



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Kamera

Interview mit Michael Ballhaus

Können Sie das Grundprinzip Ihrer Arbeit an MARTHA beschreiben?

Ballhaus: Am Beispiel von MARTHA war es so – das war glaube ich schon unser fünfter Film [der sechste, Red.] den ich mit Fassbinder gemacht habe – dass wir eine sehr enge Zusammenarbeit hatten, und wir uns tatsächlich über den Stil dieses Films ziemlich genau Gedanken gemacht haben. Zum Beispiel haben wir etwas beschlossen, was ungewöhnlich ist: Dass wir den ganzen Film nur mit einer Brennweite drehen – was man die "Normalbrennweite" nennt. Der Film ist auf 16mm Film gedreht, und das war in diesem Fall die „16er-Optik“. Diese Brennweite ist auf der einen Seite eine Einschränkung, auf der anderen Seite zwingt sie einen aber dazu, dass man sehr genau über alles nachdenkt – über die Bilder, über die Komposition, über die Nahaufnahmen und all diese Dinge. Da haben wir uns Mühe gegeben. Und ich glaube, dass das Konzept bei diesem Film sehr gut aufgegangen ist. Der Film hat eine enorme Strenge, es ist ja auch ein strenger Film. Ich mag ihn aus diesem Grund sehr gerne. Er hatte tolle Schauspieler, es hat Spaß gemacht hat, sich in der Wahl der Mittel zu beschränken.

Welches Gefühl erzeugen die Bilder der "Normalbrennweite"?

Ballhaus: Man könnte es so beschreiben, dass die Bilder nicht manipuliert sind – in keiner Weise. Wenn man einen Film mit sehr kurzen Brennweiten dreht, also mit einem Weitwinkelobjektiv, dann entsteht da meistens eine leichte Verzerrung. Man sagt allgemein, das Normalobjektiv zeigt das, was das Auge sieht. Was nicht ganz stimmt, denn das Auge sieht sehr viel mehr – aber in etwa. Und wenn man lange Brennweiten benutzt, dann bedeutet das auch wieder, dass die Dinge komprimiert werden. Die Normalbrennweite ist sozusagen der puristische Look eines Films, der mit Brennweiten nicht manipuliert, sondern wirklich das Bild zeigt, so wie es eigentlich ist.

Prägt die Entscheidung für ein bestimmtes Objektiv die ganze Erzählhaltung?

Ballhaus: Die Erzählhaltung muss sich an dieses strenge Konzept halten. Man muss die Bewegungen sehr genau überlegen, man muss sich auch das Stellen einer Szene, also wie die Schauspieler sich bewegen, sehr genau überlegen. Wie genau kommen sie an die Kamera ran, wie weit sind sie entfernt von der Kamera, was bedeuten die Perspektiven? Will man Leute näher zusammenbringen, dann muss man sie näher zueinander stellen, man kann die Distanz dann nicht mit der Kamera verkürzen oder durch die Brennweite manipulieren. All diese Dinge müssen sehr genau bedacht werden. Emotional ist es so, dass der Zuschauer den Figuren dabei näher ist. Durch die Wahl der Brennweite ist er nah an den Menschen dran. Das hat auch Einfluss auf die Geschichte, und gerade bei dieser Geschichte waren wir den Figuren sehr, sehr nah.

Inwiefern beeinflussen die Schauspieler die Arbeit des Kameramanns?

Ballhaus: Schon beim Lesen des Drehbuchs entsteht eine gewisse Nähe, weil man sich ja auch mit der Geschichte in irgendeiner Form identifizieren muss. Das funktionierte bei MARTHA gerade

durch die Besetzung, die Fassbinder gewählt hatte, indem er einen sehr sympathischen Menschen, Karlheinz Böhm, in der Rolle eines Sadisten besetzt hat – und die selbstbewusste Margit Carstensen als die Frau, die sein Opfer wird. Ein sehr sympathischer Mann und eine sehr selbständige Frau, aus dieser Spannung heraus entsteht dann eine Geschichte, die sich sozusagen umdreht: Der Mann wird plötzlich unglaublich dominant in einer Art und Weise, die man von einem so milden Menschen wie Karlheinz Böhm gar nicht erwarten würde. Dass Margit Carstensen sich dem unterordnet, dass also diese selbständige Person praktisch in eine Falle gerät, dadurch entsteht natürlich die Spannung. Das Phantastische bei einem Regisseur wie Fassbinder ist, er besetzt gegen den Typ.

