

EBENSBERGER

Alexander Horvath

BANG BANG – Begegnungen mit Romuald Karmakar und seinen Filmen

Aus: Senses of Cinema, Ausgabe 21

Juli 2002

senses of cinema



BANG BANG – Begegnungen mit Romuald Karmakar und seinen Filmen

👤 Alexander Horwath 🕒 July 2002 📁 Feature Articles 📖 Issue 21



Wenn man Ende der 80er, Anfang der 90 Jahre sagte: „Der deutsche Film ...“, gab es unter den jeweiligen Gesprächspartnern und Zuhörern immer ein paar, die grinsten, kicherten oder laut loslachten. Eigentlich wäre das gar nicht so wenige, und meistens mußte man den Satz dann auch gleich abbrechen (wegen Peinlichkeitsgefühl oder Selberlachen).

Das war natürlich ungerecht. Aber es spiegelte die Wahrnehmung deutscher Filme in der kritischen Öffentlichkeit, bis tief in Spezialistenkreise hinein. Die Selbstdarstellungsmarke „Deutsches Kino“, wie sie von Verbänden, Filmförderern und anderen Sprachrohren der Branche gehandhabt wurde, war nämlich offensichtlich dünn und auch ein bißchen lächerlich. Diese Sprachrohre wußten nicht recht, ob sie noch wie in den 70er Jahren die *Weltgeltung* der deutschen Filmautoren betonen sollten oder lieber den neuen *Willen zum Heimmarkt*, der sich in erfolgreichen Anti-Autorenfilmen und Komödien manifestierte. Die *Weltgeltung* war um 1990 bereits eine Chimäre, und der Wille zum Markt brachte hauptsächlich schlechte, kaum exportfähige

Filme hervor.

Die tatsächlichen Stärken des Erzählkinos dieser Zeit – Filme von Michael Klier, Uwe Schrader, Dominik Graf – blieben (zumindest international und in den Rhetoriken der nationalkulturellen Selbstdarstellung) eher so unbeachtet wie die konsequente Fortführung der Arbeit einer älteren, schärferen Generation: Achternbuschs *Wohin?* und *Hades*, der *Empedokles* und die *Antigone* von Straub/Huillet oder die Essayfilme von Hartmut Bitomsky und Harun Farocki. Und noch viel weniger beachtet wurde die jüngste Generation, die Mitte der 80er Jahre filmkulturell diskreditierte Begriffe wie Politik, Geschichte, Realität wieder aufzugreifen begann – um dort (in Punk-Manier) fortzufahren, wo Fassbinders *Tod* (1982), Kluges langsamer Abschied vom Kino (bis 1986) und der neokonservative „Diskurs Kohl“ spürbare Bruchstellen hinterlassen hatten. Ich nenne nur zwei, die vielleicht entscheidenden Vertreter dieser Generation: Christoph Schlingensiefel und Romuald Karmakar.

Das, was am deutschen Spielfilmschaffen heute, 15 Jahre später, Aussagekraft, Genauigkeit, analytische Intelligenz und/oder authentische Begeisterungsfähigkeit hat, ist fast ausschließlich verbunden mit Künstlern aus dieser Generation, geboren zwischen 1959 und 1965: *Das Himmler-Projekt* und *Manila* (beide 2000) von Karmakar, *Die Unberührbare* (2000) von Oskar Roehler, *Die innere Sicherheit* (2000) von Christian Petzold, *Dealer* (1998) und *Der schöne Tag* (2001) von Thomas Arslan, aber auch „kommerzielle“ Beispiele wie *23* (1998) von Hans-Christian Schmid, *Lola rennt* von Tom Tykwer (1998) oder *Sonnenallee* von Leander Haußmann (1999). Und selbst Christoph Schlingensiefel macht weiterhin „Kino“ – allerdings seit 1997 im realen, theatralen, politischen oder televisuellen Raum.

