

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 170

Artikel: "Das Licht hat immer auch eine dramaturgische Funktion" : Gespräch mit dem Kameramann Michael Ballhaus
Autor: Midding, Gerhard / Beier, Lars-Olav / Ballhaus, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866880>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

”Das Licht hat immer auch eine dramaturgische Funktion”

Gespräch mit dem Kameramann Michael Ballhaus

FILMBULLETIN: Herr Ballhaus, eine Initialzündung für Ihre Laufbahn als Kameramann waren die Dreharbeiten zu LOLA MONTEZ, bei denen Sie anwesend waren. Besteht ein besonderer Zusammenhang zwischen den eleganten, raumgreifenden Bewegungen, in denen Max Ophüls und sein Kameramann Christian Matras quasi delirierten, und Ihrem eigenen Faible für Kamerabewegungen?

MICHAEL BALLHAUS: Ich glaube, dass es eher eine Geistesverwandtschaft ist. Natürlich habe ich später alle Filme von Ophüls gesehen und bin ein grosser Bewunderer seines Werkes. Aber er ist sicher nicht der einzige, der meine Arbeit beeinflusst hat. Ausserdem habe ich es nicht darauf angelegt, einen bestimmten Stil zu kreieren. Ich möchte, dass jeder Film von mir anders aussieht. Die Leute sollen nicht schon nach wenigen Minuten sagen können: «Aha, den hat der Ballhaus fotografiert!»

FILMBULLETIN: Dennoch sind Sie ein wiedererkennbarer Kameramann. Ist die 360-Grad-Fahrt, die in fast jedem Ihrer Filme vorkommt, nicht schon eine Art Signatur?

MICHAEL BALLHAUS: (lacht) Gut, ich gebe zu, dass die 360-Grad-Fahrt eine *trademark* von mir ist. Doch Wie-

dererkennbarkeit ist kein Wert an sich, und daher setze ich die 360-Grad-Fahrten auch nur an dramaturgisch zentralen Stellen ein. In RECKLESS umkreist die Kamera Darryl Hannah und Aidan Quinn genau in dem Moment, als sie das erste Mal miteinander tanzen, und zwar neun Mal. – Die Kamera hat etwas Dienendes, wenn sie sich verselbständigt, lenkt sie oft von der Geschichte ab. Der Stil sollte sich nach der Geschichte richten und nicht die Geschichte nach dem Kameramann. Wenn also Ähnlichkeiten zwischen den Filmen bestehen, die ich fotografiert habe, dann hängt das mit Verwandtschaften der Geschichten zusammen – und ich habe Präferenzen für bestimmte Geschichten. Bisher habe ich noch keinen Actionfilm gemacht und nur wenige Komödien (die mir allerdings viel Spass bereitet haben).

FILMBULLETIN: Inwieweit unterscheiden sich denn Komödien, beispielsweise DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS, für einen Kameramann von anderen Genres?

MICHAEL BALLHAUS: Bei Komödien darf man die Kamera nicht soviel bewegen. Man muss immer die Möglichkeit



haben, den Rhythmus zu verändern. Bei Komödien kommt es vor allem auf das richtige Timing an. Wenn man merkt, dass die Pointe nicht ankommt, der Witz nicht funktioniert, muss man das Tempo kurzfristig noch ändern. Daher muss man von vornherein etwas statischer inszenieren. Bei der Montagesequenz, in der Michael Caine Steve Martin beibringt, wie sich ein Gentleman verhält und kleidet, haben wir die Kamera fest installiert und mit einem *stop trick* gearbeitet. So kann man die Figuren jeden Moment verschwinden und wieder auftauchen lassen, man kann schneiden, wann man will. Komödien haben schon besondere Gesetzmäßigkeiten. So haben wir die Figuren in *DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS* ähnlich wie im Theater eingeführt.

FILMBULLETIN: Meist sieht man zuerst den Hinterkopf, den Nacken.

MICHAEL BALLHAUS: Genau. Man sieht jemanden von hinten, hört ihn reden, dann dreht er sich um, und wir sehen sein Gesicht – das ist wie ein Auftritt im Theater. Wenn das Mädchen im Hotel erscheint, fällt sie ja auch erst hin, dann hebt sie langsam den Kopf mit dem riesigen Hut – das ist ja auch sehr lustig. Es ist natürlich schön, wenn man Figuren spannend einführen kann, wenn man die Neugier der Zuschauer weckt.

