

Inhalt

Einführung	3
Filme	
Auf einem Bahnsteig	9
Der Elefant von Hoyerswerda	10
Wir spielen Hochzeit	11
Sommergäste bei Majakowski	13
Struga – Bilder einer Landschaft	14
Erinnerung im Herzen	15
Flammen	17
Memento	19
Zöglinge	21
Montagebrüder	22
Susis Schicht	23
Imbiß	24
Ostbahnhof	25
Trompete, Glocke, letzte Briefe	26
Ein Leben	28
Wolters Trude	29
Die Kaminski	31
Stilleben	32
So schnell es geht nach Istanbul	34
Impressum	36
Personenregister	37

Einführung

Die Filme der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“¹ sind ein Teil der ostdeutschen Filmgeschichte, der über die Mauern bzw. Leinwände der HFF hinaus kaum bekannt ist. Dabei war die 1954 in unmittelbarer Nähe der DEFA-Studios in Babelsberg gegründete Filmhochschule (damals: Deutsche Hochschule für Filmkunst, DHF) nicht nur die erste ihrer Art in Deutschland, sondern blieb bis 1989 auch die einzige Ausbildungsstätte für Filmschaffende in der DDR. Das studentische Frühwerk der späteren DEFA- und Fernsehregisseure – vor allem Kurzfilme: von der Filmübung bis zum Diplomfilm – lagert seither im hochschuleigenen Filmarchiv. Der Blick in dieses Archiv, das allein für den Zeitraum bis 1990 rund 1700 Titel umfasst, ist aus vielen und ganz unterschiedlichen Gründen interessant. Vor allem die im folgenden beschriebenen haben bei der Auswahl für diese DVD-Edition eine Rolle gespielt.

Unter den vielen Übungen und Debüts finden sich neben durchschnittlichen, technisch noch unausgereiften oder politisch so angepassten wie langweiligen Stücken eine sehr große Anzahl von Filmen, die im Kontext der ostdeutschen Filmgeschichte überraschen – durch formale Experimentierfreude und kritische Themen, die man in den DEFA-Filmen des jeweiligen Zeitraums seltener findet. Zugleich erkennt man gut, woher die Inspirationen kamen (gerade weil die Filme meist noch den Charakter des Unperfekten haben) und findet erstaunlich viele Anleihen bei den verschiedensten internationalen Vorbildern und Tendenzen. Bedenkt man, dass der ostdeutsche Film als eine der politisch am stärksten reglementierten und daher tendenziell isolierten Kinematografien gilt, ist dies ein interessanter Befund.

Fragt man nach den Hintergründen, so muss man mit dem Namen beginnen, den sich die Hochschule bei ihrer Gründung gab – Deutsche Hochschule für Filmkunst, der zum einen die Losung von der „fortschrittlichen“ und „sozialistischen“ Filmkunst aufgriff, die in den filmpolitischen Kontext ihrer Gründung gehört, und auf der anderen Seite eben das Wort „Kunst“ enthielt. Für das Selbstverständnis der Schule war dieses Wort durchaus zentral und blieb es auch nach der 1969 erfolgten Umbenennung in Hochschule für Film- und Fernsehen. Dies schlug sich nicht allein in den (für alle Fachrichtungen obligatorischen) Seminaren in Literatur- und Kunstgeschichte, in Schauspiel, Zeichnen und Fotografie nieder, sondern auch in einem relativen Freiraum, den die Hochschule bot. Man verstand die Kenntnis der Filmgeschichte sowie aller neuen Tendenzen

