

24

Über Romuald Karmakar

Das Werk des Filmemachers Romuald Karmakar versperert sich einer wissenschaftlichen Kanonisierung genauso wie der widerspruchsfreien Konsumierung. Seine Filme waren immer wieder Anlass für Debatten und Auseinandersetzungen, gerade weil sie Zuschauern wie Kritikern einen einfachen Zugang verbauen. Anknüpfend an filmgeschichtliche Traditionen, jenseits der bekannten Konventionen und im Bewusstsein der ästhetischen Möglichkeiten des Kinos durchforscht Karmakar gesellschaftliche Grenzbereiche.

Tobias Ebbrecht, geboren 1975, hat in Marburg und Berlin Medien- und Filmwissenschaft studiert. Er unterrichtet Filmgeschichte an der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« in Potsdam-Babelsberg. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Darstellung von Geschichte im Film, zu Filmwirkung und Populärkultur.

Tobias Ebbrecht

*Bilder hinter den Worten.
Über Romuald Karmakar*

VERBRECHER VERLAG

Filii 5

Herausgegeben von Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen



DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN

Erste Auflage

Verbrecher Verlag Berlin 2010

www.verbrecherei.de

© 2010 für diese Ausgabe: Verbrecher Verlag

Satz: Christian Walter

Umschlaggestaltung: Sarah Lamparter, Büro Otto Sauhaus

ISBN: 978-3-940426-38-3

Printed in Germany

Der Verlag dankt Doris Formanek.

INHALT

Vorspann	7
Vergangenheit trifft Zukunft	9
Diesseits und jenseits des roten Absperrbandes	19
Außenseiter des deutschen Films	27
Geschichten aus Deutschland	39
Ansichten des ›Bösen‹	51
Filmen im Zwischenraum	69
Kino und Theater	83
Jenseits des Bildes	91
Weiterdrehen	103
Abspann	105
<i>Anhang</i>	109

Vorspann

1985 EINE FREUNDSCHAFT IN DEUTSCHLAND / 1987 COUP DE BOULE / 1988 GALLODROME; HELLMAN RIDER / 1989 HUNDE AUS SAMT UND STAHL / 1990 SAM SHAW ON JOHN CASSAVETES / 1991 DEMONTAGE IX, UNTERNEHMEN STAHLGLOCKE / 1989–92 WARHEADS / 1994 DER TYRANN VON TURIN; INFIGHT / 1995 DER TOTMACHER / 1997 DAS FRANKFURTER KREUZ / 1999 MANILA / 2000 DAS HIMMLER-PROJEKT / 2002 DIE NACHT VON YOKOHAMA; 196 BPM / 2003 DIE NACHT SINGT IHRE LIEDER; LAND DER VERNICHTUNG / 2005 BETWEEN THE DEVIL AND THE WIDE BLUE SEA / 2006 HAMBURGER LEKTIONEN / 2008 24 STUNDEN BERLIN / 2009 RAMSES (DEUTSCHLAND 09)

Vergangenheit trifft Zukunft

»Hellman Rider« ist ein Film, den Romuald Karmakar 1988 im Alter von 23 Jahren zusammen mit Uli von Berg drehte. Rund vierzig Minuten lang beobachtet die Kamera den New-Hollywood-Regisseur Monte Hellman. Karmakar nennt den Film ein »*Fan-Movie* im wahrsten Sinne des Wortes«. ¹ Man spürt die gebannte Aufmerksamkeit hinter und neben der Kamera, denn der Handlungsort des Films ist denkbar knapp bemessen: der Innenraum eines Autos. In dem Wagen sitzt Hellman zusammen mit den beiden Filmemachern. Während des Gesprächs fahren sie wie in einem Road Movie unablässig mit dem Wagen umher, doch die Kamera fixiert beinahe ausschließlich das Gesicht des erzählenden Hellman. Wir sehen unruhige Bilder. Diese sind den Erschütterungen des fahrenden Autos geschuldet. Sie stel-

1 »Influential Shootings. Monte Hellman im Gespräch mit Romuald Karmakar«. In: *FilmGeschichte*, Nr. 19, September 2004, S. 5.

len aber auch einen besonderen Eindruck von Unmittelbarkeit und Nähe her.