FILMBULLETIN: In den Fassbinder-Filmen haben Sie die Räume häufig durch Fenster, Türen oder andere innere Rahmen verengt, in Ihren amerikanischen Filmen findet man vergleichbare Kompositionen kaum noch. Hat dies auch thematische Gründe?

MICHAEL BALLHAUS: Natürlich. Die Fassbinder-Geschichten hatten ja viel mit Enge, oft sogar mit Gefangenensein zu tun. Die visuellen Kompositionen wurden sehr stark durch das Drehbuch vorbestimmt.

FILMBULLETIN: In den USA scheinen Sie eher ein Faible für weite Räume entwickelt zu haben, wenn man an den Billardsaal in *THE COLOR OF MONEY*, die Empfangshalle in *BROADCAST NEWS* oder den Bahnhof in *THE HOUSE ON CARROLL STREET* denkt. Mögen Sie dies lieber als die hermetische Abgeschlossenheit einer *GLASS MENAGERIE*?

MICHAEL BALLHAUS: Das kann man so generell nicht sagen. Auch das hängt wiederum von der Geschichte ab. Manchmal verlangt eine Geschichte nach einem grossen Raum. Wenn Newman am Ende von *THE COLOR OF MONEY* den riesigen Saal betritt, mit den dreissig, vierzig Tischen, ist das ein Höhepunkt der Geschichte. Der Zuschauer weiss, dass der Zweikampf zwischen den beiden unmittelbar bevorsteht. Ich kann aber nicht sagen, dass ich diese grossen Räume lieber mag. Es ist natürlich atemberaubend, spektakulär, weil diese Räume auf der Leinwand besonders gut zur Geltung kommen. Aber manchmal ist auch gerade die räumliche Beschränktheit spannend.

FILMBULLETIN: Anstrengender und schwieriger?

MICHAEL BALLHAUS: Anstrengender und schwieriger. Die eigene Phantasie wird viel mehr gefordert, wenn man – wie in der *GLASS MENAGERIE* – zwei Leute fotografieren muss, die sich zwanzig Minuten vor dem Kamin unterhalten. Dies ist eine viel grössere Herausforderung, als in einem riesigen Saal den Kran hoch- und wieder auf Paul Newman herunterfahren zu lassen.

FILMBULLETIN: Die Inszenierung der Räume ist ja ganz wesentlich von der Wahl des Objektivs abhängig. In *ICH WILL DOCH NUR, DASS IHR MICH LIEBT* und *DEATH OF A SALESMAN* haben Sie den Vertigo-Effekt verwendet, einen mit einer Fahrt kombinierten Zoom.

MICHAEL BALLHAUS: Diesen Effekt setze ich in Momenten ein, in denen sich etwas verändert, an Drehpunkten der Geschichte. Eigentlich bleibt alles dasselbe, nur der Hintergrund ändert sich. So wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers für Veränderungen geschärft, die im Augenblick kaum spürbar sein mögen, aber später schwerwiegende Folgen haben. In *MARTHA* habe ich diesen Effekt zum ersten Mal eingesetzt. Erinnern Sie sich an die Szene, in der Karlheinz Böhm und Margit Carstensen sich das erste Mal begegnen?

FILMBULLETIN: Als die beiden im Hof aneinander vorbeigehen.

MICHAEL BALLHAUS: Die beiden drehen sich, die Kamera umkreist sie, und dann kommt der Vertigo-Effekt hinzu. Die Kamera macht aufmerksam auf eine dramaturgisch wichtige Stelle: Hier ist etwas passiert, genau an diesem Punkt.

FILMBULLETIN: Alle drei Filme, in denen Sie dieses Stilmittel verwandt haben, sind Fernsehproduktionen, doch die räumliche Wirkung kommt erst auf der Leinwand richtig zur Geltung. Machen Sie stilistisch keinen Unterschied zwischen Kino- und Fernsehfilmen?

MICHAEL BALLHAUS: Eigentlich nicht. Ich habe denselben Effekt in *GOOD FELLAS* eingesetzt, den ich mit Scorsese im letzten Sommer gedreht habe. Das war meine Idee. Scorsese hatte das vorher noch nie gemacht und wusste nicht so genau, wie es aussehen würde. Wir haben es dann einfach ausprobiert, und Scorsese war begeistert.