¹ Jetzt: Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF

des ost- und westeuropäischen Kinos als notwendige Orientierung für die Ausbildung und machte den Studenten – unabhängig von den jeweiligen kulturpolitischen Wetterlagen – viele der gerade interessanten Filme zugänglich. In den Anfangsjahren geschah das noch zögerlich und die Studenten fuhren bis 1961 regelmäßig mit der S-Bahn nach Westberlin (meist zur „Filmbühne am Steinplatz“), um dort Filme zu sehen, die es an der Hochschule nicht gab. Bald allerdings lehrte am Institut für Filmwissenschaft, verantwortlich für die Ausbildung im Fach Filmgeschichte sowie für die Redaktion der Zeitschrift *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, eine Gruppe hochengagierter Dozenten, wie der Leiter Heinz Baumert, Christiane Mückenberger, Hans Lohmann und Günter Dahlke. Filme des italienischen Neorealismus und der Nouvelle Vague wurden in den Lehrplan aufgenommen, neue Filme aus dem Ausland, die beim PROGRESS Film-Verleih zur Prüfung eingereicht waren und häufig nicht in die DDR-Kinos kamen, wurden für einen Tag an die Filmhochschule geschickt und konnten in der legendären Montags-Sichtung angeschaut werden. Darüber hinaus nutzte insbesondere Christiane Mückenberger ihre Kontakte zu osteuropäischen Filmschaffenden, um Filme wie die des Prager Frühlings ins Haus zu holen. Filmfestivals, allen voran die Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, zu der Dozenten und Studenten jährlich fuhren, waren eine zusätzliche Möglichkeit, sich im internationalen Filmgeschehen zu orientieren. Internationalität in die Hochschule brachte zudem, dass von Beginn an ausländische Studenten an die Hochschule kamen: aus den sozialistischen Bruderländern, in denen es keine Filmhochschule gab, aber auch Studenten aus aller Welt, die über kommunistische Parteien und Organisationen nach Babelsberg vermittelt wurden.

Natürlich experimentierten einige Studenten mit dem, was sie an Filmen in der Hochschule und auf Festivals gesehen hatten. Allerdings war der Spielraum, den die Hochschule hierbei ließ, oft kleiner und hing nicht selten von der Persönlichkeit und dem Einsatz einzelner Dozenten ab. Ähnlich der staatlichen Zensurpraktik innerhalb der DEFA, wurden auch in der Hochschule alle Etappen eines Filmprojekts begutachtet, um im Zweifel schon bei der Stoffentwicklung oder nach dem Rohschnitt Einfluss nehmen zu können. Nachdem das Fernsehen Ende der 1960er Jahre Partner der Hochschule wurde, kam eine weitere Kontrollinstanz dazu; neben den Hochschulabnahmen hatten die Filme nun auch eine Fernsehabnahme zu durchlaufen. In wenigen Fällen wurde fertigen Filmen die Abnahme verweigert, wobei ein solches Filmverbot meist gravierende Folgen für die berufliche Zukunft des Studenten hatte. Die Aktivität der hochschulinternen Parteigruppen sowie die Überwachung durch die Staatssicherheit, gehören ebenfalls in den Kontext der damaligen Zensurpraktiken.

Die studentischen Filme jedenfalls – und hier ist der aufmerksame Blick des Zuschauers gefragt – zeugen in vielen Fällen von dieser Ambivalenz zwischen dem künstlerischen Freiraum, den die Hochschule bot, und der Einflussnahme, die dennoch stattfand.

Neben der vielfältigen Resonanz auf das internationale Filmgeschehen, die es in den Filmen zu entdecken gibt, besteht ein weiterer Grund, warum der Blick in das HFF-Archiv lohnt: Dieser betrifft die Dokumentarfilme, die hier liegen und die dem ohnehin oft gelobten ostdeutschen Dokumentarfilm nicht nur ein zahlenmäßig umfangreiches, sondern auch dokumentarfilmgeschichtlich wertvolles Korpus an die Seite stellen. Auch hierfür gibt es zunächst Ursachen in der Hochschulgeschichte. In den ersten zwei Jahrzehnten, bis weit in die 1960er Jahre hinein, herrschte materieller Mangel infolge der Nachkriegszeit. Es fehlte vor allem an Technik, an Kameras, Schnittplätzen und Beleuchtung, und der theoretische Unterricht überwog. Lediglich drei Kurzfilme konnten während eines Studiums gedreht werden, davon mindestens zwei Dokumentarfilme, da die Produktionskosten geringer als bei Spielfilmen waren. Später übernahm man das, was anfänglich eine Notlösung war, in den obligatorischen Lehrplan und bildete die Studenten in den ersten beiden Studienjahren ausschließlich im Dokumentarfilm aus. Andreas Dresen, der Ende der 1980er Jahre an die HFF kam, beschrieb das nachträglich so: „Die Idee dahinter war eigentlich ganz einfach: Studenten sollten raus aus ihrem Künstlerkreis, in dem sie sich im Allgemeinen bewegen (...), raus ins wirkliche Leben. Ehe man sich Geschichten am Schreibtisch ausdenkt, sollte man sich erst mal ansehen, wie sie draußen stattfinden.“² Das Spektrum, das die Dokumentarfilme der HFF inhaltlich und ästhetisch bieten, ist vielfältig. Neben linientreuen oder nach Aufträgen (insb. von gesellschaftlichen Institutionen und Organisationen) entstandenen Arbeiten finden sich viele Filme, die erfindungsreich Neuerungen im internationalen Dokumentar- aber auch Spielfilm aufgreifen, zugleich politisch motivierte Sujetvorgaben intelligent nutzen und schließlich eigene dokumentarische Traditionen begründen.