Das ist im Gesamten ein echter *Gegenwartsfilm*, der sich aus den Bruch- und Übergangsgefühlen der 80er Jahre speist, aber auch aus der darauffolgenden, problematischen Erfahrung von „Wende“ und „Einheit“. Er speist sich aus dem neuen Leben in der *métissage*, der zumeist deutsch-türkischen Zwischenkultur, aber auch aus den neuen Energien (mit viel Super-8 und Egomania), die um 1985 von „Wahnsinnigen“ wie Karmakar und Schlingensiefel verströmt wurden. Es ist gewiß kein Zufall, daß Alexander Kluge, seit er zur autonomen Fernseharbeit übergegangen ist, gerade mit diesen beiden Jungen mehrere spannende Sendungen gestaltet hat

Mercenaries und Mavericks

Im Oktober 1993 habe ich Romuald Karmakar zum ersten Mal „live“ erlebt. Er war mit seinem Film *Warheads* (1992) zu Gast bei der Viennale, dem internationalen Wiener Filmfestival, das ich damals gemeinsam mit Wolfgang Ainberger leitete. Und er war während dieser Tage in Wien Teil einer kleinen „Viererbande“ junger deutscher Regisseure, die sich durch ihre seltsame öffentliche Rolle als *agents provocateurs* und durch einen gewissen Zorn auf das deutsche Film-Establishment miteinander verbunden fühlten. Neben Karmakar

umfaßte die Gruppe Winfried Bonengel (auf dem Festival vertreten mit *Beruf Neonazi*), Christoph Schlingensief (Terror 2000 – Co-Autor: Oskar Roehler) sowie Jörg Buttgerit (*Der Todesking* und *Schramm* – Hauptdarsteller: Florian Koerner von Gustorf, der spätere Produzent von *Die innere Sicherheit*). Von allen anderen Gästen des Festivals hatten es ihnen die beiden autonomen „Außenseiter-Künstler“ Dario Argento und Terrence Malick am meisten angetan.

Im Rahmen einer heftigen Podiumsdiskussion über Dokumentarfilm und die Darstellung des „Bösen“ wurde sowohl Bonengel als auch Karmakar mit Zweifeln an der Legitimität ihrer Porträt-Arbeit konfrontiert: „Habt ihr wirklich genügend Distanz bewiesen? Habt ihr euch nicht verführen lassen von euren Hauptfiguren, von den ‚Feinden‘?“ Kurz gesagt: Sind der Neonazi (bei Bonengel) und die Söldner-Killer (bei Karmakar) nicht viel zu „sympathisch“? Die Information, daß das ZDF und die Filmstiftung Nordrhein-Westfalen *Warheads* abgelehnt hatten, weil er „militaristisch“ und „gewaltverherrlichend“ sei, tat ein Übriges, um die Debatte aufzuheizen.



Warheads, ein epischer Film (den Karmakar später auch in Form eines Hörspiels und eines „Oratoriums“ auf CD bearbeitete), kreist um zwei Söldner: den deutschen Ex-Fremdenlegionär Günther Aschenbrenner und den jüngeren Kriegs-Dienstleister Karl aus England. Es sind nicht die „festangestellten“ Heeressoldaten, sondern die „freien Unternehmer“ in der Welt bewaffneter Konflikte, deren Biografien und Lebensweisen hier – von ihnen selbst – vorgetragen werden.

In der Erinnerung an *Warheads* und die Wiener Podiumsdiskussion wird mir klar, worin der „Skandal“ bei Karmakar besteht: Die Menschen, die er filmt, erscheinen nicht von vornherein (und auch nicht im Nachhinein) „eingeteilt“, nicht sorgfältig in moralische oder politische Kategorien eingeordnet. Er legt über seine Figuren und deren Erzählungen nicht den Filter der *korrekten Einstellung (Haltung)*, obwohl er als Filmemacher stets die *richtige Einstellung (Kameraposition)* wählt. Das ist genau das Problem, das eine pädagogische Kino-Idee mit all jenen Künstlern hat, die erst einmal die Augen groß aufmachen und auf die Welt schauen; die sich tatsächlich verführen lassen, aber nicht vom Bösen, sondern von der Widersprüchlichkeit und Fülle eines „anderen“ Lebens und Denkens, das außerhalb der pädagogischen Respektabilität liegt. In *Warheads* sagt ein Söldner-Ausbildner während seiner Demonstration von Reizgas zum Filmteam: Das stinkt

so, daß ihr auch noch was davon abkriegt. Dann wendet er sich zu den lernwilligen Abenteurern in seinem Camp: „You can stand it. It will sting you, but you can do it.“ Dieser Spruch wirkt ein wenig so, als gälte er auch dem allzu besorgten Kinopublikum.

