Rolf Coulanges

Raum in Bewegung

Visuelle Konzepte bei Michael Ballhaus

Was mich an den Filmen, die Michael Ballhaus fotografiert hat, interessiert, ist das Moment der Entfesselung des Blicks. Ohne die Kamera gibt es diesen Blick im Film nicht, und ohne denjenigen, der die Kamera führt, natürlich noch weniger. Michael Ballhaus liebt die Bewegung der Kamera; es ist die Veränderung der Perspektive, die in Kamerafahrten unsere Aufmerksamkeit lenkt, und seine Begeisterung für dieses prägende Element der Wahrnehmung bestimmt die Handschrift seiner Fotografie. Oft sind es nur kleine Veränderungen des Blicks; die Kamera ändert nur ein wenig den Ort ihrer Betrachtung, doch auch diese kleine Änderung ist Ausdruck der Beweglichkeit der Wahrnehmung, der Wachsamkeit und des Wunsches, Dinge aus verschiedenen Richtungen zu beurteilen. Verschiedene Perspektiven haben in unserer Sprache auch die Bedeutung unterschiedlicher Sichtweisen, also einer Kategorie, die den Prozess der Wahrnehmung mit dem des Erkennens und Begreifens verbindet.

In der Plansequenz, die das kinematografische Element dieser perspektivischen Veränderung darstellt, werden unterschiedliche Standpunkte des Betrachtens durch die Kamera in einer einzigen Bewegung miteinander verbunden. Die Alternative bestünde in einer Schnittsequenz, also der Montage einzelner Einstellungen nach den Prinzipien von Schuss-Gegenschuss und der Kontinuität des Raums durch die Verknüpfung einer Abfolge einzelner Einstellungen unter Einhaltung bestimmter Blickwinkel.

Die Plansequenz ist aber kein Gegenmodell zum Schuss-Gegenschuss- Konzept, sondern dessen logische Weiterführung: eine Sequenz aus der Abfolge unterschiedlicher Einstellungen (franz. plan). Die Montage im Schuss-Gegenschuss nutzt die Fähigkeit unseres Vorstellungsvermögens, eine Vielzahl unterschiedlicher Standpunkte, aus denen heraus ein Geschehen betrachtet werden kann, schon mit der ersten Wahrnehmung des Handlungsortes vorauszudenken. Wir „kennen“ bereits Perspektiven, die wir im jeweiligen Moment der Szene noch nicht gesehen haben, und fügen diese im Geiste zu einer räumlichen Einheit zusammen, so lange sich diese Betrachtungspunkte auf eine der beiden Seiten der Handlungsachse beschränken. Raum- und Zeitauslassung stören die Empfindung der Continuity nicht, wenn die 180-Grad-Regel eingehalten wird. Die Filmmontage setzt dieses Vorstellungsvermögen voraus, um die Überraschung und den Reiz der einzelnen Einstellung mit deren kontinuierlicher Einordnung in unser imaginäres Raumkonzept zu verbinden und daraus die Spannung zu entwickeln, die in der Verknüpfung von im Schuss-Gegenschuss gedrehten Einstellungen liegt. Verlässt die Kamera diesen Halbkreis entlang der Handlungsachse, erscheinen uns die räumlichen Verhältnisse auf den Kopf gestellt: Nicht wir haben den Standpunkt unserer Betrachtung gewechselt, sondern der Raum wirkt plötzlich falsch organisiert. Dies sind technische Regeln für den Dreh am Set; es ist überflüssig zu sagen, dass gerade die gewollte Überschreitung dieser Grenzen unserer inneren Raumorganisation die Türen zu neuen Filmräumen und einer eigenen künstlerischen Substanz in der Kinematografie eröffnet.

