

IN GEORGIEN

Land	Deutsche Demokratische Republik 1987
Produktion	DEFA-Studio für Dokumentar- film, Gruppe 'document'
Regie, Buch	Jürgen Böttcher
Kamera	Thomas Plenert
Kameraassistenz	Michael Löwenberg
Ton	Eberhard Pfaff
Mischton	Heinz Kaiser
Schnitt	Gudrun Plenert
Redaktion	Anne Richter
Produktionsleitung	Frank Löprich, Kerstin Lindenberg
Georgische Mitarbeiter	
Produktionsleiter	Dia Kurdgelia
Aufnahmeleiter	Washa Edsgweradse
Dolmetscher	Aliko Kartosia
Berater	Georgi Tolordava
Uraufführung	14. Oktober 1987 10. Nationales Festival Dokumen- tar- und Kurzfilm der DDR in Neubrandenburg
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.37
Länge	100 Minuten

Inhalt

Eine Reise durch Georgien, gesehen und erlebt von Thomas Plenert (Kamera), Eberhard Pfaff (Ton) und Jürgen Böttcher (Regie).

Stationen: Mzcheta – Kulturdenkmäler in der alten Hauptstadt des damaligen Kartli; in Tbilissi huldigen junge Frauen dem georgischen Maler Niko Pirosmaschwili; anschließend ein kurzer Besuch im Pirosmani-Saal des Nationalmuseums. Weiter zu den Hirten und Bauern Kachetiens. Danach Batumi am Schwarzen Meer. Die letzten Reiseziele sind Mestia, die Hauptstadt Swanetiens, und das 2400 m hoch gelegene Kaukasus-Dorf Uschguli. Das ist eine sehr persönliche und sinnliche Annäherung an den Charakter des georgischen Volkes.

Zu diesem Film

Aus Jürgen Böttchers erster Absichtserklärung zu einem Film über Georgien:

„Dieser Film bedeutet die Verwirklichung des sprichwörtlich 'lange gehegten' Traums.

Es sollte ein intuitiver Film der unmittelbaren Begegnungen sein, in dem Augen-Blicke mehr sagen als Worte ... sieht man doch im fremden Land selbst die Bäume, Tiere, Früchte, den Himmel dort und die Sterne neu – begreift oftmals alles tiefer, anders. Die Landschaften, Häuser, wie einer ißt und lacht oder abwartend steht; die alltägliche schwere Arbeit, die Art zu feiern, zu trauern, zu genießen ...

Die Musik und die Worte sollen sozusagen aus dem Innern des Films, aus der lebendigen Szene quellen; die Bilder zärtlich genau, aber nicht exotisch sein – und farbig, aber nicht bunt ...”

„Schönheit ist vielleicht nur ein Synonym für ein bestimmtes Licht der Lebendigkeit”

Hannes Schmidt im Gespräch mit Jürgen Böttcher

Schmidt: Wenn man Deine Filmographie durchgeht, fällt auf, daß Du bisher kaum einen Film im Ausland gedreht hast.

Böttcher: IN GEORGIEN ist mein erster Film, der im Ausland entstanden ist. All die Jahre konzentrierte ich mich auf die DDR. *Schmidt:* Am Anfang Deines neuen Films sagst Du, daß Du schon vor zwanzig Jahren einen Film über Pirosmani und die Nachfahren seiner Bilderhelden in Georgien drehen wolltest. Warum kam dieser Film nicht zustande?

Böttcher: Ich sah damals die Pirosmani-Ausstellung in Berlin. Ich kannte bis dahin nur Naive aus anderen Teilen der Welt, vor allem aus Frankreich. Die Ausstellung war eine Offenbarung für mich, und ich wußte, daß ich da einmal hinfahren würde. Wenn sich dort auch die Verhältnisse seit Pirosmani geändert haben, war mir doch klar, daß von dem Leben in seinen Bildern noch sehr viel erhalten sein mußte. Mein Wunsch, einen Film zu drehen, ließ sich damals nicht realisieren.

Viele Jahre später war Thomas Plenert an einem Film für das Fernsehen beteiligt, der in einer Episode in Georgien spielte. Er war so fasziniert von dieser Reise, daß er mein Interesse von Neuem weckte. Wenn er das nicht getan hätte, wäre es vielleicht nie etwas geworden.