Seine Grundhaltung – das genuine Interesse an „untragbaren“ Menschen und Lebensformen – verbindet Karmakar mit gewissen amerikanischen Regisseuren wie z.B. Sam Peckinpah, Monte Hellman oder John Cassavetes. Diese Filmemacher galten zudem als „Mavericks“, die sich den Regeln des Filmgeschäfts nicht immer fügen mochten. Auch in dieser Hinsicht wandelt Karmakar auf ihren Spuren. Unter seinen kürzeren Dokumentarfilmen findet sich ein Interview-Video über Cassavetes (*Sam Shaw on John Cassavetes*, 1990) und eines über Monte Hellman (*Hellman Rider*, 1988, gemeinsam mit Ulrich von Berg). Hellmans Meisterwerk *Cockfighter* (1974) basierte auf dem gleichnamigen Hahnenkämpfer-Roman des US-Autors Charles Willford, ebenfalls ein Maverick. Ihm hat Karmakar seinen eigenen Film über Hahnenkampf gewidmet, *Gallodrome* (1988).

Das ziemlich ruppige Video *Hellman Rider* ist eindeutig eine Fan-Produktion. Karmakar führt die Kamera, während Ulrich von Berg die Fragen stellt. Doch einmal, als die späte Sonne durch die Autoscheibe auf Hellmans Antlitz fällt, ergreift auch Karmakar das Wort: „You look good with sunglasses.“ Und Hellman erwidert „I can certainly see better with them.“ Dieser flüchtige Moment, der nebenbei ein schönes Aperçu über Seher und Aussehen formuliert, ruft die klassische Form der cinephilen „Lehrer-Schüler-Beziehung“ auf, wie sie einst zwischen John Ford und Peter Bogdanovich oder Fritz Lang und Jean-Luc Godard bestand. Der (weise) Dinosaurier und das (begeisterte) Baby.

Mavericks zeichnen sich unter anderem dadurch aus, daß sie sich an einer feindseligen Welt, an Ablehnungen und Demütigungen aufrichten und neue Energien daraus beziehen können. Für Romuald Karmakars Identitätsbildung als Filmkünstler in Deutschland ist die Erfahrung von Ablehnungen und Feindseligkeiten seinem Werk gegenüber mitentscheidend. Die von Beginn an spannungsreiche Beziehung, die „Reibereien“ zwischen seinen Filmen und diversen Förderungsstellen oder Fernsehsendern sind Teil seiner Arbeitsweise.

Gehört habe ich von Karmakar zum ersten Mal im Jahr 1989. Da erzählte man sich mit hochgezogenen Augenbrauen, daß Enno Patalas im renommierten Münchner Filmmuseum einem unbekanntem 24jährigen Filmemacher eine Gesamtretrospektive offeriert hatte. Im selben Jahr lief die erste Karmakar-Sendung von Kluge. Das Gesamtwerk war schmal, und Karmakar wurde von den meisten Kritikern noch eindeutig als „geborener Dokumentarist“ gesehen. Tatsächlich sind die kurzen Dokumentarfilme *Gallodrome* und *Coup de Boule* (1987, über die Wucht und Gewalt von Soldatenköpfen) sowie der mittellange *Hunde aus Samt und Stahl* (1989, über Pitbull-Terrier und ihre Besitzer) bereits voller „Vorgriffe“ auf ein umfassendes Ki-

nokzept, das sich wenig um traditionelle Gattungsgrenzen kümmert.

