

2013 · 4

# FILM-KONZEPTE 30



Fabienne Liptay (Hg.)

# Michael Ballhaus

et+k

edition text+kritik

## **FILM-KONZEPTE**

Begründet von Thomas Koebner

Herausgegeben von Michaela Krützen, Fabienne Liptay und Johannes Wende

Heft 30 · April 2013

Michael Ballhaus

Herausgegeben von Fabienne Liptay

Redaktion: Ulrike Hoier

ISSN 1861-9622

ISBN 978-3-86916-248-5

E-ISBN 978-3-86916-253-9

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: THE AGE OF INNOCENCE (1993)

Das Titelbild und die Abbildungen sind Screenshots von DVDs. Der Abdruck der Werkfotografie von Ballhaus und Fassbinder erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Deutschen Kinemathek, Berlin.

Die Reihe »Film-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr.

Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Abonnement durch jede

Buchhandlung oder über den Verlag bezogen werden.

Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich.

Preis für dieses Heft € 20,-

### *Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2013

Levelingstraße 6a, 81673 München

[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Satz+Layout Fruth GmbH, München

Druck und Buchbinder: e. kurz + co gmbh, Kernerstraße 5, 70182 Stuttgart

## Michael Ballhaus

Herausgeberin: Fabienne Liptay

- 003    *Vorwort*
- 005    *Karl Prümm*  
»Unsere Zusammenarbeit war nie ohne Reibungen«. Die Kooperation von Michael Ballhaus mit dem Regisseur Rainer Werner Fassbinder
- 025    *Christian Drude*  
Im goldenen Käfig. Klaustrophile Bilder nach Klimt in DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT
- 033    *Matthias Bauer*  
Lob der Prägnanz. Die agile Kamera und die Gestalt des bewegten Bildes in GOODFELLAS, THE AGE OF INNOCENCE und GANGS OF NEW YORK
- 050    *Rudi Gaul*  
Metamorphosen des Augen-Blicks. Zu Michael Ballhaus' Bildkompositionen in Francis Ford Coppolas BRAM STOKER'S DRACULA
- 058    *Stephan Vorbrugg*  
Ein Augenblick für die Ewigkeit. Wie Michael Ballhaus seine Perspektive in die Bilddramaturgie einbringt
- 065    *Diana Weilepp*  
»Erzählt mir Geschichten«. Ein Plädoyer für die Bildersuche

- 073 *Susanne Marschall*  
Feeling really unreal. Ballhaus' Bildvision für WELT AM DRAHT
- 085 *Juliane Lorenz*  
Filmkultur für die Nachwelt bewahren. Ein kurzer Einblick
- 087 *Rolf Coulanges*  
Raum in Bewegung. Visuelle Konzepte bei Michael Ballhaus
- 096 *Fabienne Liptay*  
Bewegung, Rhythmus, Tempo. Ein Gespräch mit Michael Ballhaus
- 119 Biografie
- 120 Autorinnen und Autoren

## Vorwort

Virtuose Beweglichkeit und choreografische Präzision: Michael Ballhaus' Signatur ist der Kreis, den die Kamera um die Figuren zieht. Dieser sei, sagt er, für ihn immer noch »die präziseste Definition eines Menschen im Raum«. Mit grausamem Kalkül umzirkelt seine Kamera das Machtgefüge der Geschlechter in *MARTHA* (1973), aus dem die Hauptfigur keinen Ausweg findet. Mit schwebender Eleganz umrundet sie die Tanzpaare in *THE AGE OF INNOCENCE* (1993), gleitet durch den Ballsaal, als würde sie ein Feld der Leidenschaften und ihrer gesellschaftlichen Reglementierung durchmessen. Fast könnte man meinen, das »B«, das als Intarsie ins Parkett eingelassen ist, stünde nicht für Beaufort, den Namen jener wohlhabenden New Yorker Familie, der dieser Saal gehört, sondern wäre ein im Bild versteckter Verweis auf Ballhaus, der die Kamera hier selbst zum Tanzen bringt. Dabei macht die scheinbar mühelose Beweglichkeit den enormen Kraftaufwand vergessen, der hinter dieser ausgeklügelten Choreografie der Blicke steckt.

