

"Ich hasse es, wenn sich die Technik in den Vordergrund schiebt" : Gespräch mit dem Kameramann Jürgen Jürges

Autor(en): **Kremski, Peter / Jürges, Jürgen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **44 (2002)**

Heft 238

PDF erstellt am: **01.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865463>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Ich hasse es, wenn sich die Technik in den Vordergrund schiebt»

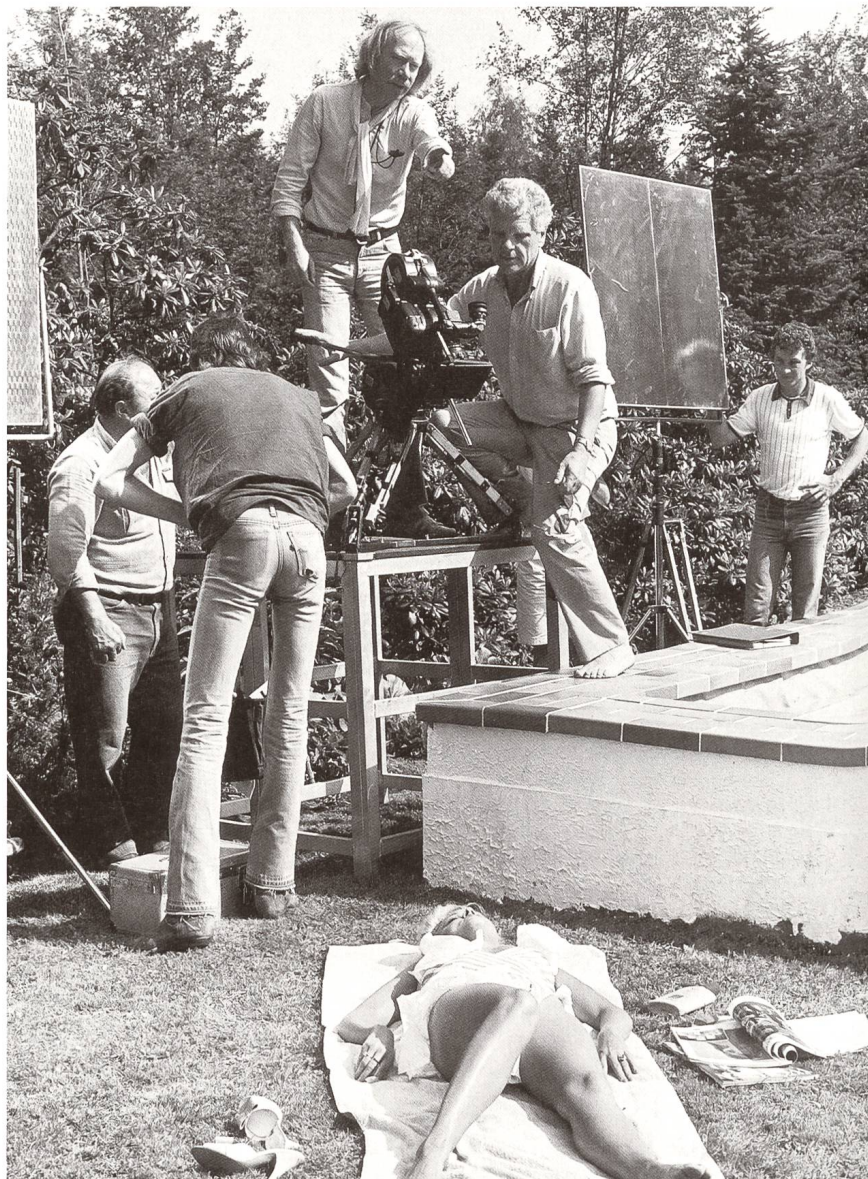
Gespräch mit dem Kameramann Jürgen Jürges

1

«Dass man mit ganz bescheidenen Mitteln einen so aussagekräftigen Film machen kann, der auf der ganzen Welt verstanden wird, war eine ganz wesentliche Erfahrung für mich.»



1



2

FILMBULLETTIN Sie sind jetzt bei der Verleihung des Deutschen Kamerapreises als «Ehrenkameramann» ausgezeichnet worden.

