

Emotionen bewegen die Kamera Werkstattgespräch mit dem Kameramann Michael Ballhaus

Thomas Binotto, film-dienst, Nr. 12, 2000

Der 1935 geborene Michael Ballhaus ist fast schon eine Legende – allerdings eine höchst vitale und produktive. Nach einer Fotografenlehre arbeitete er zunächst als Bühnenfotograf, bis er 1965 für Peter Lilienthals Fernsehfilm "Abschied" das erste Mal die Kamera führte. Von 1970 bis 1978 war sein Name untrennbar mit Rainer Werner Fassbinder verbunden: insgesamt 14 gemeinsame Spielfilme entstanden in dieser Zeit. 1982 drehte Ballhaus seinen ersten Film in den USA. Damit begann seine zweite Karriere, während der er bislang mit Regisseuren wie Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Mike Nichols, Robert Redford und Wolfgang Petersen zusammenarbeitete. Heute ist Ballhaus einer der angesehensten und bekanntesten Kameramänner. In diesem Werkstattgespräch gibt er Einblick in seine Arbeit in den USA – was den "Ballhaus-Touch" ausmacht, weshalb er oft auf Robert Redford wartet, welche Probleme Mike Nichols mit Standup-Comedians hat und wie er und Martin Scorsese mit Bildformaten jonglieren.

Herr Ballhaus, bei Ihren beiden letzten Filme haben Sie mit Mike Nichols resp. Robert Redford zusammengearbeitet, momentan stehen Sie mitten in den Vorbereitungen für einen weiteren Film mit Martin Scorsese. Das sind drei sehr unterschiedliche Regisseure, die Sie jedoch alle überaus schätzen. Was ist das Besondere an der Zusammenarbeit mit Scorsese, mit dem Sie bereits den sechsten Film drehen werden?

Ballhaus: Es ist ja inzwischen kein Geheimnis mehr, dass Scorsese mein Lieblingsregisseur ist. Er ist für meine Arbeit von den drei genannten Regisseuren der Interessanteste, weil er so sehr in Bildern denkt und seine Filme bereits von Beginn an vor sich sieht. Seine unglaublich reiche Bildfantasie fasziniert mich immer wieder aufs Neue. Inzwischen kennen wir uns derart gut, dass wir uns gegenseitig absolut vertrauen, es herrscht ein Einverständnis, das die Umsetzung von Scorseses Vorstellungen erst möglich macht.

... und Mike Nichols, mit dem Sie ja inzwischen auch schon den fünften Film gemacht haben, wo liegen dessen Stärken?

Ballhaus: Nichols ist ein unglaublich sensibler, intelligenter Mann, der sehr viel weiß, sehr viel gelesen hat, und der wunderbar mit Schauspielern arbeitet. Es gibt für mich keinen Regisseur, der präziser besetzt. Er hat ein Gespür dafür, die richtigen Leute zusammenzubringen, und die Besetzung bei ihm ist eigentlich immer ideal. Er denkt allerdings sicher weniger in Bildern als Scorsese, meistens sind es ein oder zwei optische Highlights, die er bereits von Beginn an einplant, für den Rest des Films arbeitet er dann in erster Linie mit den Schauspielern und überlegt sich erst relativ kurzfristig, wie sich eine Szene bildlich auflösen lässt.

... und schließlich Robert Redford, mit dem Sie nach "Quiz Show" zum zweiten Mal zusammengearbeitet haben?

Ballhaus: Bei Redford faszinieren mich hauptsächlich die Stoffe, die er wählt. Und dann ist auch er jemand, der ein Team zusammenstellt, das wirklich harmoniert. Das beginnt bei den Schauspielern und erstreckt sich über die ganze Produktionsequipe, so entsteht eine sehr homogene Gruppe von Menschen, mit denen man einfach gerne arbeitet. Visuell ist Redford von diesen dreien der am wenigsten filmisch denkende Regisseur. Er ist eben doch Schauspieler, war das 30 Jahre lang, und das lässt sich nicht verleugnen. Es ist deshalb manchmal nicht ganz einfach, ihm komplizierte Bildabfolgen zu erklären. Aber er lässt sich darauf ein, man kann ihn überzeugen. In der praktischen Arbeit ist es mit ihm hin und wieder schwierig, weil er kein Zeitgefühl, kein Gefühl für Organisation hat. Beispielsweise bei unserem letzten Film, wo wir sehr viel im Freien drehen mussten, sagte ich ihm: "Also Bob, es ist ganz wichtig, dass wir diese Szene morgens früh drehen." Und dann kommt er eine Stunde zu spät, redet mit den Schauspielern eine Stunde, probiert eine Stunde, bis es elf Uhr und das Licht weg ist.