Später wurden in das Gespräch Zwischentitel eingefügt. Kein Kommentar ordnet die Bilder, strukturiert die Themen. Monte Hellman erzählt. Die beiden Filmemacher sind seine Zuhörer. Wie man Filme macht, sieht und hört man hier in einem doppelten Sinn. Der Film kann als eine Anleitung für Independentfilmer gesehen werden und ist gleichzeitig ein Videoexperiment. Die Grenzen zwischen Homemovie und Dokumentarfilm sind schon allein deshalb fließend, weil man nicht recht weiß, was eigentlich Gegenstand des Filmes ist: die Hintergründe der Produktion von Hellmans Filmen oder die Herstellung des Films »Hellman Rider«. In gewisser Weise bringt dieser Hellmans Filme ohne Bilder zur Aufführung. Wir sehen den beiden jungen und dem alten Filmemacher beim Filmemachen zu. »Hellman Rider« ist ein Film, der nicht ohne die Filme Hellmans existieren kann – selbst wenn der Zuschauer diese noch gar nicht kennt.

Jahre später, im Februar 2004, ist Monte Hellman in Berlin. Die Berlinale zeigt die Retrospektive »Trouble in Wonderland« mit Filmen von Regisseuren des New Hollywood. Auch Arbeiten von Hellman werden dort wieder aufgeführt. Romuald Karmakar ist mittlerweile regelmäßiger Gast der Berliner Filmfestspiele und ein angesehener, wenn auch unbequemer Filmemacher. In diesem Jahr läuft im Wettbewerb des Festivals sein Film »Die Nacht singt ihre Lieder«, der wie ein Gegenstück zu Hellmans

»Two-Lane Blacktop« wirkt.² Karmakar und Hellman treffen sich zu einem Gespräch im Rahmen der Retrospektive, das der Filmkritiker Alexander Horwath moderiert. Karmakar stellt darin fest: »Die ganze Art miteinander zu sprechen, dieser kalte Umgang miteinander, die Unmöglichkeit, in Worten auszudrücken, daß der eine den anderen liebt – das ist atmosphärisch das tragende Fundament von ›Two-Lane Blacktop‹ [...]. An diesem Punkt merkte ich urplötzlich, daß ich an einem Film mit einer ganz ähnlichen Grundkonstellation arbeitete, nur daß es sich bei mir genau umgekehrt verhielt: in ›Die Nacht singt ihre Lieder‹ gibt es nur einen einzigen Raum, in dem sich die Handlung abspielt, keinerlei fahrende Autos. Die Bewegung, die durch das Auto in Deinen Film hineinkommt, hat ihr Gegenstück in der Unbeweglichkeit, die in meiner Geschichte aus der Konzentration auf die Wohnung als einzigem Schauplatz der Handlung resultiert.«³

Obwohl ihm oft vorgeworfen wurde, viele seiner Filme seien abgefilmte Theaterstücke, ist Karmakar ein sehr filmischer und vor allem filmhistorisch versierter Regisseur. Längst ist der Fan über die autodidaktische Annäherung

2 Hellmans Film »Two-Lane Blacktop« beginnt so unvermittelt wie er aufhört. Im Mittelpunkt stehen ein Auto, der Fahrer und sein Mechaniker. Sie sind unterwegs von einem Dragsterrennen zum nächsten. Der Film erzählt eine Fahrt durch Amerika. Zwischenstops an Tankstellen und Raststätten.

