

Joachim Schmitt-Sasse

Konturen eines Skandals

Im November 1963 wurde Ingmar Bergmans Film *Das Schweigen* in Stockholm uraufgeführt. Die führenden bundesdeutschen Filmkritiker waren zugegen, und wenige Tage später brachten die Feuilletons die ersten Besprechungen unter der Fragestellung: Wird dieser Film die bundesdeutschen Zensurinstanzen ohne Auflagen passieren können? Die dadurch ausgelöste Diskussion entwickelte sich nach der Freigabe des Films durch die Freiwillige Selbstkontrolle, dem Prädikat "Besonders wertvoll", das ihm die Filmbewertungsstelle verlieh, und selbstverständlich nach dem Kinostart am 31.1.1964 zu einem der größten Filmskandale in der Geschichte der Bundesrepublik.

Zum Begriff des Skandals gehört der öffentlich ausgetragene Konflikt. Seine Bedingung ist die Existenz mindestens zweier Parteien, deren gegensätzliche Auffassungen an einem besonderen Beispiel exemplarisch in Konflikt treten. Darüber hinaus ist für den Skandal charakteristisch, daß das skandalträchtige Ereignis einen latenten Konflikt plötzlich manifest macht, zumindest aber innerhalb einer bereits laufenden, konfliktreichen Debatte einen Merk- oder Wendepunkt setzt¹.

Wenn das so ist, wenn dieser Film, der allein 1964 in der BRD elf Millionen Besucher erreichte und als der größte Filmerfolg seit 1955 bezeichnet werden konnte², wenn dieser Film tatsächlich mehr über die geistige Situation der Bundesrepublik als über die Philosophie seines Autors enthüllte³, dann müßte eine Sichtung der veröffentlichten Reaktionen des

¹ Vgl. Hans-Joachim Winkler: "Über die Bedeutung von Skandalen für die politische Bildung". - In: Das Parlament. Beilage vom 3. 7. 1968. Winkler unterscheidet vier Kennzeichen für Skandale: 1. den unerwarteten Tatbestand, 2. jemand muß ihn publik machen, 3. jemand (ein Publikum) muß den Tatbestand als Ärgernis empfinden, 4. es muß ein Mindestmaß an Pressefreiheit geben, um den Skandal öffentlich zu diskutieren. Vgl. a. Christian Schütze: Skandal. Eine Psychologie des Unerhörten. München, Bern 1985, der S. 333f. betont, nicht der Affront selbst mache den Skandal (z.B. des Kabarettis), sondern die Gegenreaktion, das Eingreifen der Macht, Polizei, Justiz.

² Rainer Heynig: "Bergmans 'Schweigen' und unsere Tabus". In: Filmkritik 9 (1965), H.2, S.99-102, h. S. 99.

³ Eckhard Weise: Ingmar Bergman. Reinbek bei Hamburg 1987, S.90.

bundesdeutschen Publikums in der Tat in die Lage versetzen, einige Konturen der BRD-Gesellschaft jener Zeit nachzuzeichnen.

So weit ich sehe, ist dieser Versuch bisher zweimal unternommen worden: 1965 von Rainer Heynig in der *Filmkritik* und 1964 von Gert H. Theunissen im Vorwort zu seiner Edition sorgfältig und repräsentativ ausgewählter Presse- und Rundfunkreaktionen⁴. Beide sind noch unmittelbar beeindruckt von der Diskussion; Theunissen hatte selbst mit seiner umstrittenen Kritik in der "Welt" Partei ergriffen, sein Vorwort steht - auch wo er kritisch sichtet - in der Tradition der geschmäckerlichen, gefälligen Filmbetrachtung der fünfziger Jahre. Heynig bemüht sich demgegenüber um eine ideologiekritische Sicht auf den Film und seine Kritiker.

Heynig sieht es als Zeichen der Doppelmoral an, daß ein nonkonformistischer Film zuerst religiös umgedeutet werden mußte, um ihn für die öffentliche Vorführung unverstümmelt zu retten. Den Schock, den der Film allgemein auslöste, führt er nicht auf die sexuellen Szenen zurück - auf die das Publikum ja vorbereitet war -, sondern auf die Hilflosigkeit angesichts der Kompliziertheit von Form und Fabel des Films. Dabei folgt Heynig selbst der zeitgenössischen Debatte insofern, als er den sexuellen Aspekt des Films in den Mittelpunkt seines Arguments stellt und ihn zugleich als zu komplex für eine einfache, genießende Rezeption einstuft. Ob der Film nicht erst, wie von Heynig selbst betont, durch wenig adäquate Etikettierungen zum komplexen Rezeptionsproblem wurde, läßt er unerörtert. Ich will im folgenden die These vertreten, daß sich in der Debatte um *Das Schweigen* Freuds Prinzip umkehren läßt. Entdeckt Freud in der *Psychopathologie des Alltagslebens* sexuelle oder allgemein libidinöse Motive dort, wo oberflächlich von etwas anderem die Rede ist, so will ich hier prüfen, ob nicht dort, wo oberflächlich von Sexualität gesprochen wird, auch ein anderes gemeint ist, ob die Bedrohung des einen Tabus nicht in der bundesdeutschen Reaktion als Bedrohung all jener Tabus erfahren wurde, die das psychische Wieder-Aufbau-Wunder der fünfziger Jahre erst ermöglichten.

