

Daniela Kloock

Michael Ballhaus: Das fliegende Auge. Director of Photography. Im Gespräch mit Tom Tykwer

2003

<https://doi.org/10.17192/ep2003.2.2000>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kloock, Daniela: Michael Ballhaus: Das fliegende Auge. Director of Photography. Im Gespräch mit Tom Tykwer. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 20 (2003), Nr. 2, S. 219–221. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2003.2.2000>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Michael Ballhaus: Das fliegende Auge. Director of Photography. Im Gespräch mit Tom Tykwer

Berlin: Berlin Verlag 2002, 262 S., ISBN 3-8270-0460-8, € 22,-

Eigentlich hätte es eine Biografie werden sollen: Michael Ballhaus, der international bekannte Kameramann, der mit Rainer Werner Fassbinder und vielen anderen bundesdeutschen Regisseuren drehte, der den Sprung über den großen Teich wagte und dort großes Kino in Hollywood macht(e), erzählt über sein Leben. Stattdessen liegt hier ein als Interview geführtes Arbeitsbuch vor. Das ist bezeichnend für die uneitle und zurückhaltende Art dieses Bild-Künstlers, der als „Zen-Meister auf dem Set“ gilt. Auch wenn das Buch hie und da einen kleinen Blick in sein Privat-Leben erlaubt – die ungewöhnliche Kindheit, Ballhaus als Familienmensch, psychosomatische Krisen – so ist es schlussendlich durch und durch diskret. Wer Hintergründiges, Tiefsinniges oder Provokatives erwartet, wird enttäuscht werden. Der Gesprächspartner hält eine gewisse höfliche Distanz, er zollt Respekt und fragt filmimmanent. Ballhaus will „40 Jahre ganz eigenwillige Filmgeschichte“ in ein Gespräch betten (S.10) und sucht sich dafür Tom Tykwer aus. Diesen so überaus erfolgreichen bundesdeutschen Jungregisseur hatte er bereits als jemanden kennen gelernt, der viel von seiner Arbeit wusste und ihn über „Details“ befragte „wie niemand zuvor“ (S.12). Zwei Wochen sind die beiden zusammen. Dabei produzieren sie (übrigens genau wie Francois Truffaut und Alfred Hitchcock) 50 Stunden Bandmaterial. Sie haben sich offensichtlich gut verstanden.

Das schön gemachte Buch, das auch viele liebevoll ausgesuchte Abbildungen enthält, geht chronologisch vor. Ballhaus beginnt seine Karriere als Kameramann beim SWF in Baden-Baden, wird 1968 Dozent an der neu gegründeten Berliner Film- und Fernsehakademie und stolpert blauäugig in die acht Jahre dauernde „Ehe“ (S.30) mit Fassbinder, in der fünfzehn gemeinsame Filme entstehen werden.

Durch und mit Fassbinder, den Ballhaus einmal als ein „Tier aus einer anderen Welt“ bezeichnet hat, entwickelt er seinen spezifischen Arbeits- und Kamerastil. In *Martha* (1973) kommt es zum ersten, legendären Ballhaus-Kreis, einer 360-Grad-Fahrt, die später sein Markenzeichen wurde und bewirkte, dass Martin Scorsese auf ihn aufmerksam wurde. Über das Thema „filmische Subjektivität“ und die Genialität Fassbinders hätte man gern mehr erfahren, aber es deutet sich bereits an, dass der Fokus des Gesprächs eher auf technischen und gestalterischen Fragen liegt; und auf den Kapiteln zu seinen Filmen in „Amerika“. Dort findet die Mutation vom „Kameramann“ zum „Director of Photography“ statt. Aus dem Handwerker, aus demjenigen, der angeblich „bloß“ die Ideen des Regisseurs umsetzt (wie wenig das stimmt, machen die Passagen mit Fassbinder deutlich) wird der Chef eines riesigen Apparats, wird ein „großer Teamworker“, der zwar die Macht über die Bilder hat, aber den „Operator“ filmen lassen muss und kaum mehr direkten Kontakt mit der Kamera hat. 100-Millionen-Dollar-Produktionen sind heute für Ballhaus üblich. Doch den Durchbruch in den USA hatte er mit einem kleinen Budget. *After Hours* (1985) von Martin Scorsese war ein großer Film, der „nur“ vier Millionen Dollar gekostet hatte, dank dieses „schnellen, effizienten und kostenbewussten deutschen Kameramanns“ (S.109). „Tugenden“, die Ballhaus bei Fassbinder gelernt hat, bei demjenigen, der „immer versucht hat, die Dinge gegen den Strich zu bürsten“ (S.52). Im Unterschied zu Fassbinder/Ballhaus bleibt sich das „Dream-Team“ Scorsese/Ballhaus treu. Besonders emphatisch lesen sich die Seiten über die Dreharbeiten zu *Color of Money* (1986). Hier wird auch dem Laien klar, was pfiffige, vitale und künstlerisch beeindruckende Kameraarbeit bedeutet und wie das Buch zu seinem Titel kam. Denn für Ballhaus gilt die Maxime: „Film ist Bewegung“ (S.118).