Aus der intensiven Zusammenarbeit mit Rainer Werner Fassbinder und Martin Scorsese, aber auch mit anderen Regisseuren wie Volker Schlöndorff, Wolfgang Petersen, Mike Nichols oder Francis Ford Coppola ist ein vielseitiges und umfangreiches Werk hervorgegangen, das einen weiten Bogen spannt – von der Erinnerung an die frühe Kinematografie in *BRAM STOKER'S DRACULA* (1992) bis zur Vorwegnahme der virtuellen Realität in *WELT AM DRAHT* (1973). Die in diesem Band versammelten Autoren werfen Schlaglichter auf das visuelle Repertoire der über 100 Filme, bei denen Michael Ballhaus die Bildregie verantwortet hat. Sie fragen danach, wie er sich, ungeachtet bescheidener Verweise auf den dienenden Beruf des Kameramanns, in die von ihm fotografierten Filme eingebracht und ihrer visuellen Gestalt Prägnanz verliehen hat. Sie nehmen das Verhältnis von Affekt und Bewegung, Figur und Raum, Farbe und Licht in den Blick. Und sie beleuchten das gestaltende Zusammenspiel von Bildfindung und Erzählung in ausgewählten Szenen.

Mein besonderer Dank gilt Michael Ballhaus selbst, der sich inmitten der Postproduktion von *3096 TAGE* die Zeit für ein Gespräch über seine Arbeit genommen hat, das am Ende dieses Heftes abgedruckt ist. Julia Krug, die bei dieser Gelegenheit fotografiert hat, und Julia Deischl, die das Gespräch aufgezeichnet hat, haben mich hierbei in wertvoller Weise unterstützt. Bedanken möchte ich mich außerdem bei Annika Schaar-schmidt für die sorgfältige Transkription des Gesprächs, bei Ulrike Hoier,

die dieses Heft redaktionell begleitet hat, sowie bei Clemens Heucke, der als Lektor freundliche Nachsicht mit einer Herausgeberin hatte, die den Spielraum des möglichen Umfangs maximal ausgeschöpft hat. Der Druck dieses Heftes wurde gefördert von der LMU sowie von der HFF München.

