

Zur psychologischen Interpretation des Films

1. Die Eigenart der psychologischen Interpretation

Filme und literarische Werke, die heftige Emotionen, vielfältige und verschiedenartige Deutungen auslösen, bieten sich schon von selbst als Lehrbeispiele für eine Psychologie des Films und der Literatur an. Und sie können oft tatsächlich der Psychologie einen guten und notwendigen Dienst leisten. Denn sie machen auf seelisch bewegende Werke aufmerksam, sie lassen Komplexe zum Vorschein kommen, die oft unter anderen Verhaltensweisen verdeckt werden; sie bieten Möglichkeiten, psychologische Erfassungskategorien zu erproben. Nicht zuletzt läßt sich an ihnen darlegen, was eine film- oder literaturpsychologische Interpretation ist und was sie von anderen wissenschaftlichen Analysen unterscheidet.

Der Film „*Das Schweigen*“ von Ingmar Bergman kommt psychologischen Ansprüchen an ein Musterbeispiel recht nahe. Die Eigenart der psychologischen Interpretation von Filmen oder literarischen Werken läßt sich an einem Film, der so verschiedenartig gedeutet und gewertet wird, vor allem deshalb darlegen, weil hier die üblichen Deutungen offenbar nicht weiter führen. Solche Schwierigkeiten können eine psychologische Analyse fördern; ohne sie scheint es gar nicht so einfach zu sein, die Eigenart einer psychologischen Interpretation von Werken anzuerkennen.

Bei Deutungen wird nämlich das *Erleben* eines Werkes meist gar nicht oder nur am Rande berücksichtigt; angesichts der Darlegung und Formung von „Ideen“, auf die es bei Filmen und literarischen Werken ankommen soll, sieht es so aus, als verstehe sich das seelische Geschehen von selbst. Wenn seelische Erlebnisse aber berücksichtigt werden, stehen sie meist ohne weiteren psychologischen Kontext irgendwo im System rationaler Überlegungen als ein Hinweis unter anderen. Es sind dann „Beweise“, die einigermassen willkürlich jeder Behauptung dienen können.

Ein solches Vorgehen ist mehr oder weniger klar begründet in der Auffassung, das Seelische sei das Subjektive, das dem objektiven, reinen Werk gegenüberstehe oder parallel laufe. Weil jeder nun einmal seelische Erlebnisse hat, hält er sich auch leicht in puncto Psychologie für sachverständig. Die Folge ist, daß die *Phänomene*, die sich einem Werk gegenüber tatsächlich zeigen, *weniger berücksichtigt werden als das, was man darüber Gescheites sagen kann*. Kein Wunder, wenn auf diese Weise selbst das Gegenteil des wirklich Erlebten für wahr gehalten wird; man kann dazu sogar planmäßig erzogen werden.

Das Verhalten gegenüber dem Film „*Das Schweigen*“ vermag das zu verdeutlichen. Es scheint, als leiste das seelische Erleben seinen Dienst nur im Dunkel des Kinos. Sobald es hell ist, wird es vergessen: die zentralen Aussagen der Deutungen und der

Kritiken des Films verlagern sich allzusehnlich auf den geistigen Gehalt des Films, der vermeintlich als Ursache des Erlebens angesehen wird. Jetzt wird mit Gott, mit dem Menschsein, der Hölle, der Liebe und dem Krieg, mit Theologie und Philosophie operiert. Nur auf eins wird der Film wenig bezogen: auf den kompletten Erlebnis-zusammenhang, der den Film fördert, ordnet, weiterführt, belebt, behindert. Kann man ihn wirklich beiseite lassen? Schließlich ist es doch diese Erlebnisganzheit, die in den Diskussionen und Auseinandersetzungen „nach-wirkt“.

Bei einem Film, der die übliche Story als äußere Linie zeigt, hat die Psychologie es schon schwerer, die Notwendigkeit einer Analyse des ganzen Erlebniszusammenhangs zu zeigen. „Das Schweigen“ jedoch erleichtert durch sein eigenartiges Erlebnisgefüge den Nachweis, daß nicht nur die sogenannte Wirkung und Nachwirkung, sondern auch das Werk selbst einer psychologischen Analyse unterzogen werden kann.

Damit ist *nicht gemeint*, jetzt werde die „Psychologie“ in den dargestellten Vorgängen herausgeholt. Das wäre natürlich möglich; die psychoanalytische Literaturforschung hat eine Reihe solcher Deutungen versucht. Bei „Das Schweigen“ könnte man etwa das Verhalten der beiden Schwestern von einer libidinösen Bindung an den Vater her deuten, die in zwei Richtungen verarbeitet würde. Anna erschiene als Ausprägung eines Typus, der die Fixierung an den Vater in der hemmungs- und wahllosen Zuwendung an Männer gleichzeitig zu verdecken und aufrechtzuerhalten suchte. Esther verkörperte einen Tochter-Typus, der das gleiche durch Abwendung zu erreichen suchte; zwischen beiden erwachsen infolgedessen Rivalität und Bewunderung, Liebe und Haß. In dem Hotelkellner fände man dann abgespalten und personifiziert vor sich, wie das Erleben der Töchter den Vater „sieht“: hilfsbereit und doch verständnislos für die „andere“ Sprache. Im Kind personifizierte sich vielleicht das Bewußtsein der beiden Schwestern, das den eigentlichen Triebkräften fremd gegenüberstünde.

Eine solche Deutung der äußeren Ereignisse, die der Film zeigt, wird hier jedoch nicht angestrebt. Denn sie könnte die eigentümliche psychologische Interpretation des Filmerlebens und der Lektüre nicht klar genug verdeutlichen; sie wäre auch eine Deutung nach dem Schema „Drama“. Ebenso geht es nicht um eine Analyse des persönlichen „Dramas“ des Regisseurs, das sich in einem Werk zu klären und zu befreien suchte. Dazu müßte man schon ihn selbst psychologisch untersuchen.

Die psychologische Analyse des Films soll sich vielmehr auf die Erlebniszusammenhänge richten, die sich bei den Zuschauern während des Filmerlebens ausbilden. Zu diesen Erlebniszusammenhängen gehört all das, was man üblicherweise als Gefühle, Wahrnehmungen, Vorstellungen, Überlegungen, Feststellungen, Einstellungen, Stimmungen, Komplexe, Bedürfnisse usw. bezeichnet. Diese Worte verbergen aber oft die eigentümlichen *Qualitäten der Erlebniszusammenhänge*. Einerseits sind diese Qualitäten nämlich den beschreibbaren Phänomenen näher: dem „Betroffensein“, dem „Gepacktwerden“ — oder der „Fadheit“ — des Erlebens; andererseits erweisen sie sich als Züge, die in den Phänomenen als „Tendenzen“, „Prinzipien“ oder „Bedingungen“ wirken: Einordnungstendenzen, Gestaltergänzungen, Sinnfindung usw.

Auf das *Gefüge dieser Züge* kommt es bei der psychologischen Analyse an. Seine Ausprägung dürfte erklären, warum der Film eine solche Bewegung auslöste. Von diesem Gefüge her wird verständlich, warum die sexuellen Szenen so in den Vordergrund gerückt sind: weil das Erlebnisgefüge ungewohnt und unaussagbar ist, klammern sich die Reflexionen an die Stellen, die scheinbar daran „schuld“ sind und für die Worte und Schemata verfügbar sind.

Etwas vergrößernd kann man sagen, daß im folgenden der Versuch gemacht wird, sich mittels psychologischer Untersuchungen in die Arbeit — die Formenbildung — des seelischen Geschehens der Zuschauer zu versetzen. Von den Schwierigkeiten und Lösungsmöglichkeiten dieser Arbeit aus soll die „Wirkung“ des Films psychologisch erfaßt werden. Wenn die Arbeit des Seelischen sichtbar wird, kann man auf Klischees wie „Identifikation“ verzichten; sie reichten bei dem Film „Das Schweigen“ sowieso nicht hin.

Wenn man „Das Schweigen“ nach dem Schema eines „Dramas“ oder einer „Story“ oder einer „Lehre“ auffaßt, verfehlt man Wesenszüge des Films; und zwar, weil die Erlebnisse unberücksichtigt bleiben, die tatsächlich beim Zuschauer in Gang kamen. Im Erleben eines Films bahnt sich jedoch auch stets eine „*Auffassung*“ an; auch dann, wenn wir das bewußt nicht entsprechend zur Kenntnis nehmen oder auf eine Formel bringen können. Unser Umgang mit Menschen und Dingen wird immer von *Gesamterlebnissen* bestimmt. Die bewußt einsetzbaren Erfassungsschemata beziehen sich nur auf einen Ausschnitt aus der Fülle der seelisch wirklich eingesetzten Prinzipien. Mit „Geschichten“ und „Ideen“, die „Gefühl“ und „Verstand“ ansprechen, ist es nicht getan. Die psychologische Deutung muß versuchen, alle Phänomene des Erlebnisverlaufs, ihre Rolle bei der Ausbildung einer seelischen Geschehensform sowie die dabei wirksamen Prinzipien, die das Funktionieren dieses Ganzen tragen, zu berücksichtigen.

Da die Psychologie — im Gegensatz zur üblichen Meinung — keineswegs auf das „Gehäuse des Subjekts“ beschränkt ist, fällt es ihr nicht schwer, „Welt“ und Bedeutungen als Glied seelischer Formenbildungen zu erfassen. Das beschränkt sich allerdings auf Bedeutungen, die auch aus den konkreten Zusammenhängen des Verhaltens und Erlebens erwachsen. Was ein Werk eigentlich soll, was der Autor damit wollte, ist psychologisch unerheblich, wenn es nur um ein Erfassen des Erlebens der Zuschauer geht. Psychologisch kommt es an auf die aktuelle „Geschichte“ des Erlebens selbst, auf die Metamorphose der Bedeutungen, auf das Leben der gesehenen Wirklichkeit in den seelischen Geschehnissen, auf die Tendenzen zur Einordnung und Anverwandlung des Gesehenen, auf Züge also, die seelische Veränderungen bewirken und die auf Veränderungen hin in Erscheinung treten. Diese Züge wirken nicht nebeneinander, sondern konstituieren im Zusammenwirken eigentümliche seelische Ganzheiten und Formen. Sie geben den seelischen Geschehnissen Ordnung und Sinn. In ihnen wirkt und enthüllt sich auch das Werk, soweit es psychologisch betrachtet wird.

Eine psychologische Analyse des Zusammenspiels dieser Züge, die eine Form des seelischen Geschehens ausbilden helfen, zeigt, daß „Das Schweigen“ die *übliche Erlebens- und Betrachtungsweise*, die durch Filme oder literarische Werke in Gang gebracht wird, *durch eine andere ersetzt*. Da der Film selbst darüber keine Abhandlung anfügen kann, verschweigt er notwendigerweise vieles, was bei einer psychologischen Betrachtung zutage tritt. „Das Schweigen“ sagt uns erlebnishaft etwas und verschweigt es zugleich für unsere Reflexion.