JÜRGEN JÜRGES Ich war gerade in Österreich bei Dreharbeiten zu dem neuen Film von Michael Haneke, als ich erfuhr, dass ich in diesem Jahr den Ehrenpreis bekäme, und war darüber sehr irritiert, weil es immer heisst, dieser Preis kündigt das Ende der Laufbahn an. Ich stehe aber noch voll in der Arbeit und drehe zwei Filme im Jahr. Der Preis lässt sich also leicht missverstehen.

Mittlerweile habe ich dazu ein anderes Verhältnis. Ich sehe das jetzt als Anerkennung für mein Lebenswerk und freue mich darüber. Seit 35 Jahren mache ich Filme und habe bis jetzt über siebzig Filme gedreht. Den Deutschen Kamerapreis, mit dem die Arbeit an einzelnen Filmen prämiert wird, habe ich zuvor schon dreimal erhalten: das erstmal 1986 für den Fernsehfilm *DIE WUPPER* von Jürgen Flimm, dann zwei Jahre später für den türkischen Film *EISENERDE – KUPFERHIMMEL* von Zülfü Livaneli und noch einmal zehn Jahre später für den

1 Jürgen Jürges
bei den
Dreharbeiten
zu EISENHANS
Regie:
Tankred Dorst

2 Kamera-Assistent
Jürgen Klima,
Jürgen Jürges und
Jürgen Flimm
bei den Dreh-
arbeiten zu
DIE WUPPER

3 Margit
Carstensen in
ANGST VOR DER
ANGST
Regie:
Rainer Werner
Fassbinder

4 Barbara Valentin
in ANGST ESSEN
SEELE AUF
Regie:
Rainer Werner
Fassbinder

5 MOSCH
Regie:
Tankred Dorst

6 Brigitte Mira
und El Hedi
Ben Salem
in ANGST ESSEN
SEELE AUF

argentinischen Film *SIN QUERER* von Ciro Cappellari. Den Ehrenpreis fürs Lebenswerk sehe ich deshalb als Krönung des ganzen, als Sahnehäubchen oben drauf.

Der Deutsche Kamerapreis ist ja im Unterschied zum Deutschen Filmpreis eine fachinterne Auszeichnung. Ich glaube aber, dass er mittlerweile eine hohe Akzeptanz gefunden hat. Als er 1982 zum erstenmal vergeben wurde, geschah das noch in einem ganz kleinen Kreis, über den hinaus von dem Preis niemand etwas wusste. Das war eine regelrechte Minderheitsveranstaltung. Aber damals stand auch der Kameramann ganz allgemein noch viel mehr im Hintergrund und wurde für seine Arbeit kaum hervor gehoben. Das hat sich im Laufe der neunziger Jahre geändert. Kameraleute finden heute mehr Aufmerksamkeit und haben sich auch in der Masse breit gemacht. Ende der achtziger Jahre gab es in Deutschland ungefähr 600, heute sind es schon über 2500.

Für mich selbst ist ein Preis nicht mehr so wichtig wie für einen jungen Kameramann, der gerade anfängt und für den das schon etwas an Renommee bringt. Für mich ist das nur mehr ein angenehmes Gefühl und eine Bestätigung der Arbeit, was aber nicht unwichtig ist, da jeder kreative Mensch auf Anerkennung angewiesen ist.

FILMBULLETIN Wenn Sie jetzt für Ihr Lebenswerk ausgezeichnet werden, welche Arbeiten würden Sie denn zu Ihren Hauptwerken zählen?

JÜRGEN JÜRGES Das zu sagen ist schwierig. Aber eine ganz wichtige Phase war für mich Anfang der siebziger Jahre die Zeit mit Rainer Werner Fassbinder, auch wenn ich mit ihm nur bei vier Filmen zusammengearbeitet habe. Das waren die Filme *ANGST ESSEN SEELE AUF*, *EFFI BRIEST*, *ANGST VOR DER ANGST* und *SATANSBRATEN*.

Meinen ersten Film mit ihm muss ich hier besonders erwähnen. *ANGST ESSEN SEELE AUF*, den ich erst vor drei Tagen noch einmal im Fernsehen gesehen habe, war ein ganz kleiner Film, aber er war sehr entscheidend für mich.

