

Die Meisterschaft des Augen-Blicks

Ein Interview mit Holger Badekow

Veröffentlicht am 24.06.2013, Autor Annette Bopp

Seit nunmehr 40 Jahren arbeitet Holger Badekow mit John Neumeier und dem Hamburg Ballett zusammen: zuerst im Bewegungschor, später als Fotograf und Gestalter der Programmhefte, Jahrbücher und Plakate. 1973, als Neumeier als Ballettdirektor nach Hamburg kam, begann der damals gerade 23-jährige Badekow in Proben und Vorstellungen zu fotografieren, seit 1986 ist er innerhalb der Kompanie fest angestellt. Es dürfte weltweit ziemlich einmalig sein, dass die Arbeit eines Choreografen bzw. die Entwicklung einer Kompanie so lückenlos, vor allem aber so kongenial dokumentiert wurde. Die Statistik spricht für sich: 115 Programmhefte, 58 Plakate, 29 Kalender wurden von Badekow gestaltet und mit den eigenen Fotos bestückt, 34 mal hat er die gesamte Kompanie für die Jahrbücher des Hamburg Ballett fotografiert, 55 in ihrer Entstehung begleitet, nicht nur die von John Neumeier, sondern auch von Maurice Béjart und Mats Ek.

Das Archiv seiner Fotos füllt die Regale bis unter die Decke in einem eigenen Raum seiner Altbau-Wohnung nahe der Hamburgischen Staatsoper. Seit 1974 teilt er sie mit seinem Partner Victor Hughes, der früher selbst im Hamburg Ballett getanzt hat, später dort Ballettmeister wurde und heute noch Neumeiers wichtigste Werke in aller Welt einstudiert.

In nahezu jeder der nunmehr insgesamt 4.316 Aufführungen des Hamburg Ballett sitzt Holger Badekow auf seinem Stammplatz: Reihe 25, rechts, Platz 1. Von dort fotografiert er Solisten und Corps de Ballet auf der Bühne – nur so kann ein fotografischer Fundus entstehen, der keinen der oft überraschenden Höhepunkte einer Vorstellung vermissen lässt.

Sein Meisterstück in Sachen Fotografie und Gestaltung hat Badekow jetzt (in Zusammenarbeit mit André Podschun für Redaktion und Layout sowie Telse Hahmann für die umfangreichen Statistiken) mit einem 468 Seiten umfassenden Jubiläums-Jahrbuch abgeliefert, das eher ein Jahrzehntbuch ist. Es ist ein Werk, das nicht nur die Entwicklung der Kompanie dokumentiert, sondern auch ein optischer Genuss ist – von der ersten bis zur letzten Seite ist es durchkomponiert und nachgerade tänzerisch-leichtfüßig gestaltet, mit einer kaum fassbaren Fülle an Informationen, Daten und Fakten.

tanznetz.de-Korrespondentin Annette Bopp konnte Holger Badekow im Rahmen der Ballett-Tage für ein Gespräch über seine Arbeit mit John Neumeier und dem Hamburg Ballett gewinnen.

Annette Bopp: Wie kam es zu diesem opulenten Jahrbuch?

Holger Badekow: Wir haben damit schon im Herbst 2012 begonnen und es war uns ein Anliegen, darin einerseits die Kreationen von John Neumeier sowie die beiden Gastkompanien, die dieses Jahr bei den Ballett-Tagen auftreten, aber auch den Entwicklungsprozess der Tänzer zu dokumentieren. Deshalb haben wir für jedes Jahr, das sie bei uns sind, ein Foto mit zu den Portraits gestellt. So kann man nachvollziehen, wie sie sich entwickelt haben – manche kamen ja noch als halbe Kinder in die Kompanie, und jetzt sind sie reife Persönlichkeiten mit einem ganz eigenen Profil.

AB: Wonach richtete sich die Auswahl der Fotos?