Wenn hier die Psychologie Werk und Erleben des Publikums als eine Einheit sehen muß, so kann das leicht mißverstanden werden. Man könnte ja annehmen, damit werde der Dümme zum Maßstab des Werkes. Das ist jedoch nicht der Fall. Die psychologische These besagt vielmehr, das Werk werde stets von seelischen Bedingungen mitkonstituiert. Es ist ein Mittel, die seelischen Gestaltungskräfte in einer Form zum Ausdruck und zum Sprechen zu bringen. Umgekehrt beleben die seelischen Bewegungen dabei die Gestalt des Werkes; sie gehen in ihr auf. Eine psychologische

Analyse des Werkes sieht seine Struktur im Zusammenhang mit den Entwicklungsmöglichkeiten, die sich seelischem Geschehen und Erleben eröffnen. Indem eine Formel für die Struktur die Entwicklungsmöglichkeiten zu umfassen sucht, hebt sich jeder Bezug auf einen Durchschnittsmenschen auf.

2. „Das Schweigen“ als Beispiel einer psychologischen Interpretation

Was eine psychologische Werkdeutung ist und was sie nicht ist, läßt sich demonstrieren, wenn Deutungen des Films und Untersuchungen des Erlebens der Zuschauer miteinander verglichen werden.

Eine psychologische Deutung nimmt die zusammenhängende „Geschichte“ des Erlebens selbst in die Interpretation hinein. Sinndeutungen, die das nicht tun, kann sie allenfalls als Metaphern des Erlebens gelten lassen; oder sie kann sie als einen Hintergrund ansehen, von dem sich die Geschichte des Erlebens abhebt. Einige Kernsätze aus Deutungsversuchen sollen beispielhaft zeigen, *was nicht als psychologische Interpretation anzusehen* ist (selbst wenn *Freuds* Begriffe dabei verwendet werden).

Das besagt nichts gegen die Kritiken. Sie finden ihre Berechtigung von anderen, außerpsychologischen Bezugssystemen her. Es besagt allein, daß der Ausgangspunkt nicht eine Erfassung des Erlebens während des Films ist; denn viele der hier erwähnten Gedanken haben kaum etwas mit den Erlebnisqualitäten des Zuschauers während des Films zu tun.

... „Schweigen“ könnte theologisch als das universale „Mysterium iniquitatis“ verstanden werden. Triebverfallenheit, Angst, Tod bleiben unaufgehoben. Licht dringt nur durch einen winzigen Spalt. Nirgends gibt es die Anrufung des Herrn aus der Tiefe. *Bergmann* hat Zeugnis für die Hölle abgelegt. Dramaturgie und Schnitt folgen der Logik der Diagnose ...

(*Karl Korn*: Hölle, in der wir leben — „Schweigen“ von *Ingmar Bergman* — *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 27. 1. 1964)

... Aus den Seufzern des Fleisches gehen die rasselnden, blitzenden Lärmereien einer Welt hervor, die sich mitten im Frieden kriegerisch perfektioniert, einer niederdrückenden Welt, die die Wonnen der Liebe zermalmen möchte. Unter solcher Bedrohung verschwindet die harmonische Liebe zwischen Mann und Frau: harmonisch im Gleichgewicht zwischen Kopf, Herz und Schoß ...

... Und was „Gott“ betrifft: „Das Schweigen“ hat nichts mit „Hölle“ zu tun, wie der Vorspann feige und irreführend bemerkt. „Das Schweigen“ ist als Kunstwerk nur aus künstlerischen Kategorien heraus sachlich interpretierbar. Das Moralische versteht sich auch hier von selbst. Form als Moral. Und wer hat denn recht: Ester, Anna, Johan, der Kellner, die Liliputaner, die sexuellen Metzger? Keiner keine ...

(*Gert H. Theunissen*: „Je tiefer er sich ängstigt, um so größer ist der Mensch“ — *Die Welt* Nr. 45-III vom 22. 2. 1964)

... *Bergmans* neuer Film, der dritte Teil einer Trilogie, schickt sich gerade an, die Understellbarkeit paradiesischer Normen zu beweisen. Angst ist unser Teil. In einer entgotteten Welt ist die Liebe dahin ...

... Niemals bisher hat die Linse so „radarhaft“ herumgetastet, herumgesucht am Bild des Menschen — und eben darum ist sie von wühlender Sexualpathetik, von naturalistischem Zugriff absolut frei. Die Bedrückung, die man im Parkett empfindet, ist ausgelöst von Scham und eigener Schuld. Reinigung erfolgt — oder (zum Teil sehr plumpe) Abwehr. Insbesondere hinsichtlich der berüchtigten 118 Sekunden ... (*Helmuth de Haas*: Ist die Hölle darstellbar geworden? — *Die Welt* vom 15. 2. 1964)

... Es handelt sich tatsächlich um ein Werk, in welchem bei radikalem Ernst das Dasein des Menschen in der Welt und zu der Welt über der Welt angegangen wird, um einmal das gefühlsgefährliche Wort „religiös“ zu meiden. Hier wird tatsächlich gefragt, wo in dem Geschöpf Mensch noch die Handschrift, der Geist, das Ebenbild des Schöpfers, Gottes, zu sehen sein soll ...

(Aus: *Ingmar Bergmans* Film „Das Schweigen“ — *Generalanzeiger Bonn* vom 15. 2. 1964)

... In diesem letzten Teil jener Triologie, die mit „Wie in einem Spiegel“ eingeleitet und mit „Licht im Winter“ fortgesetzt wurde, gestaltet der schwedische Regisseur und Drehbuchautor *Ingmar Bergman* sein immer wiederkehrendes Thema von der bohrenden Frage nach Gott ganz aus der Negation heraus. Hatte es im ersten Film dieser Bekenntnisserie noch Hoffnung, im zweiten wenigstens Verzweiflung gegeben, so bleibt hier nur das Nichts, die absolute Verlorenheit an die Leere, das rein animalische Dasein des Menschen im Käfig seiner Triebe. ...

(WR: Das Schweigen — AVZ vom 15. 2. 1964)

... Jede der drei Szenen ist Endstück in der filmischen und theoretischen Formel des Regisseurs *Bergman*. Er will — und dabei nimmt er nicht die geringste Rücksicht auf irgendein Publikum oder dessen Regungen — seine moralistische Formel zu Ende führen. Sie könnte heißen: Sexualität ohne Seele = Schweigen. Und das Schweigen ist dann bei *Bergman* wohl doch die von *Karl Korn* zitierte „Hölle, in der wir leben“. (*J. W. Reifsnrath*: Die „strittigen“ Szenen — Das Publikum flüchtet hinter Meinungen — *Kölner Stadt-Anzeiger* Nr. 61 vom 12. 3. 1964)

... In diesem Film nämlich wird ein alter, in der Literatur längst nicht mehr erfüllbarer Realitätsbegriff neu ausgewertet. Die Kamera beschränkt sich darauf, vorurteilslos und naturgetreu zu registrieren. Es wird nicht „das Laster“ gezeigt. Es wird auch nicht ein definierbarer Symbolismus für die Gottesferne erfunden. In Szene gesetzt wird lediglich der Dualismus zwischen Hoffnung und Erfahrung ...

(*K. Schäffer*: Mißverständlicher Realismus — Das Publikum flüchtet hinter Meinungen — *Kölner Stadt-Anzeiger* Nr. 61 vom 12. 3. 1964)

Die äußere Geschichte, ihre Konflikte, ihren Aufbau und ihren Sinngehalt zu erfassen, das ist im allgemeinen Ansatz der Interpretation. Diese Sachverhalte formen auch tatsächlich das Seelische mit. Es ist nicht so, als stünde das, was wir sehen und bedenken außerhalb des seelischen Geschehens. Die äußere Geschichte ist von der seelischen Formenbildung her gesehen so etwas wie eine „äußere Seele“ oder wie eine Metapher des Seelischen. Aber sie allein macht das seelische Geschehen nicht aus, und auch die Sinngehalte genügen nicht.

Durchgängige Analysen der filmischen Gestaltung sind schon seltener. Der komplette Erlebniszusammenhang wird kaum erörtert; immerhin klingt er in manchen Deutungsansätzen wie ein Grundton an. Je stärker die Erlebnisganzheit zurücktritt, desto eher bahnen sich Verfälschungen auch in den Sinndeutungen an. Es kommt nämlich viel weniger auf die abstrahierbaren Sinngehalte an als auf die *Art und Weise des „Mitgehens“ bei der Entwicklung der Bedeutungen*. Wie der Film aufgefaßt wird, hängt ab von den Spannungssteigerungen, von Gehemmtwerden, Weiterkommen, Klarer-Sehen oder Verwirrt-Werden. *Alle diese seelischen Momente legen das Werk aus*. Man kann daher die komplette seelische Ausdrucks- und Formenbildung nicht unberücksichtigt lassen. Je nach Art der Ausprägung des seelischen Geschehens bringen uns ähnliche „äußere“ Tatbestände etwas ganz anderes nahe.

Von einer psychologischen Analyse aus zeigt sich schon bei den üblichen Filmen eine Art „Doppelleben“. Die äußere Story ist Anlaß, Stütze für eine innere Bewegung

oder Geschichte. Beide vertiefen sich gegenseitig und tragen sich gegenseitig weiter. Es ist unbedingt erforderlich, die psychologischen Tatbestände aus diesem komplexen Ganzen der Formenbildung heraus zu verstehen. Dieses Ganze ist die seelische Einheit, die tatsächlich das Geschehene auffaßt und die sich und anderes aus ihrer Entwicklung versteht. *Ganzheiten und Formen sind psychologisch der Rahmen aller möglichen Erfahrungen und Begegnungen.* Die seelischen Formen selbst „sagen“ uns etwas, auch wenn ein Werk das nicht als Metapher, als Spiegelung, als Gedanken ausdrücklich zur Rede bringt. Auch „Das Schweigen“ sagt etwas, indem es die Ausbildung seelischer Formen begünstigt.

Während die übliche Filmanalyse eine Auslegung dessen ist, was wir uns „gegenüberstellen“ können, richtet sich die psychologische Analyse auf eine Untersuchung der seelischen Formenbildung selbst, bei der das Werk mitbeteiligt ist. Was man psychologisch als Bedeutungen ansehen kann, hängt immer mit dem Gestaltwerden des Seelischen während des Films zusammen. Psychologisch wird eine „Sinnfindung“ erst aus dem Gesamtgeschehen verständlich. Die von den Zuschauern geschilderten Erlebnisse verweisen auf unausgesagte „Auffassungen“ des Erlebensganzen. An sie kommt man heran, indem man sich die *Phänomene* vergegenwärtigt, die beim Filmablauf auftreten, und *auf ihren inneren Zusammenhang* durchforscht. Dem Schema „Geschichte“, „geistiges Problem“ steht die Gesamtgestalt entgegen, die sich aus den Phänomenen ergibt.

