

Tobias Ebbrecht

Filmen im Zwischenraum. Die dokumentarische Methode von Romuald Karmakar

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14508>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ebbrecht, Tobias: Filmen im Zwischenraum. Die dokumentarische Methode von Romuald Karmakar. In: Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don Cecil Lorey u.a. (Hg.): *Medien - Diskurse – Deutungen*. Marburg: Schüren 2007 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 20), S. 271–278. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14508>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Filmen im Zwischenraum

Die dokumentarische Methode von Romuald Karmakar

Tobias Ebbrecht

Auf die Frage, warum er keine Filmschule besucht habe, antwortete Romuald Karmakar einmal: „Weil ich meine Leidenschaft nicht akademisieren lasse.“¹ Nach einer solchen Absage an die wissenschaftliche Betrachtung und Analyse von Filmen erscheint das folgende Unterfangen einigermaßen anmaßend. Nichts Geringeres soll dabei unternommen werden, als dem Dokumentaristen Romuald Karmakar in seinen – nicht nur dokumentarischen Filmen – nachzuspüren und seine Position als Filmemacher im Zwischenraum zu diskutieren: an der Grenze zwischen der Darstellung ‚des Bösen‘ und ‚der Normalität‘ und an der Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation. Daher ist es vielleicht konsequent, als erstes Beispiel für Karmakars dokumentarische Methode seinen Spielfilm *Der Totmacher* (1995) heranzuziehen. In diesem Film erscheinen Karmakars Verfahrensweisen beispielhaft verdichtet. *Der Totmacher* basiert auf psychiatrischen Gutachten und Gesprächsprotokollen mit Fritz Haarmann, der in den 1920er Jahren mehrere Strichjungen ermordete und grausam zerstückelte.² Die kammerspielartige Begrenzung des Raums und der Figuren schafft eine menschliche Laborsituation zur Annäherung an einen scheinbar unnahbaren Charakter. Eigentlich ist *Der Totmacher* daher ein dokumentarischer Film, denn es handelt sich um die Dramatisierung eines Dokuments mit den Mitteln des Spielfilms. Seine Form folgt weitgehend der Ästhetik des dokumentarischen Interviewfilms. In einer Szene berichtet Götz George als Massenmörder Haarmann vom Ablauf seiner Verbrechen. Doch er erzählt nicht nur, er reinszeniert seine Verbrechen auch. Karmakar bebildet die Erzählung nicht, er zeigt keine blutigen Leichenteile oder versucht, die Morde zu visualisieren. Stattdessen benutzt er den Körper des Schauspielers als doppeltes Medium, als Erzähler und als Spielenden: „Ich nehme einen Schauspieler, und der Schauspieler spielt eine Figur, bei der ich nicht weiß, wann sie spielt und wann nicht.“³ In der daraus folgenden Verknüpfung von Wort/Erzählung und Bild/Nachstellung wird die Vorstellungskraft des Publikums aktiviert, das sich den geschilderten Verbrechen und dem Charakter des Massenmörders mit Hilfe der Imagination annähern muss. Karmakar erklärt dieses „Prinzip, dass man Bilder hinter den Worten benützt“⁴: „Im Kopf des Zuschauers entstehen eigene Bilder, die ihm nahe

sind, weil er sie ja selber ausmalen muß.“⁵ Claus Löser spricht vom „Prinzip der Mimesis“⁶, das Karmakar schon in seinem ersten Film *Eine Freundschaft in Deutschland* (1985) angewendet hatte. In dieser fiktiven Erinnerung eines Jugendfreundes von Hitler spielt Karmakar selbst in gefakten Home-Movie-Sequenzen den Führer: „Die filmische Reinkarnation wird mit dem eigenen Leib angenommen und durchgespielt.“⁷ In diesem Sinne arbeitet Karmakar nicht nur mit inszenierten Dokumenten, sondern auch mit der Dokumentation von Inszenierungen.

Beide Verfahren orientieren sich an den handelnden Figuren, seien es nun Schauspieler oder reale Menschen. Der Mensch ist Ausdrucksmedium der dokumentierten Lebenswelt und der Einstellung zu dieser. Anknüpfend an die Ästhetik des *Direct Cinema* bedient sich Karmakar immer wieder langer Plansequenzen, um entweder ein Dokument durch den Schauspieler zum Sprechen zu bringen, oder in der Beobachtung von Inszenierungen und Selbstinszenierungen die Beziehungen und Verhältnisse, in denen die von ihm porträtierten Menschen stehen, sichtbar und für den Zuschauer – mitunter schmerzhaft – erfahrbar zu machen.