Weil der Film sehr knapp finanziert war und wir, glaube ich, nicht viel mehr als 200 000 DM hatten, konnten wir nur mit geringstem Aufwand arbeiten und haben ihn in dreizehn Tagen abgedreht. Dennoch ist der Film weltweit bekannt geworden. Das war eine ganz wesentliche Erfahrung für mich, dass man mit ganz bescheidenen Mitteln einen so aussagekräftigen Film machen kann, der auf der ganzen Welt verstanden wird.

FILMBULLETIN Auch *ANGST VOR DER ANGST* ist so ein ganz kleiner, aber ungeheuer effizienter Fassbinder-Film, der den psychischen Zustand einer von Margit Carstensen gespielten Frau beschreibt, die den Bezug zur Realität verliert. Um den Wirklichkeitsverlust aus ihrer subjektiven Wahrnehmung darzustellen, gibt es zum Beispiel den Effekt, dass die Bildkonturen ganz leicht in Wellen verschwimmen.

JÜRGEN JÜRGES In unserer Zusammenarbeit hatte es eine zweijährige Pause gegeben, als Fassbinder mir das Buch zu lesen gab. Fassbinder, der zwar immer sehr genau die Auflösung, aber nicht die Lichtstimmung vorgegeben hat, sagte mir in diesem Fall, ich sollte mir überlegen, wie man die Angstzustände der Frau sichtbar machen könnte.

Wir machten den Film im Jahre 1975, und da war man tricktechnisch noch nicht soweit wie heute. Die Tricks, die man hätte machen können, waren mir alle zu technisch. Ich wollte einen nahtlosen Übergang von einem ganz normalen Bild zu der gestörten Wahrnehmung der Frau, für die auf einmal nichts mehr stabil ist und für die sich alles verändert. Da habe ich Versuche mit Plexiglas gemacht, das ich an der Linse vorbeigezogen habe. Heute erscheint das wie ein Morphing-Effekt. Das war aber nur ganz leicht und dezent, ohne dass man gleich sagen konnte, dass da etwas ist.

Das habe ich Fassbinder gezeigt, und er hat sich noch nicht einmal versichert, ob das nun auch wirklich funktioniert, sondern gleich gesagt: «Okay, das machen wir so.» Das war es dann. Er hat nur den Zweck vorgegeben und mich das dann entwickeln lassen. Und ich



3



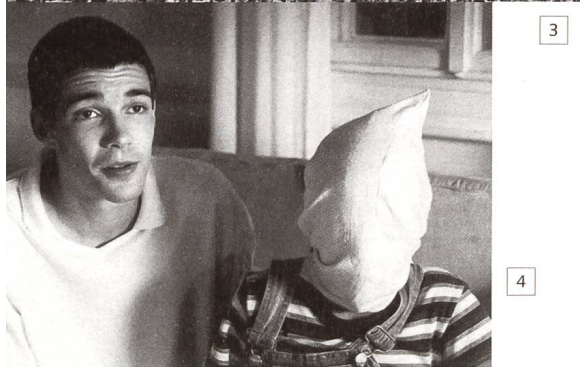
4



5



6



glaube, es hat gut funktioniert. Ich hasse es, wenn man die Technik merkt, weil sie sich in den Vordergrund schiebt. **ANGST VOR DER ANGST** war ein interessanter Film.

FILMBULLETIN Wen würden Sie neben Fassbinder noch hervorheben wollen?

JÜRGEN JÜRGES Tankred Dorst war für mich ein wichtiger Regisseur. Ich habe mit ihm sehr gerne gearbeitet, weil er Filme gemacht hat, die nicht rein realitätsbezogen sind, sondern immer eine phantastische und poetische Ebene haben und den Blick ins Surreale öffnen. Dorst ist einer der bedeutendsten Dramatiker des deutschen Theaters und hat leider nur wenige Filme gedreht. Ich habe Anfang der achtziger Jahre **MOSCH** und **EISENHANS** mit ihm gemacht, und insbesondere **EISENHANS** ist einer meiner Lieblingsfilme. Wir haben versucht, einen weiteren Film miteinander zu realisieren, aber es war einfach unmöglich, die Finanzierung zusammenzukriegen. Ihm war es dann zu mühselig und kraftraubend, den beim Film oft üblichen jahrelangen Kampf um die Finanzierung zu führen, weshalb er sich bedauerlicherweise ganz vom Film verabschiedet und sich nur noch dem Theater zugewandt hat.