Fabienne Liptay

Februar 2013

Karl Prümm

## »Unsere Zusammenarbeit war nie ohne Reibungen«

### Die Kooperation von Michael Ballhaus mit dem Regisseur Rainer Werner Fassbinder

#### I. Drei Kameramänner für R. W. F.

Rainer Werner Fassbinder schätzte die Arbeit mit Vertrauten. Rasch wechselnde Konstellationen waren nicht vereinbar mit seiner rasanten und verdichteten Arbeitsweise. Er wollte daher immer seine Truppe als eine Art Ersatzfamilie um sich haben. Da ist es nicht verwunderlich, dass auch die Zahl der Kameraleute, mit denen er bei seinen über 40 Kino- und Fernsehfilmen kooperierte, eng begrenzt ist. Vor allem drei Kameramänner haben die Filme von Rainer Werner Fassbinder mit einer gewissen Kontinuität geprägt. Dietrich Lohmann hat die frühen Filme fotografiert, beginnend mit *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* und *KATZELMACHER* (beide 1969), bis hin zur ersten Drehphase von *EFFI BRIEST* im Jahre 1972. Die Orientierung am Theater, lange Einstellungen und eine statische Kamera bestimmen die Anfänge noch deutlich. Kameramann und Regisseur erschließen gemeinsam das filmische Medium, ermuntern sich gegenseitig und finden dadurch zu einer professionellen Identität. Fassbinder, so betont Lohmann im Rückblick, habe ihn dazu gebracht, »Grenzen zu überschreiten, mutig zu sein und eigenständig«.<sup>1</sup> Dietrich Lohmann realisiert als Gegengabe jene strengen und radikalen Bilder, die sofort Aufsehen erregen und kontroverse Diskussionen entfachen. Die Trennung nach drei Jahren, als Fassbinder sich ästhetisch ganz anders orientiert, ist nur konsequent. Xaver Schwarzenberger ist der Kameramann des »Spätwerks«. Er wurde für die zwölfteilige monumentale Döblin-Verfilmung *BERLIN ALEXANDERPLATZ* (1979/80) verpflichtet und drehte danach mit Fassbinder bis zu dessen Tod im Juni 1982 noch vier weitere, jeweils sehr aufwendige Spielfilme. Schwarzenberger trifft auf einen »fertigen«, überall gefeierten Regisseur, der eine einzigartig dichte Filmografie vorzuweisen, der ein festes Repertoire an Themen und Arbeitsweisen ausgebildet hatte. Dennoch gelingt es ihm, eine eigene Ästhetik in den Filmen sichtbar zu machen. Eine bis in feinste Nuancen ausdifferenzierte Arbeit mit dem Licht und das Spiel mit starken Farbkontrasten, selbst innerhalb

einer Einstellung, sodass neue Bildsegmente, Bild-im-Bild-Effekte entstehen – das sind die auffälligsten Kennzeichen seiner Bildgestaltung. Am längsten und am intensivsten war jedoch die Kooperation mit Michael Ballhaus. Sie erstreckte sich über acht Jahre (von 1970 bis 1978) und umfasst insgesamt 15 Filme. Sie war für beide folgenreich. Zusammen mit dem Kameramann Michael Ballhaus vollzog Rainer Werner Fassbinder eine entscheidende stilistische Wendung. Er löste sich von der Ästhetik des Antiteaters, erarbeitete mit seinem über lange Jahre favorisierten und festen Kameramann Schritt für Schritt eine ganz eigene Bildlichkeit, die ihn schnell in der ganzen Welt bekannt machte. Bereits im Frühjahr 1977 fand in New York die erste Fassbinder-Retrospektive statt, und der Regisseur wurde von der Presse als »The Most Original Talent Since Godard« hymnisch gefeiert.<sup>2</sup> In vielen Interviews hat Michael Ballhaus immer wieder dankbar betont, wie prägend, wie richtungweisend für ihn die Zusammenarbeit mit Fassbinder war. Sie machte ihn in den USA berühmt, sie war sicherlich der Türöffner für seine glanzvolle Karriere in Hollywood, die 1982 begann und ihn rasch in die erste Liga der ehrgeizigsten Projekte aufsteigen ließ, sie ist ohne Zweifel die Basis seines heutigen weltweiten Renommées.

## II. Schnittpunkt zweier Karrieren

Mit Rainer Werner Fassbinder und Michael Ballhaus kamen zwei höchst ambitionierte Filmemacher zusammen. Gerade einmal 25 Jahre alt war Fassbinder, als er Ballhaus zum ersten Mal als Chefkameramann verpflichtete, und war doch schon von einem tiefen Sendungsbewusstsein durchdrungen. Er war wie besessen von der Idee, ein alle überragender Regisseur zu werden. Schon 1966, im Alter von 21 Jahren, entwickelt er die Vorstellung, »im Rahmen einer gut aufeinander eingespielten Gruppe, in rascher Folge billige Filme machen zu können, womöglich in eigener Produktion«, um sich damit eine »weitgehende Realisationsmöglichkeit« seiner »Ideen« zu schaffen.<sup>3</sup> Eher nüchtern und pragmatisch ist hier bereits die Utopie formuliert, die Grenzen von Kunst und Leben aufzuheben, im Film gänzlich aufzugehen. Seit 1969 hat er in einem »wahren Schaffensrausch«<sup>4</sup> in einer ununterbrochenen Kette jährlich mehrere Kinofilme, Fernsehfilme, Theaterinszenierungen und Hörspiele verfasst und inszeniert. 1970, in jenem Jahr, als er mit Michael Ballhaus zum ersten Mal zusammenarbeitet, sind es allein sechs Filme, zwei Hörspiele, je eine Theaterbearbeitung und Fernsehaufzeichnung, die sein