Hängt diese Sorglosigkeit gegenüber technischen Fragen mit dem fehlenden Gespür für Bilder zusammen?

Ballhaus: Das ist genau der Punkt: Für Redford sind eigentlich nur die Handlung und die Schauspieler wichtig. Er sieht zwar meine Vorschläge alle ein, aber er kann sie nicht ohne weiteres umsetzen.

Vor bald 20 Jahren haben Sie Ihren ersten amerikanischen Film gedreht: "Baby It's You" von John Sayles. Haben Sie den Übergang von Europa nach Amerika problemlos geschafft?

Ballhaus: Was die Arbeit selbst betraf, war es eigentlich gar nicht so kompliziert, weil ich in Amerika mit Low-Budget-Filmen angefangen habe. Die ersten Filme waren also vom Aufwand her ähnlich angelegt wie meine europäischen Filme. Die Schwierigkeiten waren mehr persönlicher Natur, weil jetzt niemand mehr dabei war, den ich kannte und ich praktisch ganz auf mich alleine gestellt war. Ungefähr drei Wochen vor Drehbeginn zu "Baby It's You" konnte ich plötzlich meinen rechten Arm nicht mehr bewegen. Dahinter verbarg sich natürlich meine Angst vor dem Neuanfang: Wie funktioniert das jetzt mit einem amerikanischen Regisseur, vielleicht denkt und fühlt der ja ganz anders. Aber ich verstand mich mit John Sayles glücklicherweise so, als hätten wir bereits jahrelang zusammengearbeitet, und es wurde schließlich eine äußerst erfreuliche Zusammenarbeit. Dadurch hat sich für mich eine neue Welt eröffnet, ich merkte, dass ich mich auch hier verständigen konnte.

Ganz entscheidend für Ihre amerikanische Karriere war sicher die Zusammenarbeit mit Martin Scorsese. Wie ist es 1984 dazu gekommen?

Ballhaus: Der direkte Anlass, weshalb Scorseses auf mich aufmerksam wurde, war, dass er den Film "Reckless" von James Foley gesehen hatte. In diesem Film gibt es eine sehr dramatische Kreisfahrt, wo die Kamera das Liebespaar bei seinem ersten Tanz umrundet. Wir sind wild um die beiden herumgefahren, acht Mal, die Kamera ist 'reingezoomt und wieder 'raus, es war wirklich eine sehr dynamische, wunderschöne Einstellung. Scorsese schaute sich den Film an, weil er einen Hauptdarsteller für "The

Last Temptation of Christ" suchte. Als er diese Fahrt sah, sprang er auf und wollte wissen, wer das gedreht habe. Und natürlich kannte er auch meine Arbeit für Fassbinder. So kriegte ich schließlich einen Anruf von ihm, in dem er mich fragte, ob ich mit ihm "The Last Temptation of Christ" machen wolle.

Weil damals das Studio einen Rückzieher machte, musste dieses Projekt verschoben werden, und so entstand als erste Zusammenarbeit mit Scorsese "After Hours". Für Scorsese war der Film nach einer schwierigen Phase der Erfolglosigkeit ein Comeback, für Sie selbst so etwas wie die Initialzündung ihrer amerikanischen Karriere. Unter welchen Umständen fanden die Dreharbeiten statt?

Ballhaus: Amy Robinson und Griffin Dunne hatten Scorsese den Film angeboten unter der Bedingung, dass er ihn für vier Mio. Dollar machen konnte. Damals hatte ich bereits den Ruf, sehr schnell und kostenbewusst zu arbeiten, deshalb fragte mich Scorsese, ob es möglich sei, den Film mit diesem Budget zu drehen – er hatte eine Shotlist für seinen Film mit 600 Einstellungen. Ich habe mich dann hingesetzt, das Drehbuch durchgearbeitet und mir überlegt, wie das zu schaffen sei. Wir haben den Film schließlich in 40 Nächten abgedreht, mussten also zwischen 15 bis 16 Einstellungen pro Nacht hinkriegen. Ich habe aus diesem Grund sehr riskant gearbeitet und praktisch den ganzen Film nachts, draußen auf der Straße und mit offener Blende gedreht, was kein amerikanischer Kollege je machen würde. Aber Scorsese hat wirklich jede Einstellung gekriegt, die er wollte.