Die Plansequenz geht anders vor als diese Art der Filmmontage: Sie verbindet einzelne Betrachtungspunkte innerhalb der Szenerie durch die Bewegung der Kamera; sie vermag also, innerhalb der Einstellung die Perspektive zu verändern. Dabei entfällt die oben beschriebene 180-Grad-Regel: Indem der Zuschauer selbst im Verlauf der Einstellung Zeuge aller Perspektivwechsel wird, muss sich die Kamera nicht auf die „vorausgedachten" Standorte beschränken, sondern kann den Raum in der Plansequenz frei erschließen. Der Perspektivwechsel ist in der Plansequenz nicht nur unbegrenzt möglich, sondern stellt gerade eine ihrer interessantesten und substanziellsten Aspekte dar. Die Plansequenz hat ein intensives Verhältnis nicht nur zum Raum, sondern auch zur Zeit, die das Maß für die Entwicklung des Raums im Film darstellt. Die Bewegung ist das Element, in dem sich Raum und Zeit in der Sequenz miteinander verbinden können; Perspektive und Bewegung sind daher die visuellen Momente, welche die Fotografie in der Plansequenz für den Film nutzen kann. Aber darüber hinaus sind dies auch Momente der Reflexion und der Bewegung des Gedankens, ausgelöst durch den Film.

RECKLESS

Exemplarisch folgt Ballhaus dieser Idee in RECKLESS (1984, R: James Foley). Der immer leidenschaftlicher werdende Tanz eines jungen Paares wird großartig von der Kamera unterstützt, indem diese mit der wachsenden Emphase der Tänzer um diese herum zu kreisen beginnt und den filmischen Raum durch seine Unterteilung in mehrere, sich unterschiedlich schnell im Verhältnis zueinander bewegende Ebenen aufgliedert. Das Paar steht im Zentrum der Kreisbewegung der Kamera und bleibt damit immer präsent (unterstützt durch die Aufmerksamkeit, die das rote Kleid des Mädchens weckt); die Bewegung der Kamera korrespondiert mit den eleganten, schneller werdenden Drehungen der Tänzerin und der exzessiven Bewegung ihres Partners. Die sich in ihrer Nähe befindlichen Paare geraten währenddessen in den Bildfluss des schnellen Travellings mit seinen typischen Verwischungen, aber auch sie bleiben präsent, wenn sie, im unsteten Rhythmus durch das Bild gleitend, immer wieder auftauchen. Weiter außen wird der Kreis der Tanzenden zu einem schemenhaft durch die Cadrage wischenden, abstrakten Muster, das die schneller werdende Bewegung verkörpert und dennoch immer den Blick auf das Zentrum des Geschehens – das tanzende

Paar im Mittelpunkt der Tanzfläche – freigibt. Ballhaus gelingt mit seinem im Kreis geführten Travelling ein enormes Tempo und eine kontinuierliche Steigerung der Dynamik, die die Szene braucht, um zu ihrem Abschluss zu kommen. Durch die von der Kamera vorgenommene Unterteilung des Raums in Ebenen unterschiedlicher Geschwindigkeiten wird das Tempo der perspektivischen Veränderung verbunden mit der Konzentration auf einen ruhenden Bildmittelpunkt; gewissermaßen die Verbindung einer Flüchtigkeit des Bildes einerseits mit dessen genauer Wahrnehmung in einem beabsichtigten Punkt andererseits. Der Zuschauer wird energisch in das Tempo der Szene hineingezogen und durch den Ausbruch von Gewalt in einer Prügelei genauso schlagartig gestoppt. Hierin entfaltet sich die große Dynamik der Szene für den Betrachter.[1]