Stark abstrahierend in der Bild/Ton-Gestaltung und der Montage, kommentarlos und unter Einsatz von Mittel wie Wiederholung und Überdehnung (das „Draufbleiben“ nach der angeblichen „Pointe“) rücken diese Filme den Faktor *Gestaltung* schon recht deutlich vor die Kulissen. Das gilt auch für die späteren dokumentarischer und erzählerischen Arbeiten: Man spürt jederzeit das „Gemachte“, doch paradoxerweise verstärkt sich dadurch noch der Sog, die Strudelwirkung der vorgetragenen Ereignisse und Geschichten.

Obgleich man bei *Gallodrome* auf den ersten Blick an Georges Franjus Klassiker *Le Sang des bêtes* denken mag, ist der Impetus doch ein anderer. Es geht nicht ums Blut der Tiere und die Dialektik der Zivilisation „an sich“. Angetrieben von einer zunächst eisig anmutenden Neugier auf Stress-Spiele mit Tieren und Menschenkörpern, interessiert sich Karmakar dafür, wie diese Kämpfe exakt aussehen, aber ganz vehement auch für das, was zu ihnen hinführt – und was danach zurückbleibt.

Zu den Kopfstößen der französischen Soldaten, den Hahnenkämpfen und den Pitbull-Begeisterten gesellen sich später der Aktionskünstler Flatz (*Demontage IX*, 1991: Flatz' nackter, hängender Körper „läutet“ wie ein Glocke zwischen zwei Stahlplatten) und die Amateurboxer in *Infight* (1994). Im zuletzt genannten Film ist das Modell Vor/Während/Nach-dem-Kampf besonders schön zu studieren. Hier sind (selbst im Fall eines Siegs im Ring) keine Triumphe zu vermelden, sondern es werden Blicke auf jene weichen oder „verrückten“ Stellen gewährt, die in den besten Männergeschichten konträr zum harten, rationalen Außen-Ideal (oder Selbstbild) stehen. Die Kampfspiele bei Monte Hellman z.B., das Autorennen in *Two-Lane Blacktop* oder die Hahnenkämpfe in *Cockfighter*, dienen unter anderem dazu, die von Warren Oates dargestellten Männer als eben nicht ganz „gehärtet“ vorzuführen, ihren absurden Siegeswillen mit Unbeholfenheit, Traurigkeit, mit Wunder im Panzer zu kontrastieren. In Manfred Zapatkas Macho-Figur in *Manila* ist davon noch ein starkes Echo zu spüren. Als er erzählt, wie er einmal einer Hinrichtung in Saudiarabien beiwohnte (und danach sexuell versagte), zitiert er ein weiteres Gewaltspiel mit Tieren: Das war „wie beim Stierkampf: wenn's ernst wird“. Ausgehend von *Infight* könnte man sagen, daß Karmakars Werk nicht – wie manchmal behauptet wird – „martialisch“ oder ungebrochen „männermythisch“ zur Sache geht, sondern Niederlagenforschung und Fehlleistungsanalyse betreibt. Um in der Sprache des Boxerfilms zu bleiben: Karmakar zeigt immer die Augenblicke der Wahrheit *when we were NOT kings*.

Das Echolot



Im Oktober 1995 war Romuald Karmakar zum zweiten Mal bei der Viennale zu Gast. Sein Debütspielfilm *Der Totmacher* (1995) mit Götz George in der Rolle des Serienmörders Fritz Haarmann hatte soeben beim Festival in Venedig Aufsehen erregt. George, Sohn eines berühmten Mimen der NS-Zeit, Hauptstar des deutschen Kinos und seit Ende der 50er Jahre über alle Brüche hinweg als emblematischer Kontinuitätsfaktor der Branche unterwegs, war mit der Coppa Volpi für den besten Darsteller ausgezeichnet worden – seiner ersten großen Würdigung auf internationaler Ebene.