Mein Wunsch, Georgien zu besuchen, wurde natürlich auch durch die Kenntnis der georgischen Kultur, Literatur und Kunst, insbesondere die Filme von Otar Iosseliani, befördert. Sie beeindruckten mich schon frühzeitig.

Schmidt: Wie habt Ihr Euch auf diese Reise vorbereitet, welche konzeptionellen Überlegungen gab es?

Böttcher: Die Vorbereitungen waren minimal, wir haben nichts vorerkundet. Insofern war das Ganze ein Abenteuer.

Ein Jahr vorher, 1986, bereisten wir Georgien, um Land und Leute kennenzulernen. Davon ist nichts direkt in den Film eingegangen, denn wir filmten keine einzige Wiederbegegnung.

Um den georgischen Freunden einen Eindruck von unseren bisherigen Arbeiten zu geben, zeigten wir vor Drehbeginn im Studio *Rangierer*, *Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner*, *Venus nach Giorgione* und *Die Frau am Klavichord*.

Ich hatte kein ausgeklügeltes Konzept. Im Grunde beruhte der Film auf einer halben Schreibmaschinenseite Konzeption. Ich ging davon aus, daß es ein halbstündiger Film wird und war dann sehr überrascht, daß wir einen abendfüllenden Film drehen konnten. Das war Freude und Herausforderung zugleich.

In der Konzeption schrieb ich, daß sich ein langgehegter Wunsch von mir erfüllen würde. Ich schrieb, daß es ein ganz intuitiver Film der Begegnungen werden sollte. Landschaft, Menschen, Haltungen, in dem die Augen-Blicke wichtiger sein werden als die Worte. Ist es nicht so, daß man in einem fremden Land alles sinnlicher, tiefer empfindet? Den Himmel, die Sterne, daß es anders aussieht, wenn jemand ißt oder hinter einem Gartentor steht? Über vieles denkt man neu und anders nach.

Schmidt: Was bedeutet es für Dich, reisen zu können, welche Rolle spielt das Erleben fremder Länder in Deinem Leben?

Böttcher: Diese Fragen stehen in einem untrennbaren Zusammenhang mit meinem bisherigen Leben. Ich bin Jahrgang 1931, habe also die Nazizeit und den Krieg bewußt erlebt. Wenn man damals auch noch ein Kind war, so ist man doch gezeichnet. Der Wunsch, das Verlangen, in fremde Länder zu reisen, ist also überhaupt nicht von dem Verantwortungsgefühl zu trennen, das man dafür hat, wie Deutsche fremde Völker, darunter vor allem das sowjetische, überfielen, wie sie dort hausten, welche Zerstörungen sie anrichteten. Dann ist da die relative geistige Öffnung, die ich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erlebte. Die Begegnung mit dem amerikanischen Jazz, die Bekanntschaft mit den Bildern Picassos, die neorealistischen Filme. Das weckte zusätzlich den Wunsch, einmal in diese Länder zu reisen.

Aber das ist noch nicht alles. Ich studierte Malerei. In jeder Biographie kann man nachlesen, welche Bedeutung es hat, das Licht und den Geruch eines anderen Landes, seine Kultur und Sprache zu studieren: Einmal in Südfrankreich auf den Spuren von Cézanne wandeln, Turners England, der Kultur der alten Kelten zu begegnen. Da bilden sich Traumkapseln, mit denen man herumrennt. Wenn man einen solchen Stau nach dreißig Jahren ein wenig abarbeiten kann, hat das schon seine Bedeutung.

Es ist auch nicht so, daß ich vor der Georgien-Reise dazu keine Möglichkeit gehabt hätte. Ich war z.B. im Irak, in Basra und in Babylon. Unvergeßlich. Ich fotografierte die Arbeiter, die Babylon ausgraben, in ihren Tüchern und Umhängen, ich hatte konkrete Filmideen.

Schmidt: IN GEORGIEN verdeutlicht, welche verschlungenen Wege das künstlerische Subjekt geht. Empfund ich bei *Martha* (1978) vor allem wegen des sozialen Bezugs noch eine starke Identifikation, schwächte sich diese bei *Im Lohmgrund* (1977) ab. *Rangierer* (1984) und *Die Küche* (1986) waren noch deutlichere Verweigerungen verbaler Mitteilungen, führten aber auch zu Schwierigkeiten bei der Rezeption.