Werkverzeichnis aufweist. 1981, ein Jahr vor seinem Tod, äußert er in einer Umfrage die Hoffnung, »viele, viele Filme zu machen, so dass aus meinem Leben ein Film werden wird«. <sup>5</sup> Seine Auflistung der zehn wichtigsten Filme enthält immerhin fünf eigene Titel. Bei der Rangfolge der »zehn wichtigsten Regisseure des Neuen Deutschen Films« setzt er sich selbst auf den ersten Platz. <sup>6</sup> Rainer Werner Fassbinder hat sich stets auch an internationalen Größen, an den herausragenden Regisseuren der Filmgeschichte gemessen und sein Werk danach ausgerichtet.

1970 bestand allerdings in der noch jungen Arbeitsgemeinschaft ein deutliches Ungleichgewicht. Rainer Werner Fassbinder war ein Anfänger in dem Metier, zu dem er sich berufen fühlte, ein Neuling im Regiefach, er besaß kaum Filmerfahrung. Der zehn Jahre ältere Michael Ballhaus war demgegenüber bereits ein anerkannter, vielbeschäftigter, gefragter und außerordentlich erfolgreicher Kameramann. Auch er hatte sich früh auf seinen Traumberuf festgelegt. 1954, im Alter von 18 Jahren hatte er Gelegenheit, in den Bavaria-Studios zuzuschauen, wie Max Ophüls *LOLA MONTÈS* (*LOLA MONTEZ*) inszenierte. Ballhaus blickte aber nur auf den französischen Kameramann Christian Matras, der sich mit seinem bayerischen Oberbeleuchter allein mit Gesten verständigte, um das gewaltige Lichtarsenal punktgenau zum Einsatz zu bringen. <sup>7</sup> Das hat ihn nachhaltig beeindruckt und wohl den Wunsch erzeugt, einmal in der Welt des großen Kinos anzukommen. 1959 wird er festangestellter Kameramann beim Südwestfunk, rückt schnell in die erste Reihe der Kameraleute, wechselt an den Bayerischen Rundfunk und wird 1963 als Chefkameramann nach Baden-Baden zurückgeholt. Das frühe und mächtig expandierende Fernsehen bot damals vielfältige Möglichkeiten, Erfahrungen zu sammeln. Sie reichten vom Live-Fernsehspiel über die Aufzeichnung von Theaterstücken bis hin zu filmischen Produktionsformen, zur Arbeit mit einer veritablen Filmkamera, die im Fernsehspiel zunehmend die elektronische Kamera verdrängte. Von großer Bedeutung, so erinnert sich Ballhaus, war die Begegnung mit dem Regisseur Peter Lilienthal, <sup>8</sup> der seit dem Beginn der 1960er Jahre im Fernsehspiel ein offenes, experimentelles, filmisch orientiertes Erzählen ausprobierte, das auf eine enge Kooperation mit den Kameraleuten ausgerichtet war. Neben Peter Lilienthal arbeitete Ballhaus mit so wichtigen Regisseuren wie Johannes Schaaf und Tom Toelle zusammen. Sein Ruf hatte sich längst über die Fernsehspielszene hinaus verbreitet. 1968 wurde Michael Ballhaus Dozent für Kamera mit Festeinstellung, ausgerechnet an jener neu gegründeten Fernsehakademie (dfffb) in Berlin, bei der Fassbinder 1966 mit seiner Be-

werbung um einen Studienplatz abgewiesen worden und durch die Aufnahmeprüfung gefallen war. 1968 debütierte er als Chefkameramann im Kino mit der Komödie MEHRMALS TÄGLICH, bei der Dieter Hallervorden neben Ralf Gregan für Buch und Regie verantwortlich war. Es folgten 1969 zwei Kinofilme unter der Regie von Peter und Ulrich Schamoni (DEINE ZÄRTLICHKEITEN und WIR ZWEI), wobei Ballhaus mit der Regieführung von Ulrich Schamoni nicht so ganz glücklich war.<sup>9</sup>