3 »Influential Shootings. Monte Hellman im Gespräch mit Romuald Karmakar«. In: *FilmGeschichte*, Nr. 19, September 2004, S. 5, S. 10.

an das Medium zu einem Regisseur geworden, der die Konventionen, sowohl ästhetisch wie ökonomisch, zu gut kennt, um sie selbst anzuwenden. Karmakar sucht nach der Lücke im Prozess der Filmherstellung, nach dem ungefilmten Bild, der ungewöhnlichen Einstellung und der vergessenen Perspektive. Als Filmmacher des Zwischenraums bewegt er sich in einem oft verschlossenen Innen und in klaustrophobisch engen Räumen. Bewundernd bemerkt er, Hellman habe für »Two-Lane Blacktop« seinem Produzenten nachgewiesen, dass im Innenraum eines Autos Aufnahmen aus 13 verschiedenen Kamerawinkeln möglich seien. Und wie sein Vorbild Monte Hellman findet auch Karmakar in dieser Enge die Freiheit der Bewegung, die Entgrenzung in der Begrenzung.

Das wird schon in seinem ersten Langspielfilm »Der Totmacher« deutlich. Der Film über das Verhör des Serienmörders Fritz Haarmann greift nicht nur viele Prinzipien seiner vorherigen dokumentarischen Filme auf. Auch spätere Experimente deuten sich hier bereits an. Der Vorspann verweist beispielsweise auf ein Motiv aus »Warheads«, ein deutsches Soldatenlied, das die Mitglieder der französischen Fremdenlegion in voller Länge singen. »Der Totmacher« beginnt mit Ludwig Uhlands »Der gute Kamerad« und noch bevor das erste Bild zu sehen ist, hören die Zuschauer alle Strophen des militärischen Trauerliedes. Dieses zieht sich in die Länge und verbindet sehnsuchtsvolle Trauer mit Irritation. Schon nach der ersten Vorführung seines Films »Coup de

Boule« über junge Soldaten in der französischen Armee erregte Karmakar Irritationen, weil er den Film seinen Kameraden beim Militärdienst widmete. Aber ›Kamerad Haarmann‹? Wer das Thema des Films bereits kennt, den wird hier Beklemmung befallen, das Gefühl einer unangenehmen Nähe zu einem Menschen, dessen Taten abstoßen. Mit dieser Spannung zwischen Nähe und Distanz arbeiten nahezu alle Filme Karmakars ganz bewusst und reizen so oft zur Abwehr.

Als das Bild aufblendet, sieht der Zuschauer ins Halbdunkel. Nur schwer gewöhnen sich die Augen daran und auf der dunklen Leinwand bildet sich schemenhaft ein Körper heraus. Der Film setzt beinahe plötzlich ein, fast mitten im Satz, wie ein Dokumentarfilm. Und die ersten Worte machen den Zuschauer zum direkten Ansprechpartner – und zum Mitwisser: »Das wissen Sie doch!« Dann beugt sich der Mann, dessen Stimme wir hören, nach vorne ins Licht. Die Frage aus dem Off nach der Hauptstadt Deutschlands beantwortet Haarmann, gespielt von Götz George, fast liebevoll: »Berlin«.

Der Kritiker Roland Rust spricht vom »Anfang einer unerhört intensiven filmischen Verstörung, in deren Vollzug der Zuschauer vom voreingenommenen Zeugen fast zum Verschwörer wird.«⁴ Mit einem massenmörderischen Monstrum hat der Film nichts zu tun. Und trotz-

4 Roland Rust: »Der Totmacher«. In: *Filmdienst*, Nr. 24, 21.11.1995, S. 28.

dem führt er die abgespaltene, verdrängte, beunruhigende Seite der menschlichen Existenz vor Augen. Der Film zeigt keines von Haarmanns Verbrechen, und doch macht er diese so anschaulich, dass die Darstellung uns direkt körperlich affiziert, abstößt und Beklemmung auslöst. Beides, der Widerstand gegen Karmakars Filme wie die Faszination für ihre analytische Kraft, haben ihren Ursprung in einer Methode, die in den Köpfen der Zuschauer Bilder hinter den Worten entstehen lässt: als Folge einer spezifischen Reduktion und Verknappung, einer Fremdstellung des Blicks auf Bekanntes und eines Zum-Sprechen-Bringens von Dokumenten, wie beispielsweise der historischen Behandlungsprotokolle im Fall von »Der Totmacher«.