Mit IN GEORGIEN kehrst Du wieder zum Gebrauch der Vielfalt filmkünstlerischer Mittel, von Dialogen, Musik, Geräuschen, dem Kommentar zurück. Wie siehst Du diese Entwicklung?

Böttcher: Bei *Rangierer* und *Die Küche* mußte ich kurze Filme machen. Ich brauchte die wenigen Filmmeter, um die Wirklichkeit, die Schwierigkeit der täglichen Bewältigung der Arbeit, die enorm sinnliche Welt der Bewegung und der Zeit einzufangen. Da war kaum Platz für ein Gespräch.

Ich würde die Leute liebend gern in meinen Filmen mehr reden lassen. Das setzt jedoch voraus, daß die Sprache so genutzt werden kann, daß sie alles ausdrückt, was Menschen beschäftigt und bewegt, ihre Freuden, aber auch ihren Unmut, daß Tabus durchbrochen werden und man mit der Wahrheitsfindung vorankommt. Wenn ich aber von vornherein mit der Sprache nur in einer ganz bestimmten Richtung arbeiten kann, dann interessiert sie mich nicht, dann maße ich mir auch nicht an, meine Helden auf ein Parkett zu führen, wo sie gewissermaßen nur loben, sich nur ganz allgemein äußern dürfen.

Die Unterschiede zwischen den von Dir genannten Filmen sind auch dadurch bedingt, daß man sich nicht wiederholen darf. So wie ich zu den 'Stars' gegangen bin, kann ich nicht zu den 'Wäscherinnen' oder zu 'Martha' gehen.

Schmidt: Und doch, scheint mir, ist es nicht zufällig, daß die Rückkehr zur Sprache, zur Vielfalt der filmkünstlerischen Mittel bei Dir wieder bei einem Film einsetzt, der im Ausland entstanden ist.

Böttcher: Als feststand, daß wir diesen Film drehen, bin ich

nicht prinzipiell anders herangegangen als vorher. Ich wußte, daß ich keine langen Interviews führen, daß ich die Leute nicht bequatschen werde. Es ist nicht nobel, Fremde auszufragen. Bei der enormen Gastlichkeit wäre das nicht schwer gewesen. Das sollte man nur, wenn man auch von seinem eigenen Leben erzählt. Wir haben uns bewußt zurückgehalten.

Fahre ich in ein anderes Land, in eine fremde Landschaft und die Leute begegnen mir auf der Landstraße, auf dem offenen Feld oder im Dorf, dann kann das Wort natürlich eine größere Rolle spielen. Primär war aber auch hier die Betroffenheit des unmittelbaren Begegnens, Sichwahrnehmens. Und wenn ich jetzt die Leute nichts Genaueres frage, dann geschieht etwas Faszinierendes. Man nimmt sich anders und intensiver wahr. Eine Art Kristallisation findet statt. Nichts erfragen, keine Absichten haben. Nichts verlangen, nichts erpressen, sich nichts ausrechnen. Das ist wie im Märchen, am Ende wird die Bescheidenheit belohnt. Nenne es Demut, nenne es Kühnheit. Je länger man beim Dokumentarfilm arbeitet, umso mehr begreift man die verschiedenen Schichten und Nuancen solcher unvorbereiteter Begegnungen. Das ist wie ein Magnetfeld des Blicks – mancher würde wahrscheinlich die Schere nehmen und denken, es geht erst später los. Da spielt sich beim Film enorm viel ab. Wenn die Begegnung das Ereignis ist und man auf nichts Außergewöhnliches wartet, dann berührt man eine andere Dimension. In diesen größeren Zwischenräumen können die Leute, die den Film sehen, wie ich meine, mehr spüren von Werten des Lebens und seiner Gefährdung, die verbal schwer zu fassen sind.