Fünf Aspekte sollen im folgenden diskutiert werden, die in der Debatte auffällig rekurren: 1. der Filmspezifische, 2. der Religiöse, 3. der Symbolische, 4. der Ästhetische, 5. der Soziale.

⁴ Heynig, sowie Gert H. Theunissen (Hg.): *Das Schweigen und sein Publikum. Eine Dokumentation*. Köln 1964. Im folgenden wird, soweit möglich, nach Theunissens gut zugänglicher Dokumentation zitiert, Fehler sind stillschweigend korrigiert. Zu kritisieren ist Theunissens Wahl des Spektrums: Er beschränkt sich auf die großen überregionalen Tageszeitungen sowie die liberalen, bürgerlichen und christlichen Wochenzeitungen und Magazine. Es seien daher zusätzlich erwähnt: Alexander von Cube: "Beischlaf in Timoka. Bergmans Film 'Das Schweigen' bietet ausgezeichnete Pornographie". In: *Vorwärts* 4.3.1964; und: Theo Tiegel: "Der Magier in der Sackgasse. Zu Ingmar Bergmans Film 'Das Schweigen'". in: die *tat* 15.2.1964. Eine umfangreiche Besprechung in *Welt der Arbeit* 1963, Nr. 43 war mir noch nicht zugänglich.

1. Der filmspezifische Aspekt

Heynig kann sich in seinem Aufsatz auf eine ganze Reihe namhafter Kritiker stützen, die ebenfalls die unmittelbare Wirkung des Films aus einer verfehlten Erwartungshaltung zu erklären suchen. Von Pfarrer Sommerauer über Alfons Silbermann und Wilhelm Salber bis hin zu Ludwig Marcuse⁵ thematisieren sie diese Diskrepanz und die daraus resultierende Enttäuschung des Publikums. Die Wirkung des Films wird als ein Wechsel von Gefesseltsein und Distanz beschrieben, der Erschütterung und Bestürzung hinterläßt.

Der Film lasse sich, so Salber⁶, mit den "üblichen Einordnungsmöglichkeiten" nicht fassen, er rufe daher Langeweile hervor: "Wir finden keinen Sinn, wir ärgern uns", "und nachdem das alles so angelaufen ist, kommt plötzlich ein Knall". In das Unvertraute brechen die sexuellen Szenen als etwas Wohlbekanntes und Vertrautes ein: "Aber die Sache ist so ungeheuerlich in dem Film, die überschreitet alles bisher Gewohnte, daß man da einfach zuerst mal fasziniert ist, platt ist, angerührt wird." Aus diesem Kontrast schließt Salber, der Film arbeite mit der "Gegenwirkung" des Publikums, rechne auf die Schwierigkeiten, aber auch auf die Mitarbeit. Hier vergleicht er *Das Schweigen* mit *Veselys Brot der frühen Jahre*. Möglichkeiten der Mitarbeit am Film sieht er im Schock, in der Nachahmung und in Versuchen der Rationalisierung. Daher gerade fordere der Film immer wieder zur Diskussion auf, zur Sinnsuche und lasse sich als ein Grenzerlebnis bestimmen.

Die von Salber beschriebene Langeweile kann nur entstehen auf der Basis einer ganz bestimmten, nicht allgemein gültigen Rezeptionshaltung: Dieser Aspekt wird von Salber nicht thematisiert. Die Kategorien des "Üblichen" und des "Normalen", die seinen Beitrag und die ganze Debatte durchziehen, erlauben es ihm nicht, die Abweichung als Gewinn für Film und Zuschauer zu sehen.

Die Beschreibung der Wirkung des Films, der hypothetischen wie der als real erlebt vorgegebenen, wird argumentativ nicht durch Beobachtungen am Material der filmspezifischen Gestaltung gestützt. In Pro und Contra wird fast ausschließlich vom Thematisch-Inhaltlichen her diskutiert; formale und filmtechnische Mittel werden außer acht gelassen. Zwar betonen die Bergman-Kritiker immer wieder, angesichts der "Durchschnitts-

⁵ Adolf Sommerauer: "Da hört das Schweigen auf", in: Revue 15.3.1964; zit.n.: Theunissen, *Das Schweigen*, S. 141 f. Silbermann und Salber in: Öffentliche Diskussion des WDR am 4.3.1964. Zit.n. ebd., S. 146 ff. Ludwig Marcuse: "Schweigen und Lärm". in: Die Zeit 20.3.1964; zit. n. ebd., S. 106 ff.