DIE EHE DER MARIA BRAUN

Während diese Szene aus RECKLESS ein Konzept vorstellt, dessen Wirkung aus der reinen Bewegung kommt und keinen Dialog erfordert, verbindet Ballhaus in R. W. Fassbinders DIE EHE DER MARIA BRAUN (1979) die Dramatik des szenischen Dialogs mit einer eindrucksvollen Inszenierung des Filmraums, der für diesen Dialog erst mit dem Bild geschaffen wird. Er nutzt die Möglichkeiten des Schwenks in Verbindung mit der Parallelfahrt für ein Konzept, das man als die Durchmessung des Raums bezeichnen möchte. Vom Schienendolly aus verfolgt er die Bewegungen seiner Protagonisten durch die Räume einer Wohnung, die infolge der Kriegszerstörungen recht skurrile Perspektiven durch Wandöffnungen hindurch bieten. Mit der Kamera emotional wie physisch auf Augenhöhe der Protagonisten verwendet er für die Annäherung an die Schauspieler eine Normalbrennweite, die dem Betrachter ein vertrautes Gefühl bezüglich seiner Betrachtungsposition und seines Blickwinkels vermittelt und den Dialog präsenter macht. In diesen Plansequenzen schafft er mit dem gelegentlichen Wechsel in die Totale und durch Staffelung der Raumebenen in der Tiefe des Bildes eine reiche Vorstellung vom Ort der Handlung und der Anordnung benachbarter Räume. Eine in die Sequenz eingefügte Amerikanische zeigt die Küche für einen kurzen Moment in einem distanzierteren, flacheren Bild; die Kamera unterstützt mit diesem Wechsel die Dynamik der Raumdarstellung ebenso nachdrücklich wie durch die Betonung von Schärfen und Unschärfen in den Vordergrund-Hintergrund-Relationen. Die ruhige Bewegung der Kamera lässt den Betrachter währenddessen den Verlauf der Dialoge konzentriert verfolgen.

Kinematografie ist Bewegung; der Kinematograf ist ein Bewegungsschreiber. Aber Kinematografie bezeichnet im griechischen Ursprung des Wortes nicht die Mechanik des Apparats, sondern das Festhalten einer inneren Bewegung, das Aufschreiben einer Emotion oder eines Gedankens. Dies wird in der Plansequenz am deutlichsten; ihre Charakteristik besteht nur mittelbar in der Bewegung auf der Schiene, am Kran oder mit der Steadicam. Alle Bewegung wird von einem Gefühl für den Raum, die Zeit und die Entwicklung des Gedankens getragen; das Moment, mit dem diese innere Bewegung entsteht, ist die Erfahrung des Raums und die Veränderung der Perspektive durch Verlagerung des eigenen Standpunkts, was durchaus im doppelten Sinn verstanden werden darf.

Die κινημα, die innere Bewegung, ist aber nicht auf ihre Entäußerung in der Plansequenz beschränkt. Auch zwischen festen Einstellungen ereignet sich Bewegung, wenn sie zu einer Sequenz zusammengefügt werden, denn Bilder reagieren in ihrer Abfolge aufeinander, wann immer sie einen inneren Zusammenhang miteinander erhalten haben. Robert Bresson hat diesen Prozess der Interaktion in der Montage in einem brillanten Satz zusammengefasst: „Wenn ein Bild, für sich betrachtet, etwas klar ausdrückt, wenn es eine Interpretation zulässt, wird es sich nicht verwandeln in der Berührung mit anderen Bildern. Die anderen Bilder werden keine Macht über es haben, und es wird keine Macht über die anderen Bilder haben. Keine Aktion, keine Reaktion. Es ist endgültig und unbrauchbar im System des Kinematographen.“ [2]

DIE EHE DER MARIA BRAUN

R. W. Fassbinders MUTTER KÜSTERS FAHRT ZUM HIMMEL (1975) ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie sich diese innere Bewegung, von der Bresson spricht, auch in einer mit festen Einstellungen gestalteten, klaren Fotografie wirksam entwickeln kann. Dazu braucht es mehr Ruhe, Gelassenheit und meist auch eine besondere Intensität des Blicks, die im Zuschauer erzeugt werden muss und sicherlich an bestimmte Sujets gebunden ist. Ballhaus entwickelt eine solche Bewegung sehr spannend in einer kleinen Szene in dem bereits erwähnten Film DIE EHE DER MARIA BRAUN. Sie spielt in einem wegen des Kriegs aus Brettern und Leisten improvisierten Treppenhaus mit immer neuen labyrinthischen Ansichten, die sich im Kopf der Zuschauers schließlich als die Verbindung dreier Orte erschließen. Die Diagonalen der Treppengeländer und ihre Schatten auf den Wänden, die umgekehrt diagonalen Treppenverläufe und die Waagerechten von Fenstern und Treppenabsätzen, die durch den Winkel der Aufnahme ihrerseits wieder zu angewinkelten perspektivischen Verläufen werden, schaffen Bezüge zwischen den Einstellungen, die den Zuschauer in ein imaginäres Raumgefüge führen und die drei Drehorte zu einer visionären Einheit verschmelzen. Entscheidend tragen die Blickachsen der drei Protagonisten zur Verbindung der Orte in dieser eigentlich ganz auf die Dialoge hin inszenierten Sequenz bei. Ohne die Aufmerksamkeit für die Dialoge zu beeinträchtigen, erschafft Ballhaus mit seiner Fotografie über die zunächst verwirrenden, dann überraschenden Raumbezüge hinaus einen großen inhaltlichen Bogen für die Dramaturgie des Films.

