson untersucht anhand von *Professor Mamlock* und *Ich war 19* Erzählstruktur und Filmsprache bei Wolf.