



2005/45 webredaktion

<https://jungle.world/artikel/2005/45/aus-der-welt-gefallen>

Aus der Welt gefallen

Von **ekkehard knörer, volker pantenburg, stefan pethke, bert rebhandl und simon rothöhler**

Ein Filmgespräch über »Die große Stille« mit ekkehard knörer, volker pantenburg, stefan pethke, bert rebhandl, simon rothöhler

In »Die Terroristen!« ließ Philip Gröning kurz nach der Wiedervereinigung ein Attentat auf einen dicken Kanzler verüben. In »L'amour, l'argent, l'amour« schickte er ein Liebespaar in die finanzielle, körperliche, psychische Verausgabung. Nach 16 Jahren Warten auf die Drehgenehmigung hat er nunmehr einen fast dreistündigen Film über die schweigenden Kartäusermönche in ihrem französischen Mutterkloster gemacht.

Volker Pantenburg: Was ist das für ein Projekt? Geht es darum, Radikalität zu filmen, ausgedachte oder vorgefundene? Oder im Film die eigene Radikalität auszustellen?

Stefan Pethke: Das ist oft Thema bei Gröning, dass sich das Radikale aus ganz vielen ziemlich banalen Momenten zusammensetzt. Das konnte man bei »Die Terroristen!« finden und bei »l'amour« auch. Aber hier bin ich enttäuscht, weil ich nicht erkennen kann, was er mir berichten will. OK, die Mönche werden vor die Fenster gesetzt, nah kadriert, ein bisschen Lichtmetaphorik, und dann wird Gott gesucht in diesen Ausschnitten.

Ekkehard Knörer: Das schien mir überhaupt nicht so. Ich habe da weder Metaphern noch Gott gesehen. Das fand ich gerade interessant, wie Gott so völlig auf-, oder besser: eingeht in diese Lebensform »Klosterleben«. Das war doch auch die schöne Eröffnungsformel beim Novizenritual: »Du gehst jetzt ein in die klösterliche Lebensform.« Und die Frage des Films wäre: Wie kann man Gott als irgendwie lebend darstellen in diesen Formen? Mir scheint, da gibt es gerade kein Oben, kein Unten, sondern Wiederholung, Gleichförmigkeit. Die geduldige Arbeit: das Freischippen der Beete im Schnee. Das lange, stille Beten. Oder die Stille beim Haareschneiden, die Selbstverständlichkeit dieses Vorgangs: Die Haare müssen ab, es gibt dazu einfach auch nichts zu sagen. Das versucht er mal mehr, mal weniger darzustellen. Da ist zwar das ewige Licht, das immerzu leuchtet, aber das leuchtet eher im Hintergrund und geht einfach mit ein in dieses tägliche Leben.

Pantenburg: In der ersten halben Stunde war ich überrascht, wie Gröning den Mönchen meist von hinten über die Schultern guckte und sie in Alltags- und Arbeitsgesten zeigte.

Simon Rothöhler: Aber selbst beim Abbilden von Arbeitsvorgängen hat der Film kein soziologisches Interesse. Er will nicht zeigen, wie das Kloster als Institution funktioniert.

Pantenburg: Mir hat das trotzdem Spaß gemacht, diesen episodenhaften Abläufen zuzugucken, egal, ob da ein Mönch eine Schuhsohle anklebt oder ein anderer die Sommerbeete vom Schnee befreit. Das war eher physisch als metaphysisch. Ich habe da erst mal keinen Ideologieverdacht geschöpft.

Rothöhler: Auf mich wirkte es so, als hätte Gröning das Schweigegelübde als Rechenaufgabe des Filmmachers begriffen. Die Lösungsformel ist dann, die Zeit, die in diesem Kloster anders verläuft, in Bilder umzusetzen. Und diese Zeit ist nicht die der Arbeitsabläufe, sondern geht eher ins Unbestimmte, Richtung Ewigkeit.