Michael Ballhaus dreht seine Travellings am liebsten mit den klassischen Support-Systemen; sie ermöglichen es ihm auch, selbst die Kamera zu führen. Eine besondere Stellung nimmt dabei die Handkamera [3] ein, die kein statisches System wie im Falle eines Schienendolly, Westerndolly oder Krans darstellt, sondern den Körper des Kameramanns in die Bewegung der Kamera einbezieht. Die Handkamera wird zum quasi lebendigen Ausdruck seines eigenen Umgangs mit der Szene und deren Protagonisten, schließt also diese körperliche Präsenz ausdrücklich in die Bildgestaltung mit ein: »Ich liebe es, wenn die Kamera gleichsam atmet. „Es ist einfach etwas anderes, ob ich die Kamera in der Hand halte oder ob sie auf einem Wagen steht, den drei Leute schieben. Mit der Handkamera gewinne ich eine ganz andere Sensibilität für die Situation." [4] Ballhaus drehte den gesamten Schlussteil von GOODFELLAS (1990, R: Martin Scorsese) aus der Hand, weil er eine dem sprunghaften und unkoordinierten Leben der Hauptfigur des Films entsprechende Kameraführung erreichen wollte: „Wir haben das praktisch alles mit der Handkamera gedreht, weil dadurch seine Nervosität und Überforderung sichtbar wird." [5]

Mit den Filmen, die Ballhaus in den USA gedreht hat, wird die Steadicam als neue Technologie einer bewegten Kameraführung losgelöst von Schiene und Kran wichtig für die Travellings. In Hollywood sind – nicht zuletzt wegen der in zurückliegenden Zeiten mit schweren Blimps zur Geräuschdämmung versehenen Kameras von Mitchell und Panavision – Dollies und Kräne professioneller Standard für Kamerabewegungen, und man bevorzugt aus dieser Tradition heraus auch bei einer von solchen Systemen befreiten Fotografie einen ruhigen Stil, losgelöst vom Rhythmus des Kameramanns, der bei der Handkamera ja immer organischer Bestandteil der Aufnahme wäre. Ballhaus begründet seine Wahl so: „Ich benutze die Steadicam immer dann, wenn ich keine andere Möglichkeit sehe, eine Bewegung umzusetzen. Ansonsten bevorzuge ich aber nach wie vor die Kamera auf Schienen, weil ich so das Bild viel präziser komponieren und die Kadrierung genau bestimmen kann. Aber es gibt natürlich oft Situationen, in denen die Steadicam genau richtig ist und wo dasselbe mit Schienen gar nicht machbar wäre. (…) Mit der Steadicam kann ich schwebend und schlendernd durchs Set gleiten – was auf Schienen nicht möglich ist." [6]