### III. **WHITY** und die Wende in Fassbinders Ästhetik

Michael Ballhaus war neugierig auf weitere Herausforderungen, und so nahm er im Mai 1970 die durch den Schauspieler Ulrich Lommel vermittelte Einladung an, innerhalb kürzester Frist die Rolle des Chefkameramanns bei dem Film **WHITY** zu übernehmen, der in Spanien, in Almeria gedreht werden sollte, unter der Regie eines jungen Regisseurs, der gerade mit **KATZELMACHER** Furore gemacht hatte und in aller Munde war: Rainer Werner Fassbinder. Der hätte sich eigentlich glücklich schätzen müssen, über einen so erfahrenen und ausgewiesenen Kameramann verfügen zu können. Doch Fassbinder ließ jede Verbindlichkeit vermissen, war distanziert, auf Konflikt aus, mäkelte am Berufsjargon von Ballhaus herum, lobte nie und gab nur kurze barsche Anweisungen. Ballhaus rechnete jeden Augenblick mit einem Rauschmiss. Sein Interviewbuch mit Tom Tykwer ist gerade an dieser entscheidenden Stelle ein eindrücklicher und detaillierter Erinnerungstext.<sup>10</sup> Schließlich war er aber dann doch begeistert von den Fähigkeiten dieses Kameramanns, lobte ihn überschwänglich gegenüber Ulli Lommel, wohl wissend, dass dieser das Urteil an seinen Freund Michael Ballhaus übermitteln werde. **WHITY** ist in der Tat ein erstaunlicher, wenn auch unfertig wirkender, in sich zerrissener Film. In den Kulissen des Italowesterns wollte Fassbinder großes Kino mit internationalem Flair machen. Aber er ist noch der Inszenierungspraxis des Antiteaters und dessen politischen Diskursen verhaftet. Selbst in der Annäherung an die mythischen Orte und an die jedem Zuschauer vertrauten Szenerien des Western bleiben die Verfahren der Minimalisierung und der Verkünstlichung dominant, die Fassbinder in den Münchener Kneipentheatern praktiziert hatte. Bei der Familientafel des Ranchbesitzers gleich zu Beginn des Films sind die erstarrten Tableaus noch klar als Grundmuster zu erkennen. Wenn Hannah Schygulla im Salon ihre Chansons vorträgt, erreicht sie durchaus die Suggestion der Vorbilder, die Virtuosität der Gesangsnummern von Marlene Dietrich,