FILMBULLETIN: Komplizierte Kameraoperationen wie der Vertigo-Effekt oder die 360-Grad-Fahrt kosten doch sicher viel Zeit. Sind Sie dennoch ein schneller Kameramann?

MICHAEL BALLHAUS: Ja, ich bin ein schneller Kameramann. Ich versuche, auf das vorbereitet zu sein, was mich an einem Drehtag erwartet. Ich mache meine Schularbeiten. Ich bereite nicht nur mich selber gut vor, sondern auch meine Crew, indem ich mit ihr vorher zu jedem Motiv hinfahre und genau erkläre, was dort gemacht werden muss. Ich informiere sie bereits bei der Motivbesichtigung über Details, die sie dann schon vorbereiten können. Nehmen wir die Ballsaal-Szene in *THE FABULOUS BAKER BOYS* als Beispiel. Einen so grossen Raum auszuleuchten, dauert gute acht Stunden. Also schicke ich einen Tag vorher ein Team hin, das nach meinen genauen Angaben das Licht einrichtet. Am Drehtag gehen wir dann in den Raum, schalten das Licht ein, nehmen kleine Korrekturen vor, und schon kann's losgehen.

FILMBULLETIN: Bei *THE FABULOUS BAKER BOYS* haben Sie mit dem Regisseur die Einstellungen anhand präziser Skizzen geplant, für *DEATH OF A SALESMAN* haben Sie sich sogar ein Modell der Räumlichkeiten anfertigen lassen. Wie verlaufen diese Vorarbeiten im einzelnen?

MICHAEL BALLHAUS: Steve und ich haben mit dem Grundriss eines Raumes gearbeitet. Dann überlegt man sich, wie die Szene verläuft, wo jemand auftritt, in welchem Teil des Raumes die Szene spielt. Das nennt man

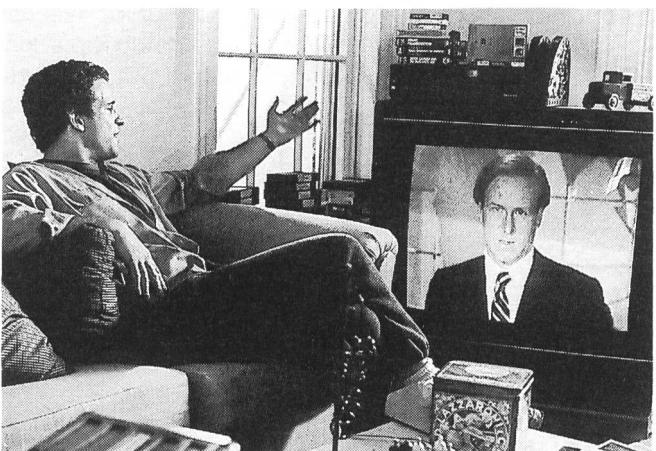




THE FABULOUS BAKER BOYS von Steve Kloves



AFTER HOURS von Martin Scorsese



BROADCAST NEWS von James L. Brooks



GLASS MENAGERIE von Paul Newman

blocking. Es handelt sich dabei praktisch um eine Stellprobe, bei der die Bewegungen und die Achsen der Schauspieler festgelegt werden. Meistens werden diese Bewegungen stark durch den Lauf der Handlung bestimmt. Ein Mann kommt ins Hotelzimmer, packt seine Sachen aus. Also spielt sich das Geschehen am Bett und am Schrank ab. Der Mann nimmt seine Sachen aus dem Koffer, der auf dem Bett liegt, und geht zum Schrank. Das sind die Gegebenheiten. Danach überlegt man, welche Einstellungen man braucht.

Bei Schlöndorff haben wir das anhand eines Modells gemacht, weil es da so unglaublich kompliziert war. Diese ständigen Brechungen zwischen Wirklichkeit und Einbildung, diese halbreale Dekoration, die sich plötzlich auflöst, weil eine Wand verschwindet, die Kamera hindurchfährt und auf einmal ganz woanders ist. Eine Szene spielt im Büro, dann geht die Tür auf, und wir stehen im Garten. Daher brauchten wir ein Modell, bei dem man viel besser als bei einem Grundriss abschätzen kann, was im Hintergrund zu sehen sein wird.