So gehört Kurt Tetzlaffs AUF EINEM BAHNSTEIG (1957) zu einer Reihe von Dokumentarfilmen (darunter auch Filme von Jürgen Böttcher, Hans-Dieter Grabe, Bernhard Thieme), die sich am italienischen Neorealismus orientieren. Mit der Art, von einfachen Leuten und alltäglichen Begebenheiten zu erzählen, und den offenen Erzählformen, die sie von den italienischen Spielfilmen übernahmen, eröffneten diese Filme dem ostdeutschen Dokumentarfilm vielfältige Möglichkeiten. Sie zeigten einen Weg, den offiziellen Forderungen nachzukommen und vom Sozialismus, von der Industrie

² Andreas Dresen, Interview mit Marcus Seibert, 20015, Revolver, Heft 13.

und von der Arbeiterklasse zu erzählen, dabei jedoch Individuen zu zeigen, ihren Alltag, ihre Fähigkeiten. Christian Lehmanns Diplomfilm im Fach Kamera DER ELEFANT VON HOYERSWERDA (1959), gehört auch in diesen Zusammenhang und macht deutlich, dass nicht nur Regie-, sondern auch Kamerastudenten einen wesentlichen Anteil an der Erneuerung des Dokumentarfilms hatten, die von der Hochschule ausging, bevor sie die DEFA erreichte.

Ab den 1960er Jahren findet dann eine breite Auseinandersetzung mit den beginnenden Dokumentarfilmbewegungen und Neuen Wellen statt; die Entwicklungen des späten Neorealismus, des Cinéma vérité, des polnischen Dokumentarfilms und des tschechischen Kinos sind Thema im Unterricht und in Diplomarbeiten.

Ein fröhliches Spiel mit künstlerischen Gattungen kennzeichnet nun viele studentische Dokumentarfilme. Klausdieter Roths WIR SPIELEN HOCHZEIT (1964) verwendet Schauspiel- und Theater Elemente, Konrad Herrmanns STRUGA – BILDER EINER LANDSCHAFT (1972) ist die filmische Umsetzung eines Gedichts, Volker Koepps und Alexander Ziebell's SOMMERGÄSTE BEI MAJAKOWSKI (1967) verwendet Texte und Verse von Wladimir Majakowski. Inhaltlich geht es in vielen Filmen um die emanzipatorischen Fragen dieser Jahre – das neue Verhältnis der Geschlechter und die Ansprüche der jungen Generation.

Daneben entstehen Dokumentarfilme, die sich mit dem Themenkomplex des Nationalsozialismus, des Widerstands und der Verbrechen an den Juden beschäftigen und auch hier neue formale Wege gehen. Stefan Jerzy Zweigs ERINNERUNG IM HERZEN dokumentiert die Gedenkveranstaltung zum 20. Jahrestag der Befreiung Buchenwalds und unterlegt sie mit dem hochemotionalen Adagio von Remo Giazotto. Konrad Weiß' Film FLAMMEN (1967) über den jüdischen Widerstand kombiniert Interview, Kompilation und Poesie, und der DEFA-Film von Karlheinz Mund (gleichzeitig HFF-Diplomfilm von Kameramann Werner Kohlert) MEMENTO (1966) über den jüdischen Friedhof in Weißensee macht sich kunstvoll zum Medium der Erinnerung, indem er Bilder, Gesang und Textfragmente beziehungsreich montiert. Diese Filme reagierten u.a. auf Alain Resnais NACHT UND NEBEL (F 1958), Jerzy Bossaks REQUIEM FÜR 500.000 (P 1963) und Michail Romms DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS (R 1965), die auf der Dokumentarfilmwoche in Leipzig viel Beachtung fanden und gezeigt hatten, wie man Film- musik, literarische Texte, filmisches Archivmaterial und dokumentarische Aufnahmen verknüpfen, Aufklärung mit subjektiver Ansprache verbinden und so Erinnerung lebendig halten kann.