Anfänglich habe Sie dann auch noch Filme in Europa gedreht, aber seit 1984 arbeiten Sie ausschließlich in den USA. Längst sind Sie also nicht mehr "Kameramann", sondern "Director of Photography". Ist das bloß eine andere Berufsbezeichnung oder auch ein anderes Berufsbild?

Ballhaus: Es ist eindeutig ein anderes Berufsbild. Das ist bei all diesen Jobs so, sei es nun der Director of Photography, der Production Designer, der Cutter, immer handelt es sich um Künstler, die für ihren Bereich sehr eigenständig verantwortlich sind. Zum Beispiel der Cutter: Wenn ein Film abgedreht ist, stellt er zunächst seine eigene Schnittversion her – so etwas kann man sich in Deutschland gar nicht vorstellen. Der Director of Photography ist verantwortlich für den Gesamtlook des Films. Von den Farben her, von den Brennweiten, vom Licht. Das bedeutet natürlich mehr Verantwortung und mehr Teamarbeit, weil hier kein Regisseur an der Spitze steht und jedem sagt, was er zu tun hat.

Reizt Sie dieser extrem arbeitsteilige Prozess, diese Teamarbeit?

Ballhaus: Ganz besonders! Die hervorragenden Arbeitsbedingungen waren einer der Hauptgründe, die mich dann auch in den USA gehalten haben, nicht nur, dass ich viele Angebote erhielt, sondern auch diese Freiheit und die Möglichkeit, sehr viel stärker in die Gestaltung eines Films einzugreifen.

Während der Dreharbeiten gehören Sie zu den wichtigsten Mitarbeitern des Regisseurs. Wie groß ist Ihr Einfluss nach Drehschluss?

Ballhaus: Meine Arbeit ist dann eigentlich abgeschlossen. Nur wenn ich mit jemandem sehr befreundet bin – wie zum Beispiel mit Wolfgang Petersen – geh' ich manchmal in

den Schneiderraum. Er führt mir dann einzelne Szenen vor, und wenn ich einen Kommentar dazu habe, geht er auch darauf ein. Was die Zusammenarbeit mit Scorsese betrifft: Bei ihm bin ich immer aufs Neue fasziniert, was seine Filme durch den Schnitt an Feinheiten gewinnen. Es gibt wohl keinen lebenden Regisseur, der so präzise schneidet wie Scorsese zusammen mit Thelma Schoonmaker, seiner langjährigen Cutterin. Ich erinnere mich an die erste Vorführung von "Good Fellas": Ich saß im Kino und habe vergessen, dass ich den Film gedreht habe, so hat mich der Rhythmus mitgerissen.

Waren Sie vom Schnitt eines Films auch schon enttäuscht, sodass Sie ihre eigene Arbeit kaum mehr wiedererkannt haben?

Ballhaus: So extrem war es eigentlich noch nie, aber es gab schon Enttäuschungen, zum Beispiel bei "The Fabulous Baker Boys". Dort hat der Cutter nach meinem Empfinden zu stark in die Bewegungen hineingeschnitten, es war nicht ganz das, was ich mir vorgestellt hatte. Etwas Ähnliches ist dann nochmals bei "Sleeper" passiert, wo mir der Cutter manchmal wichtige Bildabfolgen zerschnitten hat.

Sie haben geschildert, dass Scorsese bereits im Drehbuchstadium den fertigen Film im Kopf hat und wie minutiös er im Schneiderraum arbeitet. Bleibt da für Sie als Kameramann überhaupt noch Spielraum?

Ballhaus: Wenn Scorsese einmal seine Shotlist abgegeben hat, dann überlässt er eigentlich fast alles mir, von da an bin ich derjenige, der das verwirklichen soll, was er sich vorgestellt hat. Manchmal habe ich auch andere Ideen für eine bildliche Auflösung. Dann geht er darauf ein, und wenn ihn mein Vorschlag überzeugt, dann machen wir es auch so. Und natürlich kenne ich inzwischen seine Vorlieben und seine bevorzugten Bewegungen. Nachdem wir so viele Filme gemeinsam gemacht haben, besitzen wir auch eine gemeinsame Sprache.