Erzählende Menschen und inszenierte Dokumente

Bereits in *Hunde aus Samt und Stahl* (1989) über die Besitzer von Pitbulls in Hamburg erprobt Karmakar die Möglichkeiten des Interviewfilms, nachdem er Ende der 1980er Jahre seine Kurzfilme *Coup de boule* und *Gallodrome* (beide 1987) im Gestus des *Direct Cinema* realisiert hatte. Von diesem behielt er die Position des Beobachtenden und den Verzicht auf einen lenkenden und bewertenden Kommentar bei. Die Arbeit mit Interviews ermöglicht es ihm, sich nicht nur über das Verhalten, beispielsweise der französischen Soldaten, die in *Coup de boule* Spinde mit ihren Köpfen einrammen, sondern auch über das gesprochene Wort an Menschen anzunähern:

Das Gespräch mit der Kamera mit synchroner Tonaufzeichnung stiftet eine grundlegend neue Beziehung zu den Menschen, welche in einem Dokumentarfilm vorkommen. Sie sind nicht mehr nur Objekt der Filmenden, sondern werden zum Subjekt, wenigstens so lange, als sie in einem Film das Wort haben.⁸

So beschreibt Hans-Ulrich Schlumpf die Geburt des „sprechenden Menschen“ durch die technische Innovation der mobilen Synchrononkamera in den 1960er Jahren. Karmakar vollzieht diese filmgeschichtliche Entwicklung zu Beginn der 1990er Jahre in seinem eigenen Werk nach. Der

„sprechende Mensch“ wird zum festen Bestandteil seiner Dokumentarfilme. Die Interviewten werden zu Erzählern seiner Filme und so zu erzählenden Subjekten. In *Warheads* (1992) verschmelzen Interview, Selbstreflexion, Dokumentation und Beobachtung zu einer Annäherung an Motivation und Psychologie von Söldnern und Soldaten. Das erzählende Subjekt ist jedoch nicht nur Text. Karmakars Betonung des gesprochenen Wortes kann nicht losgelöst vom Bild gesehen werden. Die Kamera fokussiert und beobachtet den Sprechenden. Sie richtet die Aufmerksamkeit auf Gesten und Gesicht. In anderen Szenen stellen die Umgebung im Bild oder die Umgebung der Bilder den Kontext her. Sprache und Bild verbinden sich zum Eindruck des sprechenden Menschen:

Der sprechende Mensch im Film drückt sich in einem umfassenden Sinne aus, nämlich auch mit Gesten, Gesichtsausdruck, Rhythmus und Art seines Sprechens, den Pausen, den Versprechern usw., welche vom Zuschauer automatisch mit dem Gesprochenen ins Verhältnis gebracht werden.⁹

Der Versuch, mit *Der Totmacher* die Methoden des Interviewfilms im Spielfilm weiterzuentwickeln, mündete in die Methode des inszenierten Dokuments in *Das Himmler Projekt* (2001). Karmakar lässt darin den Schauspieler Manfred Zapatka eine dreistündige Rede von SS-Reichsführer Heinrich Himmler vortragen, die dieser am 4. Oktober 1943 vor 92 SS-Generälen hielt.¹⁰ Die Rede wurde auf Schallplatten aufgezeichnet, Auszüge daraus waren in mehreren Prozessen gegen NS-Täter verwendet worden. Doch diese Versionen waren bereinigte Abschriften. Daher ließ Karmakar die Rede für seinen Film erneut transkribieren. Versprecher, sowie logische und rhetorische Brüche wurden beibehalten. Gerade durch die Pausen und Versprecher bekommt die Inszenierung gegenüber dem geschriebenen Text einen dokumentarischen Mehrwert. Gleichzeitig trägt Zapatka in neutraler Art vor und bemüht sich, jede Dramatisierung und Inszenierung des Nazi-Täters zu vermeiden, um so die volle Aufmerksamkeit des Publikums auf das Gesagte, die Binnenstruktur des Denkens von Himmler, zu lenken und diese nicht mit den bekannten stereotypen Darstellungsformen des Nazitäters zu überlagern. Karmakar selbst nennt diese Technik eine „Re-Konkretisierung“.¹¹ Was wir sehen, ist keine Dokumentation der Original-Rede Himmlers. Es handelt sich aber auch nicht um eine Nachstellung des vergangenen Ereignisses. Vielmehr wirkt Zapatka der Rolle entgegen. Er stellt Himmler nicht dar und die Rede ist keine Imitation dessen, was auf den Schallplatten zu hören ist. Daraus folgt eine ambivalente Doppelposition der Zuschauer. Diese sind einerseits Zeugen der Dokumentation der Rede wie sie