HB: Natürlich sind die Bilder sehr subjektiv ausgesucht. Bevor ich mich für ein spezielles Bild entschieden habe, musste ich ganze Serien durchsehen. Es gibt eine Fülle von Material für jeden einzelnen Tänzer. Ich habe mich bemüht, die charakteristischsten und schönsten Fotos auszuwählen, die die Eigenart der jeweiligen Tänzer unterstreichen. Ich wollte die vielen kontrastierenden Facetten ihrer Persönlichkeit und auch ihre schauspielerischen Möglichkeiten zeigen, nicht immer nur klassische Posen, fulminante Sprünge, hohe Beine. Dabei war es mir nicht so wichtig, ob ein Foto wirklich gestochen scharf ist – manchmal ist die Unschärfe noch poetischer. Einige der Fotos sind aus riesiger Entfernung während der Vorstellung bei einem unserer Gastspiele aufgenommen, die können gar nicht scharf sein, aber sie haben einen besonderen Moment eingefangen. Darauf kam es mir an.

AB: Es sind sehr sprechende Bilder, jedes einzelne hat eine Aussage. Ist das eine Gabe oder kann man so etwas lernen?

HB: Ich habe nie eine Fotografen-Ausbildung gemacht, ich bin Autodidakt. Schon als 10-Jähriger habe ich zu fotografieren begonnen, bei den Pfadfindern, vor allem schwarz-weiß. So habe ich auch gelernt, Filme zu entwickeln und Bilder zu vergrößern. Wir haben Reisefotografie gemacht, präzise vorbereitet, auch kulturell – nach Griechenland, in die Türkei. Dabei habe ich viele Menschen fotografiert, Menschen haben mich immer fasziniert. Filme hatten es mir ebenfalls angetan – ich wäre auch gern Kameramann geworden. Ich glaube, das wichtigste für die eigene Entwicklung sind die LehrerInnen, die man hat. Bei mir waren es vor allem drei, die mich und damit auch meine Arbeit geprägt haben.

Die erste wichtige Lehrerin war Loki Schmidt. Sie hat mich in der Grundschule unterrichtet. Ich hatte eine Lernschwäche und konnte nie gut rechnen. Aber sie hat meine künstlerische Ader immer gemocht. Wenn ich ihre geliebten Wiesenblumen malte, war sie jedesmal begeistert! Viel später habe ich sie bei einem Empfang für das Hamburg Ballett im Hotel Vierjahreszeiten

wiedergesehen. Da ging ich auf sie zu und sagte: „Guten Abend, Frau Schmidt, Sie kennen mich bestimmt nicht mehr, ich bin Holger Badekow.“ Da rief sie in einer Lautstärke, dass es jeder im Saal hören musste: „Nein, Holger! Dass so etwas aus Dir geworden ist!!“ und lachte sich kaputt dabei! Sie fand es toll, dass ich bei John an der Oper gelandet war und damit auch Geld verdienen konnte, das war für sie gar nicht vorstellbar. John hat daraufhin ein Foto von uns beiden gemacht, so kam es zu diesem Bild von Loki und mir.

AB: Und wer war der zweite Lehrer?

HB: Das war auch eine Lehrerin: Lola Rogge. Bei ihr habe ich meine Tanzausbildung bekommen. Sie war eine phänomenale Persönlichkeit und stark im Ausdruck. Sehr hanseatisch, sehr klar. Sie konnte Talente und Eigenarten erkennen und in eine bestimmte Richtung lenken. Nicht autoritär. Eher so, dass man es kaum merkte, aber dann doch plötzlich feststellte: Oh – das bin ja ich!

Der dritte große Lehrer war und ist John Neumeier. Von ihm habe ich gelernt, mich zu fokussieren. Nur deshalb konnte ich dieses große Jahrbuch machen. Dabei ist es auch wichtig, mit Menschen zusammenarbeiten zu können, so etwas kann man ja nicht alleine stemmen. Du sagst deine Ideen, du reflektierst, du spiegelst dich – und so tun es auch die anderen. Es geht nicht um Selbstdarstellung, sondern um Teamwork. Wir dienen alle einer Sache – in diesem Fall dem Buch. Man muss aber immer dieses Ziel vor Augen haben. Zielgerichtet zu arbeiten habe ich von John gelernt.