Bei dem Film „Das Schweigen“ zeigen sich sehr verschiedenartige Phänomene. Die Zuschauer berichten über: Erregungen, Verspannungen, Verkrampfungen, Magenschmerzen, „der Körper wird als Körper fühlbar“. Sie machten „Beobachtungen“ von Szenen wie Baden, Wasserlassen des Jungen, der Junge und die Zwerge. Es stellten sich ein: Langeweile, auf die Uhr sehen, rausgehen wollen, froh sein, daß die Zeit um ist; daneben Ekel, Stimmungshaftes, Peinliches. Es finden sich enttäuschte und erfüllte Erwartungen, seltsame und komische Anmutungen, Reflexionen, Änderungstendenzen; dann Erlebnisse, das Ganze sei alptraumhaft, man müsse hinsehen, man werde zu etwas gezwungen. Ambivalenzen kommen auf, Meinungsschwankungen, Sinnsuche, einfach Hinsehen-Wollen, Beachtung auch der Symbole, Nebenherdenken, auf Gestaltung, auf Filmisches achten. Es kommt während des Films zu Ängsten (auch in solche Situationen zu kommen), zu Abwertungen, zu Erlebnissen wie Aschermittwochstimmung, widerlich, Zumutung, Brutalität, Schock. Die Zuschauer sagen, ihr Verhalten nach dem Film sei anders als sonst gewesen, man fühlt sich „eine Stunde am Boden zerstört“, die Tendenz entsteht, „mit Frauen etwas zu haben“. Man hat Neigung, zu diskutieren wie sonst bei keinem Film. Ein Teil der Zuschauer glaubt nach Tagen einen Sinn gefunden zu haben, andere geben es auf; die einen meinen, es sei der beste Film, den sie gesehen haben, die anderen meinen, man solle den Film verbieten.

Gibt es da überhaupt eine *Einheit*? Verweisen die verschiedenartigen Deutungen auf ähnliche seelische Grundlagen wie die Erlebnissphänomene? Diesen Fragen muß die Psychologie nachgehen, und dazu muß sie zunächst einmal von den Angaben der Zuschauer ausgehen, soweit sie tatsächlich Phänomene schildern. Die sind nämlich während des Filmlebens wirklich da.

Nun genügt es psychologisch aber keineswegs, bei einem Feststellen von Phänomenen einfach stehen zu bleiben. Selbst damit, daß die wirklichen Erlebnisse tatsächlich erfaßt werden, ist es psychologisch nicht getan. Für eine psychologische Interpretation ist entscheidend die Suche nach einem *Erklärungsmodell*, das uns die *Grundzüge des*

Erlebens und damit die Grundzüge des Films in psychologischer Hinsicht vor Augen führt. Von da aus kann man dann die einzelnen Befunde zu klären versuchen. Damit eröffnen sich Einsichten in die Eigenart des Erlebens und es bieten sich Gesichtspunkte an für ein Verständnis des Films.

Eine psychologische Deutung muß versuchen, grundlegende psychologische Erklärungsprinzipien zur Erfassung und Ordnung der Erlebnisse verschiedener Zuschauer heranzuziehen. Daher langen einfache Umfragen nicht. Rationalisierungen, Widerstände, falsche Erklärungen, Fehleinstellungen müssen — wie bei der Motivforschung — als solche erkannt und in ihrem Sinn erfaßt werden. Sie müssen begriffen werden von dem tatsächlich gegebenen, doch in seiner Struktur dem Zuschauer oft verborgenen Erlebnisganzen aus. Die psychologischen Untersuchungen wollen die Vielfalt der beobachteten seelischen Erlebnisse in einem ordnenden Bild oder Modell zusammenfassen und verständlich machen. Das Modell sucht durch eine strukturelle Analyse das Gefüge des Erlebens so herauszustellen, daß in einem das Wirken der seelischen Bedingungen sichtbar gemacht und zugleich ein Nenner für das konkrete Werk gefunden wird.

Voruntersuchungen dienen dazu, ein solches Modell zu entwerfen, das dann von weiteren Untersuchungen aus bestätigt oder revidiert wird. Da hier im Zusammenhang allgemeine Gesichtspunkte einer psychologischen Interpretation dargelegt werden sollen, genügt es, von den Ergebnissen einer Voruntersuchung zum Film „Schweigen“ auszugehen. Das in der Voruntersuchung sich abzeichnende Erlebnisgefüge ist die Grundlage für die psychologische Interpretation des Films. Da es dabei nicht auf repräsentative Verteilungen ankommt, sondern auf eine Erfassung der grundlegenden Entwicklungstendenzen des seelischen Geschehens gegenüber einem bestimmten Werk, ist ein solches Vorgehen durchaus berechtigt.

Der psychologischen Voruntersuchung zufolge zeichnet sich ein fast paradoxes Bild des Erlebens der Zuschauer ab; dementsprechend auch eine Interpretation des Films, die eine seelische *Gegenbewegung* und einen seelischen „Anstoß“ in den Mittelpunkt stellt. Auf der einen Seite kommen die Zuschauer mit vielen Zügen des Films nur schwer oder überhaupt nicht klar. Sie würden gerne vieles etwas leichter verstehen und begreifen können. Andererseits werden einige sonst durchaus begreifliche Vorgänge ungewohnt deutlich gezeigt. Und mit dieser massiven Eindeutigkeit kommen die Zuschauer nun auch nicht zurande. Das Sichtbare verwirklicht sich in Erregungen, die das Einordnen und Begreifen überrennen.

Als *Erlebnisgefüge* erweist sich so eine *Gegenbewegung zwischen Einordnungs- oder Verarbeitungstendenzen* einerseits und *der sich aufdrängenden Wirklichkeit*, dem auf Auswirkung drängenden Geschehen andererseits. Die Zuschauer sehen etwas, glauben es aber nicht einordnen zu können. Dann könnten sie etwas einordnen, glauben aber, es nicht wahrhaben zu dürfen. Aus beiden Gliedzügen des Erlebnisganzen folgt das Gleiche: Wirklichkeit und Anverwandlung passen nicht zusammen, das Erleben pendelt von einem Pol zum anderen und wieder zurück.

Bei den „neutralen“ Gliedzügen fällt das Geschehene und die Möglichkeit der Verarbeitung und Einordnung auseinander: die Zuschauer möchten es jedoch zusammenbringen. Auf diesem Hintergrund der Bemühungen um ein Zusammen-Sehen bildet sich eine Stimmung aus, die die Art des Gesehenen mitbestimmt. Die Zuschauer erhoffen von dem, was sich zeigt, Anhaltspunkte für ein Verständnis. Sie werden auf das Geschehene als Gesehenes hingeführt. Bei den sexuell betonten Gliedzügen dagegen handelt es sich um Sachverhalte, bei denen sonst Wirklichkeit und Verarbeitung in einem gegeben sind. Aber die Zuschauer „wollen“ es so nicht zusammenbringen. Sie wollen nicht jede Antwort des Zu-Sehenden „haben“ oder ausleben.

Der Film führt zu ambivalenten Gefühlen bei der Begegnung zwischen der Wirklichkeit und unseren Verarbeitungstendenzen. Spannungen zwischen seelischen Zügen werden spürbar, seelische Bewegungen schlagen ineinander um, Übergänge breiten sich aus. Die versagende Einordnung läßt uns die „Wirklichkeit“ entgleiten und führt doch zu einem *Eingehen auf das Gesehene, auch wenn es nicht begriffen werden kann*. Das Eindeutige aber ist etwas, das uns überrennen kann und das, genau wie die entgleitende Wirklichkeit, zu einer Frage Anlaß gibt.

Damit gibt der Film auch in psychologischer Hinsicht etwas wie eine „Zone des Schweigens“ frei: bei unserem Umgang mit der Wirklichkeit stoßen wir auf „Lücken“, Störbereiche, Unausgeformtes. Diesem Erlebensgefüge fügen sich die einzelnen Phänomene ein, die sich während des Filmerlebens entwickelten. Mit der erschwerten Einordnung und Anverwandlung hängen Erlebnisse wie Ärger, Fragen, Sinnsuche, Langeweile zusammen. Die Zuschauer fühlen sich gedrängt, mit der Wirklichkeit fertigzuwerden und das Gesehene einzubeziehen in ordnende und klärende Formen. Doch handelt es sich dabei nicht allein um rationales und bewußtes Einordnen, sondern auch um Gruppierungen und Organisationen, die ablaufen, ohne daß wir eigentlich bewußt einordnen müssen. Auch dieses selbstverständliche Einordnen versagt, ohne daß Bedeutungen im Sichtbaren einfach wegfallen. Wir werden darauf verwiesen, uns dem Sichtbaren stärker anheim zu geben.

Was aber jetzt als Sichtbares in Erscheinung tritt, lebt in gewisser Weise aus der Entwicklung unserer Stimmung, von unserem Ärger, der Langeweile, dem Nicht-Begreifen. Erst dadurch eröffnen sich neue Zugänge und neue Möglichkeiten der Erfahrung. „Langeweile“ ist nicht immer das Gleiche im seelischen Geschehen. Sie kann tatsächlich dazu führen, daß sich neue *Erfassungsmöglichkeiten anbieten* und daß sich aus dem Gesehenen heraus etwas eröffnet, das wir sonst mit den üblichen Einordnungsklischees verdecken würden. So erwächst aus der „Arbeit“ des Erlebens eine Stimmung, und diese Stimmung geht in ein bestimmtes *sinnliches Gewahren* über. Da die seelische Formenbildung nicht engagiert ist durch die Einfühlung in irgendeine sich im Film aufbauende Geschichte, bildet sich auch das aus, was die Zuschauer als „Nebenherdenken“ bezeichneten: Man kann auf ästhetische Momente achten, man kann sich Fragen stellen, man kann an „anderes“ denken, man kann die „Symbolik“ und die Symbolisierungsabsichten zu verfolgen suchen.

Man kann aber auch Rationalisierung einsetzen, die das Erleben wie eine „Hülle“ umgeben und auf Verarbeitung hin profilieren. Die vielen Kritiken und die vielfartigen Deutungen, die Ideologien, die sich bei dem Film aufbauen, gehen auf die erschwerte Anverwandlung zurück: statt eines Übergangs in sinnliches Gewahren kann sich — gleichsam als *Überkompensation* — eine Rationalisierungstendenz breit machen. Hier zeigt sich schon, daß das Erlebnisgefüge verschiedenartige Ausprägungsmöglichkeiten hat (s. u.). Die in dem Erlebnisgefüge enthaltenen Entwicklungsmöglichkeiten können in verschiedener Weise fortgeführt werden. Daher veranlaßt das Erlebnisgefüge verschiedenartige Verlaufsformen des seelischen Geschehens. Der Versuch, durch intellektuelle Bewältigung und Rationalisierung die „Hülle“ der Formenbildung unversehrt zu halten, ist nur eine mögliche Ausprägung unter anderen.

In der Erschwerung der Einordnung und Anverwandlung ähnelt der Film „Das Schweigen“ einem Film wie „Das Brot der frühen Jahre“. Auch hier wird eine Deutung nach dem Schema Story oder Drama der Eigenart der Formenbildung im Ganzen, die uns etwas über den Film „besagt“, nicht gerecht. Aber im Gegensatz zu „Das Brot

der frühen Jahre" ist das durch erschwerte Verarbeitung „geöffnete“ Erlebensgefüge des Films „Das Schweigen“ durch die Gegenbewegung einer massiven „Verwirklichung“ mitbestimmt.