Es folgen Kapitel über all die Regielegenden, – wie beispielsweise Mike Nichols, James L. Brooks, Franz Oz, Robert Redford, Wolfgang Petersen und Francis Ford Coppola, um nur die Bekanntesten zu nennen – mit denen er in Amerika zusammengearbeitet hat, wobei immer die Filme selbst bzw. technisch-gestalterische Fragen im Vordergrund stehen. Deutlich wird, dass Ballhaus großen Respekt vor der Arbeit der Schauspieler hat und alles tut, um diese ins rechte Licht zu rücken. Die unglaublich schönen Bilder von Hannah Schygulla (beispielsweise in *Die Ehe der Maria Braun* [1979]), von Michelle Pfeiffer (in *The Fabulous Baker Boys* [1989]), oder von Winona Ryder (in *The Age of Innocence* [1993]) dürften jedem Kinogänger ebenso in Erinnerung sein, wie viele andere „magische“ Bilder, die eben nur aus der Hand dieses Künstlers kommen können. Wirklich interessant wird es nochmals, wenn die beiden über *GoodFellas* (1990) reden. Da überträgt sich die Begeisterung Tykwers für dieses „visuelle Feuerwerk“ auf den Leser. Obwohl Ballhaus am liebsten „unerfüllte Liebesgeschichten“ (S.218) dreht und Gewalt ablehnt, bewundert er auch in diesem Film Scorsese für sein inszenatorisches Genie und seine absolute Detailverliebtheit. Ausführlicher geht Ballhaus auf den Gebrauch der Handkamera ein, sie ist für ihn eine eigenständig „atmende Person“ (S.163), die anfängt selbst eine Geschichte zu erzählen „und nicht bloß

sprechende Köpfe abfotografiert“ (S.187). Diese Vorstellung einer „beseelten Technik“, bzw. eines neben, über, hinter dem Regisseur autonom agierenden Kameramanns, wäre Thema für ein eigenes und sicher spannendes Kapitel gewesen. Es ist leider verschenkt worden, ebenso wie eine deutlich werdende Charakterisierung des genuinen Ballhaus-Stils (das muss man sich selbst zusammenpuzzeln) und der unterschiedlichen kulturellen Produktionsräume Europa und USA. Über die dunklen Seiten des gigantischen technischen und menschlichen US-amerikanischen Apparates, des hypertrophen Star- und Studiosystems hätte man dann doch gern mehr erfahren. Auch ob und worin Ballhaus europäische Potenziale sieht, wäre eine gute Frage gewesen. Doch zu kritisieren was fehlt, ist immer einfach. Sicherlich wird es auch einen nicht eben kleinen Leserkreis geben, der Fragen nach Brennweiten, Zooms, Objektiven, Fahrten und Formaten zu schätzen weiß. Problematisch ist jedoch vor allem zweierlei a) es gibt keine Struktur der Fragen, keinen roten Faden und b) der Tiefsinn fehlt. Denn bei einem langen Gespräch und guter Atmosphäre spricht ein Mensch von seinen Träumen, Ängsten, Obsessionen, es kommt, im Glücksfall, Neues zum Vorschein. Es entstehen Dissonanzen, Spannungen, Annäherungen. Es gibt verschiedene Tempi, unabgesicherte Bewegungen, Überraschendes, Erheiterndes. Hier jedoch hat man bei der Lektüre grundsätzlich das „Lola-rennt-Gefühl“, das Gefühl ‚jetzt aber schnell weiter zum nächsten Film‘. Das Buch endet mit einer Hymne auf *Gangs of New York* (2002), den Ballhaus inhaltlich und formal als „Krönung“ und „Höhepunkt“, als „seltene Glück“ seiner bisherigen Karriere bezeichnet. In diesem Film ist die Kamera wirklich entfesselt, als fliegendes Auge saust sie quer durch die Szene. Es klingt nicht so, als würde sich Ballhaus jemals wieder für das europäische Kino erwärmen, noch nicht einmal aus der Ferne. Dabei gab es in anderen Interviews durchaus kritische Töne über die amerikanische Verschwendungssucht, den riesigen Apparat und die Machtkonzentration in den Händen Weniger, auch darüber wie der enorme technische Aufwand sich zwischen die Geschichten und die Phantasie schiebt.

Von Fassbinder gibt es eine schöne Überlieferung, der dem nach Amerika ausgewanderten Wenders gesagt haben soll: „Jetzt muss man dich hier wohl richtig rausbauen.“ Nur: Tykwer ist nicht Fassbinder.

PS: Wer kurz und bündig etwas erfahren will über die fundamentalen Unterschiede der Kamerarbeit im amerikanischen und im deutschen Kino, der sei auf Jost Vacanos Aufsatz „Die Kamerarbeit im amerikanischen und im deutschen Kino. Schnittpunkte und Differenzen“ hingewiesen, nachzulesen in: *Kamerastile im aktuellen Film*, hrsg. von Karl Prümm, Silke Bierhoff und Matthias Körnich, Marburg 1999.

Außerdem sind auch die Revolver Hefte (im Verlag der Autoren) zu empfehlen. Hier findet man kritische und ausgesprochen kurzweilig zu lesende Interviews mit Regisseuren, Schauspielern und anregende Aufsätze übers Filmemachen (vgl. auch den Standpunkte-Artikel in diesem Heft, S.161-164, die Red.).