Die beunruhigende Nähe und Intimität folgt hier auch aus Karmakars Adaption der Erzählformen des Kammerspielfilms. Die Einheit von Ort, Zeit und Handlung bleibt fast im gesamten Film gewahrt. Er spielt in einem Behandlungszimmer einer psychiatrischen Anstalt. Die einzigen Figuren: ein Psychiater, ein Protokollant und der Mörder Fritz Haarmann. Keine Rückblenden oder Rahmenhandlungen lösen diese Einheit auf. Doch gleichzeitig überschreitet Karmakar die Enge des Gesprächszimmers, indem er den Ort wiederum zu einer Bühne macht. Die Geschlossenheit des Ortes (und der narrativen Form) öffnet sich in der Vorstellung des Publikums, indem der Ort zum Spielraum für die Erzählungen der von Haarmann begangenen Mordtaten wird.

Karmakar hat in der deutschen Filmgeschichte ein Genre wiederentdeckt, das die Enge zum Prinzip erhebt. Das Kammerspiel, ursprünglich von Theaterleuten wie Erwin Piscator und Max Reinhardt für ein intimes, auf kleinen Gesten und Gesichtsausdrücken beruhendes Schauspiel entwickelt, wurde in den 1920er Jahren zu einem dominierenden Genre im deutschen Film, nicht zuletzt weil den deutschen Produzenten klar wurde, dass sie den Produktionsbudgets in Hollywood nichts Adäquates entgegensetzen konnten. In den Dramen kleiner Leute versuchten sie ihre Figuren psychologisch zu durchdringen und die Abgründe des Alltags zu beleuchten. Darin wiesen sie zwar einen sozialen Bezug auf, reflektierten jedoch selten die dargestellten gesellschaftlichen Zustände. Sie nahmen zumeist eine subjektive Perspektive auf die kleinbürgerliche Lebenswelt und Geschichten ein, die stets von tristem Ausgang waren.

Karmakar führt als für ihn wichtiges Beispiel F.W. Murnaus Film »Der letzte Mann« an. Dieses Porträt eines alternden Hotelpartiers bereicherte das Genre um zentrale ästhetische Ausdrucksformen und erweiterte den sozialen Raum hin zu imaginären Räumen, insbesondere durch die Auflösung statischer Kameraperspektiven. Daran erinnert auch die Eröffnungsfahrt von »Die Nacht singt ihre Lieder«, die den Handlungsraum beinahe überganglos aus einem gleißendem Weiß heraus entstehen lässt und ihn so auch als einen imaginären Raum, als artifizielle Versuchsanordnung, markiert. Die Enge und Un-

übersichtlichkeit des Raumes wird zum Mittel, die Sprachlosigkeit der Protagonisten auszudrücken und zu reflektieren. Damit knüpft Karmakar auch an einen anderen deutschen Regisseur an, der sich von diesem Genre inspirieren ließ: Rainer Werner Fassbinder. Auch bei ihm ist der Raum visuell strukturiert. Diese Enge unterbindet Bewegung und Kommunikation, kann aber auch im Wechselspiel mit der Kamera zu einem eigenständigen Ausdrucksmedium werden. Dies geschieht beispielsweise in Karmakars Film »Manila«. Hier wird ein ganzer Flughafen zum Spielraum unterschiedlicher Episoden, die in einen musikalischen und visuellen Exzess, einen Chor der gefangenen Touristen von Manila münden. In dieser Schlusszene scheinen Kamera und Schauspielerkörper von allen Begrenzungen befreit. Die entfesselte Kamera schweift und tanzt durch die sich auflösende Masse. Und gleichzeitig wird der Filmraum zu einer Bühne, zum Ort einer Vorstellung, einer gleichsam verdoppelten Inszenierung.