AB: War das Interesse für das Theater schon immer da?

HB: Die Hamburgische Staatsoper kenne ich seit 1962, seit meinem 12. Lebensjahr. Ich war damals mit Marion Paris befreundet, der Tochter von Herbert Paris. Er war seinerzeit kaufmännischer Direktor der Staatsoper und arbeitete eng mit dem damaligen Intendanten Rolf Liebermann zusammen. Käthe Paris, Marions Mutter, hat uns in alle Aufführungen gehetzt. Über die Freundschaft mit Marion kannte ich auch das Ballett unter Peter van Dyck genau. Hamburg hatte damals das größte Balanchine-Repertoire außerhalb von New York. Ich liebte vor allem die „Sinfonie in C“, die immer nach „Giselle“ aufgeführt wurde. Oder auch das Zirkusballett „Etudes“ von Harald Lander, das immer mit „Carmen“ von Roland Petit kombiniert wurde. Ich war immerzu im Ballett und in der Oper – ich musste ja nur anrufen und bekam die Plätze der Intendanz: 3. Reihe rechts, Platz 4 und 5.

AB: Und wie kam es zur Begegnung mit John Neumeier?

HB: John lernte ich im Oktober 1973 durch Max Midinet kennen, der damals als Tänzer beim Hamburg Ballett engagiert war. Und bei Max wohnte Victor Hughes – dort bin ich ihm begegnet, kurz darauf wurden wir ein Paar, 39 Jahre sind wir jetzt zusammen. Max stellte mich John vor, auf der Straße, neben der Oper, wo die Schwanen-Apotheke ist, das werde ich nie vergessen. John kam uns entgegen mit Ray Barra und war so, wie er heute noch ist: er ist immer in seiner Welt. Er hat mich mit seinen großen Augen genau fixiert, und dennoch war er ganz mit Ray beschäftigt. Wir fragten, ob es wohl einen Platz für mich gäbe, und er sagte einfach: „Komm mal zu den Proben.“ So wurde ich ein Kavalier in „Romeo und Julia“, damals noch in den Kostümen von Filippo Sanjust – das war eine Orgie in Farben! Ich hatte bei meinem Auftritt einen knallroten, riesigen Hut auf und trug dazu ein giftgrünes Cape!

Als Tänzer habe ich nie gearbeitet, ich war im Bewegungschor, auch in der Oper. Das war eine heikle Sache, denn in meinem Vertrag mit Lola Rogge stand, dass es verboten ist, während der Ausbildung an der Oper zu arbeiten. Das war mir allerdings egal, ich habe es trotzdem gemacht. Ich hatte viele Rollen im Bühnenvolk. Die schönste war in „Die lustigen Weiber von Windsor“. Zuerst war ich ein Tannenbaum, dann stieg ich zur Wespe auf. Ich hatte zwei Stöcke an den Armen, die musste ich auf und ab bewegen, als würde ich fliegen. Meine Chance war gekommen, als John die Tänzer aus dem Stück abzog – er hatte ja ausgehandelt, dass keine Tänzer mehr in Opern auftreten mussten. Und da dachte ich, das ist meine Chance, Lola Rogges Improvisationstheater in die Hamburgische Staatsoper zu bringen! Ich kam aus der Kulisse mit Bewegungen wie Giselle im 2. Akt bei den Wilis... und segelte regelrecht über die Bühne. Das war zu komisch! Nach der Vorstellung kam der Spielleiter zu mir und sagte: „Holger, könntest Du morgen bitte etwas weniger machen?“ Das Stück hieß dann bei uns immer nur noch „Die Wespe“. Wir haben uns kaputtgelacht! Das hat Lola Rogge aber nicht mitgekriegt. Mit den Jobs konnte ich mir eine Wohnung und den Tanzunterricht finanzieren, der war damals richtig teuer – 250 D-Mark im Monat.