Die Übergänge zum sinnlichen Gewahren könnten sich nämlich in eine Art Traumzustand weiterentwickeln, in dem wir dann in eine in sich geschlossene Stimmungswelt gelangen. Beim „Schweigen“ wird diese Bewegung gestoppt, da die *Spannung* zwischen Bewältigung und Wirklichkeit immer wieder durch einen krassen „Realismus“ provoziert und neu entfacht wird. In die erschwerte Verarbeitung stößt eine im allgemeinen unschwer einzuordnende Sexualität — vor allem an drei Stellen — unmittelbar erregend und sich „verwirklichend“ hinein. Das sonst „Verständliche“ enthüllt eine Wirklichkeit, die die Möglichkeit der üblichen Einordnung überrennt. Sie überschreitet das übliche Maß der Darbietung und kann dazu führen, daß Sachverhalte den Zuschauern vor Augen treten, die nicht mehr „domestiziert“ sind. Durch die Aufhebung von Tabuiertem wird die unabweisbare Wirklichkeit in einem solchen Ganzen des Filmelerbens unerträglich und unbegreiflich. Es ist eine „Alltagserfahrung“ und ist doch wieder mehr als eine Alltagserfahrung.

Wichtig ist dabei, daß die Erregung nicht in üblicher Manier anläuft, sondern plötzlich und trotz allen Vorherwissens unerwartet eintritt. Die sexuellen Szenen heben sich als gesondert, als andersartig von den übrigen gliedhaften Erlebnissen des Filmganzen ab. Auch hier ist wieder nur aus dem paradoxen Spannungsverhältnis zwischen Anverwandlung und Verwirklichung zu begreifen, wieso „Fasziniert-Werden“, „Angesaugt-Werden“, „elementares Überwältigt-Werden“ und zugleich so etwas wie Voyeurismus, Gefühle der Bedrohung und Abwehrtendenzen vorliegen. Wahrscheinlich ist das nur in dieser Weise in Gang zu bringen — nicht durch Verhüllteres, nicht durch andere Inhalte (Tod, Mord). Das verbal und „gedanklich“ anscheinend eindeutig Einzuordnende ist offenbar gar nicht so sehr bewältigt, wie es den Anschein haben könnte. Nur daraus ist abzuleiten, wieso das Zusehen-Können und das Zusehen-Müssen, das zur Eigenart des Filmelerbens gehört, derart miteinander kontrastieren.

Ein Verarbeiten-Wollen dieses seltsamen Gefüges führt dazu, daß die abgehobenen sexuellen Szenen besonders herausgestellt werden. Hier scheint vielen die Ursache für ihr Unbehagen zu stecken; darüber läßt sich auch reden, das läßt sich mit Wertungen verbinden. Psychologisch betrachtet ist das jedoch ein Kurzschluß. Zweifellos gehören die Szenen mit zur „Wirkung“ des Ganzen. Aber sie als einzige „Ursache“ herauszugreifen ist unberechtigt; ganz abgesehen davon, daß in anderen Filmen viel weniger mit sexuellen Erregungen gespart wird.

3. Was „Das Schweigen“ zu sagen hat

„Das Schweigen“ sagt etwas. Es sagt etwas der Formenbildung — d. h. der Tätigkeit der Gestaltungskraft — des seelischen Erlebens, die sich und anders verstehen und auffassen kann. Es sagt das aber nicht, indem es einen Kommentar für und über bestimmte seelische Vorgänge mitsagt, die bei den Erlebnissen des Films eine Rolle spielen. „Das Schweigen“ schweigt sich aus über das seelische Geschehen, das in psychologischer Sicht eigentlich der Träger eines Verständnisses des Films ist, genauso wie die Kritik darüber schweigt. Man erfährt in dem, was man „außen“ sehen und sich gegenüberstellen kann, nichts von der Tätigkeit des seelischen Erlebens selbst. Daher ist es so schwierig, in die Eigenart eines Films wie „Das Schweigen“ einzudringen. Die kompletten

Erlebensganzheiten und ihre Prinzipien, die Erfahrung und Auffassung tragen, werden nicht ausdrücklich genannt und herausbezeichnet. Unsere Risiken und Chancen des Erlebens, das In-den-Griff-nehmen-Können, das Haben und Zufassen, alles das ist tatsächlich beteiligt, ohne daß es eigentlich ausgesagt wird.

Bei den Filmen, die wir sonst im Kino sehen, gibt uns die Stellungnahme der Schauspieler oder der Aufbau einer Geschichte, die wir verfolgen können, Hinweise auf das, was seelisch geschieht. Aber bei einem Film wie „Das Schweigen“ wird das nicht mehr als eine Hilfe angeboten. Es ist dabei psychologisch unerheblich, ob der Regisseur das beabsichtigt hat oder nicht. Was „Das Schweigen“ sagt, kann man nur verstehen, indem man tatsächlich das seelische Erlebensgefüge untersucht. Und *aus der Eigenart dieses Gefüges* heraus wird verständlich, was beim Schweigen erlebbar wird und was uns notwendig befremden muß. Erlebbar wird bei dem Aufbau der gesamten seelischen Formenbildung, daß *Gegenbewegungen, Übergänge, Umschläge* des seelischen Geschehens erfolgen. Dabei wird spürbar, daß es auch für das seelische Funktionieren so etwas wie eine Schweigezone gibt, in der Wirklichkeit und die Tätigkeiten der Bewältigung nicht mehr zusammenpassen. Und weil das so ist, wird nun auch verständlich, wieso von den üblichen Betrachtungsweisen her der Film nicht gefaßt werden kann. Die Aussagemöglichkeiten, die die Zuschauer und Kritiker entwickelt haben, beziehen sich vor allem auf eine Erfassung von Gegenüberstehendem. Sie beziehen sich nicht auf eine Erfassung der Tätigkeiten des Seelischen selbst.

Die eigentümliche Ausbildung seelischer Gefüge aber ist das Entscheidende bei diesem Film. Ihnen und durch sie „sagt“ der Film etwas. Das Schweigen spricht durch die Formenbildung des Seelischen selbst. Die Formen des Seelischen fassen etwas als „begreiflich“ nur, indem sie es verarbeiten und „verdauen“. Störungen dieser Tätigkeit führen zu Prozessen, in denen „feste“ Gefüge in Bewegung geraten. Stimmungen entstehen, Fragen, Verärgerung, aber auch Distanz schaffende „Langeweile“. Dabei wird möglich, Kontakt zu gewinnen mit dem, was wir sehen, ohne daß wir sofort klassifizieren und einordnen. Andererseits erweist sich eine scheinbar anverwandelte und „bewältigte“ Wirklichkeit auch keineswegs als eine Garantie dafür, daß wir tatsächlich von der Wirklichkeit nicht überrannt werden: Die Wirklichkeit und ihre seelische Anverwandlung ist nicht abgeschlossen, sondern offen, rätselvoll, unerfaßbar, nicht ohne weiteres zu bewältigen. Sie vermag uns mit einer elementaren Gewalt sowohl zu faszinieren als auch zu erschrecken.

Weil sich diese Erfahrung aber „*schweigend*“ vollzieht und weil die verschiedenen seelischen Tätigkeiten wie auch die Wirklichkeitsqualitäten ineinander umschlagen, erleben die Zuschauer an Hand des Films die *Relativität ihres seelischen Tätigwerdens*. Sie erleben, daß sie tätig werden, und daß diese Tätigkeit zur Untätigkeit führt; Aufnehmen-Wollen geht über in Hinnehmen-Müssen. Die Zuschauer werden auf Erleben- und auf Nicht-Erleben-Können aufmerksam. Sie beginnen auf die „Symbolik“ der Dinge zu achten und stellen fest, daß sie vielfach „gemacht“ und „erdacht“ ist. Hierbei kann sich dann ein Gefühl dafür einstellen, daß die Wirklichkeit immer überschritten werden kann auf „tiefere“ Bedeutungen hin. Aber ob diese tieferen Bedeutungen die Wirklichkeit auch zutreffend erfassen, ist eine Frage, die sich vom Film her stellt, aber nicht beantworten läßt. Transparente und schlicht gegebene Wirklichkeit gehen so ineinander über.

Genauso ist es mit dem Verhältnis von Distanz und Engagiertsein. Stellenweise sind die Zuschauer ergriffen, gepackt und bewegt. Aus dem, was sich in ihrem Erleben verwirklicht, erwachsen Weiterführungen; aber die führen zu Formierungen des

seelischen Geschehens, bei denen die Zuschauer sich erleben als distanziert dem gegenüber, was sich ihnen darbietet. Sie vermögen das Gesehene aufzugreifen, sie vermögen davon wegzugehen, an anderes zu denken oder Akzente zu setzen, die ästhetische Qualitäten betreffen. Vielleicht bieten diese mannigfachen Übergangsmöglichkeiten des Films sogar eine Grundlage für das, was wir als ästhetisches Erleben ansehen. Andere Übergänge, Umwandlungen und Umschläge zeigen sich etwa in dem Prozeß, der ausgeht von dem Gefühl, hier solle uns vielleicht eine „Lehre“ gegeben werden, der weitergeht in einer dagegen aufkommenden Aggression und der doch zu der Einsicht führen kann, hier werde eigentlich keine Lehre gegeben, sondern die verschiedenen Dinge, die wir sehen, seien durchaus „offen“, ohne einen Kommentar.

Wer ein solches Spiel seelischer Übergänge und Auflockerungen, mit oder ohne Absicht, aber einmal in Gang setzt, kann nicht damit rechnen, daß seine eigene Auffassung etwa davon unberührt bleibt. Auch die Ansicht des Regisseurs ist nicht mehr notwendig als verbindlich todernst aufzunehmen. Die verschiedenen Übergänge des Erlebens legen nahe, die Suche nach Gedankentiefe und Bedeutungsschwere nicht als das einzig Wertvolle anzustreben; die Möglichkeiten des Interpretierens selbst werden fraglich. Man darf von den seelischen Erlebnissen des Films her eigentlich *keine Interpretation völlig ernst nehmen*. Denn sie alle umgrenzen einen Bereich, in dem eine „Schweizezone“ und die Erfahrung der Übergänge Vollständigkeitstendenzen fragwürdig macht.

Dem Erleben des Films gegenüber verweist jede todernst „tiefere“ Deutung auf eine Verfestigung der Anverwandlungsprozesse. Diese Verfestigungen aber werden durch den Film gerade in Frage gestellt. Man könnte daher von der Analyse des Film-erlebens her eher das Gegenteil dessen vermuten, was in den meisten Deutungen angenommen wird.

Der Film zeigt, daß wir den Tiefsinn, den wir entwickeln können, eigentlich selbst nicht ernst nehmen sollten. Er bietet auf diese Weise einen Ansatz, die tradierten Erlebnisangebote des Films aufzulockern. Üblicherweise trifft zu, was *R. Clair* feststellt: Im Kino werden wir oft so mitgerissen, daß wir all unser Überlegen und unsere ästhetischen Maßstäbe beiseite lassen. In diesem Film aber ist es durchaus möglich, distanziert zu bleiben, und dennoch spricht er seelisches Geschehen an.