⁶ Das folgende nach seinem einleitenden Statement bei der WDR-Diskussion: ebd., S. 153 ff.

kost" rage *Das Schweigen* deutlich hervor, aber es fällt auf, daß sie selbst kaum in der Lage sind, Qualitätskriterien zu entwickeln, die diese Behauptung zu stützen vermöchten. Das Filmspezifische spielt in der gesamten Diskussion eine untergeordnete Rolle. Das geht bis zum Extrem jener Leserbriefschreiber, die den Film gar nicht gesehen hatten, sich aber aufgrund der Lektüre von Inhaltsangaben hinreichend befugt sahen, ihr Urteil - bis hin zur Verbotsforderung - vorzutragen⁷. Selbst bei professionellen Kritikern fällt verschiedentlich auf, daß sie nach dem Drehbuch urteilen, denn sie übergehen Änderungen, die der Film gegenüber der Filmerzählung vornahm⁸. Da nimmt es nicht wunder, daß z.B. Sven Nykvists Kameraführung fast gar nicht erwähnt wird. Karl Korn schreibt am 27. Jan. 1964 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: "Selten hat ein Film das beklemmende Gefühl stickiger, heißer Luft mit optischen Mitteln so penetrant übersetzt."⁹ Mit keinem Wort führt er diesen doch interessanten Befund weiter aus. Und dabei ist er nicht einmal typisch für das Gros der Kritiken, denn daß Korn von optischen Mitteln überhaupt spricht, ist bereits rare Ausnahme. Korn ist der einzige, der eine so präzise Aussage wagt wie: "Die Kamera bevorzugt halbnaher Einstellungen und Bildausschnitte, die oft wie herauspräpariert oder zur Operation freigelegt und abgedeckt wirken." Diese These ist gelenkt von Korn's Leitmotiv, es handele sich bei *Das Schweigen* um "eine Art filmischer Akte über einen pathologischen Befund". So diskutabel dieser Eindruck auch ist, er entbehrt bei Korn jeder argumentativen Untermauerung. Es ließe sich zeigen, daß Bergman und Nykvist keine Einstellungsgröße bevorzugen, vielmehr Bildausschnitt und Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen und Focusveränderungen sehr gezielt unter dramaturgischem Gesichtspunkt einsetzen und nicht einem schematisch aufgesetzten Prinzip folgen.

Stärker als von der Kameraführung zeigen sich viele vom Soundtrack beeindruckt. Rainer Fabian geht am 7. 2. im *Rheinischen Merkur* ausführlich auf die Geräusche ein¹⁰. Er spricht von ihnen als von der "Musik der Materie, des Toten und Eisenhaften in der Welt. Anna und Ester müssen das Fenster schließen, sie kämen sonst um". Er macht damit auf den wichtigen Unterschied zwischen innen und außen aufmerksam, auf die Stille im Hotel und das die Figuren erschreckende Lärmen der Stadt draußen.

⁷ Ebd., S. 56f und 95.

⁸ So Dieter E. Zimmer über Marcuse; in: ebd., S. 117.

⁹ Nach: ebd., S. 41 ff.

¹⁰ Rainer Fabian: "Diskussion um 'Das Schweigen'". In: *Rheinischer Merkur*, 7.2.1964; zit. n.: ebd., S. 88ff, h. S. 90.

Wenn Fabian die "Konsequenz" lobt, mit der Bergman Geräusche einsetzt, so trifft er damit einen wichtigen Entwicklungsschritt Bergmans: Hatte Bergman noch in *Nattvardsgästerna* sehr stark die Selbstaussage der Figuren in Monolog und Dialog akzentuiert, so nimmt er hier die sprachliche Kommunikation und Selbstdarstellung auf das Nötigste zurück. Dadurch wird in noch größerem Maße als in früheren Filmen Raum für Stille geschaffen, eine Stille, in der sich das Handeln, das Verhalten der Figuren als wichtiger und aussagekräftiger erweist als ihr Reden¹¹.

2. Der religiöse Aspekt

Generell wird die religiöse Deutung als Voraussetzung für die Freigabe des Films ohne Schnittauflagen und mit dem Prädikat "besonders wertvoll" angesehen. Georg Ramseger hat in seiner frühen ausführlichen Kritik die Formel geprägt, die die bundesdeutsche Diskussion wie ein Leitmotiv durchziehen sollte: "In 'Schweigen' nun schweigt Gott. Wo Gott schweigt, haben sich auch die Menschen nichts mehr zu sagen. Sie schreien sich schweigend an."¹² Gott erscheint in dieser Sicht als Grundbedingung für die Möglichkeit zwischenmenschlicher Kommunikation, deren Mißlingen als "Hölle".

Auch dort, wo ausführlich die unterschiedlichen Deutungen dieses Zusammenhanges in der protestantischen und der katholischen Lehre diskutiert werden¹³, wird das religiöse Thema doch recht irdisch und sozial abgehandelt: Als Fehlen von Beziehungen, als Bedrohung mit Einsamkeit und Angst. Gerade in den religiös motivierten Beiträgen wird Orientierungs- und Beziehungslosigkeit als Index moderner Gesellschaft immer wieder thematisiert.

Der Verlust von Sicherheit macht die Angst vieler Beiträger aus. Indem sie das, wovor sie selbst sich fürchten, als Gegenstand der Darstellung des Films ausmachen und Bergman als Darstellungsentention unterschieben, wird ihre Kritik zum Zeichen einer großen Verstörtheit. Auch die umgekehrt darin zum Ausdruck kommende Sehnsucht nach Sicherheit kann als Symptom einer Umbruchssituation gedeutet werden. Diese Sehnsucht

¹¹ Vgl. zu diesem Entwicklungsschritt Philip Mosley: *The Cinema as Mistress*. - London, Boston: M. Boyars 1981, S. 105 f und S. 115 ff.

¹² Georg Ramseger: "Kunstwerk oder Pornographie". in: *Die Welt* 23.11.1963; zit.n.: Theunissen, S. 32 ff.