Später hat John für mich sogar eine richtige kleine Rolle kreiert: den Schatzmeister in „Ein Sommernachtstraum“. Darauf bin ich sehr stolz – bis heute! Ich habe ja tatsächlich einen Schatz zu hüten – all die Fotos!

AB: Wie hat es dann angefangen mit der Ballett-Fotografie?

HB: Es ging los mit den Proben zu „Romeo und Julia“, im November 1973. Da war ich wie vom Blitz getroffen. John hat eine unglaubliche Magie, der kann sich niemand entziehen. Wenn er anfängt zu improvisieren, das sind magische Momente. Er macht etwas vor und die Tänzer hinter ihm machen es nach. Aber oft machen sie auch etwas ganz anderes, eigentlich müsste man so etwas jedesmal filmen, damit die intuitiven Bewegungen, die John als erstes macht, erhalten bleiben. Sie sind nämlich immer am besten. Diese persönliche Magie in Kombination mit den Erklärungen, die er gibt, warum etwas so oder anders gemacht werden soll, hat mich sofort in den Bann geschlagen. Und so begann ich, in den Proben zu fotografieren. Damals

entstanden die Bilder von Marianne Kruise als Julia und John als Romeo, die sind auch im Jahrbuch. Später hat Victor John auf meine Fotos aufmerksam gemacht, ich habe ihm meine Fotos gezeigt, und er fand sie toll. So hat das angefangen. 1975 habe ich zum ersten Mal die gesamte Kompanie fotografiert – für das Jahrbuch der ersten Ballett-Tage. 1986 wurde ich dann fest angestellt. Für mich war das wichtigste, dass ich Ballett fotografieren konnte. Du hast schöne Menschen, du hast Bewegung und ein Thema – das ist für mich Genuss, bei aller Konzentration und Anstrengung.

AB: Was ist das Wichtigste, worauf man bei der Ballett-Fotografie achten muss?

HB: Man muss ein Gespür bekommen für Bewegungsabläufe und eine Entscheidung treffen, wann man auf den Auslöser drücken muss. Nichts finde ich blöder – wie man es heute oft in den Fotoproben erlebt – als wenn Fotografen ihre Kameramotoren wie Maschinengewehre knattern lassen. Und später sitzen sie dann vor dem Computer und können sich nicht entscheiden. Deshalb gibt es viele unschöne Fotos von Tänzern. Für ein gutes Foto musst du dich sehr genau auseinandersetzen mit der Ballett-Technik, du musst wissen, wann der Standbeinfuß en dehors ist oder ein Passé hoch genug, und du musst die Tänzer kennen. Wenn jemand nicht so schöne Füße hat, dann musst du eben darauf achten und wissen, wann der Fuß trotzdem schön aussieht. Das geht, man braucht nur einen Blick dafür. Die ungezählten Tänzer, die ich fotografiert habe, wissen, dass ich nichts Schlechtes von ihnen rauslasse. Deshalb vertrauen sie mir. Im Fotografieren erfahre ich ja unglaublich viel über diese Tänzer, auch über sie als Menschen. Ich bin ganz dicht dran an ihnen und an ihrer Seele. Die Kamera ist wie ein Vergrößerungsglas, das sind sehr intime Momente. Das geht nur im wechselseitigen Vertrauen. Deshalb will ich immer hautnah dabei sein, weil ich dann alle Beteiligten genau kenne und vieles daraus ableiten kann, auch später in den Vorstellungen. Selbst wenn ich jemanden mal nicht so mag, so habe ich trotzdem in seiner Akte genügend Fotos, die ich mir immer wieder anschau und mich dann für das ausdrucksstärkste entscheiden kann. Man muss die Tänzer so lange beobachten, dass die subjektive Meinung ständig objektiver wird.

AB: Fotografieren Sie immer im Prozess, nie gestellt?