Die Auflockerung der üblichen Anverwandlung von Filmen dürfte darüberhinaus zusammengehen mit einer erlebten Auflockerung der Verhaltens- und Erlebens-schemata überhaupt. Die Schemata, die wir sonst leicht zur Verfügung haben, um Gesehenes zu organisieren, langen offenbar hier nicht. Die Zuschauer spüren sogar, daß das mit ihrer eigenen Verarbeitungstätigkeit zusammenhängt; denn sie merken, wie Verarbeitungsversuche anlaufen und wie sie nicht zurande kommen. Aus dem beweglichen Gefüge von erschwelter Anverwandlung und massiv verwirklichter Darbietung erwächst ein „Anstoß“. Feste Gefüge und Schematisierungen *beginnen sich zu lockern*. Das seelische Geschehen fühlt sich herangeführt an Übergänge, an Grenzen, an Veränderungsmöglichkeiten, an Relativierungen; es ist, als werde hier gespielt „*König, wie weit kann ich reisen?*“. Wie weit geht unsere Verarbeitung, wie weit geht die Kunst, wie weit reicht das Leben, wie weit der Bluff, wie weit langt die Symbolik?

Das Verhältnis der Zuschauer zum Film erscheint ambivalent. Das wird bedingt durch die Spannungen zwischen dem Bewältigten und dem nicht Bewältigten, durch die Gegensätze zwischen Wirklichkeiten und Möglichkeiten, zwischen dem, was wir als „Realität“ ansehen und dem, was rätselhaft erscheint, durch die Spannung zwischen

Verlockendem und als Erniedrigung Abgelehntem, zwischen Erlaubtem und Verbotenem.

Man darf das jetzt aber nicht als eine „Philosophie“ des Films ansehen. Was erlebnismäßig spürbar wird, ist nicht gleichzusetzen mit Symbol, Bild, Idee, die zugleich gestalthaft abgehoben und erlebnisbestimmend sind, in denen übergreifende Ordnungen wahrnehmbar werden. Man könnte allenfalls das „Schweigen“ selbst als Bild für den erspürten Zustand ansehen; so, wie eine Aggression oder Rebellion gegen den „Vater“ sich in Filmen ausdrücken kann, die Freiheitskämpfe schildern. Aber für das Erleben der Zuschauer fehlen Zwischenstufen, in denen sich abgehobene und faßliche Symbole aus dem Erlebnisanzen entwickeln. Die Erfahrung einer „seelischen Schweigezone“ entspringt allein der Eigenart der Formenbildung beim Film-Erleben; sie wird nicht „als solche“ heraus bezeichnet. Die Zuschauer bedürften einer in verschiedener Richtung *transponierbaren Symbolik für ihre eigenen Erlebnisse*. Auch das verweist darauf, daß der Film nicht eine Endform gibt, in der absichtsvoll Dinge „klargestellt“ werden. Wiederum ergeben sich hier Hinweise auf grundlegende Gefüge, die bei einer Bewertung des Films als „künstlerisch“ eine Rolle spielen. Die Frage nach dem „Kunstwert“ ist jedoch keine psychologische Frage.

Psychologisch läßt sich feststellen, daß der Film Erlebnisse vermittelt, die etwas „besagen“, wenn auch nicht in sprachlich oder symbolisch greifbarer Form. Doch werden zweifellos Grundzüge seelischen Erfahrens angesprochen und damit Grundzüge der Erfahrung überhaupt. Sie verweisen auf „unbegreifliche“ Züge der Wirklichkeit. Von daher versteht man indirekt besser, warum Organisation, Einordnung, auch Tabuierung im Seelischen erforderlich sind.

Gegenüber diesen psychologischen Befunden erscheint es etwas fatal, daß „Das Schweigen“ als Abschluß einer Film-Trilogie erschien und daß es auch aus der Trilogie interpretiert wurde. Das „Schweigen Gottes“ entwickelt sich nicht aus dem Umsatz des seelischen Erlebens heraus. Fast wie eine Karikatur wirkt die Äußerung einer 28jährigen Sekretärin, die meint, Anna sei mit dem Kellner in die Kirche gegangen, „wo sie hinten ungestört sind“ — das sei das Schweigen Gottes. Wenn man will, kann man es natürlich überall suchen. Aber aus dem Erlebniszusammenhang bildet sich eine solche Bedeutung nicht als zentraler Sinn; zumindest nicht so, wie sich im Erleben Langeweile, Ärger, Verarbeitung, Sinnsuche, Gepacktworden ausbreiten. Die vom Regisseur nahegelegte Formel wirkt wie eine Rationalisierung neben oder nach dem Erleben. Man kann das — unter anderm — auch einmal so sehen, wird aber nicht notwendig dazu geführt. Die Zuschauer sind bei dem Film viel stärker in den Problemen der Anverwandlung und der Verwirklichung befangen; aus ihnen heraus müßte sich ein Symbol oder eine Formel entwickeln. Die Auflockerung der bewährten Erlebensgefüge und „Synthesen“ wird tatsächlich erlebbar, auch Übergänge und so etwas wie eine „Schweigezone“. Demgegenüber ergeben sich viele der „geistigen Gehalte“ in den Ausdeutungen nicht aus den Prozessen der seelischen Formenbildung. Sie können sich auch nicht ergeben, weil das Im-Geschehen-Befangen-Sein dabei nicht zugleich bedeutet, „in Klarheit stellen“, Übersicht haben, Bewertung und Ausdeutung vereinen.

Eine speziell psychologische Betrachtung könnte der Film von der Frage her anregen, ob Einsicht in das Wesen der „Neurose“ so etwas wie eine Theodizee im 20. Jahrhundert herausfordern müsse. Denn was die beiden Frauen sich sagen, wenn es endlich zu einer Auseinandersetzung kommt, ist ganz nach Schema *Freud* formuliert. Neurose, Ambivalenz, Gezwungensein, Unfreiheit ohne dafür zu können — das wäre schon

eine Fragestellung. Doch auch hier muß man bei einer psychologischen Untersuchung der Gesamtform des Erlebens feststellen, daß der Film nicht daraufhin gearbeitet ist. Und daher geht das Gespräch eigentlich auch im Gesamtprozeß unter. Manche Zuschauer sind froh über die Auseinandersetzung, weil hier Anverwandlung gefördert wird. Aber Klarheit wird dadurch nicht erreicht und ist wohl dadurch auch nicht beabsichtigt; denn nun alles auf eine psychologisierende Ebene zu schieben, dürfte nicht gerade der Eigenart des bisher Erlebten entsprechen.

Es ist jedoch immerhin beachtlich, daß psychologische Momente in diesen Film einbezogen sind. Damit zeigen sich auch hier Übergänge; in diesem Falle Übergänge zwischen dem, was schlicht „empirische Wirklichkeit“, und dem, was mit „magischen Zeichen“ versehene Wirklichkeit ist. Entschieden wird da nichts. Die Frage nach der Metaphysik der Neurose ist in Bergmans Film auch nicht so betont, daß man aus einem ersten Sehen heraus darüber nachdenkt. Für Nicht-Psychologen hebt sich zudem das, was sie beobachten, gar nicht so deutlich ab. Sie spüren wohl kaum, daß in den Zuständen wie der Neurose tatsächlich „tiefere“ Probleme stecken können. Auch aus diesem Grunde wäre ein Versuch abzulehnen, das äußere Geschehen nun psychologisch zu deuten. Wiederum muß man betonen: selbst wenn der Regisseur das gemeint hätte, wäre psychologisch nur das festzustellen, was tatsächlich erlebnisformend ist.

Mit einer psychologischen Analyse geht immer eine gewisse „Entzauberung“ einher, ohne daß damit die Eigenart des Films weniger gewürdigt wird als bei einer „tieferen“ Deutung. Und ist die Feststellung, daß durch den Film eine Beunruhigung unserer seelischen Formenbildung erfolgt, nicht schon ausreichend genug? Darin liegt eine Verwandtschaft des Films „Das Schweigen“ mit Werken des absurden oder des surrealistischen Theaters. Wie sie veranlaßt er eine „freie“ *Beweglichkeit des seelischen Geschehens*, mit Übergängen, Schwankungen, Umschlägen. Wäre der Film blanker Kitsch, rein symbolistisch oder veristisch, entstünde diese Beweglichkeit nicht. Wäre er nicht doch so gestaltet, daß seelische Gefüge, die sich aufzulösen drohen, immer wieder belebt werden, dann lohnte es nicht, viel über ihn zu sprechen. Tatsächlich aber können sich die Zuschauer trotz der Störung ihrer Anverwandlungsprozesse und trotz der eindringlichen Verwirklichung immer wieder mit den erlebten Geschehnissen befassen. Der Film regt Fragen und Verfolgen von Formenbildungen an; verschiedenartige Gesichtspunkte werden ausprobiert. Daß Zuschauer sich den Film mehrmals ansehen können, und daß sich dabei Langeweile und Ärger verwandeln in Hinnehmen und Auskosten dessen, was da im Ganzen geschieht, ist auch ein Beweis dafür, daß nicht nur ein billiger Effekt erzielt wird.

„Das Schweigen“ enthält zweifellos auch einige Züge, die ins Lächerliche umschlagen können. Aber wieder spricht es für die Gesamtgestalt des Films, daß diese Tendenzen aufgefangen werden und mit den anderen Erlebniszügen zusammenpassen. Man tut gut, sich daran zu erinnern, daß ein Kritiker wie Kerr der Ansicht war, eigentlich sei alles, was sich im Drama zeigen könne, Tragikomik, nie aber reine Tragik oder reine Komik. Auch „Das Schweigen“ legt so etwas nahe.

Der Umschlag ins Lächerliche — etwa beim Wasserlassen des Jungen — dürfte überdeterminiert sein. Einerseits erleichtern solche Szenen es, die Spannung des Erlebnissesgefüges zu ertragen; andererseits kann sich die „freie“ Bewegung des seelischen Geschehens hier mit etwas beschäftigen, das zwar auch verpönt, aber doch nicht so besetzt ist wie die sexuellen Szenen. Schließlich klingen sexuelle Momente dabei in variiert, „relativierter“ Form an.

Es fällt nicht schwer, von den aufgewiesenen Zügen her Gesichtspunkte aufzudecken, die — wenn auch anders formuliert — in tiefenpsychologischen Theorien eine Rolle

spielen. Damit sich jedoch die Eigentümlichkeit einer psychologischen Interpretation des Erlebniszusammenhangs von den üblichen Deutungen abheben kann, sollen diese Zusammenhänge nicht eigens diskutiert werden.

4. Ausprägungsmöglichkeiten der Formenbildung

Was hier über „Das Schweigen“ gesagt wurde, zielte auf eine Analyse des Erlebnisgefüges, das sich beim aktuellen Erleben des Films beobachten läßt. Daß darin eine wichtige psychologische Fragestellung liegt, wird im allgemeinen nicht bewußt. Sie muß daher meist zurücktreten hinter der Frage nach der sogenannten „Wirkung“ des Films. Dieser Frage liegt die Vorstellung zugrunde, „Inhalte“ von Filmen oder literarischen Werken lösen Verhaltensweisen aus, die einen ähnlichen Sinn hätten. Danach fragt man die Psychologen zunächst: ruft ein sexueller Inhalt die „Sexualität“ auf? Spricht Kriminelles „kriminelle Züge“ an? Führt ein Schock zu einem „Trauma“?