Bert Rebhandl: Auf das Filmmaterial bezogen wäre der Ewigkeitssignifikant das grobkörnige Videopixelbild, das immer wieder auftaucht. Und das hat mich von Anfang an sehr gestört.

Pantenburg: Bei diesen gepixelten Naturaufnahmen, zum Beispiel den ganzen Wasserszenen – Schnee, ein plätschernder Bach, Regen –, habe ich mich gefragt: Was für eine Art von Göttlichkeit wird da propagiert? Das war wie ein pantheistischer Naturglaube, eine Religion der Elemente.

Rebhandl: Mehrfach wird ja dieses alttestamentarische Bibelzitat eingeblendet: »Du hast mich verführt, Herr, und ich habe mich verführen lassen.« Mir kommt es so vor, als gebe Gröning sich darin selbst zu erkennen. Er ist von dieser Sache so verführt, dass er automatisch annimmt, sie sei interessant. Aber sie ist es für meine Begriffe nicht.

Knörer: Aber Interesse heißt ja eigentlich »dabei sein«. Man kann nachlesen, dass er alles monatelang mitgemacht hat, bis auf gelegentlich mal ein Nachtgebet. Die Frage ist, was bei diesem Dabei-Sein für Bilder entstanden sind. Die Bilder können natürlich nicht automatisch »dabei sein«, die sind produziert.

Pantenburg: Grönings stärkste Formentscheidung liegt doch darin, ein ganz körniges Bild, manchmal aus Super-8-Material aufgeblasen, mit anderen, fast übertrieben klaren Bildern abwechseln zu lassen. Und zwischen diese Bilder schaltet er, wie Kapitelüberschriften, die schwarzen Inserts mit Bibelziten. Das sind doch distanzierende Gesten.

Rothöhler: Andererseits ist das mit dem körnigen Bild nicht weit weg von der Art und Weise, wie in neueren Horrorfilmen das Videobild eingesetzt wird. Da gibt es auch oft diese konventionelle Metaphysik des Videobildes, in dem sich etwas versteckt, das im klaren Bild nicht mehr darstellbar ist.

Knörer: Ich mag diese groben Pixelbilder ja. Aber die Frage ist, was sie bildpolitisch bedeuten. Man kann darin natürlich auch eine negative Theologie sehen, den Entzug von Klarheit.

Rebhandl: Ich glaube umgekehrt, es gibt in dem Film eine positive Theologie, und die ist eines der Probleme. Gröning vertraut nicht auf sein Motto: »Gott ist im Säuseln«, man muss eigentlich nur drauf aufmerksam sein. Im Prinzip könnte er dann wirklich den täglichen Verrichtungen folgen, könnte in der Immanenz bleiben. Und wenn das Säuseln entsteht, ist er da oder ist er nicht da. Dem vertraut er von Anfang an nicht.

Knörer: Der Film ist ja auch nicht wirklich gleichförmig, am Ende gibt es schon eine Art Crescendo, es kommen viele Szenen vom Anfang wieder, mit einer starken Betonung des ewigen Lichts. Worauf will das hinaus?

Rebhandl: Das assoziiert Gröning deutlich, indem er da das Wort vom Glück einführt. Es fällt, als das einzige Mal im ganzen Film ein Mönch – der blinde Alte – für die Kamera spricht. Und das verbindet Gröning dann mit diesen Stillleben: der Blick auf das Glas, auf den Holztisch, den geteilten Apfel, den Krug. Da zeigt er eine relativ triviale Auffassung von dem Ganzen – im Prinzip ist das Kitsch. Das gehört mit zu dem, was ich dem Film am meisten nachtrage: diese Schwarzbilder mit den Zwischentiteln. Er sagt mit denen ständig: »Hier drinnen im Kloster passiert was, davon kann ich euch aber nicht alles zeigen, weil das zu toll, zu privat, zu intim, zu unzeigbar ist. Doch eines kann ich euch verraten: Hier drinnen, das hat mit Glück zu tun.« Und das ist so lächerlich.