Schmidt: Anfang 1979, vor fast zehn Jahren, hatten wir ein längeres Gespräch über die Quellen Deiner künstlerischen Subjektivität. Ich erinnere mich sehr genau an Deine Äußerungen über das Wesen Deiner Arbeit beim Dokumentarfilm, daran, immer möglichst fruchtbare Begegnungen mit Menschen zu suchen und daß alle Deine Filme eine Art von wahrhaftigem Seismogramm des Charakters dieser Begegnungen seien. Du bist dann noch weitergegangen und hast es zugespitzt: Deine Filme seien eigentlich keine Dokumentationen darüber, wie etwa die 'Stars', die 'Wäscherinnen' oder der 'Sekretär' seien, sondern sie erzählten immer auch, wie es war, wenn Du mit ihnen zusammengetroffen bist, nur über diesen engen Ausschnitt einer Begegnungswahrheit werde etwas gesagt. An diese Äußerungen wurde ich jetzt sehr erinnert.

Böttcher: In dreißig Jahren habe ich über vierzig Filme gemacht. Da gibt es ein Zentrum, das sich herausbildet und dem man verhaftet ist. Insofern haben meine Filme eine Konsequenz, die sich vertieft. Andererseits darf man sich nie wiederholen, sonst ist es nicht lebendig. Ich bin ja auch Maler, die Farbe fließt so oder so aus meiner Pfote, aber ich kann nicht immer das gleiche Bild malen.

Es gibt einen Punkt, an dem man keine Filme mehr machen dürfte, dann, wenn man nicht mehr genug erlebt. Die Phantasie, die Aufrichtigkeit, die Lebendigkeit, die Fähigkeit zur Entdeckung spielen eine unerhörte Rolle. Bin ich wirklich noch vom Erleben der Wirklichkeit betroffen oder nicht?

In den letzten Jahren beobachte ich eine für mich viel ergreifendere Entwicklung. Früher war mir immer die Frage wichtig: Wie wird der nächste Film sein? Jetzt stelle ich fest, daß es darum eigentlich gar nicht geht. Warum sich nicht dem Nächstliegenden zuwenden, dem, was einen am meisten beschäftigt? Nimm' mal Freunde oder ganz Nahestehende. Ich denke, ich könnte sie jetzt darstellen, objektivieren, ohne im Persönlichen steckenzubleiben. Man muß Filme darüber machen, was einen am meisten beschäftigt, aus dem Zentrum heraus, aus einer Gesamtachse. Ein Film scheint mir dann begründet, wenn in seinem Resonanzboden alles, auch die früheste Kindheit mitschwingt, auch Gut und Böse, die eigenen Schwächen. Nicht, um sich auszubreiten über das eigene Ich, sondern weil es eine Summe der Erfahrungen, eine Art Quintessenz des eigenen Lebens gibt. Film ist ein Gleichnis auf das Leben, für das, was man erlebt und entdeckt, was man verantworten kann, anderen zu erzählen. Ein Film taugt dann nichts, wenn man wie ein Rechercheur an sein Thema herangeht, nichts Persönliches einzubringen hat.

Insofern ist meine damalige Anmerkung über die 'Stars', 'Wäsche-

rinnen' usw. richtig. Ich würde sie heute dahingehend relativieren, daß es natürlich Filme über diese Menschen sind, die aber nur etwas taugen, weil sie durch den Spiegel des eigenen Herzens gegangen sind.

Schmidt: Du hast Dich in all Deinen Arbeiten immer mit der Frage der Schönheit herumgeschlagen. Aus der Zeit von *Stars* stammt die Absicht, einmal einen großen Film über die Schönheit der Frauen zu drehen. Später wurde Dir klar, daß man so etwas nie so direkt ansteuern darf, so wenig wie die Poesie. Die Schönheit steckte ja in den 'Stars' schon drin. Zu einer solchen, vermittelten Darstellung von Schönheit scheinst Du auch bei *IN GEORGIEN* gefunden zu haben.

Böttcher: Der Schönheitsbegriff ist etwas Umfassenderes, er betrifft nicht nur Frauen. Nicht nur Rusiko, die Kunsthistorikerin ist schön oder die junge Mutter am Kiosk, sondern auch der Bauer Michail, die schwarze Bäuerin mit dem Lamm im Arm usw. Schönheit ist vielleicht nur ein Synonym für ein bestimmtes Licht der Lebendigkeit.

