Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 52 (2000)
Heft: 8

Artikel: "Ich habe immer behauptet, ich wolle keinen eigenen Stil"
Autor: Ballhaus, Michael / Binotto, Thomas
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932729

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: 11.01.2026

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

«Ich habe immer behauptet, ich wolle keinen eigenen Stil»

Am 5. August wird der legendäre Kameramann Michael Ballhaus 65 Jahre alt. In einem 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.

Thomas Binotto

Herr Ballhaus, für Ihre beiden letzten Filme haben Sie mit Mike Nichols respektive mit 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? 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 die 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? 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 – die Besetzung bei ihm ist eigentlich immer ideal. Er denkt allerdings weniger in Bildern als Scorsese, meistens sind es ein oder zwei optische Highlights, die er bereits von Beginn weg einplant, für den Rest des Films arbeitet er 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» (1993) kürzlich zum zweiten Mal zusammengearbeitet haben? Bei Redford faszinieren mich hauptsächlich die Stoffe, die er wählt. 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 dreissig Jahre lang, und das lässt sich nicht verleugnen. Es ist deshalb 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 und keinen Sinn für Organisation hat. Beispielsweise bei unserem letzten Film, wo wir sehr viel im Freien drehten, sagte ich ihm: «Also Bob, es ist ganz wichtig, dass wir diese Szene morgen früh drehen.» Und dann kam er eine Stunde zu spät, diskutierte mit den Schauspielern eine Stunde, probte eine weitere Stunde bis elf Uhr und das Licht war weg.

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

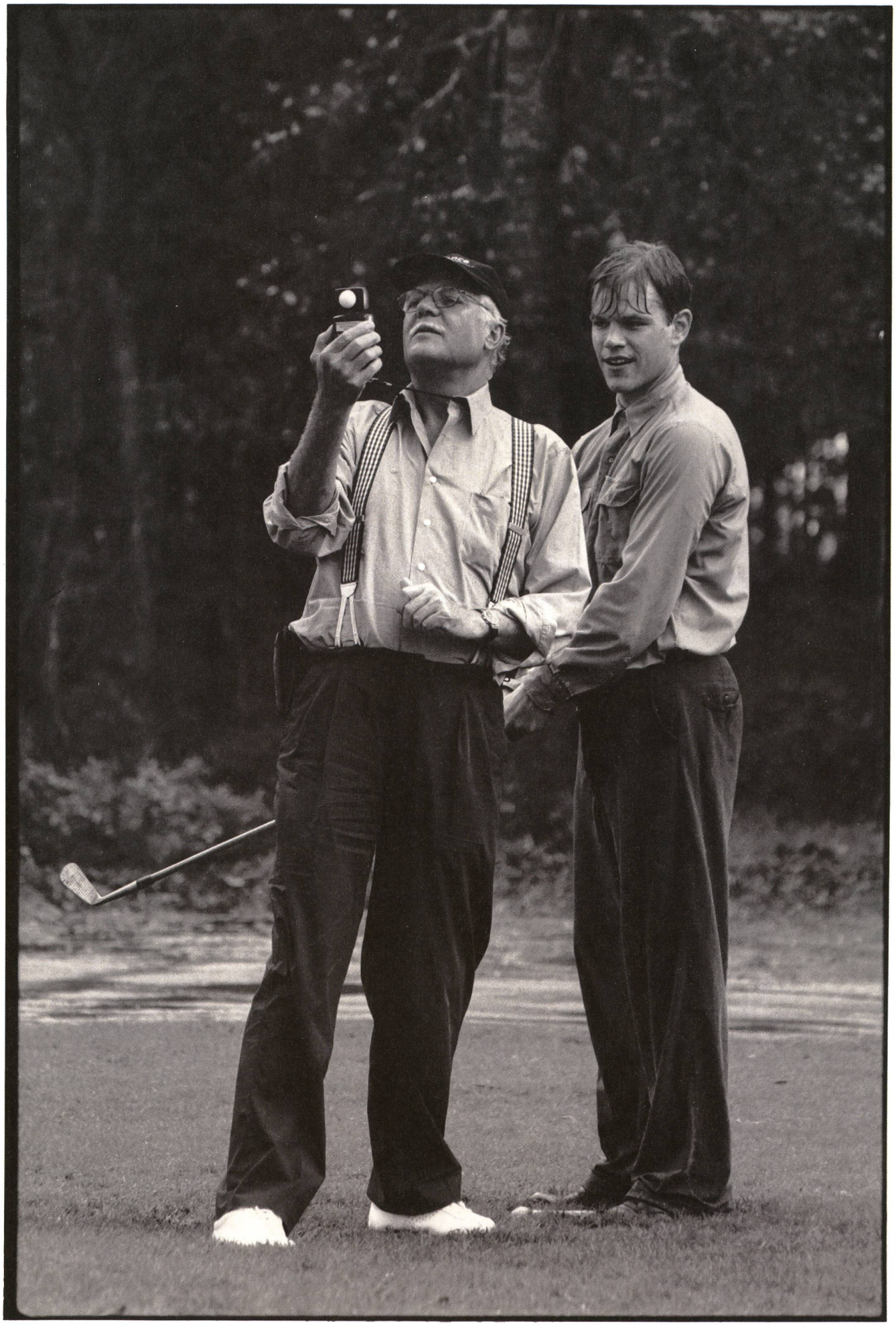
Sie haben geschildert, dass Martin Scorsese bereits im Drehbuchstadium den fertigen Film im Kopf hat und wie minuziös er im Schneideraum arbeitet. Bleibt da für Sie als Kameramann überhaupt noch Spielraum? Wenn Scorsese einmal seine *shotlist* abgegeben hat, dann überlässt er eigentlich fast alles mir, 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. Natürlich kenne ich inzwischen seine Vorlieben und seine bevorzugten Bewegungen. Nachdem wir so viele Filme gemeinsam gemacht haben, besitzen wir eine gemeinsame Sprache.