In den 1970er Jahren differenziert sich der Dokumentarfilm an der Hochschule weiter aus. Die Kooperation mit dem Fernsehen ermöglicht die

Ausstrahlung vieler HFF-Filme, die Formatvorgaben erfüllen. Gerd Willes MONTAGEBRÜDER (1973) und Peter Heinrichs ZÖGLINGE (1974) etwa haben Reportage-Charakter. Sie arbeiten mit 16mm-Kameras und Synchronon und nutzen den Dokumentarfilm als Möglichkeit, für bestimmte Themen – schlechte Arbeitsbedingungen von Montagearbeitern, das Schicksal von Heimkindern – Öffentlichkeit zu schaffen. Dies wird ihnen als unzulässige Kritik ausgelegt. Dass man ihnen die Abnahme verweigert, zeigt, wie rigide in den Jahren unmittelbar vor der Biermann-Ausbürgerung teilweise auch an der Hochschule mit kritischen Wortmeldungen umgegangen wurde. Andererseits mehren sich in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre wieder interessante Filme. Wito Eichel, nun als Direktor für künstlerische Ausbildung an der HFF, gehört zu den Dozenten, die ihre Position nutzen, um interessante Filmprojekte zu ermöglichen. Hans Wintgen und Thomas Heise, die schon im ersten Studienjahr mit ihren kurzen Beobachtungsfilmen auffallen, OSTBAHNHOF (1977) und IMBIß (1978/79), entwickeln bald sehr unterschiedliche und prägnante dokumentarische Haltungen. Zugleich kommen endlich auch Regie- und Kamerastudentinnen an die Schule, die mit ihren Filmen selbstbewusst das Repertoire an Stoffen um weibliche Figuren und Themen erweitern. SUSIS SCHICHT (1978/79) von Petra Tschörtner, WOLTERS TRUDE (1978) von Gabriele Denecke und EIN LEBEN (1980) von Helke Misselwitz gehören dazu. Die beiden letztgenannten wiederum sind – wie auch Peter Kahanes TROMPETE, GLOCKE, LETZTE BRIEFE – dokumentarfilmische Porträts und Oral History in einem, die mit Interviews, Archivmaterial und Spielfilmelementen Biografien einfacher Leute im Zusammenhang der politischen Geschichte des 20. Jahrhunderts lebendig werden lassen.

Mit den genannten Titeln ist übrigens nur ein Bruchteil der zahllosen studentischen Einzel- und Gruppenporträts erwähnt, über die Claus Löser schrieb, sie stellten „potentielle Bausteine einer bisher ungeschriebenen Sozialgeschichte der DDR“³ dar. Tatsächlich gibt es wohl kein Filmarchiv und keine andere Kinematografie, die so reich an Porträts unbekannter und wenig privilegiierter Leute ist und ihre Kunst so beständig in deren Dienst stellt.

Was die interessantesten Spielfilmprojekte angeht, die an der HFF entstanden sind, kann man einen roten Faden ausmachen, der sie durchzieht. Bereits 1961 und 1964 schreiben Helmut Nitzschke und Lothar Warneke in ihren Diplomarbeiten über den „dokumentaren Spielfilm“⁴ und fragen, in

3 Claus Löser: Im Dornröschenschloss. Dokumentarfilme an der Babelsberger Filmhochschule, in: Günter Jordan, Ralf Schenk (Red.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-1992, hrsg. vom Filmmuseum Potsdam, Berlin 1996, S. 348.

4 Helmut Nitzschke: Reflexionen über Kompositionsstrukturen in Filmen dokumentaren Stils, 1961; Lothar Warneke: Der dokumentare Spielfilm, 1964.