Rothöhler: In dieser Bestimmung von Innen und Außen spürt man auch das Glück des Filmemachers, da reingekommen zu sein nach so langer Zeit.

Knörer: Ich finde diese Markierung des Subjektiven interessant. Einerseits glaube ich tatsächlich, dass Gröning die Idee des Dabei-Seins hat, des Miterlebens, deswegen muss das auch alles mitgemacht werden. Zugleich ist das kein Film, der das Objektive will wie Frederick Wiseman, der seit 40 Jahren einen Film nach dem anderen über amerikanische Institutionen macht: über die Psychiatrie, das Sozialamt, die High School, die Intensivstation und eben auch über ein Kloster in Michigan. Wiseman ist enzyklopädischer und will jeden entscheidenden Moment der Institution kennen lernen oder besser: zeigen. So ein Interesse hat Gröning überhaupt nicht. Aber Gröning hat auch kein Interesse, das als persönlich auszulegen. Das einzige Mal, dass dieses Ich kommt, ist ganz am Ende: »Ich habe 16 Jahre auf die Drehgenehmigung gewartet.« Man sieht zuvor gar nicht, von welcher Position aus der Film gemacht ist.

Pantenburg: In dem Film ist eine Anbindung an zeitgenössisches Leben ja immer wieder angedeutet: Da gibt es elektrischen Strom, es gibt einmal ein überraschendes Bild mit einem IBM-Notebook, auf dem der eine Mönch die Buchhaltung macht. Es wird also schon Jetzt-Zeit erzählt, den Fortschritt haben die auf bestimmten Ebenen mitgemacht. Daraus resultiert aber keine Anchlusserzählung, die Fragen, die sich in einem solchen Bild stellen, generieren keine Erzählung.

Rothöhler: Er möchte einfach nur den Mönch und das IBM-Logo in einem Bild haben. So wie der Dalai Lama auch für Apple interessant war.

Rebhandl: Mich würde an so einer Einstellung interessieren: Wer zahlt die Stromrechnung in dem Kloster? Und warum zeigt er mir den Mönch mit dem Computer, aber diese Stromrechnung nicht? Diese soziologische Frage darf man schon stellen. Sonst wirkt das

ganze Szenario wie völlig aus der Welt gefallen. Gröning baut ein Setting auf mit einer schwarzen Mauer zwischen Drinnen und Draußen – er ist drinnen bei den Mönchen, und wir sind draußen. Die schwarzen Inserts mit diesen Texten sind die Tür, die er hinter sich schließt. Alle Dinge, die einen Übergang bedeuten würden von säkularer Welt in diese Bergwelt, lässt er aus.

Rothöhler: Das gilt sogar für die Ausnahmen von der Klosterregel. Beim sonntäglichen Ausflug zum Beispiel dürfen die Mönche sprechen. Sie unterhalten sich über das rituelle Händewaschen – ist das überhaupt nötig? Wenn ja: Ist es als Handlung wichtig oder als Zeichen? Mir scheint, als wolle Gröning eine filmische Semiotik finden, die dieser Zeichenpolitik entspricht. Und diese Entsprechung sucht er nicht auf der Ebene von Alltagsverrichtungen. Er glaubt, dass er die metaphysische oder spirituelle Zeichenform dieses Lebens erwischt, indem er diese Pixel-Bilder wählt. Das ist als Anspruch des Films aber zu groß. Ich finde, der Film hat auch das banale Problem, dass er keine vernünftige Dramaturgie besitzt. Ich sehe, dass die Jahreszeiten wechseln, dass es Kreislaufmetaphern zuhauf gibt: Natur, die erblüht und wieder verfällt. Wenn er aber auf der Bildebene ganz nah an diese Lebensform als Zeichenpraxis ranwollte, dann bräuchte er schon ein Gerüst, etwas wie: einen Tag oder eine Figur, der er folgt.