Gehen wir etwas detaillierter auf die Arbeit mit Scorsese ein. Ein Höhepunkt Ihrer Partnerschaft ist sicher "Good Fellas". Dort ist die Kameraarbeit, wie eigentlich immer bei Scorsese, unglaublich elegant. Aber wenn der hektische Alltag der Hauptfigur gezeigt wird, die inzwischen zum Drogen-Dealer gesunken ist, dann geschieht ein Stilbruch, die Kamera bewegt sich völlig anders als vorher und nachher.

Ballhaus: Wir wollten ab jenem Punkt, wenn die Uhr zu laufen beginnt, dass die Kamera nur noch Handkamera ist. Wir wollten so ein Gefühl der Hektik vermitteln, diese nervöse Hetze in Bilder übersetzen. Natürlich sollte es dennoch nicht eine Wackelkamera sein. Ich bin ein großer Freund davon, die Kamera in der Hand zu halten, weil das eine ganz andere Sensibilität verleiht. Selbst wenn man die Kamera ganz still hält, ist da doch ein gewisses Atmen und wenn man einen Schwenk macht, dann ist man viel schneller und präziser.

In den Filmen, die Sie mit Scorsese gemacht haben, kommt ganz besonders Ihr Gespür für Bewegung und Rhythmus zum Ausdruck. Beispielsweise in "The Age of Innocence", wo die Kamera in der Ballszene selbst den Rhythmus des Walzers übernimmt. Haben Sie ein besonderes Verhältnis zu Musik?

Ballhaus: Ich liebe Musik sehr, und ich habe ein ausgeprägtes Gefühl für Rhythmus. Teilweise habe ich auch bei Fassbinder gelernt, immer in einer Abfolge von Bildern zu denken, weil er normalerweise nur das gedreht hat, was er brauchte. Wenn wir uns Muster angeschaut haben, dann war das manchmal fast schon ein Rohschnitt. Diese Erfahrung hat mich sicher sehr geprägt. Ich versuche immer, die Szene in einem bestimmten Bildrhythmus zu fühlen und dann auch so zu drehen.

Bleiben wir bei "Age of Innocence". Ein formales Mittel, das Sie und Scorsese in diesem Film wiederholt anwenden, ist die Einschränkung des Blickfelds. Wurden Sie für dieses Spiel mit dem Bildformat durch "Lola Montez" inspiriert? Sie haben ja als Jugendlicher Max Ophüls bei den Dreharbeiten zu diesem Film beobachten können und bezeichnen diesen Moment immer wieder als Schlüsselerlebnis für Ihre Entscheidung, Kameramann zu werden.

Ballhaus: Ich habe mit Scorsese oft über "Lola Montez" und über Möglichkeiten, das Bildformat zu verändern, gesprochen. In "Age of Innocence" haben wir es dann tatsächlich ein wenig versucht, beispielsweise mit Kaschierungen, das heißt, indem wir die Bildränder etwas abgedunkelt haben. An anderen Stellen haben wir mit Schieblenden gearbeitet und wenn immer möglich auch mit Gegenständen, die das Bild eingrenzen, beispielsweise die Kerzenständer bei den vielen Essensszenen. Vom produzierenden Studio kamen zwar Einwände, weil es Angst hatte, dass wir zu extensiv mit dem Bildformat spielen würden, so wie das Max Ophüls in "Lola Montez" gemacht hatte. Aber gerade bei meinem nächsten Projekt mit Scorsese werden wir das Bild wieder sehr oft zumachen und erst dann öffnen, wenn wir es wirklich brauchen. Das bietet sich deshalb besonders an, weil ein Großteil der Handlung nachts spielt.

Als "Director of Photography" sind Sie unter anderem auch für die Farben zuständig. In dieser Beziehung ist "Age of Innocence" ebenfalls ein außergewöhnlicher Film mit einer ausgeklügelten Farbdramaturgie. Wird diese ebenfalls bereits von Scorsese im Drehbuch festgehalten?