HB: Fast nie. Ich halte nichts von gestellten Fotos. Deshalb bin ich, so oft ich nur kann, im Ballettsaal bei den Proben. Und deshalb gebe ich kein Foto heraus, das nicht durch meine strenge Zensur gegangen ist – weil ich die Tänzer und auch den Choreografen schützen will. Heute, im Zeitalter von Handyfotos, wo jeder fotografieren kann, wird das allerdings immer schwieriger.

AB: Wie ist das, so eine Kreation entstehen zu sehen?

HB: Bei John ist es immer sehr physisch – vieles macht er selbst vor. Er kann einfach nicht anders, er muss das wohl selbst fühlen und erleben. Manchmal ist das sehr amüsant. Ich erinnere mich noch daran, wie dieser urkomische Pas de Deux zwischen dem derben Bauernmädchen Audrey und dem Clown Touchstone entstanden ist, in „Mozart oder Wie es euch gefällt“. Diesen Pas de Deux hat er damals für Gigi Hyatt und Max Midinet kreiert. Da sind alle drei ständig umeinander herumgeköllert und übereinander gestiegen und haben sich ineinander verhakt – sie waren außer Rand und Band, wir haben Tränen gelacht. Aber diese Situationskomik ist immer bis ins Kleinste durchdacht, ähnlich wie bei Lioriot. Das ist alles sehr intelligent, nie plump. Nur so wird es so leichtfüßig auf der Bühne. John hat eine unerschöpfliche Phantasie in der kreativen Entwicklung dieser Bewegungssprache. Und er macht ein geniales Casting. Er weiß ganz genau, welche Tänzer er für eine Kreation aussucht. Er sieht sie weniger von ihrer Technik her, als vielmehr in ihrer Individualität als Menschen. Er stellt jedem die Frage: Wer bist Du? Und er erklärt immer das ‚Warum‘: warum mache ich diesen Schritt jetzt, warum mache ich ihn so und nicht anders? Das ist das Besondere an ihm und seinen Stücken – nichts ist unbegründet.

AB: Geht so eine Kreation immer schnell, oder dauert es eher länger, bis sie zustandekommt?

HB: Das ist ganz unterschiedlich. Manchmal dauert es Wochen, und manchmal geht es innerhalb weniger Minuten. Dann sprudelt es nur so aus ihm heraus. „Nijinsky“, eines seiner genialsten Werke, hat er innerhalb von vier Wochen choreografiert! Das hat aber auch schon seit Jahrzehnten in ihm gearbeitet. Die Proben waren unglaublich intensiv. Für die Hauptrolle hat er sich damals mit Jiri Bubenicek einen besonders belastbaren, durchhaltefähigen Tänzer ausgesucht. Später ist es die Paraderolle von Alexandre Riabko geworden, er ist darin einfach phänomenal. John ist aber auch bei anderen großen Werken oft sehr schnell gewesen. Eine meiner liebsten Choreografien, der „Running Dance“ in der Matthäus-Passion, ein Pas de Six, ist innerhalb von 20 Minuten entstanden. Es gibt aber auch Phasen, wo er sehr viel länger braucht. Das ist bei jeder Kreation so – nicht nur im Tanz, sondern sicher auch beim Bücherschreiben oder Malen.

Was ich an Johns Arbeit faszinierend finde, ist, dass ich ihm jede schauspielerische Eingebung glaube. Es ist immer einsichtig und nachvollziehbar, was er den Tänzern sagt oder welche Motivation es für einen bestimmten Schritt gibt. Bei anderen Choreografen habe ich da oft Probleme. Weil ich nicht weiß: warum machen die das eigentlich? Warum setzen sie den Fuß jetzt so und nicht anders, warum heben oder senken sie den Arm, drehen oder neigen den Kopf? Bei John ist immer alles durchdacht. Er hat eine dramaturgische Logik, alles baut aufeinander auf.

AB: Es wurde ihm ja schon manchmal zum Vorwurf gemacht, dass er so viel in seine Stücke hineingeheimnist oder so vieles verschachtelt.