In diesen Filmen 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? 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 Blickfeldes. Wurden Sie für dieses Spiel mit dem Bildformat durch «Lola Montes» (1955) inspiriert? Sie haben ja als Jugendlicher Max Ophüls bei den Dreharbeiten zu diesem Film beobachten dürfen und bezeichnen diesen Moment als Schlüsselerlebnis für Ihre Entscheidung, Kameramann zu werden. Ich habe mit Scorsese oft über «Lola Montes» 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 Schiebeblenden gearbeitet

«Ich möchte mal annehmen, dass DiCaprio nicht die Wunschvorstellung Scorseses ist, aber dass er sich sagt, ja, der Junge kann das spielen»

Michael Ballhaus und Matt Damon auf dem Dreh zu Robert Redfords neuem Film «The Legend of Bagger Vance».

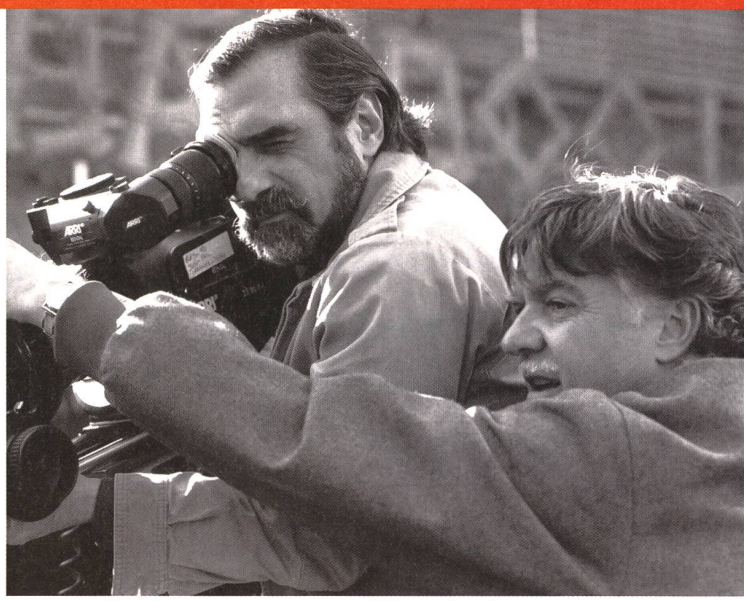


und wenn immer möglich auch mit Gegenständen, die das Bild eingrenzen, beispielsweise die Kerzenständer bei den vielen Essenszenen. Vom produzierenden Studio kamen zwar Einwände, weil es Angst hatte, dass wir zu extensiv mit dem Bildformat spielen würden, so wie das Max Ophüls in «Lola Montez» gemacht hatte. Aber gerade bei meinem nächsten Projekt mit Scorsese werden wir das Bild 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.

