

Böttcher: Da kann ich nichts machen. Es ist mir nicht unbedingt unangenehm. Es gibt Filme, in denen etwas wirklich zur Sprache kommt; deren Einsatz ist dann legitim und notwendig. Aber es gibt auf der anderen Seite eine Inflationierung der Sprache, des Sprechens. Damit eng verbunden ist die von mir empfundene Tendenz der Austreibung der Bilder. Sehen Sie, wenn man sich an sein eigenes Leben erinnert, den Blick aus dem Fenster, das Schweigen mit einem Freund, in der Liebe ist es genauso. Das Leben ist doch anders. Aber wenn die Leute immer nur sitzen und reden, ist die Sinnlichkeit weg. irgendwann kommt dann der Punkt, wo man den Worten nicht mehr trauen kann. Wichtig aber ist: das ist nicht ästhetisch gedacht. Ich kenne Filme, in denen nur gesprochen wird, und die werfen einen um. Filme, die wunderbar sind. Ich nenne nur ein Beispiel, *Die Lincoln-Brigade* (Ein guter Kampf— die Abraham-Lincoln-Brigade im Spanischen Bürgerkrieg). Unsereiner muß etwas anderes machen. Das ist aber nicht so wesentlich. Entscheidend ist, daß die Dinge erlebt werden, nicht verbal behauptet oder erzählt. Viele Filme machen es sich zur Aufgabe, eine Totalität, manchmal auch historisch große Zeiträume zu erzählen. Ich beschränke mich fast immer auf einen Ort, um innerhalb einer relativ kurzen Arbeit möglichst in die Tiefe gehen zu können. Konzentration in einem Raum, in einer begrenzten Zeit, in der Form. Wir drehen einfach, was wir herausbekommen haben.

Frage: Auffällig ist für mich — nicht nur bei diesem Film — Ihre Arbeit mit den Originaltönen. Welchen Stellenwert nimmt der Originalton in Ihrem Selbstverständnis als künstlerisches Gestaltungsmittel ein?

Böttcher: Der Ton hat — ähnlich wie die Bilder, wie Bewegung, Licht — eine unerhörte Kraft. Ein bestimmtes Klappern oder Fauchen kann faszinieren, aber auch quälend werden — Geräuschkulisse — vieles empfinde ich von der Musik her. Ich denke, wenn Sie so wollen, musikalisch. Mein Staunen wird von Jahr zu Jahr heftiger, wie sich die Welt auch intensiv dem Menschen übers Hören mitteilt. So mißtraue ich den vorgedachten synthetischen akustischen Mitteln. Es geht mir hier mehr um Reinigung. In der KÜCHE sind, wie schon bei den *Rangierern* keinerlei zusätzliche Effekte verwendet worden. Einige meinen, das sie Naturalismus, aber ich glaube das nicht.

Frage: Der Film geht sehr genau mit dem Raum um; das unterschiedliche Gesicht gleicher Dinge zu verschiedenen Zeiten wird deutlich. Aber auch die Menschen bewegen sich in unterschiedlichen Rhythmen. Darauf wird filmisch reagiert, auch mittels der Montage. Wo lag die Hauptarbeit, auch in Hinsicht auf den Filmrhythmus?

Böttcher: Der Drehprozeß ist das Entscheidende. Es ist eben ein Moment wichtig, wann man die Kamera einschaltet, wann nicht. Die wesentliche Nachricht entsteht bei uns beim Drehen. Dort passiert. Natürlich, die Montage. Da muß man sich noch von einigem trennen, was man beim Drehen schon ahnte. Aber dort geht es dann nur noch um Präzisierungen. Im Grunde genommen ist für mich der Film beim Drehen schon ziemlich fertig. Man hat die poetische Idee im Leib, muß sie nun sinnlich machen. Es geht mir in letzter Zeit auch um das Gleichnishafte. So in der KÜCHE: einer muß schwer arbeiten, der andere macht ihm das Essen. Es entsteht ein zwingender Zusammenhang, eine Beziehung. Eine ganz einfache soziale Wurzel wird freigelegt. Das ist etwas ganz Elementares, muß aber sinnlich erlebt werden. Der Stoffwechsel des Lebens muß sichtbar werden, dann erst kann man auch das Poetische darin erkennen.

In: Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, 1987, Bulletin Nr. D 4

IM LOHMGRUND

Land	Deutsche Demokratische Republik 1976
Produktion	DEFA-Studio für Dokumentarfilme
Regie, Buch	Jürgen Böttcher
Kamera	Thomas Plenert
Schnitt	Angelika Arnold
Ton	Stefan Edler
Mischton	Hans-Jürgen Mittag
Produktionsleitung	Harald Ressel
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.37
Länge	27 Minuten

Inhalt

In einem Steinbruch, im Lohmgrund I, arbeiten für eine Zeit Steinbrucharbeiter und Bildhauer nebeneinander.

Die Bildhauer sind Teilnehmer eines Symposiums, das der Verband Bildender Künstler Dresden veranstaltet hat.

Die Steinblöcke werden gebrochen durch schwere körperliche Arbeit, die Form der Steinfiguren wird erarbeitet durch harte körperliche Arbeit.

Im Film wird die Entstehung einer Steinfigur des Bildhauers Peter Makolies gezeigt, neben Makolies arbeitet sein Freund Hartmut Bonk.

Im Film werden die Begegnungen der Steinbrucharbeiter und der Bildhauer beobachtet. Wir sehen Beziehungen der gegenseitigen Achtung, Persönlichkeiten, die sich anerkennen, Verständnis füreinander haben. Zum Zusammenleben gehören auch ein Fest und Späße in den Arbeitspausen.

Die gewaltige Dimension eines Steinbruchs, die ihn umgebende Natur werden ins Verhältnis gesetzt zu den Menschen, die dort leben und arbeiten.