¹³ so bei Walter Vogels: "'Das Schweigen' - trotzdem aufführen" (Leserzuschrift). in: *Rheinischer Merkur*; zit.n. Theunissen S. 93 ff; vgl. dazu grundlegend auch Marcuse, *Obszön*, S. 13 ff.

nach einer gesicherten Wertewelt findet ihren Ausdruck gerade in der Suche nach moralischen Kategorien, die eine zweifelsfreie Zuordnung erlauben: Sicherheit - Unsicherheit, Gut - Böse. Johann Christoph Hampe formuliert diesen Zusammenhang: Vollendet böse wird das Böse des Films durch den Verzicht auf moralische Wertung und durch die Diskrepanz zwischen den letzten Häßlichkeiten und der formal schönen künstlerischen Gestaltung. Die Handlungen von Anna und von Esther erscheinen ihm als "absolut böse". Dieses Moralisieren verstellt Hampe den Blick für das eigene Argument. Als einziger thematisiert er den Gegensatz zwischen gesellschaftlichem Zusammenhalt und der Notwendigkeit von individuellen Freiräumen¹⁴. Wäre diese Dialektik nicht ein Ausgangspunkt für eine umfassende Deutung des Films; stellt Bergman nicht gerade den so problematischen, den so schmerzhaften Zwiespalt zwischen emotionaler Bindung und Zwang zur Emanzipation dar? Hampe hingegen sieht den Film geradezu als Untergrabung dieser Dialektik an.

Wie viele Interpreten unterstellt er, Bergman habe etwas "beweisen" wollen, und er unterstellt Bergman, sich mit seinem Film einer Tendenz einzureihen, die er so beschreibt:

Wir reißen (...) mit satanischer Pedanterie sogenannte Tabus nieder, nicht ahnend, daß einige von ihnen das Letzte sind, was der Mensch noch hat, um Mensch unter Menschen zu sein. (...) Es handelt sich in der Tat um Mord. Wer de(m) Menschen das eben fortnimmt, woraus er allenfalls noch lebt, mordet ihn.

Es ist diese panische Angst vor dem Tabubruch, die die Sichtweise vieler durchzieht.

3. Der symbolische Aspekt

Die Darstellung des sonst ausgegrenzten, verleugneten, unterdrückten Anderen verletzt die Scham- und Ekelgrenzen, führt zu empfindlichen Abwehrreaktionen und drastischen Wahrnehmungsverlusten. Das Bedrohliche und die Angst davor durchziehen den gesamten Wahrnehmungsraum und lassen Sexualisierungen, Ekelhaftes, Schmutzfluten auch dort erscheinen, wo nichts von alledem dargestellt ist. In diese Wahrnehmungsverschiebung tritt ein Begriff von "Symbol" ein, der als Paßwort für die eigenen Sexualphantasien und "Phalluzinationen"¹⁵ funktioniert. Freuds "Psychopathologie

¹⁴ In einem Beitrag für "Christ und Welt" (28.2.64), zit. nach Theunissen, S. 101ff.

¹⁵ So Siegfried Lenz: "Eine Hölle für Anspruchlose". In: Christ und Welt 28.2.1964; zit.n.Theunissen S. 100 f.

des Alltagslebens" und seine "Traumdeutung" erscheinen hier verstümmelt und geplättet, als Entschuldigung und Gebrauchsanweisung, eigene Phantasien dem Filmautor unterzuschieben. In diesem Sinne kann Karl Korn von Freud als von einem "schlimmen Zauberer"¹⁶ sprechen. Die Durchdringung von Gegenstands- und Bedeutungsraum wird dem angelastet, der sie benennt und ein Instrumentarium zu ihrer Beschreibung zur Verfügung stellt. Der Symbolbegriff erscheint in diesem Zusammenhang als die willkommene Handhabe, auch das unschuldigste Requisit sexuell zu besetzen: das Würstchen im Salatblatt, den Lippenstift, die Korridore. Einer der Leserbriefschreiber bringt seine Wahrnehmung in krasser Form zum Ausdruck. "Coitale Szenen" hat er gesehen und "ihre schier unendlichen Variationen", "die aufpeitschende Andeutung" regt seinen "Nachahmungstrieb" an und "verjagt und zerfetzt jeden vernünftigen Denkansatz"¹⁷.

Bergman wird als Verführer ausgeschrien, der junge Menschen in ihrer Beziehung zur kommenden, erwarteten Ehe belaste, als Zauberer und Magier, der im Halbdunkel "einem betörten Publikum seine Kunststücke" vorführt, ein lichtscheues Gewerbe treibt, wie Dieter E. Zimmer in der "Zeit" schlußfolgert. "Lockruf des Lasterhaften", vergleichbar nur dem lokkenden Ruf des "Rattenfängers von Hameln", sei Bergmans Kunst¹⁸.

Freilich ist dieses bedrohliche Bild vom Filmkünstler als dem verderblichen Verführer und Umstürzler der Sitten nur die Kehrseite eines anderen überzogenen Anspruchs an den Künstler. In der Ablehnung des schmutzigen Verführers ist die Sehnsucht nach dem sauberen Führer präsent. Der Dichter als Führer ist gefragt, als Lebenshelfer, als Vermittler und Stifter von Lebens-Sinn. Daß Bergman vor diesem Ideal versagt, wird ihm zum Vorwurf gemacht: "eine Lebenshilfe, wie die Menschen unserer und aller Zeiten sie notwendig brauchten, und wie Künstler (...) sie immer wieder zu geben versuchten, bietet Bergman mit diesem Film niemandem"¹⁹.