Die Psychologen sollten sich nicht durch derartige Fragen nötigen lassen, denen eine unhaltbare Ansicht von der Eigenart seelischer Wirkungen zugrunde liegt. Eine eigene Abhandlung wäre erforderlich, um mit den vielen Vorurteilen und Vereinfachungen auf dem Gebiet der seelischen „Wirkung“ aufzuräumen und ein genaueres Bild der Wirkungsprozesse zu entwerfen. Doch dürfte schon die psychologische Analyse des aktuellen Geschehens sichtbar machen, daß *auch Einwirkung und Nachwirkung von der Formenbildung des Seelischen her* verstanden werden müssen. Die Wirkung geht von den aktuell entstandenen Aufbauformen aus und setzt sie fort nach Art von Entwicklungsganzheiten und von Produktionen, in denen die seelischen Bedingungen zusammenarbeiten. Die folgende Untersuchung von Ausprägungsformen kann das verdeutlichen.

Auch die verschiedenen Ausprägungsformen des Erlebens lassen sich nur von einer Erfassung des aktuellen Erlebnisgefüges her angehen. Das ist immer der erste Schritt. Die Analyse des Erlebens eines Films hift, die psychologisch wichtige Struktur des Films herauszuarbeiten; sie klärt die Zusammenhänge des Erlebens, in denen der Film eine Rolle spielt, und macht verständlich, worauf Mißverständnis, Empörung, Protest, Begeisterung, Diskussionswut und Deutungszwang zurückzuführen sind. Auch das sind Wirkungen, die man nur zusammen mit dem Erleben und nach dem Muster der Formenbildung des seelischen Geschehens begrifflich machen kann.

Die im Erleben der Zuschauer erfäßbare Grundstruktur des Films — die Gegenbewegung von Anverwandlung und Verwirklichung — wird in den konkreten Erlebnisprozessen verschieden ausgeprägt. Eine Untersuchung dieser Ausprägungsmöglichkeiten dient einmal dazu, die Erlebnisverläufe im ganzen genauer zu bestimmen. Sie ist ferner so etwas wie eine Probe oder ein Test für die Aussage über die Struktur; die Struktur soll ja das Gemeinsame sein, das in verschiedener Weise entwickelt werden kann. Schließlich bietet das Verständnis der Ausprägungsmöglichkeiten einen Ansatz, von dem aus Problem und Eigenart der „Wirkung“ unter psychologischem Gesichtspunkt umrissen werden.

Die psychologische Analyse der Erlebnisverläufe einzelner Zuschauer erweist, daß eine *erschwerter Anverwandlung in verschiedener Richtung weiterentwickelt werden kann*. Sie kann sich wandeln in ein Abweisen des Films, der dann als eine „Zumutung“ betrachtet wird. Sie kann übergehen in eine Erfassung, die die Möglichkeit ausnutzt nebenherzudenken, auf „Symbole“ oder Filmgestaltung zu achten und sich dennoch

immer wieder auf den Film im Ganzen zu beziehen. Die erschwerte Verarbeitung kann aber auch zu Ärger und Langeweile führen und sich in Richtung „sinnlose Langeweile“ weiterentwickeln. Sie kann ferner erlebt werden als etwas, mit dem man fertig werden muß: „überwunden“ werden soll, was keinen „Zusammenhang“ anbietet. Hier setzen Auslegungen, Deutungen, Sinngebungen ein. Dabei kann es sowohl zu einer „moralischen Aufwertung“ wie zu einer „moralischen Abwertung“ des Films kommen. Die erschwerte Verarbeitung kann schließlich als ein Hintergrunderlebnis oder als ein Kontrasterlebnis erscheinen, von dem sich eine Einstellung auf Sexuelles als Leitlinie herausarbeitet.

Die erschwerte Verarbeitung kann dazu führen, daß das „Zu Sehende“ die Führung übernimmt; die Zuschauer nehmen das hin, was sich ihnen zeigt, ohne nun die Frage nach „dem“ Sinn immer wieder zu stellen. Dabei entstehen neue Erwartungen aus dem Verlaufserlebnis oder auch „Stimmungen“, die sich bei der Entwicklung des Films mehr und mehr ausprägen. Die erschwerte Anverwandlung kann aber auch eine Verstärkung sein für Erlebnisse, die die Zuschauer unerwartet bei massiven Verwirklichungen überkommen; Faszinierendes, Abstoßendes, Schockierendes überstürzen sich und erzeugen im ganzen eine mehr oder weniger komplette Verwirrung.

Dem Gefüge entsprechend ist *von dieser Verarbeitung und ihren Ausprägungsmöglichkeiten die Einordnung der sexuellen Szenen abhängig*. Je nach der Art der Formenbildung, die sich bei den Anverwandlungs- und Verwirklichungsprozessen aufgebaut hat, erscheinen die sexuellen Szenen als peinlich, als schockierend, als ein Exempel für Gefahren (denen man selbst nicht unterliegen will), als Erregung, als abzulehnend, als Umschlag, als faszinierend, als akzentuierend usw. Gerade hier wird sichtbar, daß die Wirkung immer zu den verschiedenen Grundbedingungen des seelischen Geschehens in Beziehung gesetzt werden muß, die sehr verschieden ausgeprägt sein können. Entsprechend dem „Niveau“ der Formenbildung der Zuschauer, das sich im Laufe der Zeit herausgebildet hat, wird die Grundstruktur des Erlebens variiert und auch in andere Wirkungsformen überführt. Die verschiedenen Ausprägungsmöglichkeiten des Erlebnisgefüges erscheinen im ganzen als Formenbildungen, denen man jeweils einen eigenen Namen geben kann: Destruktionserlebnis, Gepacktwerden, Schwebefeühl, Aschermittwochstimmung, Rauschhaftes, Abwehr, Sexualisierung, Hinnehmen, Reflexionsbewegung, Wirklichkeitsgeschmack, Sich-Gebulft-Fühlen, Tiefsinnigkeit.

Solche Verarbeitungsrichtungen können Untersuchungsprotokolle verdeutlichen: (weiblich, 21 Jahre, Studentin)

Die ersten Szenen im Eisenbahnabteil haben mich beeindruckt. Ich habe fasziniert hingesehen. Doch sah ich die ganze Einleitung als Ausgangspunkt einer Geschichte. Ich war enttäuscht, daß keine Geschichte kam. Nicht bei einer bestimmten Szene kam diese Enttäuschung heraus, sondern so ungefähr nach einer Viertelstunde. Ziemlich parallel damit dachte ich, daß man mir aufzwingen wollte, daß das Leben so ist, wie der Film zeigt: sinnlos, widerlich. Dagegen habe ich bewußt versucht, mich zu wehren. Ich habe mir das während des Films ziemlich genau überlegt: Du empfindest dein Leben nicht so. Und so gefesselt hat mich der Film nicht, daß er mir das andere aufzwingen konnte. Bei anderen Filmen schaltet ja oft das Bewußtsein aus. Man denkt dann gar nichts mehr. Das war bei diesem Film aber nicht der Fall. Nur im Anfang war das anders. Da habe ich wirklich fasziniert hingesehen.

Die drei Szenen, von denen man immer spricht, sind mir gar nicht so besonders aufgefallen. Ich fand die Szenen, wo der Junge durch das Hotel irrt bei weitem grausamer. Ich konnte mich in den Jungen überhaupt nicht hineinversetzen. Wenn er schießt, das war so unnatürlich. Vor allem bei den ersten Szenen mit dem Jungen

war das alles so unerwartet. Nachher hat man erwartet, daß Unerwartetes kommt. Zuerst gibt man sich Mühe, zu verstehen was der Film nun meint, dann habe ich es aber aufgegeben. Der Junge war irgendwie fehl am Platze. Was geschieht, geschieht über ihn hinweg. Der arme kleine Wurm. Zunächst hatte ich auch Angst um den Jungen, dann habe ich mich daran gewöhnt. Das war auch noch innerhalb der ersten Viertelstunde. Wie er der Mutter den Rücken wusch, war ich seltsam berührt. Das war etwas Ungewöhnliches. Bei der Szene mit der Esther hatte ich immer noch den Versuch gemacht, eine Geschichte zu finden. Ich dachte bei der Masturbation: Muß das denn sein? Wenn schon so etwas begreiflich gemacht werden soll, dann könnte man das doch auf andere Art zeigen. Die Szene war mir ausgesprochen peinlich. Ich habe weggeduckt, tatsächlich — während des Films habe ich weggeduckt. Die Szene dauerte ja lange, unendlich lange. Man wurde dadurch nicht aggressiv oder fühlte sich aggressiv berührt, sondern es war als wäre man vor den Kopf gehauen. Zunächst wollte ich noch weitersehen und auf den Sinn achten, dann dachte ich: Du könntest genausogut rausgehen. Als der Kellner kam, dachte ich: Ob die Esther sich jetzt dem nächsten besten an den Hals wirft?

Die Liliputaner und als der Junge in Mädchenkleider getan wurde, das war unangenehm. Ich hatte starke Unlustgefühle. Das war auch so zusammenhanglos, so beziehungslos. Im Varieté, da taten mir die Liliputaner leid, so gefühlshaft. Das geht mir genauso im Zirkus. Ich finde sie körperlich abstoßend, dabei aber doch bemitleidenswert. Als die auf der Bühne rollten — das war gemein. Die Varieté-Szene war aber anders als die Masturbation der Ester. Da mußte ich nicht weggucken. Das Peinliche war vermindert. Doch waren erregende Momente drin. Und daß man da zusehen mußte, das war unangenehm. Weniger der Tatbestand, sondern das Wie: die dreckige Loge, daß die Anna daneben saß. Daran habe ich wirklich gedacht: Die Art der betroffenen Personen, die tierische Leidenschaftlichkeit, das Tierische dabei. Das Tierische habe ich allerdings nicht so direkt dabei gedacht, sondern das war mehr gefühlsmäßig da. In dem Moment habe ich nämlich an nichts gedacht. Ich war gespannt. Bei der Esther-Szene habe ich denken können, hier nicht. Es kam mir nicht so unnatürlich vor wie die Esther-Szene und war auch nicht so lang wie die Esther-Szene.

Auf Grund dieser Szenen brauchte man den Film aber nicht zu verbieten. Wenn jeder das empfindet, was ich empfinden habe, dann ist es nicht so schlimm. Vielleicht, daß Jüngere da etwas anderes erleben.

Bei der Auseinandersetzung zwischen Anna und Esther empfand ich es als wohltuend, daß jetzt darüber gesprochen wurde. Der Inhalt hat mich allerdings nicht besonders bewegt. Die Szene mit dem Kellner in dem Zimmer hat mich in keiner Weise unangenehm berührt. Ich habe mir da gedacht: Der Regisseur will uns begreiflich machen, die können noch so nahe zusammen sein und haben doch keine Möglichkeit, sich zu verständigen. Muß es denn gerade die Methode sein, um das begreiflich zu machen? Beim Spiel mit den Armreifen dachte ich: Was soll das denn? Danach habe ich mich gefreut, daß der Film bald zu Ende war. Die Erstickungsanfälle fand ich geschau-spielt. Am Schluß hatte ich noch einmal einen Funken Hoffnung, daß sich etwas klären würde. Auf Symbolik habe ich nicht geachtet. Auch das Schweigen Gottes habe ich nicht erlebt; in keinem Ansatz. Daß die zwei Schwestern sich nicht verstanden, hat mich auch nicht aufgeregt. Der Film rief eine Stimmung hervor, wie wenn ich in einer riesigen Menschenmenge bin. Das Unangenehme dabei ist, daß die Menschen in bestimmter Erregung sind, die mir unverständlich und unangenehm ist.