Auseinandersetzung mit dem italienischen Neorealismus, wie der DEFA-Spielfilm seinen Studio- und UFA-Charakter loswerden könne. Hannes Schönemann, der vor dem Studium als Regie-Assistent im DEFA-Studio für Spielfilme arbeitete, sieht sich ein Jahrzehnt später noch mit demselben Problem konfrontiert: Die DEFA-Filme, bei denen er mitarbeitet, erscheinen ihm als „altgewordenes Hollywood“.⁵ Umständliche Produktionsbedingungen, hölzerne Dialoge, behäbige Inszenierungen machen sie beim Publikum unbeliebt. An der Hochschule experimentiert er deshalb mit anderen Produktionsbedingungen, dreht seinen Diplomfilm DIE KAMINSKI (1980) mit Laien und wenig Equipment.

Die Hochschule selbst war indes nur bedingt für innovative Produktionsweisen ausgelegt. Man hatte die Ausbildungsstruktur anfangs bei den Filmhochschulen in Moskau und Prag, dem WGIK und der FAMU, abgeschaut. Nach dem Prinzip des klassischen Studiosystems lehrte man nach getrennten Gewerken in den Fachrichtungen Regie, Kamera, Dramaturgie, Schauspiel und Produktion, was die Grundlage für eine klassische Produktionsweise schuf: Für die studentischen Spielfilme bildeten sich Teams aus den verschiedenen Fächern. Jede Szene wurde im Hinblick auf Kameraposition und Licht geplant. Auch Andreas Dresen, der 1986 sein Studium begann, sagt rückblickend, er habe „ganz klassisch das Filmhandwerk gelernt“ und sich anfangs „fataler Weise (...) auch oft daran gehalten“⁶, erst später habe er auch improvisiert. Sein Kurzspielfilm SO SCHNELL ES GEHT NACH ISTANBUL (1990) reagiert aber trotzdem – sogar bemerkenswert schnell – auf die Ereignisse von 1989/90 und kann, vielleicht gerade weil der Student sein Handwerkszeug gelernt hat, das unmittelbar Erlebte in filmische Fiktion verwandeln. Auch in Maxim Dessaus STILLEBEN (1981), der die klassische Filmhandlung mit einer parallelen, traumhaften Filmwelt im Stile Alain Resnais konfrontiert, gibt es ein solches Spannungsverhältnis zwischen klassischem Erzählkino und moderner Brechung. Von heute aus betrachtet interessant ist, dass diese Filme das erzählende und unterhaltende Moment nie für die intellektuelle Geste oder das reine Experiment aufgeben.

In jedem Fall sind die drei Filme nur ein sehr kleiner Ausschnitt aus den höchst unterschiedlichen HFF-Spielfilmen, die in den 1980er Jahren und dann unter den liberalen Bedingungen der Ära des Rektors Lothar Bisky entstanden sind, darunter Filme von Jörg Foth, Herwig Kipping, Andreas Kleinert und Kerstin Bastian.

Ilka Brombach, Juli 2018

⁵ Hannes Schönemann, Interview mit Ilka Brombach am 01.03.2017, nicht veröffentlicht.

⁶ Andreas Dresen: IMPROVISATIONS-ROCK'N'ROLL, Interview mit Gerhard Middling, in: <https://vierundzwanzig.de/de/interviews/regie-spielfilm/andreas-dresen> (2.7.2018)

Auf einem Bahnsteig, 1957

Regie: Kurt Tetzlaff | Buch, Kamera: Manfred Hildebrandt | Darsteller: Dieter Franke, Laien | Produktion: Deutsche Hochschule für Filmkunst (DHF), Potsdam-Babelsberg | Produktionsleitung: Gerhard Knopfe | Aufnahmeleitung: Maria Hartwig | Länge: 4,22 min, 150 m | Format: 35 mm, s/w, ohne Ton | Drehort: S-Bahnhof Berlin-Ostkreuz | Kurzdokumentarfilm mit Spielszenen | Filmübung Regie, 2. Studienjahr | Preise: Internationales Filmfestival der Studenten im Rahmen der VII. Weltfestspiele in Wien 1959: 2. Preis | Digitalisiert vom 35-mm-Positiv



Kurt Tetzlaffs dokumentarische Filmübung ist auf dem Bahnhof Ostkreuz in Berlin-Friedrichshain gedreht und fängt in kurzen Momentaufnahmen ein Stück des proletarischen Berlin im Jahr 1957 ein: Es ist früher Abend, ein Werktag. Arbeiter trinken auf dem Heimweg ein Bier, schauen den Frauen hinterher oder schwatzen noch mit Kollegen. Zwei Jungs

drücken sich am Kiosk herum und klauen unbemerkt Pfandflaschen.