Es gibt schockierende, auch brutale Szenen. Können sie Beispiele aus dieser Arbeit nennen, wann man mit der Kamera dran bleiben muss – und wann man besser wegschaut?

Ballhaus: Das sind natürlich künstlerische Entscheidungen, zu denen jeder Regisseur eine unterschiedliche Meinung hat. Manche Regisseure haben die Neigung, dass sie sehr genau hinschauen wollen, was da passiert. Und manche Regisseure haben das Gefühl – und dem stimme ich eigentlich bei – dass viele Dinge in der Phantasie bedeutender sind als wenn man sie sieht. Dafür gibt es ein sehr schönes Beispiel in MARTHA. Das ist nämlich eine Szene, in der Margit Carstensen, die etwas zu lange in der Sonne lag, wozu [Karlheinz Böhm] sie eigentlich gezwungen hat... also sie hat einen furchtbaren Sonnenbrand und in dieser Situation will er zu ihr, will er mit ihr Liebe machen, will mit ihr schlafen und das ist unglaublich schmerzhaft. Und die Kamera sieht am Anfang, wie er sich ihr nähert, aber dann entfernt sie sich und man hört nur noch das Stöhnen und kann sich vorstellen, was da passiert. Und das ist natürlich sehr viel stärker, was in der Phantasie des Zuschauers passiert, als was man wirklich da sehen würde. Ich bin also immer sehr dafür, dass man Dinge dem Zuschauer überlässt, und dem Zuschauer Raum gibt für die Phantasie.

Der Film wurde an vielen Originalschauplätzen gedreht, auch spektakulären und dramatischen Orten. Was bedeutet das für die Kameraarbeit?

Ballhaus: Die Arbeit mit dramatischen Drehorten ist natürlich sehr spannend. Und speziell wenn man dann mit einem Regisseur zusammenarbeitet, der eine sehr starke Bildphantasie hat. Ich kann mich noch entsinnen an eine Szene, die wir gedreht haben, das ist übrigens eine der Schlüsselszenen: Wenn der Vater von Margit Carstensen auf der Spanischen Treppe in Rom zusammenbricht und stirbt. Da hatte Fassbinder die Idee, dass wir mit der Kamera diese Treppe rauffahren – und dann musste ich also meinem "dolly grip" beibringen, einem Italiener, dass man also diese steile Spanische Treppe mit einem schweren Dolly rauffahren muss. Das bedeutete, dass drei Leute diesen Dolly schieben mussten, um ihn überhaupt auf der Stelle zu halten. Das ist natürlich wunderbar, wenn man mit einem Regisseur zusammenarbeitet, der Bilder im Kopf hat, der auch mit Bildern Geschichten erzählt. Und das war bei Fassbinder eben der Fall. Das hat mir immer große Freude gemacht, obwohl es mit ihm manchmal sehr schwierig war. Aber das war der Punkt, an dem man wieder sagte, ja, es lohnt sich halt in jedem Fall, auch wenn es manchmal schwierig ist. Diese Szene werde ich nie vergessen, wo wir mit dem Dolly die Treppe hochgefahren sind mit Margit Carstensen, und der Vater dann zusammengebrochen ist. Das haben wir ganz früh morgens gedreht, denn tagsüber ist es auf der Spanischen Treppe natürlich zu voll.

In Rom findet auch die schicksalhafte erste Begegnung der Hauptfiguren statt. Was haben Sie sich da für die Kamera überlegt?