von einem Schauspieler verlesen wird. Zugleich werden sie aber auch direkt mit dem Gesprochenen adressiert. Die Aufführung bringt das Publikum selbst in die Rolle der zuhörenden SS-Männer, deren Reaktionen mit Hilfe von Untertiteln eingeblendet werden. Eine distanzierte Position des unbeteiligten Beobachters ist nicht möglich. Jeder Zuschauer und jede Zuschauerin wird damit nicht nur in die Situation gebracht, die Rede auszuhalten, sondern auch die eigenen Reaktionen ins Verhältnis zu dem zu setzen, was auf der Leinwand, im Text, aber auch in der Aufführung Zapatkas dokumentiert wird: „Der Betrachter soll sich als Zuhörer der Rede empfinden. Das hilft, der Geschichte näher zu kommen. Gleichzeitig ermöglichen der Schauspieler und die Kamera eine gewisse Distanz.“¹²

Ansichten des Bösen

In *Hamburger Lektionen* (2006) lässt Karmakar nach demselben Prinzip Zapatka zwei Reden des Imams Mohammed Fazazi vortragen, die dieser während des Fastenmonats Ramadan im Januar 2000 in einer Hamburger Moschee hielt. Sie wurden auszugsweise auf Video mitgeschnitten und kursierten in islamistischen Kreisen. Teile der transkribierten Reden wurden auch bei den Antiterrorprozessen in Hamburg eingesetzt. Für *Hamburger Lektionen* ließ Karmakar den Text aus dem Arabischen neu übersetzen und fügte Anmerkungen hinzu, um religiöse Zusammenhänge näher zu erläutern. Nichts erinnert an einen Imam oder die Situation in einer Moschee. Der „radikale Antiillusionismus“¹³ schafft Distanz und verhindert, dass der Zuschauer andere Bilder imaginiert, als die aus dem Gesagten resultierenden:

Karmakars Verfremdungseffekt zielt insofern nicht nur gegen fiktionale Repräsentationen, also gegen die Dramatisierung der Vorlage, sondern auch gegen mediale Strategien, die das Klischee eines ‚Hasspredigers‘ strapazieren, indem sie, bewusst oder unbewusst, Projektionen auslösen.¹⁴

Fazazi stellt ein festes Regelwerk auf, das Ausdruck der Verweigerung von Erneuerung und Modernisierung ist. Ähnlich wie in Himmlers Geheimrede wird durch den Kontext des gesamten Dokuments die innere Logik eines Wahns deutlich. Erst am Ende des Films erhält das Publikum die Information, dass zu den regelmäßigen Besuchern von Fazazis Predigten auch die Hamburger Attentäter vom 11. September gehörten.¹⁵ Karmakar betont, dass die Reden als ein „Text aus Deutschland“ begriffen werden sollen:

Von jemandem, der in engem Kontakt stand zu Personen, die ein Verbrechen begangen haben, das meiner Ansicht nach auch in Deutschland, aus unserer Gesellschaft heraus, initiiert wurde. Der Film bietet die Möglichkeit, die Binnenlogik dieses Denkers und Predigers kennen zu lernen – mehr nicht.¹⁶

Hamburger Lektionen und *Das Himmler Projekt* stehen im Kontext der thematischen Beschäftigung Karmakars mit der Struktur von Tätertypen. Der aus seinem dokumentarischen Verfahren resultierende „analytische Blick auf die Systematik der Täter“¹⁷ enthält sich dabei eines eindeutigen Urteils und verschiebt dieses auf die Zuschauer. Karmakar geht es nicht um die bloße moralische Verurteilung des Täters. Das Verstehen des Verbrechens bedeutet die Konfrontation mit dem Verbrecher und seiner inneren Logik. Schon in *Warheads* beschäftigt sich Karmakar mit dem Extrem des Tötens im Krieg: „Wenn man das Destruktive nicht zu denken wagt, es kulturell nicht verarbeitet, ist man hilflos, wenn es über einen hereinbricht.“¹⁸ Karmakar erkundet, was ausgeblendet wird: „Das Gesicht der Gewalt“¹⁹.