Tetzlaff hatte zuvor mehrere Nachmittage auf dem Bahnhof verbracht, Ideen gesammelt und sich mit einigen Passanten eigens für den Drehtag verabredet; mit Kommilitonen hatte er außerdem kleine Szenen einstudiert, die sie dann vor Ort zwischen den Wartenden nachspielten. Im Film mischen sich daher gestellte mit beobachteten Szenen.

AUF EINEM BAHNSTEIG zeugt von der intensiven Rezeption des italienischen Neorealismus, durch den Studenten der ersten Jahrgänge in den 1950/60ern zu neuen Erzählweisen gerade auch im Dokumentarfilm inspiriert wurden. So erinnern das Motiv des Diebstahls, der Bahnhof als Schauplatz und die zeitliche Rahmung des Films an De Sicas LADRI DI BICICLETTA (I 1948). Seine offene Dramaturgie und das Interesse am Alltäglichen und an den einfachen Leuten machen Tetzlaffs Filmübung zum Vorboden der Erneuerungen im DEFA-Dokumentarfilm, die in den 1960er Jahren stattfinden werden.

Interviews, Dokumente, Rezensionen

„Wir konnten uns orientieren an dem, was wir aus dem Fach Filmgeschichte kannten. Da sahen wir Filme, die bei uns im Archiv lagen, vor allem die frühen sowjetischen Filme, von deren expressiver Haltung wir begeistert waren: Eisenstein, Dowschenko, Pudowkin, Wertow. Was wir bei uns nicht kriegten, haben wir in Westberlin, in der Filmbühne am Steinplatz gesehen, vor allem die Neorealisten, (...), die Italiener: Rossellini, De Sica, Pasolini, und die Franzosen: Clair, Duvi vier, Cocteau. Das durfte natürlich niemand wissen. Aber ich denke, alle wussten es.“

Kurt Tetzlaff , Interview mit Christiane Mückenberger: Wir waren besessen von der Arbeit. Kurt Tetzlaff, in: Mückenberger, Christiane/Poss, Ingrid/Richter, Anne (Hrsg.): *Das Prinzip Neugier. DEFA-Dokumentarfilmer erzählen*, Berlin 2012, S. 156-176, hier S. 163.

„Die Auseinandersetzung über diese Westberlin-Besuche wird faktisch seit dem Bestehen der Hochschule von der Parteiorganisation und der FDJ geführt. Die Genossen der Schulleitung haben versucht, durch ein interessantes wöchentliches Filmprogramm an der Schule, in dem auch die wichtigsten Filme westlicher Produktion gesehen werden sollten, die Studenten vom Besuch Westberliner Kinostadts abzuhalten. Diese praktische Seite der positiven Beeinflussung hat mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen.“

Bericht der Parteiorganisation der Deutschen Hochschule für Film und Fernsehen über die Erfüllung der Aufgabenstellung des 30. Plenums des Zentralkomitees, vom 9.7.1957, BArch 2115/57.

Der Elefant von Hoyerswerda, 1957

Regie, Buch, Kamera: Christian Lehmann | *Produktion:* Deutsche Hochschule für Filmkunst (DHF), Potsdam-Babelsberg | *Produktionsleitung:* Gerhard Knopfe | *Aufnahmeleitung:* Maria Hartwig | *Länge:* 15 min, 360 m | *Format:* 35 mm, s/w, ohne Ton | *Drehort:* Spremberg, Schwarze Pumpe | *Kurzdokumentarfilm* | *Diplomfilm Kamera* | *Digitalisiert vom 35-mm-Positiv*



In seinem Diplomfilm beobachtet Christian Lehmann Bauarbeiten in Spremberg, wo für die Mitarbeiter des Gaskombinats „Schwarze Pumpe“ ein Wohnviertel errichtet wird. Ein Portalkran, der „Elefant von Hoyerswerda“, montiert die ersten Großplatten der DDR. Man sieht wie Gebäude zusammengesetzt und Fassaden eingerüstet werden, wie Kranfahrer,

Maurer und Zimmerleute ihre Arbeit verrichten. Dabei wechselt der Film zwischen eindrucksvollen Totalen der Architektur und der sommerlichen Baustelle – und nahen und halbnahen Aufnahmen von den Arbeitern, ihren Gesichtern und Körpern.