Hier scheint mir der Ort zu sein, einige zusammenfassende Überlegungen zu der Art von Rezeption anzuschließen, die Auffassungen und Urteilen, wie den hier vorgestellten, zugrunde liegt. Es fällt auf, wie wenig alle, ausnahmslos alle Teilnehmer an der damaligen Diskussion ihren Sinnen trauten. Daß ihre Wahrnehmung durch Erwartungshaltungen stark

¹⁶ Ebd., S. 42.

¹⁷ Ebd., S. 64.

¹⁸ Ebd., Ss. 158, 121, 52 - das letzte Zitat ist von Else Goetz: "Das Schweigen". in: Stuttgarter Zeitung 4.2.1964.

¹⁹ Ebd., S. 97.

gelenkt ist, ist dabei nur ein Aspekt unter mehreren. Mindestens ebenso stark wirkt die immer noch gültige Stigmatisierung des Kinos als Stätte nicht ganz feiner Vergnügungen nach. Die Argumente einer sechzigjährigen filmtheoretischen und legitimatorischen Debatte sind hier nicht angekommen²⁰. Immer noch bedarf es einer Entschuldigung für das Vergnügen Film. Und ich vermute, daß dies um so mehr gilt, als die Disziplinierung durch Nazizeit und Wieder-Aufbau-Ära zum Teil auch von einem neuerlichen Schub innerweltlicher Askese begleitet war, der die Möglichkeit von Vergnügung, Unterhaltung, Freizeit von vornherein sanktionierte. Film bedarf also einer Legitimation. Eine solche wäre etwa Film als Lebenshilfe, als Vermittlung von Orientierung in einer angsterregenden Welt. Vom Film wird verlangt, daß er nicht nur darstellt, sondern zugleich bedeutet. Die Suche nach der Bedeutung richtet sich auf ein jenseits der Darstellungsebene des Films liegendes Problem- oder Moralfeld. Für einzelne Züge dieses Problem- oder Moralfeldes bietet ein Film Chiffren an, die der Zuschauer in Züge der Problem- oder Moralfelder seines Alltags rückübersetzt. Dieser Transfer von Bedeutung aus der großen Welt des großen Künstlers in die kleine Welt des Rezipienten soll die Inkontingenzen des Alltags erkennbar und griffig, sinnvoll neu strukturieren. Die Legitimität eines Films, so macht Zimmer in der *Zeit* klar, ist folglich abhängig von der Größe und Wichtigkeit des gesellschaftlichen oder moralischen Problems, auf das er chiffriert verweist²¹. Auch von daher ist die Suche nach Symbolen verständlich. Da der Film etwas anderes bedeuten muß, als er darstellt, muß die Darstellung selbst entweder die Bedeutung offen vor sich hertragen oder doch Schlüsselzeichen bieten, die eine Dechiffrierung erlauben. Ramsegers vielzitiertes Versuchen, das Problem- oder Moralfeld mit der These zu benennen, "Wo Gott schweigt, da gibt es keine gelungene Kommunikation zwischen den Menschen"²², konnte dabei aus mehreren Gründen nicht völlig befriedigen: Zum einen bietet *Das Schweigen* selbst nur wenig Anhaltspunkte dafür, hier werde die Abwesenheit Gottes dargestellt, zum anderen widerstreiten die durchaus profanen Handlungen auf der Ebene des Dargestellten zumindest soweit einer theologischen Deutung, daß sie von vielen Zuschauern irritiert in Frage gestellt wurde. Da nun aber kein anderes hinreichend legitimes Problem- oder Moralfeld präsentiert werden konnte, mußte sich die Diskussion um den von Ramseger angeschlagenen Themenkreis bewegen. Die Frage, ob das damit bezeichnete

²⁰ S. Heinz-B. Heller: *Literarische Intelligenz und Film*. Tübingen: Max Niemeyer 1985.

²¹ Theunissen S. 120.

²² Ebd., S. 34.

interpretatorische Vorgehen und die ihm entsprechende Art der Rezeption dem Film überhaupt adäquat sei, wurde nur vereinzelt gestellt und nicht weiter aufgegriffen, häufiger ging es dann um den Begriff des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit.

4. Der ästhetische Aspekt

Eine Reihe von Leserbriefautoren bestand darauf, im Medium Film seine real existierende heile Welt wiederzufinden. Ihnen erscheint *Das Schweigen* als eine Häufung von "Unwahrheit und Geschmacklosigkeit": "es ist ja gar nicht wahr, daß in dieser Welt unter den Bedrohungen die Harmonie aus Verständnis, Güte und Leidenschaft verlorengeht, verlorengehen muß, wie es Bergman (...) behauptet"²³.