FRAU AM KLAVICHORD

Land	Deutsche Demokratische Republik 1980/81
Produktion	DEFA-Studio für Dokumentarfilme
Regie, Buch	Jürgen Böttcher
Kamera	Thomas Plenert
Ton	Stefan Edler
Mischton	Henner Golz
Schnitt	Jürgen Böttcher
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.37
Länge	18 Minuten

Ernsthafte Spiele

Als ich das erste Mal den Film gesehen hatte, drückte ich meine Zustimmung spontan und betroffen aus. Manche nahmen es mir übel, denn sie konnten mit dem Film nichts anfangen. Ich sah ihn jetzt zum zweiten Mal und nahm mir vor, kritisch zu sein, mich zu beobachten, aber ich war wieder ein freudiger und zufriedener Zuschauer. Offenbar handelt es sich um einen Film, bei dem sich die Geister scheiden. Manche nehmen gar nicht als Film an, was da zu sehen ist. Ein Dokumentarist, der auch Maler ist, zeigt eines seiner Spiele, das er vielleicht nicht erfunden hat, aber meisterhaft beherrscht. Er nimmt Kunstpostkarten und übermalte sie, verändert die Formen, bestimmte Strukturen des ursprünglichen Bildes treten deutlicher hervor, neue Formen entstehen, es ist ein ständiger Wechsel, ein Spielen mit grafischen und malerischen Elementen, die unterschiedliche Gefühle hervorrufen! Erstaunen, Schrecken, Verwunderung, aber immer auch Freude, weil das ursprüngliche Bild zwar aufgelöst wird, aber sich gegen die Zeiten und die Zerstörung behauptet. Manchmal sieht man, wie der Pinsel über das Bild geführt wird, wie Farben verlaufen, dann sind es wieder fertig übermalte Karten, die gegeneinander gestellt werden, Zufälliges steht neben folgerichtigen Experimenten. In einem Bild stecken eben auch mehrere andere gemalte Bilder, stecken Aufhebungen, Gegenwürfe, es gibt Antworten auf viele Stimmungen und Gefühle. Manchmal hat man das Gefühl, der Regen der Zeiten fließt über die Bilder hinweg, manchmal Tränen, manchmal werden sie von unseren Träumen zerfasert. Es ist ein Spiel, das die Fähigkeiten meines Sehens und Mitdenkens herausfordert, das meine Freude am Spielen mit Formen befriedigt. Es sind Studien über drei Bildertitel, selbständige Studien, die sich zu einer interessanten Folge fügen. Gelegentlich tritt der Filmemacher auf und zeigt eine Karte, macht einige Kunststückchen, läßt uns wissen, daß es um ein Spiel geht, wenn auch ein ernsthaftes. Vielleicht hätten diese Momente auch anders gefaßt werden können. Vielleicht wäre es auch möglich gewesen, Dokumente unserer Zeit zum Thema der Veränderung der Strukturen einzufügen, etwa wie Sichbewahren und Veränderung gegen Zerstörung und Auflösung behauptet. Denkbar wären Bilder von der Zerstörung und vom Wiederaufbau eines Hauses, einer Stadt, oder eben auch Auseinandersetzungen mit menschlichen Bewegungsabläufen. Am Ende der Variationen zu DAME MIT KLAVICHORD gibt es Bilder tanzender Menschen, die Schönheit, Gefährdung, Auflösung wie Kraft empfinden lassen. Hier deutet sich etwas an, was dem Film eine zusätzliche Ebene hätte geben können. Aber das ist kein Einwand, eher eine Überlegung am Rande.

Dieser Film ist gewiß ein Sonderfall, auch in der Art und Weise wie Verständnis für bildene Kunst erweitert wird, wie Elemente derselben durch Film lebendig gemacht werden können. Der Film ist ein Experiment, gewiß, er bedient spezielle Interessen, aber wie ich überzeugt bin, keine überflüssigen. Er birgt eine angenehme, nützliche Erfahrung. Das Spiel, das wir erleben, hat einen philosophischen Boden. Der Dokumentarist ist ein begabter Maler.

Die einzelnen Filmtitel heißen: *Potters Stier*, *Venus nach Giorgione* und *FRAU AM KLAVICHORD*.

Rolf Richter in: 'Film Spiegel', Berlin (DDR), Nr. 14/1982

Ein sprödes Lied aus einem offenen Fenster

Interview mit Jürgen Böttcher

Von Hannes Schmidt

Frage: Ihre Filme sind immer genau datiert. Es wird erwähnt, wann, wo und unter welchen Umständen welches Ereignis, welche Person beobachtet wurde.

Böttcher: Das ist das Mindeste; unsreinem muß schon klar sein, daß ein Dokumentarfilm auch ein mehr oder weniger aufschlußreiches Dokument einer ganz bestimmten Zeit ist. Gewisse Familienfotos, Briefe, Memoiren faszinieren nicht zuletzt insofern. Man weiß, das ist authentisch, und gleichzeitig hat es oftmals, um die Ecke rum eigenartig anrührende poetische Momente.

Die von Ihnen genannten Vermerke in meinen Filmen sind im Grunde ganz normal. Indem man unterstreicht, daß ein Dokumentarfilm vor allem ein Zeitdokument ist, wird auch genauer deutlich, wie etwas in Raum und Zeit entstanden ist.

Frage: Was hat Sie gereizt, Dokumentarfilme zu drehen?