Ein anderes Mittel, das Sie häufig einsetzen, ist die Veränderung der Bildgeschwindigkeit, den so genannten *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 mans richtig? Ich benutze *speed change* sehr gerne dann, wenn ich einen wichtigen Moment herausheben möchte, so dass man ihn ganz besonders wahrnimmt. Oft sind es Augenblicke, in denen eine Person eine wichtige Entscheidung trifft. In «Quiz Show» habe ich das in solchen Momenten eingesetzt. Der *speed change* gibt mir also die Möglichkeit, einen Augenblick zu dehnen.

Auswahl aus der «amerikanischen» Filmografie

«Gangs of New York» (Martin Scorsese, 2000), «The Legend of Bagger Vance» (Robert Redford, 2000), «What Planet Are You From?» (Mike Nichols, 2000), «Wild Wild West» (Barry Sonnenfeld, 1999), «Primary Colors» (Nichols, 1998), «Air Force One» (Wolfgang Petersen, 1997), «Outbreak» (Petersen, 1995), «Age of Innocence» (Scorsese, 1993), «Quiz Show» (Redford, 1994), «Dracula» (Francis Ford Coppola, 1992), «What About Bob?» (Frank Oz, 1991), «Guilty by Suspicion» (Irwin Winkler, 1991), «Postcards from the Edge» (Nichols, 1990), «GoodFellas» (Scorsese, 1990), «The Fabulous Baker Boys» (Steve Kloves, 1989), «Dirty Rotten Scoundrels» (Oz, 1988), «Working Girl» (Nichols, 1988), «The Last Temptation of Christ» (Scorsese, 1988), «House on Carroll Street» (Peter Yates, 1988), «The Glass Menagerie» (Paul Newman, 1987), «The Color of Money» (Scorsese, 1986), «After Hours» (Scorsese, 1985), «Death of a Salesman» (Volker Schlöndorff, 1985), «Reckless» (James Foley, 1984), «Baby it's You» (John Sayles, 1983).



Ballhaus (rechts) bei Dreharbeiten mit Martin Scorsese.

«Martin Scorsese und ich haben so viele Filme zusammen gemacht, dass wir eine gemeinsame Sprache besitzen»

Neben den unauffälligen Zutaten ihrer Kamerakunst haben sie auch ein spektakuläres Markenzeichen, den so genannten Ballhaus-Kreis ... ... den ich in letzter Zeit immer weniger einsetze, weil er Mode geworden ist. In jedem zweiten Film entdekke ich eine 360-Grad-Fahrt und denke: «Na gut, das wars 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. 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 vornherein 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.

Sie sind nun seit über dreissig Jahren Kameramann und gehören inzwischen zu den bedeutendsten Vertretern ihrer Zunft. Gibt es einen «Ballhaus-Touch»? 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 «Wild Wild West» gedreht habe, wurde mir plötzlich klar, dass ich einen eigenen Stil habe, einen Stil, der ganz anders ist als jener von Regisseur Barry Sonnenfeld, der ja früher selbst Kameramann war. Sonnenfeld macht beispielsweise Grossaufnahmen mit einem Weitwinkel und setzt die Kamera den Schauspielern im Zentimeterabstand vor die Nase. So etwas geht mir gegen den Strich, das wäre für mich eine Verletzung der Persönlichkeitssphäre. Ich habe also spätestens da 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. Und man kann nun einmal eine Geschichte wie «Age of Innocence» nicht auf dieselbe Weise fotografieren wie «GoodFellas».

Ich möchte gerne nochmals am Beginn unseres Gesprächs anknüpfen: Wie war die Arbeit bei «What Planet Are You From?» mit Mike Nichols? Sie war auf eine 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 Auflage 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 könnte. 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. 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 konstant falsche Töne spielen.

Kurz darauf haben Sie Ihren zweiten Film mit Robert Redford abgedreht – «The Legend of Bagger Vance». Ihr Eindruck? 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 Kassenmagnat 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 gedreht. Und wieder ist ein Star mit dabei, Leonardo DiCaprio. Hat auch hier der sanfte Druck des Studios nachgeholfen? Ich möchte mal annehmen, dass DiCaprio 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 DiCaprio 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, weil 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? Ich sehe den neuen Film als eine Mischung von «Age of Innocence» und «GoodFellas», 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, da hat es wieder Anklänge an «GoodFellas». Ja, ich verspreche mir von diesem Film sehr viel.

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? Filme machen wird tatsächlich immer schwieriger, je mehr man davon versteht. Man geht am Anfang einer Karriere noch 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 fast unendlich viel zusammenpassen muss. Für mich jedenfalls ist es immer wieder ein Wunder, wenn ein guter Film entsteht. ■

Inserat