In Bezug auf den Kammerspielfilm zeigt sich die für Karmakar so wichtige Beziehung zur Filmgeschichte. Fritz Lang und sein ebenfalls von der Geschichte des Mörders Haarmann inspirierter Film »M« stellen eine filmhistorische und stilistische Verbindung für »Der Totmacher« dar. Das gilt auch für Phil Jutzis Verfilmung von Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«. Jutzi war ein versierter Regisseur des sozialkritischen Kammerspielfilms. In dessen Film von 1931 spielte Heinrich George

die Rolle des Franz Biberkopf. Diese Darstellung des Vaters von Götz George war, wie Karmakar in einer Sendung von Alexander Kluge erzählt, ebenfalls eine Inspirationsquelle für seinen Film. Auch Peter Lorres Film »Der Verlorene«, ein Versuch des aus der Emigration zurückgekehrten Schauspielers, die deutsche Bevölkerung mit der Kontinuität nationalsozialistischer Vergangenheit zu konfrontieren, ist ein solcher Bezugspunkt. Die darin ausgedrückte und fast analytische Durchdringung ambivalenten Verhaltens, von (Mit-)Täterschaft, Schuld und den Grenzen moralischen Handelns stellt Bezüge zu vielen von Karmakars Filmen her, die sich mit Tätern beschäftigen. In der Filmgeschichte findet Karmakar reichhaltige filmische Ausdrucksmöglichkeiten, die jedoch zumeist hinter den stets wiederholten Mustern und Konventionen verschwinden. »Die Filmgeschichte zeigt«, so Karmakar, »wie viele Tasten es gibt. Zugleich reduzieren wir uns immer mehr, weil wir nur noch die Tasten hören wollen, die sowieso meistens angeschlagen werden.«⁵

Geschichte und die Spannungen zwischen Gegenwart und Vergangenheit sind für Karmakar immer wiederkehrende Motive. Die Zeiten hinterlassen ihre Spuren aber nicht in ihrer linearen Abfolge. Ironisch bringt dies eine paradoxe Figur zum Ausdruck, die Monte Hellman dem Berlinale-Gespräch mit Karmakar vorausschickt: »Schon

5 »Ich mag, wenn Sprache Kondensat wird«. Romuald Karmakar im Interview mit Cristina Nord. In: *die tageszeitung*, 19.2.2004.

als ich anfang, Filme zu machen, ist dieser zukünftige Filmmacher namens Romuald Karmakar vor meinem geistigen Auge erschienen. Ich habe mir seine Filme vorgestellt und sie hatten starken Einfluss auf mich.«⁶

In ihrer Einfachheit und Reduktion sind Karmakars Filme zeitlose Imaginationen. Und doch stehen sie immer in einem engen Bezug zu ihrem Entstehungsort und ihrer Entstehungszeit. Karmakar ist ein Regisseur aus Deutschland, gerade weil er sich aus den engen Bindungen der deutschen Filmlandschaft teilweise schmerzvoll ablöst. Seine Filme verstören und sind doch so etwas wie Fenster, die einen anderen Blick auf die Welt ermöglichen. Indem er die Künstlichkeit dieser Welt zeigt, legt er ihre Widersprüche offen, und indem er die fremden Welten, die aus unserem Leben meist sorgsam ausgeschlossen bleiben, durch ihre Beobachtung in unser Bewusstsein (zurück)bringt, zeigt er Bilder der »Anderen«, die oft mehr über uns und unser Leben aussagen, als man ertragen kann.

6 »Influential Shootings. Monte Hellman im Gespräch mit Romuald Karmakar«. In: *Filmgeschichte* Nr. 19, September 2004, S. 5.