Böttcher: Vor allem die Verschränkung dessen, was man zu einem gewissen Zeitpunkt selbst gedacht hat, mit den wirklichen Lebensprozessen, mit dem Wohl und Wehe, mit dem, wie die Leute ihr Leben führen. Das ist das Enorme am Dokumentarfilm, diese Verquickung, die man gar nicht ausschöpfen kann. Natürlich liegen die Wurzeln für mein Interesse am Dokumentarfilm noch viel tiefer. Da sind die Erfahrungen von Kindheit und Krieg, wie bei Tausenden meiner Generation, von Tod, Massenmord, Schuld und schlechtem Gewissen, davon, wozu Menschen im Namen einer Ideologie fähig waren.

Dokumentarfilme ermöglichen genaue, sensible Seismogramme unwiederbringlicher Begegnungen. Zavattini hat mal geäußert, ungefähr, Film sei unmittelbare Huldigung an andere Menschen. Dokumentarfilm ist in diesem Sinne die Quelle der Unmittelbarkeit für mich.

Frage: Gibt es eine bestimmte Methode, mit der Sie sich Ihren Partnern nähern?

Böttcher: Vor allem muß man sich bemühen, so aufrichtig wie möglich zu sein. Vielleicht entwickelt man mit der Zeit so was ähnliches wie eine Methode, aber eher wirkt es wohl im Nachhinein nur so. Bei einer derartigen Arbeit kommt es darauf an, ohne vorgefaßte Strategie zu den Leuten zu gehen. Es wird im Zusammenhang mit dem Dokumentarfilm häufig und ausschließlich von Beobachtung gesprochen. Wir können doch nicht hingehen und einfach beobachten; das kann man vielleicht mit Tieren, Säuglingen und Feinden machen. Als wäre ein Film vor allem ein Resultat genauer Beobachtungen.

Wenn wir schon von Methode sprechen, dann notwendigerweise auch von Ehrlichkeit und Verantwortung. Man ist nie völlig ehrlich, aber wenigstens weitgehend aufrichtig, und die Methode hängt mit all dem zusammen. Dazu gehört das Bewußtsein, jemand nicht zu verführen, in der Öffentlichkeit alles zu sagen. Man muß ihm bewußtmachen, daß es veröffentlicht, vorgeführt wird. Das ist eine Art Vertrag. Man muß sich dieses Balanceaktes bewußt sein. Das ist kein Überreden und Verführen. Wenn es teilweise doch passiert, muß man im Nachhinein klären, ob der andere damit einverstanden ist usw. Das kann man alles unter Methode verstehen.

Frage: Sie betonen die Nähe des Dokumentarfilms zum wirklichen Leben, heben aber auch hervor, daß im Augenblick der Berührung mit Dokumenten poetische Wirkungen entstehen können. Wie vollzieht sich der Übergang von der dokumentaren zur poetischen Wirklichkeit?

Böttcher: Wenn ich vorhin vom Poetischen gesprochen habe, dann nicht in Hinblick auf meine eigenen Arbeiten. Ich rätsle nur drumrum, was mich an bestimmten authentischen fotografischen Dokumenten so geheimnisvoll fesselt. Ich weiß auch nicht genau, ob es zulässig ist, wenn ich dabei von poetischen Momenten sprach. Vielleicht ist es der besondere ursprüngliche Schimmer, der mich fasziniert, der Widerschein des unmittelbar Lebendigen, Unwiederbringlichen, dessen vibrierende Fixierung in Form. Vergleichbar Abdrücken von Pflanzen und Tieren in Versteinerungen etwa, bei deren Anblick man oft empfindet, vollkommener hätte es der größte Künstler kaum schaffen können. Wahrscheinlich ist dabei vor allem so erregend, zu wissen, zu spüren, daß dies die authentische Abdrucksform ehemals lebendiger Pflanzen oder Tiere ist.

Mir ist andererseits bewußt, daß viele bedeutende Kunstwerke so wunderbar sind, weil darin Erfindung und Abstraktion mit der erregenden Stofflichkeit quasi authentischer Spuren verschmolzen wurden. Chaplin ist für mich so ein Phänomen, wo ich das alles fast nicht mehr auseinanderkriege; bei aller kühnen Erfindung waltet da diese zärtliche Genauigkeit der alltäglichen Dinge. Die Kunstfigur Charlie scheint ein Leben in den zerschlissenen großen Hosen gelebt zu haben, jeder Topf und Teller in *The Kid* kommt von viel

weiter her als aus dem Fundus. Ja, alles kommt aus Chaplins Erfahrungen, seinem Leben!

In den authentischen fotografischen Dokumenten, von denen ich vorhin sprach, ist schon die Haltung desjenigen aufgehoben, der sie gemacht hat oder die Lebenslage, aus der heraus sie entstanden sind. Unser fünfjähriger Sohn hat zufällig mal im Schnee ein Foto von seinen etwas dümmlich abwartenden, fröstelnden Eltern gemacht; von unten eben hoch, etwas unscharf. Es stimmt auf eine Art, die man gar nicht voraussehen konnte. Vom Standpunkt des Kindes. Es ist ein Ausschnitt von Wahrheit, dessen wir uns sonst nicht bewußt geworden wären.

Warum greift einem, sagen wir, ein unverhofft herübergetragenes sprödes Lied, von einer Frau beim Abwaschen gesungen, aus einem offenen Fenster in einem fremden Dorf etwa, oder einer Vorstadtstraße, so sonderbar ans Herz, und warum läßt einen der Gesang einer bedeutenden Sängerin im Konzertsaal kalt?

Frage: Vor längerer Zeit haben Sie einmal geäußert, daß die Entdeckung ursprünglicher Schönheit ein Prozeß ist, dem der Dokumentarist größte Aufmerksamkeit widmen müßte. In welchem Zusammenhang steht das mit Ihren Äußerungen über das Dokument und seine Bedeutung?