Ballhaus: Also, es fing damit an, das wir diskutiert haben: Wie kann man diese erste Begegnung von Karlheinz Böhm und Margit Carstensen zu etwas machen, das der Zuschauer im Gedächtnis behält? Etwas, was sehr prominent ist, wo man sagt: Moment, da passiert etwas mit diesen Leuten, etwas Unauslöschliches, da ist etwas Magisches passiert! Das haben wir diskutiert und dann hat Fassbinder gefragt: Was meinst du was wir da machen können? Und da hab ich gedacht: Na ja, vielleicht können wir in einem Halbkreis um sie herumfahren, um sie sozusagen einzukreisen in dieser Bewegung. Dann sagt er: Wieso nur halb rum? Wieso nicht ganz rum? Und dann hab ich gesagt: Ja, es gibt da eine Schwierigkeit. Das Gelände war etwas abschüssig, und wenn man eine Kreisfahrt auslegt, dann muss die, wie man sagt, "im Wasser liegen". Sie darf nicht abschüssig sein, sonst kippt die Kamera. Ich habe gesagt: Das ist abschüssig. Wenn ich jetzt die Schiene lege, dann ist die auf der einen Seite dreißig Zentimeter höher. Können deine Schauspieler darüber steigen? Da sagt er: Das lass nur meine Sorge sein, das ist mein Job. Wir haben also diese Kreisfahrt gelegt und es ausprobiert. Und tatsächlich sind die Schauspieler, besonders eben Karlheinz Böhm, der musste da rüber. Sie haben es aber geschafft. Wenn man ganz genau hinschaut, sieht man es ein bisschen, dass er da darüber steigen muss, aber eigentlich sehr wenig. Und dann hat Fassbinder – was immer seine Art war, noch mal eins drauf zu machen – in dieser Umdrehung, die wir gemacht haben, noch mal die Schauspieler bewegt. Die haben sich auch noch einmal umeinander gedreht. Dadurch wird das eine Bewegung, die wirklich im Moment wie ein Strudel wirkt. Das ist eine enorm schöne Wirkung. Und das ist eine Einstellung, die man nicht so schnell vergisst. Anschließend ist die Kamera wieder in der Totalen und sieht wie Karlheinz Böhm zum Taxi geht.

Damit war die berühmte "Ballhaus-Fahrt" geboren.

Ballhaus: Da uns diese Einstellung so gut gefallen hat und so eine große Wirkung hatte, wurde das in vielen Situationen, in einigen Filmen von uns ein Stilmittel. Was ist die beste Definition eines Charakters in einem Raum? Und das ist tatsächlich die 360-Grad-Bewegung. Es gibt keine bessere Definition für eine Figur in ihrer Umgebung. Das haben wir dann öfters benutzt, das habe ich später auch in vielen Filmen in Amerika verwendet. Und eben zum Teil in Szenen, wo es wirklich ein absoluter Höhepunkt war. Ich erinnere nur an den Film DIE FABELHAFTEN BAKER BOYS, wo Michelle Pfeiffer auf dem Piano liegt und wir einmal rumgefahren sind. Das ist für diesen Film wirklich ein Highlight, das beschreibt sehr, sehr schön eine Situation zwischen ihr und Jeff Bridges, der am Klavier sitzt. Und deshalb hat mir das so große Freude gemacht. Als ich das Script gelesen habe von den BAKER BOYS, da hab ich mir gesagt: Das ist die Szene, da muss ich eine „360-Grad“ machen. Diese Einstellung ist für mich wie eine Liebeszene. Das ist „lovemaking on the piano“.

Gab es für diese Fahrt schon ein Vorbild in der Filmgeschichte?