HB: Aber das ist doch spannend! Weil man dabei immer denken muss. Man kann John's Ballette nicht einfach nur konsumieren, man muss das Gehirn einschalten. Das ist das Spannende – dass dein Gehirn arbeitet und dein Herz! Beides. Bei ihm steht auch nie jemand unmotiviert auf der Bühne. Jeder hat eine Aufgabe, auch noch der kleinste Statist. Es sind nie gesichtslose Leute. Deshalb hat in „Romeo und Julia“ jeder einen Namen, auch die Schauspieltruppe, und ebenso jede Magd. Das hat kein anderer Choreograf gemacht, weder Cranko noch MacMillan oder Ashton.

AB: Wie ist es, die Kreationen anderer Choreografen zu fotografieren?

HB: Bei John weiß ich immer, was ich zu tun habe. Bei anderen Choreografen muss ich mich erstmal orientieren. Bei „Hamburg Impromptu“ von Maurice Béjart war John mit einem Mal wieder Tänzer, nicht Choreograf. Das war sehr spannend. Béjart arbeitete viel theoretischer als John, er machte kaum etwas vor, dirigierte alles mit den Händen, mit Gesten. Sehr französisch. Man merkte sofort, wenn ihn ein Tänzer faszinierte, das knisterte dann gleich im Raum. Gigi Hyatt hat ihn fasziniert, Rena Robinson, Gamal Gouda, Jean Laban.

Bei Mats Ek war es wieder ganz anders. Als ich seine Arbeit begleitet habe, wusste ich, dass ich wirklich Ballett fotografieren kann. Es war höllisch schwierig. Weil er so schnell ist. Bis vor 10 Jahren habe ich ja noch analog fotografiert, das ist technisch völlig anders als digital, wo du alles in Photoshop nachbessern und viel höher belichten kannst, ohne dass es rauscht. Das geht analog nicht. So ein Stück wie „Sie war schwarz“ von Mats Ek, wo wirklich alles schwarz ist und Anna Grabka in einem schwarzen Sack tanzt, das war sehr schwer zu fotografieren.

AB: Und wie haben Sie das gemeistert?

HB: Ich habe es mir sehr lange angeschaut und dann mit sehr langer Belichtungszeit fotografiert.

AB: Wie geht das, wenn sich die Tänzer dabei bewegen?

HB: Man muss die Bewegungen genau kennen und die Atempausen nutzen. Dann geht es. Ich merke sofort, wenn etwas passiert – im Gesicht oder in den Bewegungen. Das ist vielleicht das Interessante an gestellten Fotos: du denkst, du hast Tänzer, die können sich alle gut bewegen, das klappt schon. Aber Pustekuchen! Wenn eine Pose nicht lebt, dann lebt auch das Bild nicht. Beim Jahrbuch 2000, als „Nijinsky“ Premiere hatte, haben wir für die gestellten Tänzerportraits die unterschiedlichen Orte, an denen Nijinsky war, mit einbezogen, vor allem in Paris. Das wurden Collagen mit mehreren Ebenen, alles hatte einen geschichtlichen Bezug. So wurde das lebendig. Das war sehr aufregend. Und wenn du Tänzer in einen abstrakten Raum stellst, ist es sehr spannend, wer diesen Raum zum Leben erwecken kann. Der große Fotograf Richard Avedon hat in die Fotografie immer auch die Psychologie eingebracht, selbst bei Modefotografie. Bei ihm passiert immer etwas im Gesicht. Deshalb sind seine Arbeiten so genial – er ist mein großes Vorbild, meine Ikone.

AB: Welche Bedeutung hat die Technik für Ihre Fotos?