Ballhaus: Vieles ist bereits von ihm vorgedacht. Aber beispielsweise in der Szene, wo Newland Archer sich mit Ellen Olenska unterhält und durchs Fenster sieht, wie draußen der vermeintliche Freier kommt, in dieser Szene hatte ich die Idee, mit einem Farbwechsel den Stimmungswechsel Archers sichtbar zu machen. Wenn Archer am Fenster steht, ist das Licht von außen ein neutrales Licht, innen dagegen ist das Licht sehr warm. In dem Moment, wo er den vermeintlichen Rivalen erkennt, wird das Licht langsam blau, es wird kühl. Um diesen Effekt zu erzielen, haben wir eine Blaufolie langsam vor das Licht geschoben, sodass die Szene plötzlich etwas Kaltes bekam und damit auch von den Farben her deutlich wurde, dass in diesem Moment die Eifersucht in ihm aufsteigt. Mit solchen Dingen spiele ich sehr gerne, und in diesem bestimmten Fall war es meine Idee, auf die dann Scorsese eingegangen ist.

Ihr Kamerastil hat immer etwas zeitlos Klassisches und ungemein Elegantes. Wenn man genauer hinsieht, bemerkt man jedoch, dass Sie immer wieder gegen traditionelle Regeln der Kameraführung verstoßen. Es kommen Achsensprünge, Zooms und Speed Changes vor. Nehmen wir zunächst den Achsensprung, wenn also die Kamera die Bildachse wechselt und damit die Protagonisten "die Plätze tauschen". Wann setzen Sie dieses Stilmittel ein?

Ballhaus: Wenn der Achsensprung richtig eingesetzt wird, dann ist er immer dramaturgisch begründet: Die Kamera springt über die Achse, weil sich die Situation in der Szene verändert hat – die Zuschauer sehen das Ganze aus einem anderen Blickwinkel. Wenn ein Achsensprung allerdings die Zuschauer desorientiert, dann ist er falsch eingesetzt, weil man dann nämlich nachzudenken beginnt und aus der Geschichte rausfällt; wenn man dagegen fast unmerklich irritiert ist, dann ist der Achsensprung gelungen und legitim.

Ein anderes Mittel, das Sie häufig einsetzen, ist die Veränderung der Bildgeschwindigkeit, das so genannte Speed Change, wenn also für einen kurzen Moment die Kamera mit sagen wir 30 anstatt mit 24 Bildern pro Sekunde läuft. Auch hier die Frage: Wie macht man es richtig?

Ballhaus: Ich benutze Speed Change sehr gerne dann, wenn ich einen wichtigen Moment herausheben möchte, sodass man ihn ganz besonders wahrnimmt. Oft sind es Augenblicke, wo eine Person eine wichtige Entscheidung trifft. In "Quiz Show" habe ich das ein paar Mal in solchen Momenten eingesetzt. Speed Change gibt mir also die Möglichkeit, einen Augenblick zu dehnen.

Wenn man sich Ihre Filme genau ansieht, bemerkt man sehr viele Speed Changes. Beim nicht selektiven Betrachten dagegen fallen sie oft gar nicht auf. Verhält es sich mit solchen Stilmitteln wie mit einem Gewürz: Sie sollen zwar eine Wirkung haben, aber möglichst unbemerkt?

Ballhaus: Richtig, sie sollen nicht auffallen, aber mit den Zuschauern doch etwas anstellen. Es gibt eine Regel von Michael Powell, dass jede Szene ihre eigene Bildgeschwindigkeit haben sollte; das leuchtet mir sehr ein, und Speed Changes sind eine Möglichkeit, dies zu erreichen. Der Zuschauer soll jedoch nicht das Stilmittel wahrnehmen, sondern einfach das Gefühl haben, die Szene habe das zu ihr passende Tempo.

Neben den unauffälligen Zutaten Ihrer Kamerakunst haben Sie auch ein spektakuläres Markenzeichen, den so genannten Ballhaus-Kreis ...

Ballhaus:... den ich in letzter Zeit immer weniger einsetze, weil er Mode geworden ist. In jedem zweiten Film entdecke ich eine 360-Grad-Fahrt und denke dann für mich: „Na gut, das war's dann.“

Dennoch, können Sie am Beispiel von "The Fabulous Baker Boys" erklären, was es mit dieser Kreisfahrt auf sich hat? Immerhin hat diese Szene die Karriere von Michelle Pfeiffer erst richtig lanciert.