In den letzten fünf Jahren ist dann **Michael Haneke** für mich sehr wichtig geworden, mit dem ich inzwischen drei Filme gedreht habe: **FUNNY GAMES** und **CODE INCONNU** und jetzt gerade einen neuen Film, von dessen Dreharbeiten ich soeben komme. Haneke ist für mich wichtig, weil er so eine ganz spezielle Art hat, Filme zu machen. Unter meinen ganzen Regisseuren gibt es keinen, der über eine ähnliche Ernsthaftigkeit und Besessenheit verfügt.

Dann ist natürlich noch **Wim Wenders** zu nennen, mit dem ich 1992 **IN WEITER FERNE, SO NAH!** gedreht habe. Danach habe ich mit ihm noch über mehrere Jahre hinweg das Projekt **DIE BRÜDER SKLADANOWSKY** entwickelt.

FILMBULLETIN Die dreieinhalb Minuten lange Plansequenz am Ende von **IN WEITER FERNE, SO NAH!** ist grandios:

ein endloser Schwenk über mehrere Personengruppen auf einem Schiff.

JÜRGEN JÜRGES Wir haben die ganze Nacht in einem riesigen Schiffshebewerk gedreht und mussten dann schnell runter, weil die Sonne aufging. Das ist natürlich eine sehr exakt geplante Szene, die wir vorher genau durchchoreographieren und in ihrer technischen Machbarkeit überprüfen mussten. Nur weil ich diesen wunderbaren Assistenten Jörg Widmer hatte, der als *steadicam operator* beinahe genial ist und dem wir die Szene handwerklich zutrauen konnten, liess sich das überhaupt realisieren.

Die Einstellung beginnt am Vorderschiff eines Schleppers mit Blick vom Oberdeck auf eine Personengruppe am Bug. Sämtliche Darsteller sind auf dem Schiff verteilt. Die Kamera bewegt sich rückwärts und schwenkt übers Deck an mehreren in Abständen zueinander platzierten Figuren vorbei. Es geht eine schmale Treppe hinunter, vorbei an Horst Buchholz im Zentrum einer neuen Personengruppe, aus der sich ein kleines Mädchen löst, das der Kamera folgt. Die Kamera wiederum folgt dem Blick des Mädchens und schwenkt zum Beiboot hinab, das an der Seite des Schleppers festgemacht ist und in dem die arretierten Gangster sitzen. Dann schwenkt sie zu dem Mädchen zurück, das noch immer der Kamera folgt, und schwenkt dann erneut von ihm weg, und schwenkt ein weiteres Mal dem Blick des Mädchens, diesmal zur anderen Seite und hinauf zu Bruno Ganz, der am Heck des Schiffes mit einem anderen kleinen Mädchen sitzt.

Zwischen den beiden gibt es einen Dialog. Die Zeit nutzen wir, um den Schlepper von dem Schubschiff zu lösen, auf dem wir einen Kran deponiert haben, auf den sich die Kamera jetzt rückwärts zubewegt. Die Leinen werden losgemacht, der Schlepper fährt weg und wir selbst fahren mit dem Kran in die Höhe. Ins Blickfeld kommt damit noch Solveig Dommartin, die am äussersten Heckende steht. Und während die Kamera abhebt, treten alle zuvor übers Schiff verteilten Personen ans Heck, um sich dort zum Schlussbild zu versammeln.



1 Gerhard Olschewski und Susanne Lothar in EISENHANS
Regie: Tankred Dorst

2 Marius Müller-Westernhagen und Walter Taub in MOSCH
Regie: Tankred Dorst

4 Arno Frisch in FUNNY GAMES
Regie: Michael Haneke

6 Katja Rupé in DAS ANDERE LÄCHELN
Regie: Robert van Ackeren

8 Horst-Günther Marx und Sonja Kirchberger in DIE VENUSFALLE

3 DIE WUPPER
Regie: Jürgen Flimm

5 Gudrun Landgrebe in DIE FLAMBIERTE FRAU
Regie: Robert van Ackeren

7 Myriem Roussel in DIE VENUSFALLE
Regie: Robert van Ackeren

9 bei den Proben zu EISENHANS
Regie: Tankred Dorst



6

Das ist eine ziemlich aufwendige Szene, die wir wohl zehnmals gedreht haben. Erst war da ein wunderbarer Nebel. Bis dann aber im Ablauf alles klappte, auch mit den Dialogen und den Schauspielern, war mittlerweile die Sonne da. Dennoch ergab das immer noch ein sehr schönes und, wie ich finde, magisches Bild, auch weil das Schiff zuletzt im Nebel verschwindet und immer kleiner wird. Es verschwindet eigentlich im Nichts.