Dokumentation von Inszenierung

Neben dem inszenierten Dokument bedient sich Karmakar der Dokumentation von Inszenierungen. In *Warheads* zeigt er Fremdenlegionäre, die gemeinsam das Lied „In einem Polenstädtchen“ singen. Karmakar dokumentiert eine Aufführung, indem er die Singenden in voller Länge des Liedes filmt. Die (Selbst-) Inszenierung drückt aus, was in den Interviews nur untergründig hervortritt: die soldatischen Männer versuchen den Ich-Zerfall im Ritual zu überwinden und die überindividuelle, schicksalhafte Gemeinschaft zu erneuern.²⁰ Gleichzeitig eröffnen sich implizite Bezüge auf den zweiten Weltkrieg durch die rassistischen Implikationen des Liedes. In der für die Kamera inszenierten musikalischen Aufführung findet sich ein weiterer Ausdruck von Verhalten. Der Gesang ist eine Form des Veräußerns von Subjektstrukturen, die zum vor der Kamera geäußerten Wort hinzutreten. Daher zeigt Karmakar diese Inszenierungen auch immer in voller Länge, gerade weil sie oft an die Grenze des Erträglichen gehen. Denn sie drücken in nonverbaler Weise die Haltungen aus, denen er bei seinem Interesse an Menschen in Grenzsituationen nachspürt.

Ein ähnlicher Effekt tritt auch bei *Between the Devil and the wide blue Sea* (2005) auf. In diesem Film „dokumentiert“ Karmakar Live-Auftritte von Musikern und Bands aus der Elektro-Szene. Der Film besteht ausschließlich

aus der Montage von Plansequenzen, deren Dauer die Dauer der aufgeführten Musikstücke umfasst, und ist ästhetisch ein expliziter Gegenentwurf zur Musik-Clip-Ästhetik. Auch hier dokumentiert Karmakar Inszenierungen und testet dabei die Grenzen des Dokumentarischen, denn was er dokumentiert, ist gerade der Aufführungscharakter. Indem er aber auf Montage verzichtet und auf diese Weise die Kontinuität der Aufführung (und der Musik) bewahrt, wird die Bühne als Aufführungsort bewusst, während durch die schnelle Schnittästhetik der Videoclips die Raumgebundenheit der Inszenierung weitgehend aufgehoben wird.

Dieses Verfahren hatte Karmakar bereits in *196 BPM* (2003) angewendet, indem er einen DJ in einer einzigen Einstellung minutenlang hinter seinem Mischpult zeigt. Auf diese Weise eröffnet Karmakar ungewohnte Perspektiven. Die Filme verschieben den Fokus von der individuellen dezentralen Perspektive des Tänzers auf die gerichtete der Kamera und des Kinozuschauers. So ermöglichen sie einen anderen Zugang zur musikalischen Aufführung. Durch die Statik und die Länge offenbaren sich Verbindungen zwischen Verhalten der Musiker und DJs und musikalischem Effekt, Bild und Ton. Als Kontrast zur hohen Schnittfrequenz des Musikvideos sind die langen Einstellungen Anlass und Angebot, eine Erzählung in der scheinbar ungeordneten Wirklichkeit zu entdecken. Dies passiert auch in einem scheinbar zufällig aufgenommenen Film wie *Die Nacht von Yokohama* (2002) über jubelnde deutsche Fußballfans auf einer Berliner Straßenkreuzung nach dem verlorenen Endspiel der Fußballweltmeisterschaft 2002. Die fast ungeschnittene Aufnahme kann so als Sammlung von kurzen Episoden wahrgenommen werden, die die Kamera zusammenbringt.

Laborsituationen

Karmakar produziert Laborsituationen, die sein Interesse an der Beobachtung fördern. Claus Löser nennt dies die „Vivisektion der Wirklichkeit“²¹. So wird die Kneipe in *Warheads*, in der die Fremdenlegionäre „In einem Polenstädtchen“ singen, genauso zu einer Bühne wie die Straßenkreuzung in *Die Nacht von Yokohama*. Solches Erzählen mit Bildern nennt Hans-Ulrich Schlumpf „Visuelle Anthropologie“²². Die Kamera wird zum Recherche-Werkzeug: „Bei diesem Vorgehen wird der Film primär durch die gefilmten Ereignisse und damit auch vielmehr durch die Bilder und den gleichzeitig aufgenommenen Direktton strukturiert.“²³

In den Filmen Karmakars werden die traditionellen Methoden des Dokumentarismus, das visuelle Erzählen wie der sprechende Mensch, in ein Konzept der Grenzüberschreitung integriert. Unter Wahrung teilweise extremer Nüchternheit seziert Karmakar die Widersprüche, Zwischenräume, Fehlleistungen und Perspektivverschiebungen und macht diese für die Zuschauer mitunter schmerzhaft erfahrbar. Der bewusste Einsatz von Längen, die Zufälligkeit und Episodenhaftigkeit der Narration und die Bearbeitung des Dokuments als Rekonkretisierung, die die Spannung zwischen Text, Bild und Zuschauer als Mittel und Möglichkeit der Aktivierung einsetzt, produzieren die besonderen, oft als provokativ aufgefassten, Effekte der Filme Karmakars.