HB: Technik hat mich nie sonderlich interessiert. Es ist mir egal, was für eine Kamera ich habe und welche Objektive. Bis ich angefangen habe, digital zu fotografieren, habe ich alle Filme und Negative selbst entwickelt und bearbeitet – in unserem Badezimmer, wo ich meine Dunkelkammer installiert hatte. Das war sehr anstrengend. Und wehe, ich habe mal ein Negativ verhunzt... Natürlich weiß ich, womit ich bestimmte Effekte erzielen kann, was ich einsetzen muss, um etwas Bestimmtes auszudrücken. Die Tänzer sind ja sehr unterschiedlich, wie sie an die Dinge herangehen. Wenn man das mit der Kamera verfolgt, merkt man sofort die Konzentration und die Stärke, die dahintersteht. Wie sie eine Bewegung ausführen und in das Timing der Musik bringen. Das ist das Schöne an meinem Beruf: die Technik spielt keine Rolle. Das hat auch der große Fotograf Reinhart Wolf gesagt, dem ich meine Bilder mal gezeigt habe. Und er war ja nun wirklich ein Perfektionist – auch technisch. Er sagte: „Technik ist nicht wichtig, Inhalte sind wichtig.“ Damit hat er total recht. Du lernst Technik mit dem Machen, learning by doing. Du musst einmal am Tag die Kamera in die Hand nehmen und dein Exercice machen, wie die Tänzer. Damit das Auge weiter lernt. Mit der Zeit bekommst du dann immer mehr Übung und wirst immer besser. Und du veränderst dich.

AB: Wie hat sich Ihre Fotografie im Lauf der Jahrzehnte verändert?

HB: Ich glaube, ich werde immer extremer. Ich gehe immer dichter ran und auch immer weiter weg. Weil ich die Extreme so interessant finde. Es ist allerdings auch unglaublich anstrengend, weil ich nie mit Autofocus arbeite. Das ist alles per Hand eingestellt, mein Auge macht die Schärfe. Ich habe immer die Hand am Objektiv und stelle scharf.

AB: Was stört am Autofocus?

HB: Ich möchte die Sichtweise von einem menschlichen Gehirn prüfen lassen, ich will das nicht einer Maschine überlassen. Und ich möchte wissen, ob ich es kann. Den Focus zu finden, hat mit Konzentration zu tun. Die darf man beim Ballett nie verlieren. Um den richtigen Moment zu erkennen, muss man sich konzentrieren. Wenn ich die Fotos anderer Fotografen anschau, vor allem

der jungen Kollegen, dann sehe ich sofort: Autofocus. Das ist ja auch praktisch, weil der Autofocus schneller ist als das Auge und teilweise sogar schärfer. Aber er ist eben künstlich. Das Auge sieht lebendiger. Und da ich die Choreografie so genau kenne, weiß ich, wann ich auf den Auslöser drücken muss, um einen Sprung richtig zu erfassen oder eine Balance. Innerlich tanze ich immer mit, und ich identifiziere mich auch, ich lasse mich führen von den Tänzern.

Ich möchte als künstlerischer Mensch genau wissen, was ich mache, wann und warum – deshalb überlasse ich das keiner Maschine, von der Kamera als mein Handwerkszeug abgesehen. Wenn ich heute Schauspiel fotografieren würde, würde ich auch den gesamten Text vorher lesen. Bei Schauspiel hast du viel größere Möglichkeiten zu mogeln. Wenn da einer den Kopf dreht, hast du die Freiheit der Interpretation. Bei einem Tänzer musst du Regeln beachten: Ist das Passé bei 90 Grad? Ist der Fuß gestreckt? Das schränkt dich ein. Bei Ballett hast du auch nie Zeit, weil alles immer so schnell geht.

AB: Lässt es sich da vermeiden, dass sich Motive wiederholen?

HB: Wenn man lebendig fotografiert, ist jeder Moment einzigartig. Es gibt keine Wiederholungen. Ich würde auch nie Ideen klauen. Wenn ich eine gute Idee gesehen habe, würde ich sie allenfalls als Vorbild nehmen, aber sie nie kopieren. Ich würde immer etwas Eigenes daraus machen. Einer meiner Leitsprüche lautet: „Be original or die“. Der hängt in meinem Arbeitszimmer.

AB: Ihre Arbeiten wurden oft mit Preisen ausgezeichnet, z. B. das Buch über die Matthäus-Passion mit dem Deutschen Buchpreis und dem Preis der Stuttgarter Buchwochen. Sie haben jahrzehntelang für John zu Weihnachten Ihre Lieblingsbilder zusammengestellt und später ein Buch daraus gemacht: „My favourite pictures for John.“ Wie wichtig sind Preise und Auszeichnungen für Sie?