Ballhaus: Zu der Zeit, als ich "The Fabulous Baker Boys" drehte, hatte ich noch den festen Vorsatz, dass ich in jedem meiner Filme eine Kreisfahrt unterbringen wollte. Als ich das Drehbuch gelesen hatte, war mir von vorneherein klar, dass es bei diesem bestimmten Auftritt im Club sein musste. Durch die Kreisfahrt wurde daraus eine Schlüsselszene, weil sie die Situation von Michelle Pfeiffer so deutlich macht, wie es keine andere Einstellung hätte leisten können: Die Kamera definiert Michelle Pfeiffer in einem Raum, definiert ihr Verhältnis zu Jeff Bridges, und gleichzeitig hat es etwas sehr

Verführerisches, dieses um Michelle herumgleiten, 'reinfahren und 'rausfahren, die Kamera umschmeichelt sie förmlich, und damit erhält die Szene etwas sehr Sinnliches.

Wie steht es mit dem Zoom, das ja im Kinofilm lange verpönt war, weil es als Mittel der Fernseh dramaturgie abqualifiziert wurde?

Ballhaus: Ich benutze unheimlich oft Zooms, nur sieht man diese nicht, weil sie in der Bewegung versteckt sind. Ich schätze Zooms unter anderem deshalb, weil ich mit einer Zoomlinse immer genau jenen Bildausschnitt erhalte, den ich will. Die Kombination von Fahrt und Zoom kommt bei mir enorm oft vor.

Sie sind nun seit über 30 Jahren Kameramann und gehören inzwischen zu den bedeutendsten Vertretern Ihrer Zunft. Gibt es einen „Ballhaus-Touch“?

Ballhaus: Ich glaube schon, obwohl das für mich schwierig zu beurteilen ist, weil ich meine Filme natürlich nicht objektiv sehe. Bis vor kurzem habe ich zwar immer behauptet, ich wolle keinen eigenen Stil haben, aber als ich dann einen Film wie "Wild Wild West" drehte, wurde mir plötzlich klar, dass ich sehr wohl einen eigenen Stil habe, der ganz anders ist als jener von Regisseur Barry Sonnenfeld, der früher selbst Kameramann war. Sonnenfeld macht beispielsweise Großaufnahmen mit einem Weitwinkel und setzt die Kamera den Schauspielern wenige Zentimeter vor die Nase. So etwas geht mir gegen den Strich, das wäre für mich eine Verletzung der Persönlichkeitssphäre. Ich habe also spätestens bei "Wild Wild West" gemerkt, dass es tatsächlich so etwas wie einen "Ballhaus-Stil" gibt. Aber ich bleibe dabei: Er sollte sehr subtil sein und mich nicht einschränken, weil es ja so viele unterschiedliche Geschichten zu erzählen gibt. Man kann eine Geschichte wie "Age of Innocence" nicht auf dieselbe Weise fotografieren wie "Good Fellas".

Ihr Kamerastil lässt den Figuren immer genügend Raum zum Atmen. Sind Sie kein Freund von Großaufnahmen.

Ballhaus: Das kann man so nicht sagen. Ich liebe Großaufnahmen, aber ich plädiere immer wieder dafür, mit ihnen ökonomisch umzugehen. Ich glaube, dass ein großer Fehler von vielen Filmmachern darin besteht, sehr inflationär und ziellos mit Großaufnahmen umzugehen. Für mich ist und bleibt die Großaufnahme etwas Besonderes. Deshalb will ich dieses Mittel nicht zu früh abnützen. Wenn ich jedoch nur noch Großaufnahme an Großaufnahme hänge, ist das kein Stilmittel mehr, sondern eine Masche. Für mich ist zum Beispiel diese Szene in "Age of Innocence", wenn Archer in der Kutsche Madame Olenska den Handschuh auszieht, ein Beispiel dafür, wie aufregend eine Großaufnahme sein kann, wenn man sie am richtigen Ort und im richtigen Moment einsetzt. Das langsame Ausziehen des Handschuhs ist eigentlich eine Entkleidung, und dieser Moment in Großaufnahme hat etwas Erotisches und unheimlich Spannendes an sich.

Martin Scorsese ist ein Filmbesessener, der täglich Filme sieht und sich so inspirieren lässt. Welches sind Ihre Vorbilder?