Schmidt: Euer Film enthält einen Kontrapunkt zur Schönheit. Ihr besucht den Friedhof von Batumi, beobachtet eine Beerdigung ...

Böttcher: Tod und Leben, diese dialektische Verzahnung, wen beschäftigt das nicht. Mit zunehmendem Alter bekommt man eine andere Beziehung dazu. Wenn mich jetzt der Tod interessiert, dann sind die neuen Wege eigentlich die alten. 1961 habe ich damit angefangen. In meinem ersten Film nach der Hochschule, *Drei von vielen*, noch vor *Ofenbauer*.

Schmidt: Bei *IN GEORGIEN* stellt sich eine Identität von Regie und Kamera her. Nicht in dem Sinne, daß man das Gefühl hat, daß hier jemand die Regie bedient. Die Kamera von Thomas Plenert greift weitgehend Deine Intentionen auf, behält aber noch einen Freiraum, in dem sie etwas Eigenes hinzufügt. Das setzt sich beim Schnitt fort, wo die von Regie und Kamera vorgegebenen Intentionen wieder aufgenommen werden.

Thomas Plenert vermag es, über die Wiedergabe von konkreten Erscheinungen hinaus Wesenszüge der Menschen und der Landschaft deutlich zu machen, er besitzt die Fähigkeit zur Stilisierung.

Böttcher: Viele meinen, als Maler müßte ich meine Bilder selber machen. Ich kann das nicht, und ich will das nicht. Ich will nicht meine Malerei betrügen, indem ich als Filmemacher auch noch Bilder mache. Die Art meiner Filme läßt das nicht zu. Für die Menschen, die uns vor der Kamera begegnen, bin ich das Auge, das Kind, das sich freut. Während des Drehens ist die Persönlichkeit Thomas Plenerts nicht so gegenwärtig. Er steckt vor allem hinter diesem Kasten, muß auf die Schärfe und andere Details achten, er ist wie in Trance.

Es wäre keine gute Zusammenarbeit, wenn er trotz aller Vertrautheit, wir arbeiten jetzt über zehn Jahre zusammen, keine Freiräume, keine Souveränität hätte. Er kennt meine Filme, meine Bilder, über viele Dinge brauchen wir nicht mehr zu reden. Wenn die Aufnahmen beginnen, steht er an einer bestimmten Stelle, ich trete hinzu oder umgedreht. Das sind Grunddinge, die dürfen nicht durcheinander geraten. Natürlich bin ich zwanzig Jahre älter, habe zwanzig Jahre länger Filme gemacht, und es ist schon klar, daß mein Einfluß auf ihn nicht unerheblich ist, aber ohne Thomas Plenerts Talent wären meine Filme nicht das, was sie sind.

Schmidt: Welche Rolle spielt das Team für Dich?

Böttcher: Es ist ja nicht nur der Kameramann. Unser Team bestand aus vier Leuten. Es ist die gemeinsame Intention von uns vieren, die solche Filme möglich macht. Der Kameraassistent Michael Löwenberg macht seine Arbeit hervorragend; seine Freundlichkeit und seine Offenheit fließen mit in den Film ein. Nimm' die geheimnisvolle Magie des Originaltons von Eberhard Pfaff, was für eine Arbeit da dahintersteckt. Da ist die Erinnerung an die Riesenfahrten, die wir durch das Land gemacht haben. Man sitzt in so einem Bus und es regnet, aber was da auf einmal passiert. So ein Film hat Abenteueraspekte, weil man total unsicher ist, was dort sein wird, wo man hinkommt. Da nichts vororganisiert ist, es aber ein Film ist, der eine Menge

kostet, wird das ein Vabanque-Spiel. Es ist, als wenn Du von einem riesengroßen Turm herabspringst. Andererseits bewirkt das etwas ganz Wichtiges. Genau dadurch zittert alles noch mehr. Wenn Du es sicher machst, weil es groß werden soll, wird es, wie die meisten großen Filme, unlebendig. Das ist wie bei diesen bekannten, großen Gebäuden. Nur bei einem genialen Baumeister atmen die noch. Ein kleines Häuschen hat oft mehr Charme. Ein großer Film muß eben diese eigenartige, lässige Freiheit haben. Das kann man nur mit dem Zittern in sich machen, mit dem Gefühl, daß auch alles schiefgehen kann. Im Ausland wird das Abenteuer noch größer. Man ist vollkommen auf sich und das Team verwiesen. Es gibt eine brüderliche, gemeinsame Art des Zusammenlebens und Zusammenlebens. Man ist dem anderen sehr nahe, wird durch ihn bereichert. Es gibt einen Moment beim Drehen, wo man sich mit Blicken der Ergriffenheit gewissermaßen vereint.