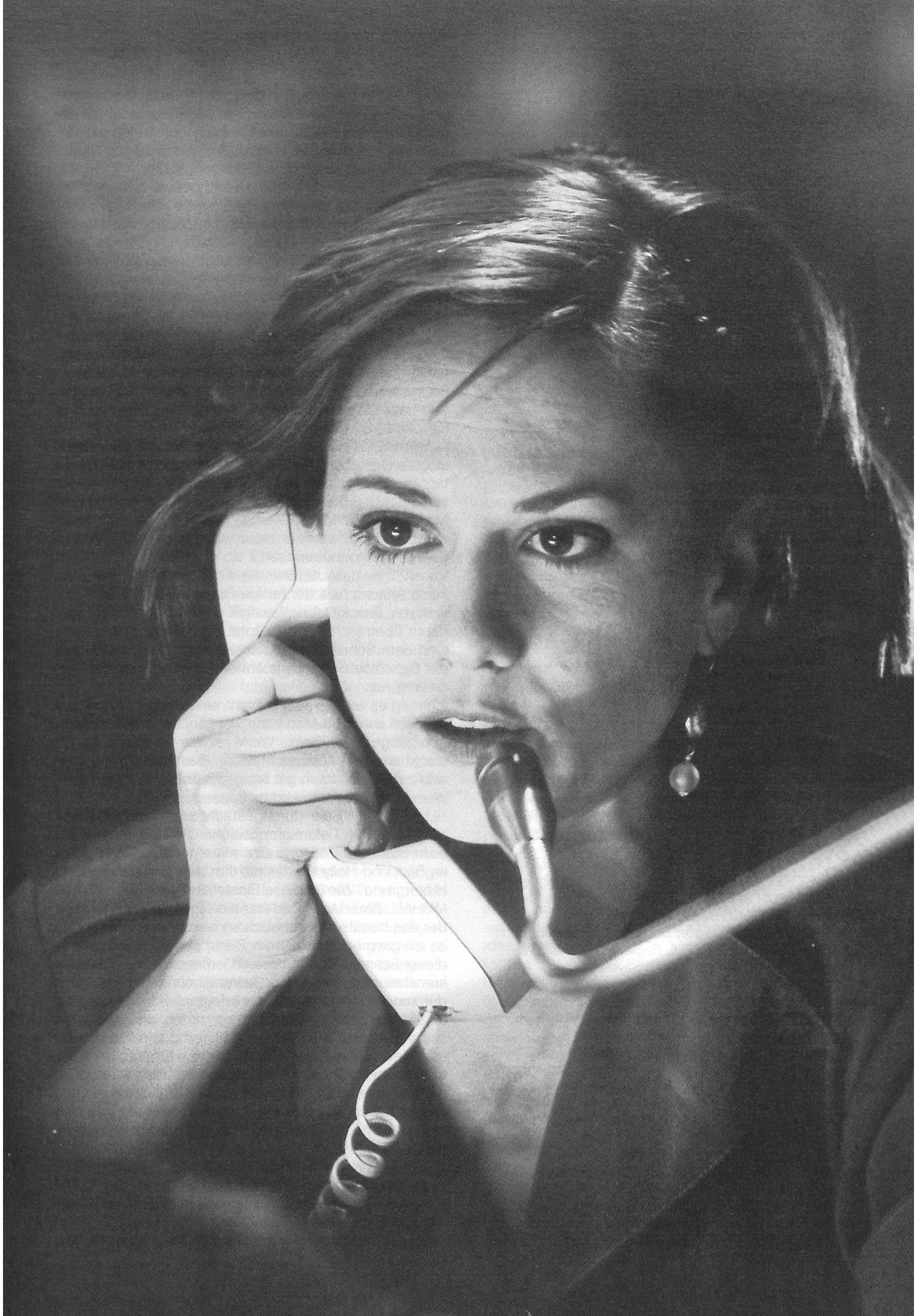
FILMBULLETIN: Würden Sie es als Einschränkung Ihrer Freiheit betrachten, wenn Ihnen ein Regisseur ein fertiges storyboard hinlegt?