Knörer: Natürlich hätte man die Geschichte des schwarzen Novizen erzählen können. Das tut Gröning ja sehr absichtlich nicht. Er will eben überhaupt nicht narrativieren. Doch das scheitert daran, dass er stattdessen umso größere Klammern sucht. Als Versuch finde ich das aber ehrenwert.

Pethke: Ich finde den Ort nicht besonders gut etabliert. Das Kloster bleibt mir unklar: Ich habe nicht das Gefühl, ich könnte seinen Grundriss nachzeichnen. Es kommt mir so vor, als würde man in diesem Film jemandem dabei zuschauen, wie er in Ermangelung einer bestimmten These erst mal überall sein Stativ aufstellt und schöne Rahmen baut. Das ruft dann jedoch schnell die ganze konventionelle Bildpolitik auf den Plan. Ich habe schnell gedacht: Diese Art von Bildern ist nicht sehr stark verbunden mit dem Ort. Diese Bilder könnte der Gröning überall machen, wo er die gleiche Zeit geschenkt bekäme.

Pantenburg: Bei der Kirche, die der zentrale Ort des Films ist, da merkt man schon, wie Gröning diesen Raum filmisch nach und nach zusammensetzt. Zuerst sieht man durch den Türspalt nur den Mönch, der am Glockenseil zieht. Später hat man aus verschiedenen Kamerastandpunkten oben auf der Balustrade unterschiedliche Aufsichten. Das fügt sich ganz logisch zusammen.

Rebhandl: Mich interessiert einfach die Frage: Warum wollte Gröning seit 20 Jahren so einen Film machen? Und auch: Was ist daran im Kino attraktiv? Wir haben den Film jetzt unter außergewöhnlich guten Bedingungen gesehen, in einem Multiplex-Kino. So eine Leinwand wird der Film wahrscheinlich in der Auswertung nicht haben, doch das zeigt ja schon, wo die eigentlich damit hinwollen.

Pantenburg: »Die große Stille« heißt »Großes Kino«.

Rebhandl: Ganz genau. Aus der Perspektive derer, die uns den Film verkaufen wollen, ist das völlig legitim. Aber ich kann diese Auffassung nicht teilen. Die metaphysische Enklave

ist nicht mehr die Frage, die uns heute beschäftigt. Ich finde dann die Wiseman'sche Politik interessanter, mit jedem Film implizit zu sagen: »OK, ihr seid zwar jetzt das Thema, aber ihr seid zugleich auch nur ein Teilsystem eines größeren Zusammenhangs.« Wiseman sagt nie: »Das ist attraktiv, und deswegen filme ich das jetzt.« Dieser Film dagegen sagt schon in seinem Titel: »Wir haben hier etwas Außergewöhnliches, etwas Besonderes, und ich filme es als etwas Besonderes«. Wahrscheinlich bin ich zu streng mit diesem Film, weil ich selber einen guten Teil meiner Jugend der Suche nach einer Erfahrung dieser Art gewidmet habe.

Pethke: Was bedeutet so ein Film denn filmpolitisch? Man hat da diesen Typus des Abenteuerfilmers, ...

Pantenburg: ... Werner Herzog ...

Pethke: ... - ja, an den musste ich auch denken - ... der seit 20 Jahren besessen diese Idee verfolgt und diese Besessenheit natürlich auch über Länge, über ungewöhnlichen Rhythmus und über Zuschauerzumerkungen ausdrückt. Und dann holt sich der X-Verleih den als großen deutschen Dokumentarfilm in die Kinos.

Rothöhler: Ich glaube jedenfalls nicht, dass die mit dem Film irgendwelche Vermarktungsprobleme haben werden. »Eine ganz andere Lebensform« - das hat doch Konjunktur, unter diesem großen, diffusen Begriff von Spiritualität. Auch durch die Neugierde: »Was? Die reden nicht miteinander? Ganz abgeschieden? Wie kommt das?« Insofern wundert mich das nicht, dass der X-Verleih den interessant findet für's Portfolio.