Böttcher: Sicher. Im Grunde redet man mehr oder weniger in Variationen immer wieder über ein und dasselbe. Mit der Schönheit, die jeder anders empfindet, woanders sucht, ist schon zu viel sentimentaler Schwindel getrieben worden. Andererseits ist es wie mit der Sonne — auch in Gedichten — sie kommt immer wieder durch. Als ich *Stars* drehte, wollte ich bald einen großen Film über die Schönheit der Frauen machen, das ist fast zwanzig Jahre her. Heute weiß ich zumindest, so was darf man nie so direkt ansteuern, so wenig wie die Poesie. Es steckte ja in *Stars* schon drin.

Ich habe neulich einen Ausspruch gehört von einem großen alten Maler: „Jeder Film, den man macht, ist jedenfalls mehr oder weniger auch bewußt ein Vorurteil, ein Urteil in Hinblick auf das Schöne, Häßliche usw.: Man muß Entdeckungen machen und bieten, Grenzen überwinden. Das hängt alles auch mit Wahrheit und Lüge zusammen.“ Tausende Maler nahmen die schönsten Blumen, Rosen, Nelken, Orchideen, was weiß ich, stellten sie in eine kostbare Vase, auf ein prächtiges Tisch Tuch und malten das ab. Und da kommt van Gogh daher und malt einen Apfelzweig in einem Wasserglas und Kartoffeln, die auf einem Holztisch rumliegen, weiter nichts. Die Welt hat inzwischen längst entschieden, wo mehr wahrhaftige Schönheit entdeckt wurde.

Frage: Und wie ist das mit der Schönheit im Dokumentarfilm?

Böttcher: Wenn sie nicht drin ist als eine mehr oder weniger vielleicht naive oder inbrünstige Komponente, dann ist ein Film für mich wenig erregend, dann geht er mich kaum an. Es ist schwer, darüber zu sprechen. Im Grunde ist das ein äußerst glitschiges Pflaster. Man spürt eben, wenn jemand das Thema nur illustriert, das er sich gestellt hat oder den Auftrag. Es gibt eine Art, die Widerstände oder wirklichen Begegnungen mit wirklichen Menschen phantastisch schnell zu überspielen. Andererseits wird das wieder gewürdigt, vielleicht zu Recht, als eine sachliche, effektive Fähigkeit eines Filmemachers, die natürlich auch ökonomischer ist. Ich jedenfalls kann das nicht.

Man muß mehr als die Filmzeit an die Begegnung mit bestimmten Menschen hängen. Ich versinke fast immer in einem Strudel. Damit will ich nicht sagen, daß das eine wunderbare Eigenschaft von mir ist. Oft erkenne ich sie auch als zu heftig und frage mich: „Bin ich überhaupt in der Lage, unter strengen Produktionsbedingungen zu arbeiten?“ Bisher habe ich es immer noch irgendwie geschafft.

Jürgen Böttcher Von Wilhelm Roth

Selten hat in einem Land ein Dokumentarfilmregisseur eine solche Position erreicht wie Jürgen Böttcher sie in der DDR seit gut zwanzig Jahren innehat. Seine Filme gehören zur eigentlichen Avantgarde der DDR, sie waren und sind inhaltlich und ästhetisch weg-

weisend. Das Entscheidende an ihm ist vielleicht, daß er in Bildern denkt, nicht in Thesen.

Natürlich existiert diese Wertschätzung mehr bei Filmleuten und Künstlern, kaum beim großen Publikum — der Dokumentarfilm hat es in der DDR (trotz vielfältiger staatlicher Unterstützung) so schwer wie überall. Auch die Verantwortlichen der DDR-Kulturpolitik haben lange gebraucht, bis sie Böttchers Rang und Bedeutung erkannt haben. Manche Filme, etwa *Der Sekretär* (1967) oder das Experimentalfilm-Triptychon (1981) wurden zunächst nur in einzelnen Vorstellungen im Inland gezeigt, ehe man sie wenige Jahre später als Renommier-Exportartikel gerne ins Ausland schickte.

Der DDR-Dokumentarfilm, der sich mit dem Alltag im eigenen Land beschäftigt, ist geprägt von Böttchers Handschrift: Er hat Regisseure und Kameraleute stark beeinflusst. Manche haben sich auch an ihm gerieben, er hat jedenfalls niemand kalt gelassen.

Böttcher hat eine im Film, speziell im Dokumentarfilm, seltene Doppelbegabung: er ist Maler und Regisseur. Er hat — ehe er Regiestudent an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg wurde — Anfang der 50er Jahre zunächst Malerei studiert, in Dresden. Böttcher hat immer wieder erzählt, wie sehr ihn diese frühen Jahre geprägt haben, der Krieg, das zerstörte Dresden — und dagegen das Erlebnis der Kunst, einer auf den Menschen bezogenen Kunst: die Filme des italienischen Neorealismus, *Roma, Citta Aperta* oder *La Terra Trema* (und später Fellini), die großen sowjetischen Revolutionsfilme, der Jazz, die dokumentarische Fotografie, die Entdeckung der italienischen Malerei des 15. bis 17. Jahrhundert, die Entdeckung Rembrandts, die Entdeckung Picassos.

Das ganze Werk Böttchers, als Maler und als Filmemacher, läßt sich verstehen als Auseinandersetzung mit diesen Erfahrungen. Er setzt Form gegen Chaos, Harmonie gegen Zerstörung. Er sucht Sinn und Schönheit, aber nicht im Pathos, sondern in der kleinen Geste. Ein Lächeln, die Veränderung eines Gesichtsausdrucks, eine zärtliche Handbewegung, von ihm aufmerksam registriert, sind nicht nur ein Lächeln oder eine Handbewegung, sondern auch Zeichen für eine humane Form von Leben — so unscheinbare Zeichen, daß viele sie übersehen.