Dennoch gilt vielen die ästhetische Gestaltung des Bösen als legitimer und unstrittiger Beitrag der Kunst. Die Kriterien freilich, die hier an die Einstufung als Kunstwerk gelegt werden, scheinen wenig fundiert oder reflektiert. Die FBW, ausgerechnet sie, zweifelt prinzipiell an der Kunstfähigkeit des Mediums Film. Dann aber bescheinigt sie dem *Schweigen* als seltener Ausnahme eine Identität von Form und Inhalt, die diesen Film als Kunstwerk hinlänglich zu legitimieren scheint²⁴. Ähnlich argumentiert Gert Theunissen, der die Darstellung des Häßlichen in der Kunst dann für legitim erklärt, wenn sie restlos Form geworden ist. Die Arbeit mit Symbolen, Gleichnissen, Metaphern, gerade der Verzicht darauf, Wirklichkeit nur abzubilden, gilt als Signum des Kunstwerks und unter dieser Einschätzung wird die Kunstfreiheitsgarantie auch für *Das Schweigen* in Anspruch genommen²⁵.

Viele aber fordern die Heraufsetzung des Zugänglichkeitsalters und eine weitgehende Sekretierung des Films. Als Kunstwerk möge er nämlich zwar - so wird argumentiert - einer kleinen Elite zugänglich und faßbar sein, für die Jugend aber und die Masse bringe er notwendig Verderben. Erneut zeichnet sich hier ein bekanntes Argumentationsschema ab, das eine soziale Differenzierung der bisher getroffenen Feststellungen erfordert. Die Kritiker selbst, die Leserbriefschreiber, die sich an die regionalen und überregionalen Zeitungen und Magazine wenden, dürften in ihrer Mehrheit soziologisch dem Bildungs- und Kleinbürgertum zuzuordnen sein.

²³ H. Burdorf: (Leserzuschrift an Die Welt). In: ebd., S. 66 f.; vgl. auch S. 68, 94f, 171, 174.

²⁴ Ebd., S. 19.

²⁵ Gert H. Theunissen: "Je tiefer er sich ängstigt, desto größer ist der Mensch". In: Die Welt 22.2.1964; zit.n.: ebd., S. 58 ff.

Gerade hier bedeutet der Umgang mit der Kunst eine prekäre Garantie, doch noch am Lebensstil der Oberklasse partizipieren zu können. Zugleich bestehen hier Orientierungslosigkeit, Abstiegsangst, Bedürfnis nach Sicherheit. Es wird nun zu zeigen sein, wie stark alle die Argumente, die bisher vorgestellt wurden, sich bündeln lassen in der Ablehnung der Massen und in dem Streben nach Erhalt der eigenen unantastbaren, sozialen und moralischen Überlegenheit.

5. Der soziale Aspekt

Den politischen und kulturellen Umbruch, den *Das Schweigen* und der durch den Film ausgelöste Skandal markieren, hat wohl niemand so scharf gesehen und formuliert wie Paul Hübner²⁶. Mit der Hellsicht des konservativen Pessimisten umreißt er den Prozeß der technischen Revolution, der der überkommenen Arbeitswelt eine neue, explosive, dynamische und mobile Welt entgegensetzt, auf die die überlieferten Sittengesetze nicht mehr zu passen scheinen. In der propagierten exzessiven Freiheit werde die Schutzbedürftigkeit der Menschen negiert und durch die "um jeden Preis freiheitskämpferischen, jede sittliche Forderung raffiniert umgehenden Kräfte" die alten "im Sittengesetz verankerten und politisch gestützten Ordnungen" unterwandert: die "zweifelloso kommenden Auseinandersetzungen" werden die Ohnmacht des staatserhaltenden Teils der Öffentlichkeit erweisen. Im Gegensatz zu den meisten jener Kritiker, die aus einer ablehnenden Haltung heraus den Film einschätzen, reagiert er nicht panisch, sondern rational, strategisch und verdrossen. Zweimal - vor und nach dem Kinostart des Films - schreibt er dazu in der *Rheinischen Post*. Sein Beitrag als Kritiker ist der Versuch, möglichst viele Leute vom Besuch des Films abzuhalten: er sei weder in theologischer Hinsicht attraktiv, vielmehr langweilig und widerwärtig. Er beschreibt die Strategie der kulturellen Unterwanderung: sie schaffe Kartelle, Meinungsführerschaften, gegen die die von ihm als verantwortlich bezeichneten Teile der Öffentlichkeit argumentativ keine Chance besäßen. Wichtigster Stoßkeil der Zersetzer sei im Fall von *Das Schweigen* die Behauptung des besonderen kulturellen, ästhetischen und philosophischen Werts des Films. Und genau gegen diese Aspekte richtet sich seine Schimpfkanonade.

Im Begriff "Spekulieren", der auffällig häufig in der Debatte auftaucht, fassen die Kritiker und Leserbriefschreiber sowohl die Schau-Lust der

²⁶ Vgl. zum folgenden: Paul Hübner: "Grenze des Schweigens". In: Rheinische Post 25.1.1964; zit.n.: ebd., S. 38 ff; - ders.: "Die mißbrauchte Leinwand". In: Rheinische Post 1.2.1964; zit.n.: ebd., S. 46 f.

Massen als auch die Derogance des Künstlers, seine entehrende Herablassung zur Masse um schnöden Gewinnes willen. Die Frage, ob Bergman spekuliere oder nicht, wird immer wieder diskutiert, und Pro und Contra halten sich die Waage. Da sich Bergmans frühere Filme weniger großer Beliebtheit erfreuten, so läßt sich das Argument zusammenfassen, sei "die Anhäufung von obszönen Szenen" eingeführt worden, um "Zuschauermassen, die sich erregen lassen wollen, in die Filmtheater zu locken"²⁷. Es gäbe keinen Zweck, lauter genug, um diese Szenen im Film als dem "Massenerziehungsmittel", dem "Massenmedium" zu rechtfertigen²⁸.