Zum Festival in Wien reiste George nicht so sehr *mit* Karmakar an, sondern gegen ihn. Das war schon auf der Fahrt vom Flughafen ins Hotel deutlich zu spüren. Beim Treffen vor der Filmpräsentation und danach auf der Bühne, während des Publikumsgesprächs, setzten sich die Reibereien ganz offen fort. Hinter diesem Konflikt stand die Frage, wer der eigentliche Autor des Films bzw. des Erfolgs bei Kritik und Publikum sei. George erlebte sich selbst als zentralen Gestalter und betrachtete seinen Regisseur als eine Art Lehrling, der zuschauen (und ein paar Requisiten arrangieren) durfte, während ein „historisch vorgegebener“ Text, ein gleichbleibender Raum und ein virtuoser Darsteller miteinander Wunderkerzen zündeten.

Aber die Methode, die sich im *Totmacher* – und in vielen weiteren Karmakar-Filmen – vor allem anderen zeigt, ist nicht jene des Schauspielers. Es ist die Methode der wachsamem Lektüre, Auswahl, Auslotung, Bearbeitung und szenischen Konstruktion bestehender Textspuren, realer „Sprechrollen“ und historischen Materials zum Zwecke ihrer „Erfüllung mit Jetztzeit“. George wollte statt dessen, so kann man vermuten, gegen den Geschichtsbegriff von Walter Benjamin jenen des Historismus retten: der blendende Einfühlungshistoriker, der ein angeblich homogenes Vergangenes ebenso rund wieder herbeimimt. Aus diesem methodischen Kontrast zwischen Hauptdarsteller und Regisseur entsteht auch ein gewisser innerer Widerspruch, den *Der Totmacher* nie zur Gänze abwerfen kann oder will.

Die Bearbeitung und das Abklopfen der Schichten, die sich um Text(dokument)e und deren Kontexte gebildet haben, ist ein bedeutendes Element von Karmakars Kino. Er wählt aus und klopft ab: die Protokolle der psychiatrischen Voruntersuchung zum Göttinger Prozeß gegen Fritz Haarmann, der als Vorbild für die Peter-Lorre-Figur in *M* gedient hatte (*Der Totmacher*); die mehr als dreistündige Rede Heinrich Himmlers vor SS-Generälen in Posen, die ob ihrer mörderischen Eindeutigkeit berühmt, aber nur sehr lückenhaft zitiert wurde

(*Das Himmler-Projekt*); den Briefwechsel zwischen Friedrich Nietzsche und seiner Mutter kurz vor Nietzsches „Gang in die Umnachtung“ (*Der Tyrann von Turin*, 1989-94).

Karmakar erfindet und klopft ab: ein Fake-Dokument, den angeblichen Bericht eines Münchner Freundes vor Adolf Hitler über die gemeinsame, wilde Zeit der 20er Jahre (*Eine Freundschaft in Deutschland*, 1985). Und er findet und klopft ab: literarische Texte wie Jörg Fausers Hörspiel *Für eine Mark und acht*, das als Grundlage des schönen, ebenfalls an einem einzigen Ort inszenierten Fernsehfilms *Frankfurter Kreuz* (1997) diente Selbst die Realisierung des gemeinsam mit dem Schriftsteller Bodo Kirchhoff erarbeiteten Drehbuchs zu *Manila* hat den Charakter einer solchen Schichten-Analyse.

In Karmakars Filmen ist der Schauspieler eine Art *Echolot* (das sagt Kluge über Manfred Zapatka als „Himmler-Redner“). Eine Sonde, die in den Text gesenkt, „hineingelassen“ wird, um ihn zum Sprechen zu bringen. Dies erfordert eine heikle Form der halb realistischen, halb überhöhten (oder „vertieften“) Darstellung, die auch der realistischen Künstlichkeit der Tatsachen-Texte bzw. ihrer literarischen Verdichtung (bei Fauser und Kirchhoff) entsprechen soll. Manfred Zapatka ist diesbezüglich wohl der ideale Karmakar-Schauspieler (wie Warren Oates bei Hellman) – ein mir bis dahin nur aus Fernsehserien geläufiger Routinier, der in *Frankfurter Kreuz*, im *Himmler-Projekt* und in *Manila* unglaubliche, aber stets transparente Intensität entwickelt. Nicht nur wegen Zapatka darf man seit diesen Filmen annehmen, daß Karmakar seine Schauspieler-Echolote verehrt und in gewissem Sinne begehrt (*You complete me* heißt es wohl an dieser Stelle im Liebesfilm). Die den Dreharbeiten zum *Totmacher* folgende „Zurückweisung“ durch Götz George belegt daher nicht unbedingt ein Ausnahme von der Regel auf Karmakars Seite, sondern eher einen klassischen Hegemoniestreit aus der Identifikationsindustrie: Ein Schauspieler wollte unbedingt King bleiben, niemanden „komplettieren“ und jedenfalls nicht der Bote, sondern die Nachricht selbst sein.