Böttchers Selbstverständnis als Künstler, sein Kunstverständnis sind 'konservativ' (wie bei Tarkowskij); damit gehört er aber heute zur Avantgarde, nicht nur in der DDR. Angesichts der weltweit verbreiteten Unterhaltungsindustrie, zu der auch die sozialistischen Länder mit ihrer Spielfilmproduktion so gerne gehören würden, ist Böttcher, der so eigensinnig auf humanen Werten und der Schönheit des Alltäglichen beharrt, ästhetisch innovativ. Gerade seine letzten Dokumentarfilme, *Martha* (1978), *Rangierer* (1984) und *Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner* (1985), die in ihrer Form immer einfacher geworden sind — Minimal Art —, sind ästhetische Herausforderungen, für manche sicher Zumutungen: Sie lehren uns sehen, die Nuancen erkennen. Sie sind in einer Zeit, in der Dokumentarfilme fast nur noch im Fernsehen laufen, bewußt Kinofilme, die ihre Schönheit erst ganz auf der großen Leinwand entfalten. Dem Fernsehen mit seiner Verwertungsmentalität verweigern sie sich; sie belehren nicht, sie beweisen nichts, aber sie sind ein Erlebnis — Spiegelbild des Erlebnisses des Regisseurs und seiner Mitarbeiter bei den Dreharbeiten und beim Schnitt.

Es ist schwer zu beschreiben, was das Besondere an Böttchers Filmen ausmacht, weil sie ihre Schönheit nicht ausstellen. Die Kamera brilliert nicht mit raffinierten Einstellungen, sie überzeugt durch richtige Bilder. Der Maler Böttcher drängt sich in den Filmen nicht vor, aber er wird spürbar an der Bewußtheit der Einstellungen. Bei Böttcher gibt es keine zufälligen Bilder.

In den frühen Filmen, *Ofenbauer* (1962) oder *Wäscherinnen* (1972), folgt die Kamera geschmeidig den Vorgängen der Versetzung eines Hochofens um 18 Meter in wenigen Stunden, der Arbeit von jungen Frauen in einer Großstadtwäscherei, sie bleibt immer wieder auf den Gesichtern stehen, schafft in wenigen Sekunden eine Direktheit des Ausdrucks, die diese Gesichter unvergeßbar macht. In seinen späteren, längeren Filmen — Böttcher hat sich weitgehend vom

Zwang befreit, Kinovorfilme zu drehen – nimmt er sich Zeit für Pausen, besonders bei *Martha*, Porträt einer ehemaligen Berliner Trümmerfrau in ihren letzten Arbeitstagen bei VEB Tiefbau im Winter 1977/78. Atemholen, Nachdenken – das sind Dinge, die andere Filmemacher, die auf eine verwertbare Botschaft aus sind, gerne wegschneiden.

Spürbar wird auch, daß sich hier Menschen begegnet sind, das Filmteam und die Personen vor der Kamera: Langsame Annäherung, Einverständnis, auch Herzlichkeit, aber nie Kumpanei, das alles steckt in diesen Filmen. Böttcher verehrt oder liebt die Menschen, die er porträtiert, aber er hält eine gewisse Distanz, wird nie indiskret.

Dies könnte den Eindruck entstehen lassen, Böttchers Filme seien lieb und nett. In der DDR, aber, wo eindeutige Botschaften bevorzugt werden, wirkt seine diskrete Methode wie ein Sprengsatz: Die Sensationen des Leisen – und des Nicht-Offiziellen, denn es sind ja meist Menschen 'am Rande', die er porträtiert, keine Direktoren und keine Bürgermeister.

Böttcher interessieren vor allem arbeitende Menschen, aber keine 'Helden der Arbeit'. *Ofenbauer* ist sein einziger heroischer Film, dessen Pathos er aber – vor allem im zeitbedingten Kommentar – durch die Nüchternheit der Bilder wieder aufhebt; Beethoven unterzulegen, wie man ihm damals vorschlug, hat er abgelehnt. Böttcher interessieren ganz besonders Menschen, die eine zwar notwendige, aber untergeordnete Arbeit tun müssen, eine undramatische, wenig angesehene – Wäscherinnen, eine alte Frau auf der Müllhalde (*Martha*), Rangierer in Dresden-Friedrichstadt, dem größten Rangierbahnhof der DDR, Küchenfrauen in dem Film, der 1986 entsteht. Böttcher erforscht ihre Arbeits- und Lebensbedingungen und kommt dabei mit wenigen Worten aus, *Rangierer* hat sogar weder Dialog noch Kommentar. Die jungen Wäscherinnen erzählen, wie schlecht sie bezahlt werden, Martha kann nicht klagen, aber man sieht, wie dick sie im Winter eingepackt ist, um nicht zu frieren, daß sie manchmal auch nachts arbeitet; die Rangierer demonstrieren, wie gut sie ihre Handgriffe beherrschen, wie Männer im Westen, man sieht ihre konzentrierten Gesichter, auch bei ihnen ist Winter, einmal zittert einer vor Kälte, und eine Schicht arbeitet natürlich immer nachts.

Auch die Künstler, über die Böttcher Filme macht, sind Arbeiter, etwa die Bildhauer IM LOHMGRUND (1976) oder der zur Zeit der Dreharbeiten 94jährige Hermann Glöckner, Dresdner Konstruktivist, der im 'Dritten Reich' Berufsverbot hatte, aber auch zu Zeiten des sozialistischen Realismus nicht sehr geschätzt war. Er mußte 80 werden, bis man ihn richtig entdeckte. Glöckner ist auch im hohen Alter täglich im Atelier. Böttcher beobachtet ihn beim Zeichnen, beim Hantieren mit Objekten. Glöckner spricht wenig, ganz aufs Handwerk bezogen. Vor allem: Er spielt mit den Dingen, ist wieder Kind geworden, ohne kindisch zu sein. In diesem Film – wie vorher schon im Experimentalfilm-Triptychon – ist auch etwas von Böttchers leisem Humor zu spüren, der sonst verborgen bleibt.