THE AGE OF INNOCENCE

Ein außergewöhnliches Beispiel für die Möglichkeiten der Steadicam- Technik haben Ballhaus und seine Steadicam-Operatoren Larry McConkey und Anastas M. Michos mit einer beeindruckenden Plansequenz in THE AGE OF INNOCENCE (Zeit der Unschuld, 1993, R: Martin Scorsese) geschaffen, die den eineinhalb Minuten langen Gang des Protagonisten durch die verschiedenen Räumlichkeiten eines Festsaals in neugierigen Blicke auf die hier versammelten Gäste begleitet. Mit einer unglaublich fließenden Bewegung, die mit den verhaltenen Schritten des Protagonisten und dem eleganten Auftreten der Anwesenden korrespondiert, bleibt die Kamera durchgehend in einer Halbnahen am Gesicht des Schauspielers; durch das verwendete Cinemascope-Format gibt das Bild aber immer auch den Blick auf die Räume und die übrigen Anwesenden frei. Wollte man, wie seinerzeit geschehen, bei Cinemascope die Diskussion um eine sinnvolle Verwendung der Naheinstellung angesichts der extensiven horizontalen Bildgröße des Formates führen, also um die Präsenz des Gesichts eines Protagonisten innerhalb dieser breiten Bildfläche, so wäre sie mit dieser Einstellung beantwortet: Das Gesicht des Schauspielers ist hier so gegenwärtig wie die ihn umgebende Gesellschaft es auch ist, ohne dass es zu einer wechselseitigen Ablenkung kommen würde. Diese Plansequenz schafft durch die Verbindung von Nähe und Weite im ungeschnittenen Fluss der Zeit eine Kraft der Darstellung, die den Aufnahmen der Steadicam eine enorme ästhetische Qualität verleiht, wie sie in dieser Einstellung von keiner der anderen Techniken erreicht werden könnte.

GOODFELLAS

Eine andere Dimension von Bewegung erreichen Michael Ballhaus und Larry McConkey mit einem Travelling in GOODFELLAS: In einer dreiminütigen Plansequenz führt der junge Mafioso Henry Hill seine Freundin durch einen verwinkelten Nebeneingang und die Küche der Copacabana-Bar in deren übervollen Saal, wo sie unter großer Aufmerksamkeit der benachbarten Gäste an einem exklusiven Tisch Platz nehmen. [7] Die Kamera bewegt sich in dieser Einstellung hinter dem Paar her, sieht den Weg der Protagonisten aus ihrer Perspektive und lässt den Betrachter den Gang aus der nachempfundenen eigenen Präsenz heraus erfahren. Bemerkenswert sind die Lichtwechsel während der Einstellung zwischen Nacht außen (zu Beginn), dunklem Gang innen, neonbeleuchteter Küche und dem Saal, einem nur von kleinen Tischlampen erhellten Schauplatz im Low-Key. Die souveräne und extrem fließende Bewegung der Steadicam lässt die ganzen technischen Schwierigkeiten der Einstellung vergessen und verleiht der Szene eine Leichtigkeit, die weder von einer Kranfahrt noch von einem Travelling auf der Schiene zu erreichen gewesen wäre. Der Grund hierfür liegt in der Flexibilität der Kamera, die – auch wenn sie niemals die Position eines subjektiven Blicks suggeriert – dennoch die körperliche Bewegung des Gehens spüren lässt und zu keinem Zeitpunkt eine Position der statischen Betrachtung einnimmt. In der Substanz läuft die Bildgestaltung dieser Sequenz auf eine aus der Hand geführte Kamera hinaus, aber der schnelle Gang des Paares und die Enge von Gang und Küche machen eine gegenüber der bewegteren Handkamera ruhigere Kameraführung notwendig. Es geht neben der Schnelligkeit auch um die Eleganz des Ganges, denn Henry möchte seine Freundin mit seinem vielbeachteten und sicheren Auftreten beeindrucken. Dies zu verkörpern, gelingt der Kameraführung Larry McConkeys in beeindruckender Weise. Ballhaus sagt zu dieser Szene: „Wir wollten die Szene unbedingt in einer durchgehenden Einstellung, und wir bekamen sie auch in einem einzigen Shot.“ [8]

Besonders interessant aber ist die Einfachheit der Konzeption, mit der diese Plansequenz realisiert wurde. Jenseits aller computergenerierten Bilder und Spezialeffekte besinnte sich das Team auf die illusionäre Kraft des Kinos und baute während des laufenden Drehs einfach die Dekoration um.[9] Was im Schuss-Gegenschuss-Verfahren zur selbstverständlichen Arbeitsweise des Szenografen gehört, wird in der Plansequenz zur Herausforderung, denn der Ablauf der ungeschnittenen Sequenz in Echtzeit lässt sich durch nichts aus der Welt schaffen, und dies spürt auch der Zuschauer; die ungeteilte Zeit hat eine große Beweiskraft für den tatsächlichen Gang des Geschehens. Umso wirkungsvoller greift die Illusion des Kinos, denn das Erleben der realen Zeit in der Einstellung macht einen solchen Umbau zutiefst unwahrscheinlich und rückt ihn weit außerhalb des Fokus des Zuschauers. Die Beispiele, die ich beschrieben habe, mögen anschaulich machen, dass die Plansequenz der Präzision der Continuity in der Montage mit einem Konzept der Flexibilität und der Kraft des Improvisationsvermögens