Am Beginn von Karmakars auf Super-8 gedrehtem Werk *Eine Freundschaft in Deutschland* steht ein einfacher Satz, der sich auf das gesamte Schaffen des Regisseurs anwenden läßt: „In diesem Film ist alles Dokumentarische real und alles Fiktive nicht unbedingt falsch.“

Karmakar, noch keine 20 Jahre alt, spielt hier Adolf Hitler – in gefälschten Home-Movie-Szenen, die Hitlers im Off erzählender „Freund“ durch den Projektor jagt. Einige Jahre später hat übrigens auch Christoph Schlingensief einen Hitler-Film gedreht (*100 Jahre Adolf Hitler – die letzte Stunde im Führerbunker*, 1989) sowie ein wildes Remake des Veit-Harlan-Films *Opfergang* (*Mutters Maske*, 1988). „Wir müssen die Geschichte verändern, um zu anderem Material zu kommen“, sagt Alexander Kluges Stimme in seinem Film *Die Patriotin*. Und manchmal hat es den Anschein, daß Karmakar und Schlingensief diesen Satz ernster nahmen als irgend jemand sonst. (Aus anderer Richtung kommend stellt auch Herbert Achternbusch 1985 einen Hitler-Film

vor: *Heilt Hitler*. Das war zu Beginn seiner Super-8-Phase; drei Jahre später engagiert er Karmakar als Regieassistent bei *Mixwix*).

Punk ist die zweite Haltung, die hinter diesem Filmen steht; mit Super-8 oder zumindest „superachtigen“ Oberflächen als adäquatem Medium, das – wie auch in der New Yorker und Berliner Szene – eine trashige Loslösung von bisherigen, ästhetisch und/oder intellektuell „korrekten“ Politik- und Geschichtsbezügen signalisiert. Danach befragt, was ihn als Autodidakt zum Kino gebracht hat, sagt Karmakar: „Punk, Fußball, Werkstattkino [i.e. die Münchner ‚Punk-Kinemathek‘] und Filmmuseum München.“ Wenn er am Ende von *Warheads* die kroatische Cover-Version einer Brachialhymne von Iggy Pop einsetzt – „Bang-Bang! (Vukovar)“ –, ist noch ein Nachhall dieser Aussage zu hören.

Neben dem Fake-Text und den Fake-Amateurfilmen ist der dokumentarische Aspekt von *Eine Freundschaft in Deutschland* ebenfalls wichtig: starre Einstellungen von realen Hitler-Orten in München, alltägliche Plätze und Häuser, wie sie heute (1985) aussehen. Den selben Zugang wählt Karmakar später im *Tyrann von Turin*: Super-8-Bilder von Turin, gedreht im November 1989 (der Regisseur war beim dortigen Festival „Cinema Giovani“ zu Gast) und überlagert durch Friedrich Nietzsches Brieftexte aus und über Turin Ende 1888, Anfang 1889. Wenn da die Rede von einer wunderbaren Allee am Ufer des Po oder vom roten und goldenen Herbstlicht Turins ist, sehen wir das auch – allerdings in der hundert Jahre später aufgenommenen „Cover-Version“. Geschichte wird nicht rekonstruiert, nicht wieder „ganz gemacht“, sondern aufgerissen in einer Gleichzeitigkeit von bio/topografischen Jetzt- und Damals-Fragmenten.