¹ Voigt, Jutta / Karmakar, Romuald: „Regisseur“. In: *Sonntag*, 18.02.1990.

² Es handelt sich um die Protokolle der Gespräche mit Haarmanns Psychiater, die kurz vor Haarmanns Hinrichtung 1925 entstanden. Karmakar las sie im Mai 1993 auf Anregung des Autors Michael Farin (vgl. Bylow, Christina: „George hat gelitten. Romuald Karmakar über sein preisgekröntes Regiedebut ‚Der Totmacher‘ mit Götz George“. In: *Wochenpost*, 38/1995). Das Protokoll des Gerichtspsychologen Prof. Ernst Schultze umfasst 400 Schreibmaschinenseiten (vgl. Lemke, Udo: „Ein Schauspieler der wirklich Blut gibt“. Interview mit Regisseur Romuald Karmakar zu ‚Der Totmacher‘“. In: *Sächsische Zeitung*, 23.11.1995).

³ Vgl. Wortmann, Merten: „‚George hat alles gegeben, er hat sich richtig ausgekotzt‘. Romuald Karmakar über schauspielende Mörder, menschliche Henker und das falsche Paradies“. In: *Sächsische Zeitung*, 17.11.1995.

⁴ Breyer, Nike: „Zweifel gehören zum Kino“, in: *tazmag* 27./28.7.2002, S. I.

⁵ Lemke: „Ein Schauspieler“.

⁶ Löser, Claus: „Filme aus Samt und Stahl. Das Kino des Romuald Karmakar“. In: DEFA-Stiftung (Hg.): *apropos: Film 2002. Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. (Redaktion Ralf Schenk, Erika Richter), Berlin: Bertz 2002, S. 202.

⁷ Ebd.

⁸ Schlumpf, Hans-Ulrich: „Von sprechenden Menschen und Talking Heads. Der Text im Filmtext“. In: Edmund Ballhaus und Beate Engelbrecht (Hg.): *Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Reimer 1995, S. 108.

⁹ Ebd.

¹⁰ Himmler spricht in dieser Rede über ‚slawische Untermenschen‘, den Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion nach der deutschen Niederlage in Stalingrad, und geht auch auf den Massenmord an den Juden ein.

¹¹ Rall, Veronika: „Director’s Portrait: Romuald Karmakar – ‘The Easy Way is Always Mined’“. In: <http://www.german-films.de/en/germanfilmsquarterly/previousissues/seriesgermandirectors/romualdkarmakar/index.html>, abgerufen am 08.05.2007.

¹² Worthmann, Merten: „Dem Täter eine Chance“. In: *Die Zeit*, Nr. 27, 29.6.2000.

¹³ Kamalzadeh, Dominik: „Wenn es denn sein muss. Legitimationsdiskurse eines islamistischen Predigers: Romuald Karmakars Hamburger Lektionen“. In: *Kolik* 06/2006, S. 120.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Auch wenn man nicht sagen kann, ob diese bei den Reden anwesend waren, ist doch sicher, dass die Attentäter um Mohammed Atta engen geistlichen Kontakt zu Fazazi pflegten. Fazazi gilt als einer der Anstifter zu den Anschlägen in Casablanca. Zurzeit sitzt er in Marokko eine Gefängnisstrafe ab, nachdem er aus Deutschland ausgewiesen wurde.

¹⁶ Ströbele, Carolin: „Die Reden sind ein Text aus Deutschland’ – Interview mit Romuald Karmakar“. In: http://www.tagesschau.de/aktuell/meldungen/0,1185,OID5234750_TYP6_THE_NAV_REF1_BAB,00.html, abgerufen am 08.05.2007

¹⁷ Kamalzadeh: „Wenn es denn sein muss“, S. 121.

¹⁸ Krause, Tilman: „Das Gesicht der Gewalt. Der Regisseur Romuald Karmakar und sein Film ‚Warheads‘“. In: *Der Tagesspiegel*, 05.05.1993.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. Theweleit, Klaus: *Männerphantasien Bd. 2: Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. München: DTV 1995, S. 206ff.

²¹ Löser: „Filme aus Samt und Stahl“, S. 200.

²² Schlumpf: „Von sprechenden Menschen“, S. 116.

²³ Ebd.