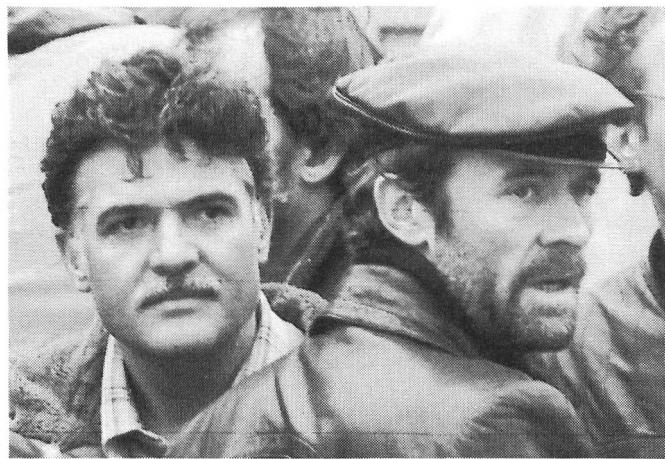
MICHAEL BALLHAUS: Es kommt darauf an, um wen es sich handelt. Scorsese – und der ist sehr gut vorbereitet – gibt mir vier Wochen vor Drehbeginn eine *shotlist*. Das heißt er markiert am Rand des Drehbuchs die Einstellungsgrößen: *wide shot* bei diesem Satz, *close-up* beim nächsten. *Tracking-shot from left to right*. Damit signalisiert er mir den Rhythmus einer Szene. Mein Spielraum liegt zum einen darin, den Raum zu finden, in dem das stattfindet, zum zweiten in der Beleuchtung, in die sich Scorsese überhaupt nicht einmischt, und zum dritten in der Bewegung der Kamera. Da kann ich natürlich die Einstellungsgröße noch sehr variieren. Bei Scorsese macht es Spass, seinen Vorstellungen nachzuspüren und zu versuchen, ihnen so nahe wie möglich zu kommen. Ich fühle mich nie eingeengt, wenn Scorsese mir seine *shotlist* vorlegt. Andere Regisseure sind aber offener und lassen mir mehr Freiheiten.

FILMBULLETIN: Sie haben ja nicht nur mit so profilierten Regisseuren wie Fassbinder oder Scorsese gearbeitet, sondern vor allem auch mit Debütanten wie James Foley, Marisa Silver und nun mit Steve Kloves. Welche Art der Zusammenarbeit ist Ihnen lieber?

MICHAEL BALLHAUS: Ich mag beides. Gerade die Abwechslung gefällt mir ganz ausgezeichnet. Auf der einen Seite gibt es Regisseure wie Scorsese und Fassbinder, die ganz genau wissen, was sie wollen, die eine Vision von einem Film haben. Beim nächsten Film arbeitet man dann mit einem Debütanten, dem man helfen kann, einen Film zu realisieren. RECKLESS war mein zweiter amerikanischer Film, doch ich hatte viel Freiheit, weil James Foley noch sehr unerfahren war und mir in allem gefolgt ist. Auf der anderen Seite war er sehr fordernd. Er fragte immer: «Ist das wirklich das beste? Kann man da nicht noch mehr rausholen?» Dann hab ich mich angestrengt und mir noch etwas anderes überlegt. Foley hat immer wieder nachgefragt und mich so ständig zu Experimenten angespornt.

Bei THE FABULOUS BAKER BOYS war der Regisseur des Films ja auch gleichzeitig der Autor, also hatte er eine





Michael Ballhaus

am 5. August 1935 in Berlin geboren. Nach dem Abitur macht er eine zweijährige Fotografenlehre und arbeitet dann als Bühnenfotograf. Sein Interesse für den Film erwacht, als er 1955 bei den Dreharbeiten zu Max Ophüls' *LOLA MONTEZ* zuschaut. 1959 wird er beim Südwestfunk in Baden-Baden fest angestellt: drei Monate Arbeit als Kamera-Assistent, Laufbahn als Kameramann, schliesslich Chef-Kameramann bis 1966. Dozent für Kamera an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (1967-69, 1982) und an der Hochschule für Fernsehen und Film in München (1978).

Einige seiner Filme als Kameramann:

- 1969 *DEINE ZÄRTLICHKEITEN* Regie: Peter Schamoni
- WIR – ZWEI Regie: Ulrich Schamoni
- 1970 *WHITY* Regie: Rainer Werner Fassbinder
- WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE Regie: Rainer Werner Fassbinder
- 1972 *TSCHETAN, DER INDIANERJUNGE* Regie: Hark Bohm
- DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT Regie: Rainer Werner Fassbinder
- 1973 *MARTHA* Regie: Rainer Werner Fassbinder
- 1974 *FAUSTRECHT DER FREIHEIT* Regie: Fassbinder
- 1975 *SOMMERGÄSTE* Regie: Peter Stein
- 1976 *CHINESISCHES ROULETTE* Regie: Fassbinder
- 1977 *BOLWIESER* Regie: Rainer Werner Fassbinder
- VALESKA GERT Regie: Volker Schlöndorff
- 1977 *DESPAIR – EINE REISE INS LICHT* Regie: Fassbinder
- 1978 *DIE EHE DER MARIA BRAUN* Regie: Fassbinder
- BOURBON STREET BLUES Regie: Douglas Sirk
- 1980 *DER AUFSTAND* Regie: Peter Lilienthal
- LOOPING Regie: Walter Bockmayer, Rolf Bührmann
- 1982 *DEAR MR. WONDERFUL* Regie: Peter Lilienthal
- BABY, IT'S YOU Regie: John Sayles
- RECKLESS Regie: James Foley
- 1983 *EDITHS TAGEBUCH* Regie: Hans W. Geissendörfer
- OLD ENOUGH Regie: Marisa Silver
- 1984 *HEARTBREAKERS* Regie: Bobby Roth
- 1985 *AFTER HOURS* Regie: Martin Scorsese
- DEATH OF A SALESMAN Regie: Volker Schlöndorff
- 1986 *UNDER THE CHERRY MOON* Regie: Prince
- THE COLOR OF MONEY Regie: Martin Scorsese
- THE HOUSE ON CARROLL STREET Regie: P. Yates
- GLASS MENAGERIE Regie: Paul Newman
- 1987 *BROADCAST NEWS* Regie: James L. Brooks
- 1988 *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* Regie: Martin Scorsese
- DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS Regie: Frank Oz
- WORKING GIRL Regie: Mike Nichols
- 1989 *THE FABULOUS BAKER BOYS* Regie: Steve Kloves

ganz bestimmte Geschichte im Kopf. Diese Geschichte umzusetzen in einen Film, hat mir ungeheuren Spass gemacht, weil ich wirklich alle Erfahrungen, die ich gesammelt hatte, einbringen konnte, um einem jungen Regisseur zu helfen, einen guten Film zu machen.

FILMBULLETIN: Gerade bei *THE FABULOUS BAKER BOYS* hat man das Gefühl, dass viele Schnitte schon beim Drehen durch die Bildkompositionen festgelegt wurden.

MICHAEL BALLHAUS: Absolut. Dieser Film wurde sehr, sehr stark auf Schnitt gedreht. Ich hatte bei diesem Film die Möglichkeit, den Regisseur dahingehend zu beeinflussen, nur das zu drehen, was wir brauchten. Somit wussten wir genau, was hinterher im Film zusammenkommt. Das ist überaus wichtig. Wenn man das dem Zufall überlässt, wenn man alles dreht – master shots, close-ups etcetera –, weiss man ja nie, was später beim Schnitt verwendet wird – und was dabei herauskommt. Das habe ich zu vermeiden versucht. Ich wollte bessere, kalkulierte Bildübergänge schaffen.

FILMBULLETIN: Diese Einflussnahme auf die endgültige visuelle Gestaltung des Films ist doch aber nur bei Debütanten möglich. Jim Brooks hat bei *BROADCAST NEWS* eine über drei Stunden lange Rohschnittfassung erstellt. Macht das die Arbeit für einen Kameramann nicht überaus schwierig, wenn er nicht weiss, welche Einstellungen den Schnitt überleben?

MICHAEL BALLHAUS: Bei *BROADCAST NEWS* hatte ich keine Ahnung, wie der fertige Film aussehen würde. Ich war von Brooks' Arbeitsweise überrascht, auch angenehm überrascht. Es war total neu. Ganze Charaktere sind dem Schnitt zum Opfer gefallen. Die mussten aus der Geschichte irgendwie entfernt werden, weil der Film zu lang war.

Ich mag es lieber, wenn geplant wird, und ich weiss, wie der Film aussieht. Man kann viel genauer arbeiten, Bildübergänge austüfteln. Wenn etwas ausgedacht ist, steckt auch ein höheres Mass an Gestaltung drin. Alles, was zufällig ist, kann gut sein, muss aber nicht gut sein. Wenn man es plant, wird es besser.

FILMBULLETIN: Sehr durchgestaltet sind in *BROADCAST NEWS* aber die Tiefenkompositionen. In einer Einstellung sieht man William Hurts Ohr mit einem Ohrhörer gross im Bild, und Holly Hunter, die ihm den Text souffliert, im Hintergrund. Wie ist diese Einstellung entstanden?