Nach dem Film haben wir über den Sinn des Films diskutiert. Ich habe aber keine Lust, mir den Film nochmal anzusehen. Nach einer halben Stunde fing er an, mich zu langweilen.

Aus den Untersuchungsprotokollen der Voruntersuchung lassen sich eine Reihe typischer Ausprägungsformen des Verhältnisses zwischen Anverwandlung und Verwirklichung herausheben. Dementsprechend erfahren die Zuschauer auch die sexuellen Szenen unterschiedlich betont. Wenn Zuschauer sich nach „besten Kräften“ bemühen dabeizusein und sich von dem Film her „informieren“ zu lassen, wenn sie die Vorein-

stellung haben, es handle sich hier um etwas „Außergewöhnliches“, dann heben sich die sexuellen Szenen zwar vom übrigen Erleben ab, sie sind erregend und auch etwas peinlich, aber sie schockieren nicht; am wenigsten die Szene mit dem Kellner im Hotelzimmer.

Wenn die Sinnsuche sehr ausgeprägt ist, wenn sie das Erleben in Spannung hält und man dann doch erlebt, daß man „reinfällt“, heben sich die sexuellen Szenen anders vom übrigen Erleben ab. Sie können so etwas auslösen wie das Gefühl des „Ver-gewaltigtseins“ und des „Unbegreiflichen“. Sie sind erregend, doch „nicht widerlich und empörend“; ausgesprochen peinlich ist die Masturbationsszene. Kommt es dagegen zur Verfestigung einer Ablehnung, dann fühlen sich die Zuschauer „mit-genommen“ und abgestoßen, vor allem durch die Masturbationsszene; sie fühlen sich berührt durch die Szenen, in denen der scheinbar bedrohte Junge eine Rolle spielt. Wenn die Zuschauer Angaben über den Sinn vom Film selbst her erwarten und dann feststellen müssen, daß sie das nicht einordnen können, was sich zeigt, beginnt sich Langeweile einzustellen und das Erlebnis, das sei eine Zumutung; dann erscheinen die sexuellen Szenen zwar als neuartig, andersartig, als erregend, aber auch als „unzu-lässig“; die Masturbationsszene kann dabei als komisch und ulkig erlebt werden.

Wenn die Sinnsuche aufgegeben wird und die Zuschauer in einer Mischung von Langeweile und Interesse den Film anzuschauen und hinzunehmen gedenken, wirken die sexuellen Szenen erregend und abgehoben, aber sie wirken nicht als Ärgernis; hier vermag sich Anteilnahme für Esther einzustellen. Der Film klingt in einer „Stim-mung“ aus („Verlassenheit, die Verlassene“). Wenn die Sinnsuche aufgegeben wird und keine Tendenzen zur Sinnsuche bestehen, wenn die Erwartung sich auf Sexuelles richtet, sich Langeweile und Nebenherdenken einstellen, dann sind die Szenen zwar plötzlich da, sie sind erregend, aber nicht peinlich; die Szenen mit dem Kellner im Hotelzimmer sind dann die erregendsten Szenen.

In den verschiedenen Formen der Ausprägung gewinnt das Erlebnisgefüge Gestalt. Dabei bildet es sich metamorphosisch aus; was sich auch bestätigt durch die Unter-suchungen von Zuschauern, die den Film nicht nur einmal, sondern mehrmals gesehen haben. Zuschauer, die sich zunächst sexuell überrannt fühlten, entwickeln beim zweiten und dritten Sehen andere Ausprägungsformen. Die Auffassung, man müsse den Film wegen seiner Ungeheuerlichkeit eigentlich verbieten, weicht nach dem dritten Besuch des Films der Auffassung, der Film sei ein Kunstwerk, und man könne nur empfehlen, sich den Film mehrmals anzusehen. Die Grundstruktur des Gefüges bleibt aber auch hier offenbar als Kern der Erlebnisse immer erhalten. Die Veränderung verweist auf Entwicklungsmöglichkeiten der Formenbildung, die von einem Erlebnis der „Auf-lösung“ übergehen kann zu einer distanzierenden Betrachtung, in der Zeit bleibt, auf immer neue Momente zu achten. Schließlich entwickelt sich eine Erlebnisform, bei der man an der Ideenvielfalt, dem Vieldeutigen und dem künstlerischen Gestalten Geschmack gewinnt.

Damit wird die psychologische Interpretation eindrücklich bestätigt; denn das *Erlebnis-gefüge*, das auf Übergänge und auf eine „Schweigezone“ hin zentriert ist, erweist sich deutlich bei diesen verschiedenen Formwandlungen als das *Kerngerüst* des ganzen Erlebens. Es spricht für den Film, daß er im Rahmen eines solchen Gefüges ver-schiedenartige Formenbildungen erlaubt, ohne daß die Zuschauer sich nun bei mehr-maligem Sehen gezwungen fühlen, alles auf einen einzigen Sinnbezug zu vertiefen. Aufschlußreich ist auch, daß die „Langeweile“ immer stärker als Ansatz zur Betracht-ung, zur Übersicht und zur Distanz erlebt wird.

Wie mit dem Hinweis auf die Diskussionswut, die Abwertung, die Begeisterung sind damit eigentlich auch schon „Wirkungen“ des Films angesprochen, die sich als Fortsetzung der aktuellen Formenbildung des Filmlebens ergeben. Wirkung ist — psychologisch betrachtet — nicht darauf zurückzuführen, daß irgendein festes „Element“ weiter wirkt; als habe man ein bestimmtes festes „unsterbliches Klötzchen“ (W. James) zu verdauen, das immer wieder auftaucht. Wirkung ist eher zu verstehen als ein *Eingriff in die Entwicklung seelischer Ganzheiten* und in die Koordination der Bedingungen des seelischen Geschehens.

Wie das nun zu verstehen ist, läßt sich wieder an den Entwicklungsmöglichkeiten des aktuellen Erlebens verdeutlichen. Beim Aufbau des Erlebens werden Prinzipien angesprochen und eingesetzt, die das Geschehende in eine Richtung lenken, beispielsweise in Richtung Anverwandlung oder Einordnung. Das Gegeneinander von Prinzipien ruft andere Prinzipien auf den Plan usw. Indem den Zuschauern eine „Schweigezone“ nähergebracht, „Übergänge“ im seelischen Bereich verdeutlicht werden, werden sie herangeführt an ein „*Hinnehmen*“ von Wirklichkeit, von „Fremdem“, von „Vorhandenem“. Sie beginnen ihr Tätigsein bestimmten Wirklichkeiten und Erlebnisbereichen gegenüber zu bemerken.

Es ist aufschlußreich für ein Verständnis, solche Übergänge verschiedener Prinzipien ineinander zu beachten. Gestörte Anverwandlungsvorgänge gehen über in ein Hinnehmen der Wirklichkeit. Indem eine zu „massive“ Wirklichkeit auf uns eindringt, werden kompensatorisch Verarbeitungsschemata (Ablehnung, Protest) in Gang gebracht, besonders wenn Ordnung und Halt des Erlebens gefährdet sind. Setzt das Hinnehmen sich durch, kann das „logisch“ ungenügend in sich gegliederte Spannungsfeld verschiedener Bedeutungen in Stimmungsverläufe übergehen oder eine „freie Beweglichkeit“ hervorrufen. Offenheit, Kenntnis-Nehmen, „Vorgestalthaftes“ werden belebt, wenn feste Sinngerüste sich auflösen. Man beginnt, das „Risiko“ zu genießen und richtet sich ein im Zuschauen; man läßt sich überraschen, ohne auf komplett in sich abgeschlossene Geschichten zu drängen. *Derartige „Folgen“ sind Beispiele für Wirkungen.* Die Ausprägungen der Koordination der Bedingungen beim aktuellen Erleben schaffen neue Lagen, von denen aus neue seelische Prozesse in Gang kommen — nach ähnlichem Muster —, und so geht es fort.

Wirkungen sind einerseits mit konkreten Phänomenen, andererseits eng mit den Grundprinzipien oder Bedingungen des Erlebens verbunden. Nachwirkungen entstehen, weil diese Bedingungen zum Zuge kommen wollen, und weil dieses Zum-Zuge-Kommen durch Tendenzen mit determiniert wird, die an Hand bestimmter Phänomene ausgeprägt wurden. Eine Wirkung des Films „Das Schweigen“ könnte also darin liegen, daß er einen *Anstoß* gibt, *andere Formen* seelischer Koordination zu entwickeln. Er verstärkt dann Richtungen seelischer Entwicklung, die darauf hinarbeiten, Verfestigtes zu lockern oder abzuändern. Die Frage, ob ein Anstoß in dieser Richtung erfolgt oder ob der Anstoß mehr ein Aufgeben bestimmter Einstellungen nahelegt, wäre jedoch nur von umfangreichen Untersuchungen aus, die auch andere Filme einbeziehen müßten, zu beantworten.

Es wäre denkbar, daß die „Schweigezone“, die Relativität und die Übergänge im Seelischen akzentuiert werden; es könnte aber auch sein, daß eine Konfrontation mit elementaren Verwirklichung der Sexualität verstärkt wird. Genauso denkbar wäre es allerdings — vor allem wenn man von den verschiedenen Ausprägungen der Formenbildung ausgeht —, daß eine verstärkte Abwertung einsetzt, und daß Züge, die mit Abwertung und Abweisung derartiger Gegebenheiten verbunden sind, ver-

stärkt werden. In gewisser Weise wäre auch die Tendenz zu verstärkter Deutung oder zu besonderem „seelischen Tiefgang“ eine Auswirkung der Frage, die der Film dem Seelischen gestellt hat. Aber alles das sind nur Vermutungen. Sie können jedoch zeigen, daß der Film sich in Entwicklungsrichtungen des Seelischen eingliedert, die nicht erst durch ihn veranlaßt wurden. Genauso dürfte eine solche Überlegung die Vermutung nahelegen, daß Weiterführungen der Filmserlebnisse in ein Feld von Tätigkeiten kommen, die das Erlebte umformen, verarbeiten, transformieren. Die Wirkungen des „Schweigens“ könnten sich ganz anders zeigen als zunächst vermutet wird.

Man kann sich die Skala der Nachwirkungsmöglichkeiten nicht breit genug vorstellen. Sie reichte von einem Pol, wo etwas überhaupt in Gang gebracht wird, völlig unabhängig von den einzelnen Bedeutungen, die der Film selbst offerierte, zu einem Pol, der sich auf eine mehr oder weniger bewußte Nachahmung oder Zurückweisung von gesehenen Handlungen bezöge. Das ist die Form, in der man sich im allgemeinen eine Wirkung vorstellt; sie ist jedoch nur ein Spezialfall.