Unprätentiös, bescheiden sind die Menschen, die Böttcher porträtiert, und so sind die Filme über sie. Und dennoch sind – auf einer zweiten Ebene – seine Protagonisten auch Helden, vor allem die Alten, die trotz eines schweren Lebens die Würde bewahrt haben. Martha ist auch eine 'Mutter Courage' und die Rangierer erinnern mit ihrer nie endenden Arbeit an Sisyphos. Böttcher versteht sich als Künstler, wie es kein Dokumentarist bei uns täte, und dennoch entstehen auch seine Filme natürlich im Team. Fast alle wichtigen Dokumentarfilm-Kameraleute haben mit ihm gedreht, und meist erst später mit jüngeren Regisseuren, haben also von ihm gelernt, haben sich mit ihm zusammen entwickelt: Christian Lehmann, Werner Kohlert, auch Wolfgang Dietzel, der in *Martha*, einem der wenigen Farbfilme Böttchers, fast surrealistische Akzente setzt, und in den letzten Jahren Thomas Plenert, Zwischen Böttcher und seinen Kameraleuten gibt es eine Einigkeit in der Bildauffassung. Die Aufnahmen sind unspektakulär, aber genau. Bei den Dreharbeiten selbst muß sich Böttcher mit ihnen kaum mehr verständigen, wenn es denn sein muß, reicht ein Kopfnicken oder eine Handbewegung. Trotzdem machen alle Kameraleute auch ihre eigenen Bilder, sie reagieren

auf das ja nicht inszenierte, also oft nicht vorhersehbare Geschehen auch unterschiedlich, sie schaffen Ruhepunkte oder beschleunigen den Rhythmus. In den letzten Filmen Böttchers wird auch wieder Licht gesetzt, was zur Zeit des 'Cinéma vérité' in den sechziger Jahren, als Böttcher begann, verpönt war – gerade Thomas Plenert, der auch Spielfilme dreht, ist ein Meister darin.

Böttcher ist Filmmacher und Maler, als Maler nennt er sich Stralwalde, nach dem Ort seiner Kindheit, aber ohne H. Viele Jahre hat man diesen zweiten Strang seines Werkes nicht kennenlernen können, erst seit Ende der 70er Jahre gibt es in der DDR die eine oder andere Ausstellung. Sichtbar wurde ein Künstler, der seine Vorbilder, von Rembrandt bis Picasso, und seine Freunde, etwa den später in den Westen gegangenen A.R. Penck, nicht verleugnet, aber ganz eigene Akzente setzt. Eine dunkle Farbpalette dominiert; er hat Collagen gemacht, und Übermalungen, er variiert auch bewußt alte Kunstwerke. Jahrelang hat er Kunstpostkarten übermalt, ganze Serien zu einzelnen Karten geschaffen. Er ist wohl der einzige Filmregisseur, der auch außerhalb des Kinos seine Zuschauer mit Bildern faszinieren kann.

1981 entstand aus dieser Übung ein Experimentalfilm-Triptychon, das im DDR-Film nicht seinesgleichen hat, bestehend aus den Filmen *Potters Stier*, *Venus nach Giorgione* und *FRAU AM KLAVIENCHORD*, in denen Böttcher, z.T. sichtbar vor der Kamera, Postkarten nach Werken von Potter (1625 - 1654), Giorgione (ca. 1477/78 - 1510) und Emanuel de Witte (um 1617 bis 1692) übermalt, sie dabei aber nicht zerstört, sondern liebevoll umspielt. Die Serie wird eine Hommage an die von ihm verehrten Maler. Aber Böttcher sprengt auch den engen Rahmen der Karten, er verwendet Vorhänge, Spiegel, Projektionen, zieht alle Register. Auf der Tonspur gibt es auch harte, schmerzende Klänge, und die Frau am Klavichord wirkt manchmal durch die schwarzen, von Böttcher hinzugefügten Figuren, die sie umstellen, wie eingesperrt. Aber die Phantasie siegt über die Bedrohung. Das Triptychon kann für Böttchers Werk insgesamt stehen: Harmonie gegen Zerstörung, Form, dem Chaos abgerungen.

Biofilmographie

Jürgen Böttcher wird am 8. Juli 1931 in Frankenberg (Kr. Hainichen, Sachsen) geboren. Er wächst im Dorf Stralwalde in der Oberlausitz auf, besucht die Oberschule bis zur 10. Klasse. Nach Kriegsende kommt er nach Dresden. „Mit sechzehn Jahren begann ich, intensiv zu zeichnen und zu malen. Das war kurz nach dem Krieg, dem Tod, der Zerstörung, die mich wie so viele meines Alters herausforderte.“ (Böttcher zu Richter, 1974). 1949 - 53 studiert er an der Akademie für Bildende Künste in Dresden bei Wilhelm Lachnit Malerei, arbeitet danach als freischaffender Maler und Dozent an der Volkshochschule in Dresden. 1955 - 60 Regie-Studium an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg. Dort lernt er u.a. die Kameraleute Christian Lehmann, Roland Gräf und Kurt Bobek kennen. An der Hochschule entstehen – gemeinsam mit dem Kameramann Lehmann – seine umstrittenen Filme *Der Junge mit der Lampe* (1957) über Kinderspiele in Berlins Straßen und *Dresden, wenige Jahre danach* (1958) über Zerstörung und Wiederaufbau der Stadt. Dieser Film wird am 13. 2. 1959 in einer Freiluft-Veranstaltung auf dem dresdner Altmarkt vorgeführt. Böttcher schließt 1960 sein Studium ab mit dem Diplomfilm *Notwendige Lehrjahre* – über einen Jugendwerkhof in Dresden – und der theoretischen Arbeit 'Versuch einiger Überlegungen zu Fragen des dokumentarischen Films'.