aber das Hauptinteresse der Regie gilt den überpointierten theatralischen Gesten, dem Ausstellen des Gemachten, der Reduktion auf die Grundelemente. Es geht in *WHITY* um große Themen, um Rassismus und Gewalt, um die Revolte der Erniedrigten, um die Utopie der selbstbestimmten Existenz, um den Zusammenhang von Aufbegehren und Unterwerfung. Das manifest Politische wird ins Persönliche und Psychologische gewendet, Fassbinder strebt ein monumentales Familiendrama im Gewand des Italowestern und im Stil der Dramen von Eugene O'Neill an. Sein Konzept scheitert jedoch – zu roh ist das Ganze gefügt, zu wenig sind die Figuren durchgearbeitet und gestaltet. Was den Film heute noch sehenswert macht, ist die visuelle Form. Sie sticht geradezu heraus. Es ist frappierend, wie sicher Michael Ballhaus auf Antrieb das CinemaScope-Format beherrscht, wie konsequent er dessen Möglichkeiten ausschöpft. Er nutzt den Bildraum in der Breite und in der Tiefe, platziert die Figuren an den Bildrändern, betont die Welten, die zwischen ihnen liegen. *WHITY* enthält Präsentationen und Erkundungen von Räumen, die bis zu diesem Zeitpunkt in den Filmen von Fassbinder überhaupt nicht vorstellbar waren. Die Sequenz, in der Whity (Günther Kaufmann), der Diener und Butler, der illegitime Sohn, den der Familienpatriarch mit der schwarzen Köchin gezeugt hat, im weißen Anzug eines Kolonialherrn zum ersten Mal den Saloon betritt, ist dafür paradigmatisch. Vorsichtig und zögerlich nähert er sich der für ihn verbotenen Sphäre, blickt nacheinander durch zwei Fenster in den Raum hinein, wobei die Kamera in geschmeidigen Bewegungen seinen Blick aufnimmt. Zwischen den Fenstern und zwischen Fenster und Tür muss die Kamera ausgedehnte Dunkelzonen durchqueren. Erst dann zeigt sie in einer frontalen Einstellung den entschlossenen Schritt über die Schwelle und durch die Schwingtür. Das Wagnis des Grenzübertritts ist gebührend vorbereitet. Als am Ende des Films der Patriarch vor der versammelten Familie sein Testament verliest, sind die Figuren in einer Reihe frontal zur Kamera gruppiert. Zwischen den Personen, deren Gesichter mit einem Punktlicht aus der Dunkelheit des Raumes herausgehoben werden, tun sich Zwischenräume und Abgründe auf. In einer einzigen schnittlosen, horizontalen Bewegung, in einem komplexen Gefüge von Fahrt, Schwenk und Zoom fokussiert und isoliert die Kamera das Mienenspiel des Vorlesenden und der Zuhörer. Jeder blickt gierig allein auf seinen Anteil. Solche perfekt ausgeführten Bravourstücke der Kamera haben die Bewunderung von Fassbinder herausgefordert und ihn wohl erahnen lassen, welche visuellen Abenteuer mit diesem Kameramann noch möglich sein könnten. Gleich mit dem ersten von Michael Ballhaus fotografierten

Film ändert sich die Bilderwelt von Rainer Werner Fassbinder radikal. Allein schon die Präzision der Ausführung, der Reichtum der Kontraste in der Lichtführung, die Strahlkraft der Farben und der Glanz der Oberflächen verleihen den Filmen nun eine ganz neue Dimension. Ein Qualitätssprung in der Fotografie, ein enormer Zugewinn an Professionalität sind nicht zu übersehen. Fassbinders Bilder erhalten mit dem Engagement von Ballhaus erst eigentlich einen *Kinoappeal* und werden auch international konkurrenzfähig. Mit dem Bewegungsenthusiasten Ballhaus überwinden die Fassbinder-Filme ihre Statik, entfalten Dynamik und Eleganz. Zu dem raschen Durchbruch Fassbinders in Ländern mit einer ausgefeilten kinematografischen Bildkultur, zum Triumph in Frankreich und den USA, hat dies entscheidend beigetragen. Fassbinder wurde aber keineswegs von Ballhaus zu einem suggestiven Bildraffinement verführt. Er selbst wollte den Umbruch, weil er spürte, dass die Theaterästhetik der Abstraktion und Reduktion seine Ambitionen zu sehr begrenzte, dass er damit nur eine Minorität des Kinopublikums erreichen konnte. Die Kooperation mit Ballhaus beschleunigte die Neuorientierung und führte ihm eine ganz andere Visualität vor Augen, die er kurz zuvor noch entschieden von sich gewiesen hatte. Auf die vorwurfsvolle Frage eines Reporters auf der Berlinale 1969, nach der Präsentation von *KATZELMACHER*: »Warum ignorieren Sie die technischen Möglichkeiten, die heute die Kamera bietet?«, hatte Fassbinder noch mit gedämpfter Empörung geantwortet: »Die technischen Möglichkeiten, die eine Kamera heute bietet, das kann die Klarheit einer Dramaturgie nur kaputt machen und kann nur die Klarheit und Sauberkeit eines Films beeinträchtigen. Wenn ich ungeheuer viele Zoomeffekte und italienische Einstellungen, Riesengroßaufnahmen, Schärfenverlagerungen und wahnsinnig viele Schwenks mache und spazierengehe mit der Kamera, dann ist das kein Film meiner Ansicht nach. Dann sind das Spielchen.«<sup>11</sup>