Karmakars Bilder beschwören Hitler und Nietzsche als Geister herbei, um aus ihnen Alltagsfiguren in einer Alltagswelt zu machen: „nach dem Film über Adi nun der Film über den Fritz“. Einmal ganz zynisch, einmal fast liebevoll, werden die Titanen solcherart „zu einem optischen Zustand und einer akustischen Bewegung“ (Olaf Möller) und damit erkennbar als Bausteine für vielfältige diskursive Konstruktionen: Medien- und Historien-Lego.

In einer Erweiterung dieser Strategien geht es Karmakar bei der Bearbeitung von Dokumenten nicht nur um deren damalige Gegenwart, sondern auch um das, was sie indirekt vom Danach erzählen. *Das Himmler-Projekt*, sagt er, ist „eigentlich ein Film über die Bonner Republik“ – denn die SS-Generäle, die der Himmler-Rede gelauscht hatten, tradierten sie mit ihren erfolgreichen Biografien „stumm“ bis weit in die Nachkriegszeit, bis in die 80er Jahre hinein. In *Warheads* sagt eine junge Münchnerin, die Ende 1991 in ihr Vaterland Kroatien zurückgekehrt ist, kampfbereit für den Krieg, über einige Kollegen an der Front: „Da gibt’s Verrückte, die gehen mit ihrem Gewehr schlafen. Was machen die nach dem Krieg? Ich habe mehr Angst für die Zeit danach als für jetzt. So schnell hört das nicht auf.“

Mercy in Manila



Im Spätsommer 1999 hatte ich die Gelegenheit, in den Münchner Bavaria-Studios einen Rohschnitt von *Manila* zu sehen, der erst im Jahr 2000 fertiggestellt werden sollte. Wie umstritten dieser Film in Deutschland sein würde, war noch nicht abzusehen (und ist auch nicht einzusehen); in meiner damaligen und heutigen Wahrnehmung ist er schlicht: niederschmetternd, wunderbar. *Manila* wird bleiben.

Nach der Vorführung, in einem Münchner Biergarten, erzählten Karmakar und der Autor Bodo Kirchoff über die Entstehung des Films: darüber, wie teuer und schwierig der Bau einer Flughafen-Wartehalle im Filmstudio war (das ist der einzige Schauplatz von *Manila*); über die Figuren, die auf realen Reisebekanntschaften beruhen; über das herausragende Schauspielerteam, von Margit Carstensen bis Sky Dumont, von Elizabeth McGovern bis Manfred Zapatka; und über den endlosen Strudel des Schlußchors, der von den wartenden Fluggästen dirigiert und gesungen wird. Es ist der Gefangenenchor aus Verdis „Nabucco“, aber mit einem neuen deutschen Text: „Polizeistunde kennen wir nicht“ – immer wieder diese eine Zeile, und immer regressiver. Kirchoff erzählte, daß auch diese Szene auf einer realen Beobachtung basiert: Einmal, am Gardasee, habe er miterlebt, wie gegen Ende einer Party eine Gruppe deutscher Luxusklassler genau diesen Chor mit genau diesem Text gegrölt hatte.

Das Wunderbare an der betreffenden Filmszene ist, daß sie völlig ambivalent bleibt, schön und beengend und leidenschaftlich und grauenerregend zugleich. Dem emotionalen, moralischen oder nationalen Klischee steht Karmakar hier ferner denn je. Das Singen und Tanzen im Kino ermöglicht solch irritierende, zwischen Utopie und Ideologie schwankende Erfahrungen (und das deutsche Kino hat diesbezüglich eine besonders große Tradition: die brüchigen Lieder im Werk von Peer Raben/Rainer Werner Fassbinder). Die Dauer dieser Szenen darf nicht zu knapp bemessen sein: z.B. in *Warheads*, wenn beim Treffen der Ex-Fremdenlegionäre an einem Tresen in Französisch-Guyana jede einzelne Strophe des Nazilieds angestimmt wird: „In einem Polenstädtchen, da wohnte einst ein Mädchen ...“ Oder am Ende der Nacht in *Frankfurter Kreuz*, wenn sich ein plötzliches Liebespaar in einer Stehkeipe zu zeitgenössischer Popmusik endlos lang und selbstvergessen im

Takt wiegt. Und ein weiteres Mal in *Manila*, wenn aus dem Radio ein lokaler Schlager ertönt und der leicht bedrohliche Frührentner Franz mit der philippinischen Toilettenfrau Mercy in der Lobby zum Klo zum unvermuteten Tanz antritt.