Ab 1961 arbeitet er zunächst in enger Zusammenarbeit mit Christian Lehmann im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme. „Ich wußte schon an der Schule, daß ich Filme über Arbeiter machen will. Auch heute denke ich noch, was haben sie für ein hartes Leben, und ich möchte nachsehen, möchte etwas genauer dahinter kommen, wo diese Menschen die Kraft hernehmen, was es für Bedingungen sind, daß sie diese Arbeit über Jahrzehnte machen können, was sie zusammenhält. Welche Art von Gemeinsamkeit muß es da geben.“ (Böttcher zu Sylvester, 1974). Am 10. 8. 1962 dreht Böttcher im Eisenhüttenkombinat Ost mit fünf Kameramännern die Verschiebung eines fertig montierten, 200 Tonnen schweren

Hochofens, der innerhalb von drei Stunden um 18 Meter versetzt werden muß. Der Film *Ofenbauer*, der vor allem das Verhältnis der Arbeiter zu ihrer Aufgabe darstellt, wird 1963 auf der V. Internationalen Leipziger Kurz- und Dokumentarfilmwoche im Rahmen des DDR-Programms ausgezeichnet. Für die Reportage *Silvester* kehren Böttcher und Lehmann Ende Dezember 1962 nach Eisenhüttenstadt zurück. Im gleichen Jahr wie diese Reportage aus der Arbeitswelt entsteht – ohne Originalton und Kommentar – auch Böttchers Film über Besucher und Kunstwerke *Im Pergamon-Museum*.

Stars zeigt die Arbeit einer Brigade von Kontrollarbeiterinnen, die im Berliner Glühlampenwerk täglich 30.000 Wendeln von Glühbirnen prüfen. Trotz der Schwierigkeiten durch die zur Verfügung stehende schwerfällige Apparatur versuchen Böttcher und Lehmann, ihre Partner, die Arbeiterinnen, selbst zu Worte kommen zu lassen. „Wenn wir Arbeiterinnen wie die in *Stars* zeigten, deren Arbeit besonders einförmig, nervtötend war, mußten wir von ihnen auch erfahren, wie sie darüber denken, was sie bei der schweren Arbeit hält usw. Die ratternde Kamera war in Decken eingehüllt, wir hatten damals noch schlechte Mikrofone. Es war ein erster Versuch.“ (Böttcher zu Richter, 1974).

Diese stilistischen Ansätze, beeinflusst von den Filmen des 'direct cinema' und des 'cinema verite', entwickelt Böttcher in den nächsten Jahren weiter. Zunächst meist mit Christian Lehmann an der Kamera, ab 1967 auch mit Wolfgang Randel, ab 1968 mit Werner Kohlert. Es entstehen Reportagen: *Charlie & Co.* über den Laienzirkus des Karl-Marx-Werkes in Magdeburg, *Kindertheater* über das Theater der Freundschaft in Berlin, *Karl-Marx-Stadt* als Auftragsproduktion des Rates der Stadt. In *Barfuß und ohne Hut* läßt Böttcher eine Gruppe Jugendlicher, die an der Ostsee Urlaub machen, von sich und ihren Zukunftsplänen erzählen.

1966 arbeitet Böttcher im DEFA-Studio für Spielfilme an dem Spielfilm *Jahrgang 45* – nach einem Drehbuch von Böttcher und Klaus Poche –, der jedoch nicht aufgeführt wird.

Ins Dokumentarfilm-Studio zurückgekehrt, realisiert Böttcher den Porträtfilm *Der Sekretär*, in dem er über die Arbeit von Gerhard Grimmer, dem Parteisekretär der SED der Abteilung Kautschuk in den Buna-Werken berichtet. „Wir kommen der Sache am nächsten, wenn wir feststellen, daß in diesem Film das Material nach gedanklichen Springpunkten organisiert ist – dieses ordnende Prinzip gibt dem Film *Der Sekretär* die Struktur. Das Gedankliche in den autobiografischen Erzählungen Grimms und in den Mitteilungen der anderen über ihn ergänzt das Sichtbare. Das sinnliche Erlebnis der Persönlichkeit Grimms, seiner Begegnungen und Haltungen bewirkt, daß wir als Zuschauer auch dem voll vertrauen, was uns die mündlichen Berichte sagen.“ (Jürschik, 1969)

In den nächsten Jahren realisiert Böttcher zahlreiche Kurz-Dokumentarfilme, vorwiegend für die Auslands-Information, so über das 'VIII. Parlament der FDJ' 1967 (*Wir waren in Karl-Marx-Stadt; Fest der Freundschaft*), das '2. Festival des politischen Liedes' 1971 (*Song International*), oder 1972 die Großwäscherei VEB Rewatex (*Zum Beispiel Rewatex*); er ist beteiligt an größeren, von Regie-Kollektiven hergestellten Dokumentationen zum 20. und 25. Staatsjubiläum der DDR (*Der Oktober kam ..., 1970; Weggefährten*, 1974), und die 'X. Weltfestspiele der Jugend' (*Wer die Erde liebt*, 1973). Im Oktober 1983 dokumentiert er die musikalische 'Friedensmanifestation der FDJ' (*Der schönste Traum*).

Ab Mitte der 70er Jahre entwickelt er seinen eigenen Stil der ruhigen, sich auf die dargestellten Menschen einlassenden Beobachtung, der oft poetischen Darstellung eines Ortes oder einer Landschaft. So berichtet er in *Großkochberg – Garten der öffentlichen Landschaft* (1976) über den ehemaligen Sommersitz der Charlotte von Stein, in *IM LOHMGRUND* (1977) über den unterschiedlichen Umgang von Arbeitern und Bildhauern mit ihrem Material in einem Steinbruch.