Bereits bei den Voruntersuchungen werden unmittelbar nachfolgende „Wirkungen“ sichtbar. Diese Wirkungen hängen eng mit den verschiedenen Ausprägungsformen des Gefüges zusammen. Einmal zeigen sich Nachwirkungen in der „Stimmung“, in die die aktuelle Geschehensform ausklingt. Die Zuschauer berichten, sie hätten schlechte Laune gehabt, sich „am Boden zerstört“ gefühlt, sie seien nachdenklich geworden und hätten versucht, irgendwie mit dem Ganzen fertig zu werden. Die durch den Film in Gang gebrachte Formenbildung setzt sich hier ganz unverkennbar fort, sie sucht eine Verfassung für das Erlebte zu finden. Stimmungshaftes kann sich aber auch erst nach einiger Überlegung einstellen. Der Film wirkt dann wie ein „Geschmack“, den man auf der Zunge behält. Da die „Stimmung“ durch das Bemühen gekennzeichnet ist, irgendwie mit dem Film fertig zu werden, kann die anfängliche Stimmungsqualität in eine andere umschlagen. Doch löst sich Stimmungshaftes bisweilen auch in Abwertungen und Einordnungen.

Eine Wirkung liegt ebenfalls vor, wenn die Zuschauer ein „Problem“ verspüren. Sie suchen das Erleben zu ordnen und zu gestalten, indem sie anfangen, über den Film zu diskutieren. So dient die Diskussion der Bewältigung und Verarbeitung. Die Erlebnisse werden vermittelt eines Aufgreifens von Zügen, die sich einer Verarbeitung anbieten, zu erledigen und zu formen gesucht. Die Zuschauer meinten, sie hätten noch nie über einen Film so diskutiert wie über diesen. Hierhin gehört auch die Wirkung des Films, die im Einsatz von Abwehrmechanismen erkennbar wird. Wie die sogenannte Stimmung und das Problemerspüren, hängen auch die anderen Arten der Verarbeitung mit der Formenbildung zusammen, die durch das Erlebnisgefüge gehalten wird.

Andere Wirkungen äußern sich im Ausbilden von „Maximen“. Diese Maximen können sich sowohl auf den Film beziehen — er wird als Kunstwerk oder als etwas, das eigentlich verboten werden müßte, eingeordnet; er erscheint als eine Bestätigung der eigenen Moral oder als ein Angriff auf die „Lebensführung“, den man nicht erdulden dürfe. Zur Maximenbildung gehört, daß man bestimmte Fragen an sich selbst stellt: Trifft der Film für mich zu? Sollte man daraus den Schluß ziehen, daß man solchen Situationen aus dem Weg gehen muß? Sollte man aus dem Film die Lehre ziehen, wie häßlich übermäßiges Rauchen und Trinken ist? Muß man feststellen: so ist es, alles dreht sich um Tod, Geld und Sex? Oder — wie „Der Spiegel“ berichtete — man kann auch die Folgerung ziehen: „So sind die Weiber“.

Schließlich lassen sich Nachwirkungen noch an einer Reihe von Tendenzen beobachten. Diese Tendenzen drängen auf bestimmte Verhaltensweisen. Hier finden sich Tendenzen, die mehr oder weniger deutlich „Sexuelles“ anstreben, neben Tendenzen, die ein Sich-Zurückziehen beinhalten. Ähnliche Wirkungen führen zu Traumsituationen, in denen Szenen des Films nacherlebt werden oder anklingen; und zwar sowohl im manifesten wie im latenten Traumgehalt. Dabei kompensieren die Träume bisweilen das, was als Ausprägung der Formenbildung zutage trat.

Was so unmittelbar auf das Filmleben folgt, demonstriert deutlich, daß man Filmwirkung nicht als etwas verstehen darf, das plötzlich eine völlig neue Haltung in das Leben eines Menschen hineinbringt. Die Wirkung eines literarischen Werkes oder eines Films ist *nie* von der Art, daß man den Film oder das literarische Werk als *Alleinschuldigen* ansehen kann. Die Ausbildung des Zusammenspiels der seelischen Kräfte — die sogenannte Lebenserfahrung und das Niveau der seelischen Formenbildung — ist eine Größe, mit der das Werk immer schon rechnen muß. Es hängt ganz von dieser Größe ab, welche Entwicklungsrichtungen das eigentümliche Erlebensgefüge, das sich bei dem Film „Das Schweigen“ ausbildet, weiterzuführen vermag. Die Frage, ob der Film „Das Schweigen“ — abgesehen von der vielfältigen Diskussion und dem Lärm, der um ihn gemacht wird — mehr „gefährdende“ Wirkungen ausübt als andere Filme, ist einfach nicht zu beantworten, weil Vergleichsmaterial fehlt. Daß er nicht die üblichen Wirkungen auslöst, ist jedoch angesichts der Bewegung, die der Film auslöst, unbestreitbar. Es ist jedoch nicht sicher, ob andere Filme ohne weiteres als ungefährlicher zu gelten haben, weil in ihnen Sexuelles weniger provozierend untergebracht ist.

Die Psychologie kann eine Hilfe sein, Wirkungen, die ein Film hat, besser kennenzulernen. Sie kann auf Fortführungszwänge und Entwicklungstendenzen hinweisen, die für die Formenbildung entstehen. Und von daher kann sie auch dem einzelnen Zuschauer in einer gewissen Weise Anhaltspunkte zur Verfügung stellen. Sie kann ihm zeigen, was er zu erwarten hat und was bei ihm seelisch in Gang gebracht wird. Sie kann damit keinem Erwachsenen die Entscheidung abnehmen, ob er in diesen Film gehen soll oder nicht. Die psychologische Analyse kann ihm jedoch helfen, aus der Eigenart der Erlebensstruktur sein Verhalten anders zu sehen und zu steuern: die Einsicht in eine erschwerte Anverwandlung verweist ihn darauf, daß er eigentlich nicht gezwungen ist, in dem Gezeigten um jeden Preis einen Sinn finden zu wollen.

Die Psychologie vermag darzulegen, daß hier gleichsam das Hinsehen „eingeübt“ wird, daß Stimmungen entstehen, denen man sich anheim geben kann, mit denen man zum mindesten aber rechnen muß. Angesichts der Verwirklichungstendenzen, die bei dem Film ausgelöst werden, kann die psychologische Untersuchung die Frage nahe legen, wie der Zuschauer mit solchen Problemen fertigzuwerden sucht und wie er dazu steht. Und vom Ganzen des Films her betrachtet kann die Psychologie dem Zuschauer sagen, daß hier eine Grenzsituation des Erlebens angespielt wird, zu der man in der Folge Stellung nehmen möchte. Vom Erleben her erscheint es genauso falsch, den Film todernst zu nehmen wie den Film als Kitsch und Unsinn abzutun.

5. Zusammenfassung

Der Film sucht die Zuschauer anders zu packen als es bisher bei den meisten Filmen üblich war. Die Zuschauer werden beteiligt und zu einem bestimmten Hinnehmen veranlaßt; dazu kann man sich später dann stellen, wie man will. Der Film geht ab

von der Durchformung des Erlebens vermittelt einer Geschichte oder eines dramatischen Konflikts. Dramatisches liegt allenfalls in dem „Schweigen“ des Erlebens selbst und in den verschiedenen „Übergängen“, die sich im seelischen Geschehen immer wieder einstellen. Statt des üblichen seelischen „Doppellebens“ beim Filmerleben, statt einer „Einführung“ in die filmische Geschichte kommt es zu einem fast paradoxen Erlebens-Gefüge. Eine Gegenbewegung wird spürbar. Sie läßt erkennen, daß die seelische Formenbildung unmittelbar angesprochen, gestört und in andere Bahnen gedrängt wird.

Psychologisch wichtig sind die Beachtungsmöglichkeiten, die der Film eröffnet. Die Zuschauer spüren Vergänglichkeit und Umschlagsmöglichkeiten des Gesehenen und des Erlebten. Sie sehen eine Sache von mehreren Seiten und mehrere Seiten ihrer eigenen Tätigkeit. Dabei zeigt sich, daß unsere Einordnungsschemata auf eine Zone stoßen, die uns nicht notwendig als bewältigt erscheinen muß. Der Film erlaubt eine Reihe von Distanzierungsvorgängen; wir können nebenherdenken, wir können auf ästhetische Qualitäten achten, wir können auf das „Gemachte“ achten, wir können die Symbolik und die Wirklichkeit miteinander vergleichen und aufeinander beziehen.

In all dem bietet sich der Film „Das Schweigen“ an als ein Musterbeispiel für psychologische Überlegungen. Die psychologische Interpretation sucht literarische Werke und Filme aus der Eigentümlichkeit der Formenbildung des seelischen Geschehens zu verstehen, an der diese Werke mitformend beteiligt sind. Der Film „Das Schweigen“ eröffnet einen Ansatz, sich die Eigentümlichkeit der seelischen Formenbildung vor Augen zu führen, die bei der Ausbildung von Erfahrungen beteiligt ist. Es ist die Formenbildung des Seelischen selbst, die uns etwas über die Dinge und über die Werke sagt, mit denen wir zu tun haben. Der Film ermöglicht es uns gleichsam, in unserer und mit unserer Formenbildung „spazieren“ zu gehen. Er zeigt uns, daß wir Filme und literarische Werke nicht nur als Photos der Wirklichkeit und auch nicht nur als Lösung von Lebensrätseln anzusehen haben, sondern immer auch als eine unmittelbare Frage an unsere seelischen Tätigkeiten selbst.

Literatur

- B. Balazs: Der Geist des Films, Halle 1930.
 Ders.: Der sichtbare Mensch, Halle o. J.
 R. Clair: Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 1952.
 S. Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 11. Aufl. London 1950.
 J. Grierson: Regisseure der dreißiger Jahre, in: F. Hardy: Grierson und der Dokumentarfilm, Gütersloh 1947.
 E. Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen, 9. Aufl. Leipzig 1896.
 W. James: Psychologie, Leipzig 1909.
 C. G. Jung: Symbole der Wandlung, 4. Aufl. Zürich 1952.
 A. Korzybski: Science and Sanity, Lakeville, Conn., 1958.

- E. Rothacker*: Die Schichten der Persönlichkeit, 4. Aufl. Bonn 1948.
Ders.: Kant-Studien, Bd. 48, 1956/57.
Ders.: Jb. f. Ästh. u. Allg. Kunstwiss., Bd. II, 1954.
W. Salber: Über psychische Handlungseinheiten, in: Jb. d. Psychologie u. Psychotherapie, Bd. 4, 1956.
Ders.: Sind Ganzheiten praktisch? In: Zeitschrift f. exp. u. angew. Psychologie, Bd. 6, 1959, Heft 3.
Ders.: Zur Psychologie des Filmlebens, in: Jb. f. Ästh. u. Allg. Kunstwiss., Bd. 5, 1960.
Ders.: Film und Beeinflussung, in: Pädagog. Rundschau, Bd. 15, 1961, Heft 3.
Ders.: Psychologische Beiträge zum Verständnis der Beeinflussung, in: Kölner Ztschr. f. Soziol. u. Sozialpsych. 1961, Heft 1.
F. Sander: Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie. X. Kongreß d. Dt. Gesellsch. f. Psychol. 1927, Bonn / Jena 1928.
H. Volkelt: Grundbegriffe der Ganzheitspsychologie. Neue Psychologische Studien, Bd. XII, 2. Aufl. 1953.
V. v. Weizsäcker: Der Gestaltkreis, 3. Aufl. Stuttgart 1947.