Genau auf jene »Spielchen« lässt er sich, kaum ein Jahr später, sicher auch inspiriert durch die Begegnung mit Michael Ballhaus, fast schon im Übermaß ein. Die Umorientierung im Bilddenken erhält neuen Schwung, eine neue Dynamik, als Fassbinder Ende des Jahres 1970 die Filme von Douglas Sirk entdeckt, den er sofort zu seinem Idol, Lehrmeister und Übervater verklärt. Das Konzept des Melodramatischen, der Exzess der Bildzeichen, der filmischen und der musikalischen Mittel, die Verknüpfung von Gefühlspathos und extremer Künstlichkeit sind fortan die Zielprojektion seiner Suchbewegung. Bei Sirk lernt er, nicht nur die Gefühle der Figuren, sondern auch die gegenständliche Welt als Ausdrucksmittel ernst zu nehmen, sie in eine Bildsinnlichkeit zu überführen.

Ein paraphrasiertes Sirk-Zitat wird nun zum Motto seiner Filmarbeit: »Sirk hat gesagt, man kann nicht Filme über etwas machen, man kann nur Filme mit etwas machen, mit Menschen, mit Licht, mit Blumen, mit Spiegeln und Blut, eben mit all diesen wahnsinnigen Sachen, für die es sich lohnt.«<sup>12</sup> In diesem Sinne nimmt er Abschied vom Guckkastenblick und vom leeren, entleerten Bild, das in seinen frühen Filmen immer wie eine Probebühne aussah. Die Bilder, die er fortan stellt, gewinnen bisweilen eine rokokohafte Üppigkeit. Gleichzeitig entfesselt Fassbinder die statische Kamera und mobilisiert ihr Bewegungspotenzial. Das heißt aber nicht, dass er das Konzept der Minimalisierung endgültig verabschiedet hätte. Fassbinder kommt bei vielen Gelegenheiten darauf zurück – so bei dem zweiteiligen, für das Fernsehen produzierten, zusammen mit Michael Ballhaus gedrehten Science-Fiction-Thriller *WELT AM DRAHT* (1973), den er gegen die Genreerwartungen mit einfachsten Mitteln inszeniert, sehr sparsam in den Bildeffekten. Bei *FAUSTRECHT DER FREIHEIT* (1974), einem sehr persönlichen und bekenntnishaften Film, den er ebenfalls Michael Ballhaus anvertraut, ging es ihm darum, die Homosexualität als etwas Normales und Beiläufiges darzustellen. Folglich sind auch die Darstellungsmittel des Films auf einen Alltagsrealismus reduziert, die Bildrhetorik ist spürbar gedämpft.