Marcel Reich-Ranicki, von der *Zeit* um seine Meinung gebeten, unterstellt Bergman in seiner ironiedurchtränkten Besprechung keine üblen Absichten²⁹. Es fällt ihm aber auf, daß Bergman just in dem Moment Gott in der angeblichen Hölle der Sexualität suche, da die Kinoindustrie als Trumpf in der Konkurrenz mit dem Fernsehen auf die Darstellung des Sexuellen setze. Seinem Schluß, er halte es für sicher, daß *Das Schweigen*, Absicht hin, Absicht her, den Wünschen der Verleiher und Kinobesitzer sehr entgegenkomme, ist jedenfalls nicht zu widersprechen. Damit ist der Spekulationsvorwurf vom Künstler abgewendet und jenen zugeschoben, die für die niedersten Instinkte ohnehin zuständig sind, der Unterhaltungsindustrie und ihrem Publikum. Reich-Ranicki empfiehlt den Film den Spießern, die, unter dem Deckmantel theologischer Deutung, sich "aufgeilen" lassen und sich zugleich einreden können, sie seien fast in einer Kirche. Er empfiehlt den Film der "Halbintelligenz", die sich sowohl an einigen eindrucksvollen Sequenzen und Bildern delectieren könne, als auch die Genugtuung erhalte, in den aufdringlichen und simplen Symbolen die Absichten des Regisseurs sofort zu begreifen. Auf gehobenem Stil- und Argumentationsniveau reproduziert er dabei im Grund nur jenes Stereotyp, das umgekehrt diejenigen, die er als Spießer und Halbintelligenz abqualifiziert, gegenüber der Masse vorbringt.

Das Prinzip der Abgrenzung nach unten prägt alle diese Äußerungen: Die Voll-Intelligenz verachtet die Halb-Intelligenz, diese die Masse; Cineasten heben sich vom großen Publikum ab³⁰. Jeder Schreiber bescheinigt sich, von den Voyeurgelüsten und dem Unverständnis gegenüber der komplexen Struktur frei zu sein, das den jeweils sozial und bildungsmäßig

²⁷ In: ebd., S. 104.

²⁸ Ebd., S. 83 f.

²⁹ Marcel Reich-Ranicki: "Der Heilige und seine Narren". In: *Die Zeit* 27.3.1964; zit.n.: ebd., S. 113 ff.

³⁰ Rainer Fabian in: ebd., S. 92 f.

knapp unter ihm Angesiedelten auszeichnet. Der Fußtritt nach unten dient zugleich der Versicherung der eigenen Gruppenzugehörigkeit, indem auf einen vorgängigen Konsens bezug genommen wird. Formulierungen wie "es liegt auf der Hand", "man kennt ja" und ähnliche beschwören ein umfassendes und abgrenzendes, abwertendes Gruppenselbstverständnis:

Man kennt sie ja, "die besondere Psychologie der Kinobesucher, die sich in so hohem Maße mit den Helden des Stückes identifizieren, daß von einer künstlerischen Betrachtung (...) nicht die Rede sein kann, sondern nur von einem Einreißen eines Ordnungsdenkens und einem Anheizen der Sexualität. Das ist aber bei der bekannten Labilität, besonders unserer Jugend - Statistiken bringen erschütternde Zahlen - geradezu ein Verbrechen"³¹.

Die Art, in der sich dieser Leserbriefschreiber an der Autorität der Sozialforschung festklammert, ist bezeichnend. Der Begriff Labilität scheint statistisch kaum operationalisierbar zu sein, dennoch ist dem Schreiber die Statistik Bestätigung des Befürchteten. Weder sein Ordnungsdenken, noch seine Stabilität, noch die Identität, die er im Prozeß des Sich-Identifizierens bedroht glaubt, will er der Versuchung ausgesetzt sehen. Die Gefährdung des eigenen sozialen und moralischen Status bricht sich in solchen Formulierungen Bahn. Indem sie nach außen gespiegelt wird, auf Fremdgruppen, wie "Masse", "Kinobesucher", ermöglicht sie noch einmal inneren Halt.

Im Lapsus wird sie dennoch sichtbar. Oder was ist von einer Warntafel zu halten wie dieser? "Wer hineingeht in diesen Film und spekuliert, wird fürchterlich bestraft." Diese seltsame, durch die Strafandrohung selbst und das inadäquate Fremdwort eigentümlich obszön anmutende Formulierung moralisiert über den Abgrund zwischen Schau-Lust und schlechtem Gewissen hinweg. Der ganze Kontext bestätigt diese Vermutung; wenige Zeilen weiter heißt es: "In dieser Wildheit ward Sexus noch nie auf die Leinwand gebannt. Nie aber auch mit entsetzlicherem Ernst." Lockung und Drohung sind hier eng verbunden: Der Zwiespalt zwischen Sexus und Ernst, zwischen Spekulation und Strafe ist hochgradig angstbesetzt; ja die Angst selbst ist schon Strafe: "Angst wird (den Spekulierenden) erfüllen, Angst um dieses Leben, Angst um das, was Leben schafft. (...) Diese Szenen töten Fleisch ab."³²

Um sich und anderen diese Ängste, die ja sogar als lebensbedrohend eingeschätzt wurden, zu nehmen, zu ersparen, wird der Wiederaufbau von Tabus angemahnt: Die Weltkriege hätten genug Tabus gebrochen, es sei notwendig, sie jetzt wieder zu errichten. Und auch die Abschaffung der

³¹ Ebd., S. 57.