Schmidt: Über welche Möglichkeiten verfügt der Dokumentarfilm heute, welche Erfahrungen machst Du mit den Zuschauern?

Böttcher: Manche denken, Dokumentarfilm sei nur Naturalismus, nur Authentizität. Wenn ich sage, meine Filme sind nicht das objektive Dokument, sondern eine Art von Begegnungswahrheit, das Erlebnis der Begegnung, dann ist das bei dem Schönen ähnlich. Es ist Teil des Lebens, aber gleichzeitig auch ein Zeichen dafür. Dokumentarfilm hat in dieser Hinsicht viel mehr Dimensionen, als von manchen Kritikern erahnt wird. Er ist authentisch und gleichzeitig ein poetisches Zeichen. Er ist objektiv und gleichzeitig viel subjektiver als die meisten Spielfilme. Wir blicken auf Tbilissi, zeigen die Stadt, aber es ist unser Blick auf Tbilissi, zu einer bestimmten Zeit, in einem bestimmten Licht, mit einem besonderen Geruch. Ist das nicht geheimnisvoll? Der Dokumentarfilm hat nicht die Last der Fabel, er kann deshalb weniger konventionell sein. Die meisten Spielfilme haben etwas voyeuristisches. Es ist, wie wenn man durch ein Fenster schaut und fragt: Was wird nun mit dem Helden? Das fällt beim Dokumentarfilm weg. Das Eigentliche bekommt, ohne naturalistisch zu werden, eine besondere Dimension.

Was nun meine eigenen Filme betrifft, so habe ich die Erfahrung gemacht, daß die Leute oft sehr konträr darauf reagieren.

Für diejenigen, die sich daran gewöhnt haben, gewisse Feinprodukte, die man so gern schleckt, zu essen, stellen meine Filme eine Art von Verunreinigung dar. Ihre Einfachheit ist für sie schockierend, provozierend, sie fühlen sich um etwas betrogen. Bei meinen Filmen bekommt man nicht alles vorgekaut, man muß selber suchen, mehr selber verdauen. Ich erlebe da beglückende Momente der Bestätigung, daß Menschen mir danken, daß sie ernst genommen werden, daß ihrer Persönlichkeit ein größerer Freiraum gegeben wird. Sie kommen plötzlich auf Dinge, die sie bisher nur unbewußt spürten. Das ist für mich eine Frage der Sensibilisierung des Mediums und der Zuschauer. Der so viel strapazierte Begriff des Bewußtseins umfaßt eben nicht nur den sozialen, politischen, ideologischen, sondern auch den ästhetischen, magischen, seelischen Aspekt. Es geht um heftigere Lebensintensität und Lebenssensibilität.

Heute gibt es manche Filmemacher, die Effekt damit treiben, daß sie schockieren, und sie haben sich einen Namen damit gemacht. Sie stellen unentwegt das Häßliche, das Gräßliche dar, wovon es, weiß Gott, genug auf der gegenwärtigen Welt gibt, das kann keiner leugnen. Solche Leute genießen, für viele offenkundig, ihr Leben ganz schön, aber in ihren Filmen tun sie so, als sei die Welt ein einziger Wahnsinn, eine einzige Krüppelei.

Wenn man von diesem naiven Bekenntnis zur Schönheit spricht, so heißt das eigentlich nichts anderes, als den Mut zu diesem Trotzdem zu haben. Ich muß zugeben, meistens drehe ich 'Huldigungsfilme' und der analytische Film ist nicht meine Stärke. Bei mir geht der Stoff einen anderen Weg, und die Nachrichten sind von anderer Art. Das geht bis zur Besessenheit, was Material, Strukturen, Licht, Klang etc. betrifft.