MICHAEL BALLHAUS: Das war eine Idee von Jim Brooks, der das bereits im Drehbuch so beschrieben hatte. Das ist ein ganz entscheidender Punkt in der Geschichte. In dieser Szene wird klar, dass da jemand vor den Fernsehkameras sitzt, der selber keine Ahnung hat, der alles durch den Ohrwurm gefüttert kriegt, aber in der Lage ist, diese Informationen so gut zu verkaufen, als habe er sie selbst recherchiert. Das ist der Kernpunkt der Szene, und diese Einstellung hatte Brooks im Drehbuch genau beschrieben. Es macht viel Spass, mit Regisseuren zu arbeiten, die selber sehr viele visuelle Einfälle haben, denen es gelingt, eine Szene in einer Einstellung, die eine eigene kleine Geschichte erzählt, auf den Punkt zu bringen.

FILMBULLETIN: *BROADCAST NEWS* besticht durch eine äusserst sorgfältige Farbdramaturgie mit den beiden Dominanten Rot und Blau. Wie stark war Ihr Einfluss auf die Farbgebung?

MICHAEL BALLHAUS: Als ich Jim Brooks zum ersten Mal

traf, hat er mir Bilder von einem Fotografen gezeigt, den wir beide sehr schätzen: *Mirowitz*. Der hat mehrere Foto-bände herausgegeben, und in allen seinen Bildern taucht ein bestimmter Rot-Ton auf. Bei unserem ersten Gespräch hat mir Jim das gezeigt und gesagt: «Wenn wir den Film drehen, achte doch darauf, dass wir möglichst oft dieses Rot im Bild haben. Sag rechtzeitig Bescheid, damit wir gegebenenfalls noch ein Requisit oder den Dekor anstreichen können.» Das haben wir auch einige Male gemacht. In der Schulhofszenen haben wir die Treppe rot angestrichen.

FILMBULLETIN: Manchmal hängt auch nur ein roter Bademantel im Hintergrund.

MICHAEL BALLHAUS: Ein Bademantel, genau. Das sind alles bewusste Entscheidungen. Der Regisseur gibt zu Beginn einen Anstoss, dann betätigt man sich als sein Erfüllungsgehilfe. Während des Drehens kamen die Ideen dann von mir – ich habe halt gesagt, dass ich gern eine rote Treppe hätte.

FILMBULLETIN: In *OLD ENOUGH* werden den beiden Mädchen, die aus verschiedenen sozialen Schichten stammen, auch ganz verschiedene Farben zugeordnet.

MICHAEL BALLHAUS: Das ist ganz wichtig. Manchmal habe ich fast den Eindruck, dass die Farbdramaturgie vernachlässigt wird. Man kann mit Farben – auch mit farbigem Licht natürlich – die Emotionen enorm unterstützen, und zwar auf ganz simple Weise. Man kann Personen bestimmte Farben zuordnen, mit Farben verbinden. Das ist wie wenn einer Figur ein bestimmtes musikalisches Motiv zugeordnet wird.

FILMBULLETIN: Offenbar arbeiten Sie gern mit einem genau festgelegten visuellen Konzept. Wie verhalten Sie sich, wenn Sie einen Film fotografieren, den ein anderer Kameramann begonnen hat?

MICHAEL BALLHAUS: Man kann sich mit seinem Stil nicht dem schon vorhandenen Material anpassen, man kann nur versuchen zu verhindern, dass es einen Bruch gibt.

FILMBULLETIN: Wenn Sie nicht durch die äusseren Umstände dazu gezwungen werden, improvisieren Sie also so wenig wie möglich?

MICHAEL BALLHAUS: Ich weiss immer, was ich will. Ich muss nicht hundert Sachen ausprobieren, sondern mache genau das, was mit dem Regisseur vorher abgesprochen wurde. Die Idee zu der 360-Grad-Fahrt um das Klavier in den *FABULOUS BAKER BOYS* ist bereits vier Wochen vor Drehbeginn entstanden. Ich hab aus Spass zu Steve Koves gesagt: «Können wir nicht irgendwo so eine Fahrt einbauen? Wäre das nicht eine geeignete Szene?» Er fand die Idee toll, und nun wurde die Szene für diese Fahrt richtiggehend choreographiert. Eine Choreographin wurde engagiert, nur um Michelle Pfeiffers Bewegungen auf dem Klavier einzustudieren. So haben wir die Szene in vier Stunden abgedreht, obwohl das eine ganz schön komplizierte Angelegenheit war. Wenn man auf so eine Szene nicht vorbereitet ist, sondern sie erst beim Drehen erfindet, geht mindestens ein ganzer Tag dabei drauf.