HB: Mit den Preisen ist es immer so eine Sache. Natürlich sind sie wichtig, aber man bekommt sie ja immer nur in Zusammenhang mit dem, worüber man geschrieben oder was man fotografiert hat. Für mich sind Preise nicht so wichtig. Als ich den Deutschen Buchpreis bekommen habe, kam mit der gleichen Post ein Schreiben von der „Vogue“, dass man dort mit meinen Fotos nicht so viel anfangen konnte und sie deshalb nicht drucken wollte... Das ist doch verrückt! Was mir viel wichtiger ist, und das ist für mich eine der größten Auszeichnungen, die ich je bekommen habe: dass das Plakat von „Orpheus“ das am meisten geklaute Plakat in Hamburg ist! Das bedeutet ja, dass ich mit meinem Foto Menschen erreicht habe, die unbedingt dieses Bild haben wollten. Nicht nur einmal, sondern sehr oft. Die Leute haben es aus allen Leuchtkästen an den Hamburger Bushaltestellen stibitz!

Und eine andere Auszeichnung war, dass mich das Royal Swedish Ballet eingeladen hat, ein Jahrbuch zu machen, das war 1988. Ich musste John fragen, ob er mir dafür frei gibt, und er hat ohne mit der Wimper zu zucken gesagt: Ja, das musst du machen! Das ist eine Haltung, die ich an ihm sehr schätze: diese Solidarität mit seinen Mitarbeitern. Er steht zu seinen Leuten, er kämpft für sie. Diese Solidarität ist selten geworden am Theater. Für mich war diese seine Haltung immer eine Motivation, auch in schwierigen Zeiten durchzuhalten. Ganz egal, ob es mir gut ging oder schlecht.

AB: Halten Sie es für einen Vorteil, dass Sie Fotograf und Gestalter in einem sind?

HB: Ja, unbedingt. Denn die schönsten Fotos nützen nichts, wenn man sie nicht richtig einsetzt. Ich habe mich immer schwarz geärgert über Grafiker, die Fotos nach Belieben benutzt haben, mal die Füße abgeschnitten haben, mal die Hände, mal die Köpfe. Für mich muss das immer stimmig sein, auch Text und Fotos müssen zusammenpassen – sie müssen einander ergänzen, keiner steht für sich allein! Das ist auch eine Form der Solidarität. Und es muss alles einen guten Rhythmus geben, es muss in sich stimmig sein. Jedes Programmheft, jedes Jahrbuch hat seine eigene Dramaturgie. Daran arbeite ich viele, viele Stunden, Tage und Wochen, manchmal sogar Monate, wie jetzt bei dem Jahrbuch 2013. Deshalb war es gut, dass ich sowohl fotografiert als auch gestaltet habe. Bei jedem Foto entsteht in mir schon eine Idee, wie ich es später einsetzen könnte. Das ist eine anstrengende und zeitraubende Arbeit. Aber sie ist auch sehr erfüllend, ich liebe sie. Ich bin John unglaublich dankbar, dass er mir die Chance dafür gegeben hat und dass er an mich geglaubt hat. In seiner Fokussierung, seiner Solidarität, aber auch in seinem Humor, seiner Kreativität und seiner visionären Kraft ist er mir ein großes Vorbild. Aus dieser Faszination beziehe ich meine Stärke. Es ist wohl das größte treibende Element im Leben, wenn es jemanden gibt, dessen Erwartungen du entsprechen möchtest, den du nicht enttäuschen willst. Dann kannst du immer wieder Neues schaffen.



Holger Badekow 2012
© Sascha Trusch



John Neumeier und Holger Badekow am 25. Juni
1981 nach der Premiere der MATTHÄUS-PASSION
© Virginia Schmidt



Loki Schmidt und Holger Badekow 1982
© John Neumeier



John Neumeier 1989
© Holger Badekow