Ballhaus: Ich gehe wahnsinnig gerne und oft ins Kino und schaue immer sehr genau die Arbeit meiner Kollegen an – da gibt es natürlich viel zu lernen. In meiner frühen Entwicklung bin ich sicher stark von der Nouvelle Vague beeinflusst worden. Ich weiß

noch, dass ich mir einige Filme von Raoul Coutard, der unter anderem mit Godard und Truffaut gedreht hat, 20 Mal angeguckt habe, nur weil ich bei jedem Bild genau wissen wollte, wie er das gemacht hatte. Später dann hat mich Sven Nyqvist sehr beeindruckt, der für mich einer der größten Fotografen für Menschen und Gesichter ist, speziell in seinen Filmen mit Bergman.

Gibt es Momente, wo Sie im Kino sitzen und nur noch genießen?

Ballhaus: Ein solcher Film, bei dem mir das Herz aufging, war kürzlich "The Cider House Rules". Der hat mir ausgesprochen gut gefallen, großartig die Schauspieler, herrlich die Erzählweise, wunderbar zurückhaltend gefilmt. Da beneide ich meinen Kollegen Oliver Stapleton, den ich sehr schätze, dass er diesen Film machen durfte.

Ich möchte nochmals an den Beginn unseres Gesprächs anknüpfen: Wie war die Arbeit bei „What Planet Are You From?“ mit Mike Nichols?

Ballhaus: Sie war auf überraschende Art und Weise neu, weil sich etwas in Hollywood getan hat, was ich bislang noch nicht bemerkt habe: "What Planet Are You From" wurde Nichols unter der Bedingung angeboten, dass die Hauptrolle bereits vergeben war. Garry Shandling, ein Standup-Comedian und beliebter Fernsehstar, hatte die Vorlage geschrieben und das Buch nur unter der Bedingung verkauft, dass er selbst die Hauptrolle spielen konnte. Das war Nichols so noch nie passiert, aber weil ihm das Buch gefiel und er den Film gerne machen wollte, dachte er, dass er mit dieser Konzession schon klar kommen würde – und er kam eigentlich nicht klar. Shandling ist einfach kein Ensemble-Schauspieler, und dementsprechend hat sich Nichols 'rumgequält. Sonst wirkt bei ihm das Ensemble immer wie ein perfekt eingespieltes Orchester, diesmal aber war es, als würde ein Instrument permanent falsche Töne spielen. Abgesehen davon war die Zusammenarbeit wie immer harmonisch und wundervoll.

Kurz darauf haben Sie Ihren zweiten Film mit Robert Redford abgedreht: "The Legend of Bagger Vance". Ihr Eindruck?

Ballhaus: Da habe ich interessanterweise eine ganz ähnliche Erfahrung gemacht wie mit Nichols. Auch Redford hatte eine Besetzungsvorstellung, die sich nicht verwirklichen ließ, weil Brad Pitt, dem er die Hauptrolle geben wollte, nicht zur Verfügung stand. Dafür hat Will Smith dem Studio gegenüber signalisiert, dass er interessiert wäre, die zweite Hauptrolle, die des Caddys, zu übernehmen. Das Studio war natürlich begeistert, weil Smith nach wie vor ein Kassenmagnet ist. Redford aber wollte eigentlich einen anderen Schauspieler haben, und so entstand schließlich unter dem Druck des Studios eine Ausgangslage, die vom Studio und nicht von Redford gemacht wurde. Will Smith war keine schlechte Besetzung, aber Redford hatte große Schwierigkeiten, mit dieser Konstellation fertig zu werden, und er ist mit Smith nie ganz auf einen Nenner gekommen.

Ihr nächstes Projekt, "Gangs of New York" von Martin Scorsese, wird im Herbst in die Dreharbeiten gehen. Und wieder ist ein Star mit dabei: Leonardo di Caprio. Hat auch hier der sanfte Druck des Studios nachgeholfen?

Ballhaus: Ich möchte mal annehmen, dass di Caprio nicht die Wunschvorstellung Scorseses ist, aber dass es eine von ihm akzeptierte Besetzung ist, dass sich Scorsese

sagt, ja, der Junge kann das spielen, und di Caprio wird natürlich alles tun, um bei Scorsese zu reüssieren. Aber es stimmt: Auch da steht wieder der Name mit dem vielen Geld dahinter, was für diesen Film umso wichtiger ist, als er sehr teuer wird. Er spielt zwischen 1845 und 1865 in Downtown Manhattan, und weil da nichts mehr so ist, wie es war, muss das ganze Set gebaut werden. Deshalb wird der Film auch ausschließlich in Cinecittà gedreht, denn dort ist das Bauen wesentlich günstiger als in den USA.