³² Ebd., S. 36.

Zensur als Instrument der Tabuüberwachung wird vereinzelt mit Bedauern registriert³³.

Wieder und wieder findet sich so der Hinweis, daß der Film Ängste und Unsicherheiten manifest macht, die zurückzudrängen erheblichen Aufwand erfordert. Hier fordern auch die verdrängten Opfer der vergangenen dreißig Jahre gebieterisch ihr Recht. Die psychologische Verdrängung der politischen und historischen Situation als Leitmotiv auch der Debatte um *Das Schweigen* wird besonders deutlich angesichts der wenigen Zeugnisse, in denen sie durchbrochen oder reflektiert wird. Hiroshima und Stalingrad sind die Leitbegriffe, die zwei Leserbriefschreiberinnen für sich und ihre Generation in Anspruch nehmen³⁴. Der eine markiert die Bedrohung atomarer Vernichtung und den kalten Krieg, der andere die Niederlage des Nazireiches mit allen daran geknüpften Assoziationen. Hier wird aus einer Betroffenheit heraus argumentiert, aus der Erfahrung von Einsamkeit und Verzweiflung, zwischen weltpolitischer Drohung und persönlich erfahrener Isolation. Darin wird eine völlig andere Rezeptionshaltung deutlich, in der die eigene Betroffenheit nicht verschont und abgewehrt wird, sondern als Stachel einer produktiven Auseinandersetzung dient. Bernhard Schütze in der *NRZ*, Helmuth de Haas und Gert H. Theunissen in der *Welt* und Kristiane Schäffer im *Kölner Stadtanzeiger* klagen diese Haltung ein. Die Trümmer der Geschichte und der sozialen Bindungen wahrzunehmen, sich Scham und eigene Schuld einzugestehen, die Ängste nicht aggressiv zu leugnen, sondern sie zur Darstellung in Beziehung zu setzen, das erst ermögliche eine Wertschätzung des Films.

Erneut ergibt sich die Einsicht, daß das Erschrecken über *Das Schweigen* vielleicht auch das Erschrecken derer ist, die sich erkannt sehen. Die eigentümliche Suche nach einer Bedeutung der Stadt Timoka im Film macht darauf aufmerksam. Gewiß zählt es zu der oben angeführten, weit verbreiteten Rezeptionshaltung, die Darstellung der Stadt nicht als Beitrag zur emotionalen Situation der Figuren, also als einfaches Gestaltungselement wahrzunehmen, sondern es auf Dechiffriermöglichkeiten abzusuchen. Dennoch ist die häufige Feststellung kaum verständlich, man könne sich die Bedeutung dieser Stadt und der in ihr herrschenden Situation partout nicht erklären³⁵. Es sei denn, man legt die Lesart zugrunde, daß die durch die Stadtdarstellung erzeugte Betroffenheit gelegnet werden muß: daß also Analogien zum Deutschland vor Kriegsausbruch oder

³³ Ebd., S. 97 f und S. 137.

³⁴ Ebd., S. 68 ff und S. 72 ff.

³⁵ Vgl. z.B. ebd., S. 34f, 39, 46, 65 u.ä.

zum Deutschland der Gegenwart verdrängt wurden. Bergman erwähnt, die Stadt im *Schweigen* sei ein Versuch gewesen, einen Traum abzuarbeiten, der sich an das Berlin der dreißiger Jahre knüpfte³⁶.

Wie dem auch sei - die "unbewältigte Vergangenheit" erscheint als nicht zu leugnende und wahrnehmungsprägende Rezeptionsvoraussetzung. NS-Skandale und der Auschwitz-Prozeß gehören zum unmittelbaren real-historischen Umfeld der Filmrezeption in der Bundesrepublik. Vielleicht zählt die Unfähigkeit der bundesdeutschen Gesellschaft, diese Vergangenheit aufzuarbeiten, wirklich mit zu den Gründen, die die eigentümlich verschobene und abwehrende Reaktion auf *Das Schweigen* zu erklären vermögen.

Einer derjenigen, die eine offene Rezeption des Films aus der Betroffenheit heraus skizzieren, Kristiane Schäffer, gelingt eine kongeniale Formulierung für Bergmans Realismus, der das Publikum zwingt, "Zuschauer zu bleiben, wenn es sich eigentlich hinter Meinungen in Sicherheit bringen" will: Sie spricht von der Widersprüchlichkeit, vom Janus-Gesicht der gesellschaftlichen Wirklichkeit, "das sich immer wieder zum schönen Menschenbild fügen will. Realismus heißt hier: Dieses Menschenbild zeigen, während es sich teilt; die Reaktionen auf den Doppelgesichtern fotografieren"³⁷.

³⁶ Ingmar Bergman: *Mein Leben*. Hamburg 1987, S. 157 ff.

³⁷ Zit.n. Theunissen S. 185.