Ballhaus: Nicht direkt ein Vorbild. Aber es gibt etwas, an das ich mich sehr stark erinnert habe – und zwar war das meine erste Begegnung mit dem Film überhaupt, bei dem Film LOLA MONTEZ. Mit dem Regisseur Max Ophüls und dem Kameramann Christian Matras. Da war ich zugegen bei den Szenen, die im Zirkus gedreht wurden – und da gibt es eine Einstellung, die aussieht als sei es eine Kreisfahrt. Tatsächlich ist sie das nicht, in diesem Studio konnte man das nicht bauen – aber es sieht aus wie eine Kreisfahrt, weil man den Hintergrund bewegt hat. An diese Fahrt habe ich mich sehr erinnert. Das war faszinierend zu sehen, was sich da alles bewegt hat und was da los war. Und vielleicht war das auch der Ansporn, später zu sagen: Wir kommen ganz rum.

Kann die Kamera auch Gefühle ausdrücken, wie ein Schauspieler?

Ballhaus: Man kann mit Bildern sehr, sehr starke Gefühle ausdrücken. Und erstaunlicherweise sind das meistens Bilder, die wir in der Fachsprache sogenannte „Nullbilder“ nennen – also Bilder die eigentlich keine Bedeutung haben. In DIE EHE DER MARIA BRAUN Es gibt es eine Szene, an die ich mich immer wieder erinnere, die für mich ein typisches Beispiel dafür ist, was Bilder ausdrücken können. Da gibt es eine Szene, in der Maria Braun erfährt, das ihr Mann gestorben ist. Sie geht an einen Abguss, dreht einen Wasserhahn auf, und hält ihre Hand unter diesen Wasserhahn. Das ist das Bild. Dieses Bild erzählt eigentlich mehr als das Gesicht einer weinenden Frau. Es ist ein Symbol für Tränen, ein Symbol für Weinen, aber man muss es nicht zeigen, sondern es passiert im Kopf des Zuschauers. Solche Sachen sind unheimlich schön. Da fängt eigentlich die große Kunst des Bildermachens an – wo Bilder mehr erzählen, als Worte erzählen können. Dafür gibt es in meiner Arbeit viele Beispiele. Diese Szene könnte man mit Dialogen, mit Worten nicht ausdrücken – die kann man nur mit Bildern erzählen. Das ist für mich die höchste Form des Filmmachens.

Die Kamera kann aber auch, zum Beispiel mit einer Nahaufnahme, eine Art Ausrufezeichen setzen.

Ballhaus: Unbedingt. Ich finde aber immer, und das versuche ich auch immer meinen Studenten zu sagen, dass zum Beispiel eine Nahaufnahme wirklich ein starkes Mittel ist. Mit diesem Mittel sollte man vorsichtig umgehen. Man sollte es nur zeigen, wenn es wirklich eine Bedeutung hat. Der Effekt wird verschleudert, wenn man ihn zu oft benutzt. Eine Ranfahrt auf ein Gesicht zum Beispiel ist immer eine Betonung einer Situation, aber das ist es noch nicht der Moment, wo die Kamera etwas erzählt. Sie kann Emotionen erzeugen, unbedingt, aber damit erzählt sie noch nichts, was man nicht auch in Worten sagen kann. Ich muss da ein Beispiel erwähnen, GOODFELLAS. Da gibt es diese bekannte Fahrt im Club Copacabana, wo Ray Liotta mit seinem Mädchen zum ersten Mal in diesen Club geht. Das ist eine Einstellung, in der ein junger Mann seiner Freundin zeigen will, was er eigentlich für ein toller Typ ist. Er geht da rein und gibt jedem ein Trinkgeld – ziemlich hoch, zwanzig Dollar hier, zwanzig Dollar da, wird gleich begrüßt von dem Maitre d’hotel, bekommt einen Tisch, und der Tisch wird vorne an der Bühne hingestellt und jeder schickt eine Flasche Champagner. Man kann einer Frau nicht besser erklären, wer man ist, als mit dieser Einstellung. Das ist für sozusagen ein Paradebeispiel, wie Bilder Situationen erklären können. Das sind solche Höhepunkte im Film.