Obwohl die Welt in einem ziemlich üblen Zustand ist, sollte man zugeben, welcher Reichtum da noch immer vorhanden ist, daß man manchmal fast besoffen ist von ihrer Fülle und Verschiedenheit, von dem Licht, das sie trifft, von diesem Fluidum des Erotischen.

Das Gespräch zwischen Hannes Schmidt und Jürgen Böttcher wurde am 7. Januar 1988 in Berlin (DDR) geführt.

Biofilmographie

Jürgen Böttcher, geb. 8. 7. 1931 in Frankenberg (Kr. Hainichen, Sachsen). 1949 - 53 Studium der Malerei an der Akademie für bildende Künste in Dresden. Danach freischaffender Maler und Dozent. 1955 - 60 Regie-Studium an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Berlin-Babelsberg. Filme ab 1957, zunächst im Rahmen der Filmhochschule. Ab 1961 Arbeit für das Defa-Studio für Dokumentarfilme.

Ab Mitte der 70er Jahre entwickelt Böttcher seinen eigenen Stil der ruhigen, sich auf die dargestellten Menschen einlassenden Beobachtung, der oft poetischen Darstellung eines Ortes oder einer Landschaft. Böttcher löst sich vom vorgegebenen Muster der kurzen TV-Dokumentationen oder des Vor-Films und produziert bewußt lange Dokumentarfilme für die Kino-Leinwand.

Böttcher tritt seit Mitte der 70er Jahre auch wieder stärker als Maler in Erscheinung. 1981 dokumentiert er in einem Experimentalfilm-Tryptichon seine Übermalungen von Postkarten mit Bildern alter Meister.

(Weitere Hinweise zur Biographie von Jürgen Böttcher im Informationsblatt Nr. 4 des Internationalen Forums des Jungen Films 1987 sowie in 'CineGraph', Lexikon zum deutschsprachigen Film)

Filme:

- 1957 *Der Junge mit der Lampe*
- 1958 *Dresden, wenige Jahre danach*
- 1960 *Notwendige Lehrjahre* (18 Min.)
- 1962 *Drei von vielen* (11 Min.)
Ofenbauer (15 Min.)
Im Pergamon-Museum (19 Min.)
- 1962/63 *Silvester* (10 Min.)
- 1963 *Stars* (20 Min.)
Charlie und Co. (14 Min.)
- 1964 *Barfuß und ohne Hut* (26 Min.)
- 1965 *Karl-Marx-Stadt*
Gegenwärtiger Bericht und Erinnerung an Chemnitz (18 Min.)
Kindertheater (27 Min.)
- 1966 *Jahrgang 45*
- 1967 *Der Sekretär* (29 Min.)
Wir waren in Karl-Marx-Stadt (34 Min.)
Fest der Freundschaft (25 Min.)
- 1967/68 *Tierparkfilm* (19 Min.)
- 1968 *Ein Vertrauensmann* (19 Min.)
- 1969 *Arbeiterfamilie* (31 Min.)
- 1979 *Dialog mit Lenin* (32 Min.)
Der Oktober kam ... (71 Min.)
- 1971 *Song International* (45 Min.)
- 1972 *Wäscherinnen* (23 Min.)
Zum Beispiel Rewatex (26 Min.)
- 1973 *Wer die Erde liebt* (72 Min.)
- 1973/74 *Erinnere dich mit Liebe und Haß* (40 Min.)
- 1974 *Weggefährten. Begegnungen im 25. Jahr der DDR.* (68 Min.)
Die Mamais (20 Min.)
- 1976 *Großkochberg — Garten der öffentlichen Landschaft* (16 Min.)
- 1976/77 *Ein Weimarfilm* (69 Min.)
- 1977 *Im Lohmgrund* (27 Min.)
Murieta (18 Min.)
- 1978 *Martha* (46 Min.)
- 1981 *Potters Stier* (16 Min.)
Venus nach Giorgione 21 Min.)
Die Frau am Klavichord (17 Min.)
- 1983/84 *Der schönste Traum* (62 Min.)
- 1984 *Rangierer* 21 Min.)
Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner (32 Min.)
- 1986 *Die Küche* (42 Min.)
- 1987 IN GEORGIEN