Sie haben mit Scorsese fünf sehr unterschiedliche Filme gedreht. Wird mit "Gangs of New York" abermals ein neues Kapitel in Ihrer Zusammenarbeit geschrieben?

Ballhaus: Ich sehe den neuen Film als eine Mischung von "Age of Innocence" und "Good Fellas", was an sich schon eine aufregende Sache ist. Von der Sinnlichkeit, von den Emotionen, von den Farben, von der Kraft her kommt das Drehbuch nahe an "Age of Innocence" heran. Von der Story her, in der Rache und Gewalt eine zentrale Rolle spielen, hat es wiederum Anklänge an "Good Fellas". Ja, ich verspreche mir von diesem Film sehr viel.

Sie arbeiten nun seit bald 20 Jahren in den USA und gehören zu jener Hand voll Kameramänner, deren Namen man kennt, was schon einiges über Ihr Renommee aussagt. Worin steckt Ihr Erfolgsgeheimnis?

Ballhaus: Ich glaube, es besteht unter anderem darin, dass ich versuche, all das, was in meiner Arbeit mit den Regisseuren funktioniert, auf die Arbeit in meinem Team zu übertragen. Ich will meinen Mitarbeitern Freiheiten geben, ich lasse sie an kreativen Prozessen teilhaben, ich frage sie um Rat, weil sie keine Untergebenen, sondern Mitarbeiter sind, Leute auf deren Hilfe und Fachwissen ich angewiesen bin. So erhalte ich schließlich jenen Rückhalt, den ich für meine Arbeit brauche.

Zu diesem Team gehören auch Ihre Frau und Ihre beiden Söhne. Wie stark ist Ihre Familie in Ihre Arbeit einbezogen?

Ballhaus: Ich bin sicher, dass ich ohne meine Familie nicht diese Karriere gemacht hätte. Meine Frau ist nicht nur meine beste Freundin, sondern auch meine Managerin, meine wichtigste Beraterin. Sie hält mir den Rücken frei für alles. Wenn ich Ärger hatte, kann ich mich abends bei ihr aussprechen und all meinen Frust ablassen. Und dann komme ich am nächsten Tag halt doch etwas gelöster an den Set. Das gibt mir eine ungeheure Sicherheit, denn, ich weiß, dass da jemand ist, der hundertprozentig hinter mir steht. Und diese Kraft hat man in diesem Job weiß Gott nötig.

Sie hatten lange Jahre die Absicht, selbst Regie zu führen und mit einem Film über Lotte Lenya auch ein ganz konkretes Projekt. Nachdem die Realisierung des Films immer wieder an der Finanzierung gescheitert ist, haben Sie ihn nun aufgegeben. Werden Sie je Regie führen?

Ballhaus: Ich glaube eigentlich nicht. Es gibt zwar immer wieder Momente, wo ich denke: Mensch, das könnte ich jetzt wahrscheinlich besser. Aber sofort tauchen auch Zweifel auf, weil ich ja nicht weiß, ob ich wirklich ein guter Regisseur wäre, und es jetzt nochmals auszuprobieren, nachdem ich 30 Jahre meinen Job gemacht habe, von dem ich weiß, dass ich ihn kann, das scheint mir doch ein bisschen riskant. Warum sollte ich eigentlich auch, ich fühle mich ja so wohl in meinem Beruf, ich habe das Glück mit wunderbaren

Regisseuren zusammenzuarbeiten, warum soll ich etwas machen, von dem ich nicht weiß, ob's funktioniert?

Bei vielen Regisseuren, gerade bei den Großen, lässt sich beobachten, dass sie immer skrupulöser werden, je mehr Filme sie gemacht haben – als ob mit der wachsenden Erfahrung auch das Wissen um all jene Dinge wächst, die man falsch machen kann. Kennen Sie dieses Gefühl?

Ballhaus: Filme machen wird tatsächlich immer schwieriger, je mehr man davon weiß. Man geht am Anfang einer Karriere noch so unbefangen damit um, man macht es einfach. Aber je mehr man von diesem Prozess weiß, desto mehr hält man es für fast unmöglich, dass überhaupt ein guter Film entsteht. Es ist ein Mosaik, bei dem so unendlich viel zusammenpassen muss. Für mich jedenfalls ist es immer wieder ein Wunder, wenn ein guter Film entsteht.

Das Gespräch mit Michael Ballhaus führte Thomas Binotto