Es gibt da ja verschiedene Ansichten: Soll die Kamera Ihrer Meinung nach als Akteur begriffen werden und sich mit den Figuren bewegen, oder soll sie eher ein zurückhaltender, unsichtbarer Beobachter sein?

Ballhaus: Es gibt in der Tat diese große Zurückhaltung, bei Regisseuren, die sehr viel mit weiten Bildern arbeiten und sehr viel Raum für die Phantasie lassen. Ich glaube, es hängt stark von den Geschichten ab, die man erzählen will. Es gibt Geschichten, die brauchen eine bestimmte Weite und eine Offenheit. Wenn es auch viel um Landschaft geht, und wenn es um Menschen geht, die in der Landschaft in Bewegung sind. Und dann gibt es sehr intime Geschichten, wo es wirklich nur um Personen geht. MARTHA ist ein gutes Beispiel dafür. Da geht es um Figuren, bei denen man nahe dran sein möchte, um zu spüren, was zwischen diesen Personen passiert. Es gibt wirklich keine Regel, ich würde auch nie eine Regel aufstellen, dass eine Kamera bewegt oder statisch sein muss. Es hängt stark vom Sujet ab, von der Geschichte. Und jede Form, wenn sie gut und richtig gemacht wird, hat ihre Bedeutung. Ich persönlich neige sehr dazu, die Kamera zu bewegen, weil ich glaube mit Bewegung kann man auch Emotionen wecken. Also "motion is emotion". Da ich gerne Emotionen habe im Film, bewege ich die Kamera viel. Und die meisten Regisseure, mit denen ich gearbeitet habe, hatten dieselbe Ansicht.

Die Kreisfahrt in MARTHA kündigt das Kommende an, die Verbindung, die zwei Figuren eingehen werden. Darf die Kamera mehr wissen als die Zuschauer?

Ballhaus: Ja, unbedingt. Die Kamera weiß mehr und sollte auch immer ein bisschen mehr wissen. Das ist gut, wenn der Zuschauer mehr weiß als die Akteure – das erzeugt natürlich Spannung. Der Zuschauer denkt sich in diesem Moment: Ich weiß schon, dass die beiden zusammen kommen werden, aber sie wissen es selbst noch nicht. Und wir werden dann mal sehen, was passiert. Das war auch immer das Prinzip von Hitchcock. Der hat immer gesagt, der Zuschauer muss etwas mehr wissen als die Protagonisten.

Wo, denken Sie, ist Ihr künstlerischer Einfluss bei MARTHA am deutlichsten zu spüren?

Ballhaus: Mit Fassbinder war das eine spezielle Situation. Er war ein Mensch, der sehr stark auf den Moment reagiert hat. Er liebte es nicht, vorbereitet zu sein. Er lebte aus der Spannung heraus, aus dem, was im Moment passiert. Zum Beispiel hat er Drehorte eigentlich ungern vorher angesehen – sondern hat gesagt, das macht der Szenenbildner und der Kameramann. Die werden einen Ort auswählen – und ich komme dann an diesen Ort und drehe die Szene an dem Tag, an dem ich das alles zum ersten Mal sehe. Er ließ den Ort auf sich wirken. Das bedeutet natürlich, dass er erst einmal Zeit brauchte, sich an diesen Ort einzufinden und sich Gedanken zu machen. Und dann war meistens seine Reaktion, dass er zu mir sagte: „Was hast du dir denn so gedacht?“ Natürlich hatte ich mir eine Menge gedacht. Weil ich die Szene kannte und jemand bin, der immer sehr gut vorbereitet ist, in jeder Beziehung. Ich hab ihm also erklärt, wie ich die Schauspieler stellen würde, wo sie sich aufhalten sollten, wo die größte Spannung zwischen den Menschen entsteht. Dann lief er so rum und hat sich das überlegt. Natürlich wollte er besser sein als ich – und er war es ja auch oft. Und dann hat er gesagt: "Ja, ganz gut, aber wir machen es so und so." Und im Laufe der Zeit hat sich das zwischen uns so entwickelt. Ich war irgendwann durch seine Phantasie geschult, und so haben wir uns gegenseitig gesteigert. Das war bei MARTHA schon da. Da haben wir gemeinsam über die Bilder nachgedacht. Je mehr Freude ich an der Arbeit bekam, desto größer war auch mein Einfluss – aber ich kann nicht mehr sagen, was von Fassbinder und was von mir kam.