FILMBULLETIN: Warum wird diese Fahrt denn durch einen Zwischenschnitt unterbrochen?

MICHAEL BALLHAUS: Die ging ganz rum, wurde aber geschnitten. Die haben sich tausendmal entschuldigt, aber sie mussten diesen Zwischenschnitt machen, weil Jeff Bridges am Klavier asynchron war. Seine Handbewegun-

gen stimmten nicht mit der Musik überein. Von uns aus hatte die Fahrt geklappt, da war alles perfekt.

FILMBULLETIN: Solche komplizierten Fahrten auszuleuchten, ist doch wahrscheinlich eines der grössten Probleme eines Kameramannes.

MICHAEL BALLHAUS: Natürlich. Man kann ja kein Licht auf den Boden stellen, man sieht den ganzen Raum. Es gibt keine Ecke, die nicht im Bild ist. Ich habe den Zuschauerraum von den Balkonen aus beleuchtet, mit versteckten Lichtquellen, und habe einen Spot auf Michelle Pfeiffer gesetzt. Als drittes kam noch ein Kameralicht hinzu, mit dem wir herumgefahren sind – aber das war auch schon alles. Damit mussten wir auskommen. Das war schon ganz schön *tricky*.

FILMBULLETIN: Glauben Sie angesichts dieses engen Wechselverhältnisses zwischen Kameraführung und Lichtgebung nicht, dass der *lighting cinematographer* Michael Ballhaus etwas unterschätzt wird, wo Sie doch vornehmlich für die Wendigkeit Ihrer Kamera bekannt sind?

MICHAEL BALLHAUS: Das gehört natürlich zusammen, man kann es nicht trennen. Das Licht gehört genauso dazu wie die Bewegung. Natürlich bewege ich die Kamera gerne. Ich arbeite auch mit Regisseuren, die das gerne tun. Die kennen natürlich meine Arbeit. Niemand, der mich kennt, würde mich für einen Film engagieren, der nur statisch sein soll. Dass ich jedoch als Spezialist auf diesem Gebiet gebe, hängt sicher auch damit zusammen, dass Kamerabewegungen viel stärker ins Auge fallen als eine ausgefeilte Lichtgebung. Doch für mich ist das Licht genauso wichtig, weil es die Spannung im Bild ausmacht.

FILMBULLETIN: Atmosphärisch oder dramatisch?

MICHAEL BALLHAUS: Atmosphärisch *und* dramatisch. Das Licht hat immer auch eine dramaturgische Funktion. Zwar gibt es eine realistische Gegebenheit für jede Szene. Wenn eine Szene draussen am Tag spielt, kann man bestimmte Dinge eben nicht machen. Innerhalb dieser Gegebenheiten aber hat man immer die Möglichkeit zu verändern oder zu beeinflussen. Und da versuche ich eben alles auszuschöpfen, was möglich ist.

FILMBULLETIN: Sehr exponiert ist die Beleuchtung in *AFTER HOURS*. Der Held (gespielt von Griffin Dunne) schrekt sehr häufig vor dem Licht zurück, wie im film noir signalisiert das Licht eine andere Welt. Da Scorsese sich in die Lichtgebung nicht einmischt, muss das ja Ihre Idee gewesen sein.

MICHAEL BALLHAUS: Stimmt, das war mein Konzept. Der Held sollte jemand sein, der Angst hat, ins Licht zu treten, dem im Licht auch immer wieder Misslichkeiten widerfahren, der sich lieber in der Dunkelheit verbirgt. Dieses Konzept habe ich Scorsese vor Drehbeginn vorgeschlagen, und er war einverstanden. Er würde mir dort aber nie reinreden. So haben wir mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten gearbeitet, und da ist der film noir natürlich ein gutes Stichwort. Es sollte nur Inseln von Helligkeit geben, in die Leute eintreten und aus denen sie wieder verschwinden. Ich habe sehr viel mit gerichtetem Licht, mit Spots gearbeitet. Aber nicht zum Selbstzweck, sondern stets im Dienst der Geschichte.

Das Gespräch mit Michael Ballhaus führten Gerhard Midding und Lars-Olav Beier in Berlin