FILMBULLETIN Der Regisseur, mit dem Sie am häufigsten gearbeitet haben, ist Robert van Ackeren. Mit ihm haben Sie immerhin fünf Filme gemacht.

JÜRGEN JÜRGES Wir haben uns in den letzten Jahren aus den Augen verloren, weil unser letzter gemeinsamer Film nicht gelungen war und von meiner Seite da auch noch so einiges reinspielt. Das war vor elf Jahren bei DIE WAHRE GESCHICHTE VON MÄNNERN UND FRAUEN. Seitdem ist der Kontakt zwischen uns abgerissen. Ich weiss nicht, ob er überhaupt noch Projekte hat.

Aber die früheren Filme mit ihm waren schon wichtig. BLONDIE'S NUMBER ONE war 1970 unsere erste Zusammenarbeit. Bemerkenswert finde ich vor allem DAS ANDERE LÄCHELN, DIE FLAMBIERTE FRAU und DIE VENUSFALLE, weil das Filme sind, die auch kommerziell Erfolg hatten. So etwas ist für mich durchaus relevant, weil ich als Kameramann sonst schnell in die Kunst-ecke abgeschoben werde. Sonst heisst es nämlich: «Der macht doch nur Kunst.» Das sind so abwertige Urteile, die ich zwar abscheulich finde, aber das ist nun einmal die übliche Sicht der Dinge.

Roberts Filme aber, speziell DIE FLAMBIERTE FRAU und DIE VENUSFALLE, hatten auch kommerziellen Erfolg.

FILMBULLETIN In DIE VENUSFALLE gibt es eine sehr schöne und durchaus auch magische Szene, in der die Kollision der Geschlechter als Kollision der Autos erzählt wird, in denen das Protagonistenpaar nachts aufeinander zurast.

JÜRGEN JÜRGES Die Szene sollte etwas von einer Action-Szene haben, wobei weder Robert noch ich auf Action-Szenen

stehen. Ich fand es sehr schön, dass diese Szene äusserlich wie eine Action-Szene funktioniert, aber inhaltlich etwas ganz anderes transportiert. Man merkt ja auch, dass die Action nicht realistisch ist.

Die Autos fahren subjektiv aufeinander zu. Alternierend gibt es dann Zufahrten auf die Augen der Protagonisten bei permanentem Lichtwechsel auf den Gesichtern. Die Autos touchieren einander und das Fahrzeug des Mannes gerät ins Schleudern, dreht sich mehrfach um sich selbst, bis es zum Stehen kommt. Der Mann und die Frau fixieren einander, steigen aus, laufen in Schuss und Gegenschuss aufeinander zu, bis auch sie sich in einer Umarmung touchieren.

Die Stuntmen haben beim drehen dieser Szene überhaupt nicht begriffen, worum es uns ging. Mit einem gab es Probleme, weil er die vordergründige Action weitertreiben und sich unbedingt mit dem Auto überschlagen wollte. Wir dagegen wollten nur ganz einfach das Aufeinanderzufahren, das Touchieren, die Drehung, das Zumstehenkommen und das gegenseitige Fixieren der beiden Hauptdarsteller haben. Den Stuntleuten aber war das zu wenig und zu unspektakulär. Sie waren der Ansicht, es würde etwas fehlen und da müsste unbedingt mehr hinein.

Das war aber eine sehr schöne Szene, weil es eben mehr als reine Action war. So etwas hatte Robert damals drauf. Das war seine Arbeitsweise, und das hat mir an seinen Filmen gut gefallen.

FILMBULLETIN Gerühmt wird auch immer Ihr Engagement für den Nachwuchs.

JÜRGEN JÜRGES In den letzten Jahren habe ich sehr viel mit jungen Regisseuren gearbeitet und speziell mit Debütanten. Ich drehe inzwischen mehr im Ausland, aber nicht aus materiellen Gründen, sondern wegen der Geschichten, die ich interessant finde. Ich suche meine Filme in der Regel nach den Geschichten aus.

Das Gespräch mit Jürgen Jürges führte Peter Kremski



7



8



9