Was zeichnet einen guten Kameramann aus?

Ballhaus: Das ist nicht ganz einfach zu beantworten. Ein guter Kameramann muss – als erstes glaube ich – ein sehr gutes Gefühl für eine Geschichte haben. Er muss eine Beziehung zu Schauspielern haben. Er muss wissen, was vor der Kamera passiert, dass die Schauspieler das Wichtigste in einem Film sind. Und dass seine Arbeit eine dienende Funktion hat – nämlich eine Atmosphäre zu erzeugen, in der Vertrauen entsteht, in der Ruhe entsteht. Er muss eine große Hochachtung haben für diesen Beruf. Das ist auch eine Grundvoraussetzung, glaube ich. Dann muss ein Kameramann sehr flexibel sein, weil er arbeitet ja normalerweise mit sehr unterschiedlichen Regisseuren. Und Regisseure haben ganz unterschiedliche Einstiege in eine Geschichte. Darauf muss er reagieren können, ohne sich selbst dabei zu verlieren. Er muss auf andere Ideen eingehen, aber muss auch versuchen, sie in seine Sprache umzusetzen – oder was er sich darunter vorstellt. Diese Flexibilität ist ganz wichtig. Wenn ein Regisseur selber Bildvorstellungen hat, dass er die auch erfüllen kann. Dann muss ein Kameramann natürlich auch die technischen Grundvoraussetzung beherrschen. Er muss über die Kamera Bescheid wissen, über Objektive, er muss mit Licht umgehen können. Er muss mit Licht malen können, er muss Spannung erzeugen mit Licht, mit der Wahl der Brennweiten, mit der Bewegung der Kamera, wie er die Figuren zueinander positioniert. All diese Dinge sind sehr wichtig. Das ist ein sehr komplexer Beruf. Wenn man ihn in der Höchstform und schönsten Form ausführen kann, mit allen Bedingungen – dann ist es der schönste Beruf für mich.

Gibt es Kameraleistungen im deutschen Film, die Sie besonders beeindruckt haben?

Ballhaus: Wenn ich über deutsche Kameraleute spreche, dann handelt es sich meistens um Filme, die in den Zwanziger und Dreißiger Jahren gedreht wurden. Wo also der deutsche Film seinen Höhepunkt hatte. Da gab es ganz hervorragende Kollegen in dieser Zeit. Wenn ich da an einen Film denke, der mich sehr beeinflusst hat, das war das NOSFERATU von Murnau. Fritz Arno Wagner war der Kameramann bei NOSFERATU. Der Film tauchte auch später in meiner Biografie noch mal auf, als ich nämlich mit Francis Ford Coppola DRACULA gedreht hab. Das war das erste was er zu uns gesagt hat: Unser Vorbild ist NOSFERATU. In der jüngeren Geschichte Deutschlands gibt es ebenfalls viele Beispiele von hervorragenden Kollegen. Ich denke da nur an Jost Vacano und DAS BOOT – eine phantastische Leistung. Ich denke an die Arbeiten von Robby Müller für Wim Wenders, die hervorragend sind. Ich denke an Igor Luther, der Filme mit Volker Schlöndorff gedreht hat. Das sind alles hervorragende Leistungen aus der jüngsten Geschichte. Für meinen Geschmack der beste Kameramann Deutschlands ist momentan Frank Griebe, der alle Filme mit Tom Tykwer macht. Sein letzter Film, DAS PARFUM – also da sind Bilder entstanden, die sind bewundernswert.