Lehmann hatte vor dem Kamerastudium bereits Fotografie an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst studiert. Die Erfahrung als Fotograf und die Rezeption verschiedener fotografischer Traditionen und Stile, die sich die Studenten auf eigene Faust erschlossen, hat sich anschließend auf seine Kameraarbeit ausgewirkt. So ähnelt die Art, in der er in seinem Diplomfilm Symmetrien und Strukturen, Licht und Schatten ins Bild setzt, der Fotografie der Neuen Sachlichkeit. Dagegen lassen die Aufnahmen vom

Arbeitsalltag an die – von den damaligen Kamerastudenten bewunderte – sozialdokumentarische Fotografie denken.

Hinzu kommt schon hier die für Lehmann charakteristische Kameraführung. Wie er die Sinnlichkeit und Dynamik der zumeist jungen Protagonisten ins Bild setzt, hat einige Jahre später maßgeblich den visuellen Appeal von Dokumentarfilmen wie BARFUSS UND OHNE HUT (DDR 1964) und MÄDCHEN IN WITTSTOCK (DDR 1975) von Jürgen Böttcher oder Volker Koepp mitbestimmt.

Interviews, Dokumente, Rezensionen

„Insgesamt war es eine Aufbruchzeit, drapiert von einem merkwürdigen politischen Umfeld. An eine ‚Mauer‘ wurde zwar noch nicht gedacht, aber die Grenze gab es natürlich (...). Dennoch war es im Prinzip kein Problem, (...) nach Westberlin in die Filmbühne am Steinplatz zu fahren, unweit vom Bahnhof Zoo. (...) Einmal trafen wir dort an einem Abend 28 Studenten und einen Dozenten (...). Es war ein Chaplin-Film. Auch die einzigartige Foto-Weltausstellung ‚The Family of Man‘ haben wir uns bestimmt alle in Westberlin begeistert angesehen.“

Christian Lehmann, Interview mit Peter Badel: Im Gespräch mit Christian Lehmann. ... Wahrscheinlich einer unserer schönsten Berufe überhaupt, in: Peter Badel (Hg.): *Kamera läuft. DEFA-Kameraleute im Gespräch*, Berlin 2007.

Wir spielen Hochzeit, 1964

Regie: Klausdieter Roth | *Buch:* Klausdieter Roth, Klaus Manzek | *Zusatz:* Ein Film des Kollektiv 63 | *Vorlage:* nach einem Motiv von Christian Kozik | *Kamera:* Klaus Manzek | *Produktion:* Deutsche Hochschule für Filmkunst (DHF), Potsdam-Babelsberg | *Produktionsleitung:* Joachim Siegmund, Hans Reichel | *Schnitt:* Erika Lehmpful | *Ton:* Werner Klein. *Musik:* Gerhard Rosenfeld, Christian Kozik | *Länge:* 528 m, 18,17 min | *Format:* 35 mm, s/w | *Kurzfilm mit Spiel- und dokumentarischen Szenen* | *Filmübung Regie, 3. Studienjahr* | *Digitalisiert vom 35 mm-Negativ*



Klausdieter Roth erzählt die Geschichte einer Liebe: vom Kennenlernen und der großen Leichtigkeit am Beginn bis zum Alltag der Ehe und der Trennung am Schluss. Dabei mischt er dokumentarische Beobachtungen (von Passanten auf der Straße, frisch verliebt, erst ohne, dann mit Kindern) und Spielszenen (von Hochzeit und Scheidung), wobei er die

Rollen von Mann und Frau mit verschiedenen Darstellern besetzt. Aus der Geschichte eines Paares wird so die Erzählung vieler und variierender Erfahrungen. Schauspiel- und Theaterelemente kommen hinzu. Wie der