Rebhandl: Man kann dem Film auch einiges zugute halten: Er war sehr informativ in vielerlei Hinsicht. Allerdings musste man dann schon sehr genau hinschauen. Zum Beispiel auf die Fingernägel der Mönche. Da merkt man: Das ist keine gesunde Lebensform. Die sind nicht gut beisammen, je älter sie werden. Auch diese frontalen Großaufnahmen, wo ihnen ins Gesicht geschaut wird - aber das ist ja immer interessant im Kino. Die frontale Großaufnahme wäre eigentlich der einzig denkbare Gottesbeweis in diesem Film gewesen: Ob man in den Gesichtern etwas lesen kann von dem, was diese Männer irgendwann gesehen oder erfahren haben.

Rothöhler: Das macht er aber sehr auratisierend. Das sind dann Emotions- oder Physiognomiestudien, wo er den Hintergrund völlig wegräumt und uns damit quasi den Leseauftrag gibt: Seht in dieses Gesicht. Und dabei wurde noch mal deutlich, was einem die ganze Zeit vorenthalten wird, nämlich Lebensgeschichten. Die Gesichter bleiben letztlich Oberflächen, die nichts preisgeben, die einfach nur frontal angefilmt werden.

Rebhandl: Wenn man die Ordensregel radikal beim Wort nimmt, sind das ja Leute, die niemandem mehr ins Auge schauen müssen außer Gott. Deshalb haben mich die Großaufnahmen interessiert: Das ist der einzige Zugang. Nicht nur zu Gott, sondern auch zur Subjektivität der Mönche. Man schaut ihnen einmal in die Augen. Für einen Moment wollte ich doch noch die Transzendenzfrage stellen, aber ich bin wieder auf die ganz normale Körper-, Gesundheit-, wie schaut er aus-, wie geht's ihm-Ebene zurückgerutscht.

Pantenburg: Wenn die Mönche nur noch Gott ins Auge schauen, dann wäre der Film auch eine Hypostasierung des Autoren Gröning. Er als Regisseur wäre dann, gemeinsam mit uns Zuschauern, der einzige außer Gott, der dieses Privileg für sich reklamiert.

Rebhandl: Es gab mehrere solcher Momente, wo man sich diese Analogie zwischen Kamera und Gott gedacht hat. Zum Beispiel wenn Gröning die Falten um die Augen des alten Mönchs filmt. Es gibt doch dieses berühmte Wort, dass Gott die Haare auf dem Körper zählt. Das macht Gröning hier mit der Kamera. Ich finde, das ist etwas indiskret von ihm. Auch, dass er diesen hilflosen Mönch bei der Salbung zeigt. Das ist auch so ein unangenehmer Attraktionsmoment, den ich lieber nicht gesehen hätte. Außerdem ist der Film nicht spannend genug für 160 Minuten.

Pethke: Bei der Länge geht es nicht um Spannung. Es geht um filmische Monumentalität.

Knörer: Zugleich gibt es die Monumentalisierung der langen Zeit, die aber nicht wirklich die Zeit des Klosterlebens ist. Verräterisch finde ich die Szenen, wo er andeutungsweise dabeibleibt wie beim Haare-Scheren. Da gibt es zwei Minuten Rasur, dann aber kommt der Schnitt und es ist fertig. Wenn er eine konsequentere Zeige-Politik fahren würde, müsste er auch lange, böse, schwer zu ertragende Plansequenzen machen und nicht einfach schneiden, wenn's ihm passt.

Rebhandl: Ich hab' mich dabei ertappt, ein bisschen Angst zu haben bei dem Gedanken, dass man eines Tages nur noch die Bibel lesen darf. Es gibt kein anderes Buch mehr und ich darf auch nicht raus. Horror.

Die große Stille. Der Kartäuserorden gilt als eine der strengsten Bruderschaften der römisch-katholischen Kirche. 16 Jahre nach seiner ersten Begegnung mit dem Prior des Ordens erhielt Philip Gröning die Genehmigung, einen Film über das Leben der Mönche zu drehen.

Kinostart: 10. November 2005