Und wen verehren Sie von den internationalen Kamera-Künstlern?

Ballhaus: Ich finde THE GODFATHER - DER PATE von Francis Ford Coppola, sowohl der erste als auch der zweite Teil, gehört zu den schönsten und besten Filme der Filmgeschichte. Der Kameramann war Gordon Willis. Der hat da eine Arbeit geleistet, die ist einfach – das ist ein Meilenstein der Filmgeschichte, das sind Filme, die kann man immer wieder sehen, die sind von einer zeitlosen Schönheit, die eigentlich nicht zu überbieten ist.

Ein Satz, was Kino für sie bedeutet.

Ballhaus: Tja, Kino – abgesehen davon, dass es der Inhalt meines beruflichen Lebens ist und war – ist für mich die interessanteste Kunstform, die es gibt. Weil man so viele verschiedene Talente vereinen muss in einem Film. Es bedarf natürlich eines sehr guten Autors, der ein sehr gutes Drehbuch schreibt. Es bedarf eines Regisseurs, der diese Geschichte umsetzt. Es bedarf hervorragender Schauspieler, es bedarf eines Kameramanns, der diese Bilder erzeugt, eines Cutters, der den Film zusammenschneidet, und eines Komponisten, der eine schöne Musik dafür schreibt. Das sind also nur fünf der Elemente, die da zusammenkommen müssen, um das „Gesamtkunstwerk“ eines Filmes entstehen zu lassen. Und deshalb ist für mich eigentlich der Film, jedes Mal, wenn er gelingt – und das gelingt leider nicht sehr oft leider, weil es eben sehr, sehr schwierig ist – dann ist der Film wirklich ein Gesamtkunstwerk. Das ist das Spannende an diesem Beruf, weil man mit so vielen verschiedenen Kunstformen konfrontiert wird und auch zusammenkommt.

Wenn sie nicht Kameramann wären, gäbe es einen anderen Beruf, den sie sich vorstellen könnten? Sogar beim Film?

Ballhaus: Ja, es gab eine Zeit in meiner frühen Jugend, wo ich mir das sehr gut vorstellen konnte. Ich bin am Theater groß geworden und habe natürlich die Schauspieler geliebt. Meine Eltern waren beide Schauspieler, und ich hab sie sehr oft auf der Bühne gesehen und fand das ganz toll, was da auf der Bühne passiert an Emotionen und Geschichten. Da wollte ich dann natürlich Schauspieler werden. Das haben mir dann meine Eltern irgendwie versucht auszureden. Dann hatte ich – da war ich, glaube ich fünfzehn – eine Begegnung mit einem ganz wunderbaren Dirigenten, und zwar Georg Solti. Der dirigierte die Bamberger Symphoniker, und ich war bei den

Proben dabei und sah ihn. Ich habe diese Musik gehört und dachte, das ist ja noch schöner als schauspielern. Dirigent werden, dachte ich, jetzt muss ich Dirigent werden!

Wie kamen Sie dann zur Kamera?

Ballhaus: Ich hatte die Chance, bei dem Film LOLA MONTEZ von Max Ophüls bei den Dreharbeiten in München dabei zu sein. Da habe ich die Arbeit meines großen Kollegen Christian Matras entdeckt. Das war für mich faszinierend, einmal zu sehen, wie er diese gewaltigen Studios ausgeleuchtet hat – er, der nur Französisch sprach, und der Oberbeleuchter nur Bayrisch. Die haben sich trotzdem wunderbar miteinander verständigt. Das ging alles mit Handzeichen und mit allem Möglichen. Das war meine erste Begegnung mit einem großen Film – und ab diesem Moment stand bei mir eigentlich fest, was ich werden möchte. Das war eine Kombination zwischen Bildermachen, was ich schon immer gemacht habe, weil ich viel fotografiert habe – und dem Theater. Und da stand es fest: Das ist es!