Immer mehr löst Böttcher sich vom vorgegebenen Muster der kurzen TV-Dokumentation oder des Vor-Films und produziert bewußt lange Dokumentarfilme für die Kino-Leinwand. *Ein Weimarfilm* (1976/77), über eine Stunde lang, drückt bereits im Titel die persönliche, subjektive Sicht des Regisseurs auf die Stadt der Klassiker, der Republik und des KZ Buchenwald aus; der

Kommentar besteht ausschließlich aus Zitaten. *Martha* (1978) schildert die letzten Arbeitstage einer alten Frau, die seit 1945 als Trümmerfrau auf der Rummelsburger Kippe arbeitet. *Rangierer* (1984) zeigt die Arbeit auf dem größten Rangierbahnhof der DDR Dresden-Friedrichstadt. *Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner* (1985) porträtiert den über 90jährigen Maler in seinem dresdner Atelier. *DIE KÜCHE* (1986) beschäftigt sich mit einer Gruppe Küchenfrauen. Wichtiger Mitarbeiter bei den meisten Filmen seit Mitte der 70er Jahre ist der Kameramann Thomas Plenert.

Böttcher tritt seit Mitte der 70er Jahre auch wieder stärker als Maler – hier zeichnet er mit dem Namen 'Strawalde' – in Erscheinung, es gibt einzelne Ausstellungen seiner Werke in der DDR, so 1978 im Leonhardi-Museum Dresden. 1981 Galerie Mitte, Dresden, 1985 Galerie oben, Karl-Marx-Stadt. Er arbeitet mit verschiedenen Techniken: Fotografien, Übermalungen von Kunst-Postkarten, Collagen. „Seine bevorzugt vom Schwarz-Weiß-Kontrast lebenden Flächenbearbeitungen stehen im Spannungsfeld zwischen Dada, Max Ernstscher Exotik und individueller Mystik des nahezu kalligraphischen Zeichens.“ (Ziller, 1981). 1981 dokumentiert er in einem Experimentalfilm-Triptychon seine Übermalungen von Postkarten mit Bildern alter Meister: *Potters Stier, Venus nach Giorgione, FRAU AM KLAIVICHORD*.

Jürgen Böttcher lebt in Berlin/DDR.

Filme:

- | | |
|---------|--|
| 1957 | <i>Der Junge mit der Lampe</i> |
| 1958 | <i>Dresden, wenige Jahre danach</i> |
| 1960 | <i>Notwendige Lehrjahre</i> (18 Min.) |
| 1962 | <i>Drei von vielen</i> (11 Min.) |
| | <i>Ofenbauer</i> (15 Min.) |
| | <i>Im Pergamon-Museum</i> (19 Min.) |
| 1962/63 | <i>Silvester</i> (10 Min.) |
| 1963 | <i>Stars</i> (20 Min.) |
| | <i>Charlie und Co.</i> (14 Min.) |
| 1964 | <i>Barfuß und ohne Hut</i> (26 Min.) |
| 1965 | <i>Karl-Marx-Stadt</i> |
| | <i>Gegenwärtiger Bericht und Erinnerung an Chemnitz</i> (18 Min.) |
| | <i>Kindertheater</i> (27 Min.) |
| 1966 | <i>Jahrgang 45</i> |
| 1967 | <i>Der Sekretär</i> (29 Min.) |
| | <i>Wir waren in Karl-Marx-Stadt</i> (34 Min.) |
| | <i>Fest der Freundschaft</i> (25 Min.) |
| 1967/68 | <i>Tierparkfilm</i> (19 Min.) |
| 1968 | <i>Ein Vertrauensmann</i> (19 Min.) |
| 1969 | <i>Arbeiterfamilie</i> (31 Min.) |
| 1970 | <i>Dialog mit Lenin</i> (32 Min.) |
| | <i>Der Oktober kam ...</i> (71 Min.) |
| 1971 | <i>Song International</i> (45 Min.) |
| 1972 | <i>Wäscherinnen</i> (23 Min.) |
| | <i>Zum Beispiel Rewatex</i> (26 Min.) |
| 1973 | <i>Wer die Erde liebt</i> (72 Min.) |
| 1973/74 | <i>Erinnere dich mit Liebe und Haß</i> (40 Min.) |
| 1974 | <i>Weggefährten. Begegnungen im 25. Jahr der DDR.</i> (68 Min.) |
| | <i>Die Mamais</i> (20 Min.) |
| 1976 | <i>Großkochberg – Garten der öffentlichen Landschaft</i> (16 Min.) |
| 1976/77 | <i>Ein Weimarfilm</i> (69 Min.) |
| 1977 | <i>IM LOHMGRUND</i> (27 Min.) |
| | <i>Murieta</i> (18 Min.) |
| 1978 | <i>Martha</i> (46 Min.) |
| 1981 | <i>Potters Stier</i> (16 Min.) |
| | <i>Venus nach Giorgione</i> (21 Min.) |
| | <i>DIE FRAU AM KLAIVICHORD</i> (17 Min.) |
| 1983/84 | <i>Der schönste Traum</i> (62 Min.) |
| 1984 | <i>Rangierer</i> (21 Min.) |
| | <i>Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner</i> (32 Min.) |
| 1986 | <i>DIE KÜCHE</i> (42 Min.) |

Der Artikel von W. Roth und die Biofilmographie wurden entnommen aus: 'CineGraph', Lexikon zum deutschsprachigen Film, Ed. Text & Kritik, München 1984 ff, 7. Lieferung 1986