Karmakars Verhältnis zu Deutschland, seine konsequente „Arbeit an Deutschem“ ist von einem starken, fast gereizten Fremdheitsgefühl geprägt – und zugleich von einem ernsten Wahrheitsanspruch, von übergenauem Wissen um die Details und vom Willen, sich in diesem „Whirlpool“ eigenständig zu artikulieren. Das spürt man in den Filmen ebenso wie im Gespräch.

Ich denke, daß sich Karmakar, der seine Schulzeit auf dem deutschen Gymnasium in Athen und seinen Militärdienst bei der französischen Armee verbracht hat, mitten in Deutschland einer Welt von Legionären und Exilanten zugehörig fühlt. In ihr lagern die Bruchstücke unterschiedlichster Fremdheitsbiografien. Vielleicht Bruchstücke aus dem Leben der Christa Päffgen, Tochter eines von den Nazis euthanasierten Soldaten, Star-model in Berlin, Paris, Rom, unter dem Namen Nico Sängerin bei Warhol und den Velvets, später mit Droger und Todesmusik zur Marlene Dietrich der Post-68-Ära gereift. Oder Bruchstücke aus der Welt des Günther Aschenbrenner, des „Helden“ von *Warheads*, Sohn einer Nazifamilie, der früh zur Fremdenlegion ging und bezahlter Kämpfer in den Kriegen der anderen wurde. Oder Bruchstücke aus der Welt von Peter Lorre, Al-tösterreicher, der via Theater und *M* in Berlin und via Hollywood-Exil im Jahr 1951 nach Deutschland zurückkehrte, um als Regisseur und Hauptdarsteller den ultimativen Fremdheitsfilm *Der Verlorene* zu drehen.

All dies sind natürlich auch Konstruktionen, aber radikale Konstruktion ist schließlich der Punkt, den Karmakars Werk – neben dem „Verführen lassen“ und dem „Ausloten“ – angepeilt und erreicht hat. Die Figuren in *Manila* sind gebaute, gedichtete und geschichtete Deutsche, die fern der Heimat im Singen, im Stress, im Selbst- und Fremdbilderschauen die Härte und die Gnade ihres Konstrukteurs erfahren. Sie berichten (auch dank der Kunst der Darsteller) definitiv von wirklichen Menschen, obwohl sie nicht „irgendwie improvisiert“ oder in „dokumentarischer“ Manier unterwegs sind. Sie sind wie „ganze Sätze“, wie die verdichteten, ohne Hast gebauten Sätze, die Romuald Karmakar vor der Kluge-Kamera, in der privaten Unterhaltung oder vor dem Kinopublikum zu sprechen versucht. Während sich z.B. Christoph Schlingensiefel bewußt selbst außer Kontrolle reißt, um neue Situationen zu generieren, strebt Karmakar nach Konzentration und danach, seine (filmische wie sprachliche) Rede zu kontrollieren. Daraus entstehen neue Ton/Bilder- und Gedanken-Aggregate.

Beide Methoden können in Augenblicken, die hauptsächlich „Unpräzises“ enthalten (z.B. Publikumsdiskussionen nach dem Film), zu Mißverständnissen, Kontroversen oder spontanen Brüchen führen. Aber davon gilt es in unserer friedvoll warenförmigen Connaisseur-Kultur ohnehin viel zu wenige.

ABOUT THE AUTHOR

Alexander Horwath [[HTTP://SENSESOFCINEMA.COM/AUTHOR/ALEXANDER-HORWATH/](http://sensesofcinema.com/author/alexander-horwath/)]

Alexander Horwath is a writer and curator based in Vienna and the director of Oesterreichisches Filmmuseum, the Austrian Cinémathèque.