entgegentritt. Die Fähigkeit zur Veränderung einer Szene noch im Moment ihrer Realisierung ist nicht nur eine Möglichkeit der Plansequenz, sondern gehört zu den grundlegenden Voraussetzungen, unter denen ihre künstlerische Aussage überhaupt erst entstehen kann. Unter dem Primat der realen Zeit ereignen sich auf diese Weise vielfältige Momente visueller Entwicklung. Die Perspektive definiert sich jeweils unerwartet und neu; der filmische Raum, den der Betrachter erfährt, findet seine Grenzen nur an den technischen Eckpunkten der Kameraarbeit. Die Plansequenz eröffnet scheinbar ohne jeden Kraftakt den Weg in das kinematografische Experiment: etwas zu sehen, das man ohne Kamera nicht sehen könnte.

© Rolf Coulanges

---

[1] „Wir haben einen Western-Dolly verwendet, das heißt einen Kamerawagen, der auf dicken Gummirädern läuft. Damit sind wir um die Tanzgruppe gekurvt. Acht Mal haben wir sie umkreist, immer schneller und schneller, vier Leute haben wie die Wilden geschoben, ich habe an der Kamera gehangen und rein- und rausgezoomt."
Michael Ballhaus, Das fliegende Auge. Im Gespräch mit Tom Tykwer, Berlin 2002, S. 108 f.

2 „Si une image regardée à part, exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images. Les autres images n'auront aucun pouvoir sur elle, et elle n'aura aucun pouvoir sur les autres images. Ni action, ni réaction. Elle est définitive et inutilisable dans le système du cinématographe. »
Robert Bresson, Notes sur le cinématographe, Paris 1975, S. 18 (Übersetzung des Verf.).

[3] Der Begriff Handkamera bezeichnet den fotografischen Stil der frei mit der Hand geführten Kamera, die bei modernen Kameras zur Gewichtsentlastung des Kameramanns oder der Kamerafrau ausbalanciert auf der Schulter liegt und dadurch eine bessere und organischere Kontrolle der Kameraführung über die Koordination des gesamten Körpers ermöglicht.
[4] Ballhaus, Das fliegende Auge (s. Anm. 1), S. 163.

[5] Ebd.

[6] Ebd.

[7] In der dem Film zugrunde liegenden Erzählung heißt es: »On crowded nights, when people were lined up outside and couldn't get in, the doormen used to let Henry and our party in through the kitchen, which was filled with Chinese cooks, and we'd go upstairs and sit down immediately.
Nicholas Pileggi, Wise Guy. Life in a Mafia Family, New York 1987, S. 70 f.

[8] Interview mit Michael Ballhaus in: Getting Made. The Making of GoodFellas, Autor und Schnitt Jonah Kaplan, 30 min., enthalten auf der Blu-Ray-Disc GoodFellas, Warner Home Video 2007.

[9] „Die Vorbereitungen waren aufwendig, weil es den Gang gar nicht gab. Wir mussten deshalb den Hintereingang bis zur Küche in das echte Lokal bauen. (…) Weil wir durch das ›getarnte‹ Lokal in die Küche gelangt waren, mussten wir eine Runde durch die Küche drehen und anschließend durch denselben Eingang wieder hinausgehen, durch den wir hereingekommen waren, um im richtigen Copacabana zu landen. Während dieser Runde wurde der Eingang schnell umdekoriert, der Gang abgedeckt, und so kamen wir diesmal ins echte Lokal. (…) Wir wollten unter keinen Umständen vorher schneiden."
Ballhaus, Das fliegende Auge (siehe Anm. 1