#### IV. Eine neue Bildästhetik und ihre Anforderungen

Zwischen den Jahren 1970 und 1971 konzipiert Rainer Werner Fassbinder ein neues Bildprogramm und probiert es aus mit seinem neuen Kameramann Michael Ballhaus. In dieser Zeit wurde entwickelt, was heute als die spezifische Bildlichkeit Fassbinders angesehen wird, in dieser Phase entstanden die Schlüsselfilme seines Œuvres. Michael Ballhaus hatte gewiss schon nach dem ersten Film klar erkannt, wie kühn und weitreichend diese Bildideen waren, wie sehr sich Fassbinder gerade durch seine Bildforderungen von allen deutschen Regisseuren unterschied, welche Aktionsmöglichkeiten, aber auch Risiken sich hier für eine ambitionierte Bildgestaltung eröffneten. Rainer Werner Fassbinder war ein eminent visueller Regisseur, das bezeugen in seltener Einhelligkeit alle, die mit ihm zusammengearbeitet haben. An jeden Dreh ging er mit genauen Vorstellungen und präzisen Strategien hinsichtlich der Bildgestaltung heran, die er gegenüber den Kameraleuten als Vorgabe klar formulierte. Seine Aneignung der Filmgeschichte vollzog sich über die Visualität, er bildete ein Filmgedächtnis der Einstellungen und nicht der Geschichten

aus. Die fotografische Form, der Prozess der *mise en images* faszinierten ihn, für Optik und Kameratechnik interessierte er sich in einem Maße, das für Regisseure ungewöhnlich ist. Dies ermöglichte ihm, die Aufgabe der Bildgestaltung selbst zu übernehmen und sogar die Kamera selbst zu führen.<sup>13</sup> Man kann sich gut vorstellen, wie angesichts solcher Kompetenzen die Arbeitsgespräche mit den Kameraleuten verliefen. Ohnehin waren die Arbeitstechniken Fassbinders gewöhnungsbedürftig. Über Auflösungen, Einstellungsfolgen und Kamerabewegungen entschied er meist erst am Set, improvisierte aber nicht in ein Ungefähr, sondern erläuterte seine Präzisionsästhetik quasi aus dem Stegreif. Aus der Frühzeit, als die Budgets knapp bemessen oder gar nicht vorhanden waren, behielt er die Gewohnheit bei, nur ein einziges Mal zu drehen, als käme es, wie beim Theater, auf diesen unverwechselbaren, unwiederholbaren Moment an. Alle Kameraleute Fassbinders betonten unisono, dass gerade dieses Setzen auf eine einzige Einstellung den größten Lerneffekt bedeutete. Dies erforderte äußerste Konzentration, schnelles und effizientes Arbeiten, ein Einschwören des Kamerateams, der Assistenten und der Beleuchter auf den alles entscheidenden Augenblick. Ballhaus bekundet bei jeder Gelegenheit, dass die von Fassbinder geforderte Präzision, Effizienz und Teamfähigkeit genau die Fähigkeiten in ihm weckten, die Regisseure wie Scorsese, Petersen und Nichols besonders schätzten. Im Kamerafach – und das ist kurios genug – funktionierte das Autorenkino Fassbinders wie eine Vorschule für Hollywood. Fassbinder war von dem Willen beseelt, ein einzigartiges und unverwechselbares Kino zu machen. Wie die Auteurregisseure der Nouvelle Vague war er davon überzeugt, dass sowohl der Anspruch der Originalität, den die traditionelle bürgerliche Ästhetik erhob, wie auch die Idee der permanenten Innovation, den die klassische Avantgarde verkündet hatte, im modernen Kino nicht mehr realisierbar sind, dass nur noch Bilder von Bildern möglich sind. Er wollte aber aus dieser unausweichlichen Imitation, aus dem In-Spuren-Gehen eine neue Vitalität und eine neue Ausdruckskraft der Bilder entfachen. Um dieses Ziel zu erreichen, verlagerten sich die Ambitionen und Anstrengungen vor allem auf die fotografische Form, auf die Visualität. Wer sich als Kameramann auf Rainer Werner Fassbinder einließ, wurde mit gewaltigen Anforderungen konfrontiert. In gewisser Weise ist Fassbinder dem Antiteater stets treu geblieben. Selbst im filmischen Medium vertraute er nie der reinen physischen Präsenz, dem bloß körperhaften Sein der Darsteller und ganz selten dem Zufall. Er bevorzugte vielmehr den produzierten, den kalkulierten und arrangierten Ausdruck der Physiognomien, das dem Alltag entthobene fast tonlos-uniforme Sprechen, die überdehnten