

Verzeihen, Versöhnen, Vergessen in filmischer Interaktion

OLIVER DIMBATH

1. EINLEITUNG – SCHLIMME VERGANGENHEITEN

Ein Gespenst geht um in interpersonalen Beziehungen. Es ist das Gespenst des schlechten Gewissens. Ein solches erwächst der Einsicht einen Vertrauensbruch verursacht, also grundlegende Verhaltenserwartungen in einer Beziehung enttäuscht zu haben. Gleichgültig, ob ein solcher Verstoß einseitig oder wechselseitig erfahren wird, folgt auf das Befremden die Entfremdung. Die auf Erwartungssicherheit gebaute Beziehung ist nachhaltig gestört. Es ist nicht möglich, die Zeit zurückzudrehen und solche Entfremdungen rückgängig oder ungeschehen zu machen. Darauf zu hoffen, dass Gras über die Sache wächst und der Vorfall einfach vergessen wird, ist so wenig aussichtsreich wie befriedigend. Der einzige Weg, die Beziehung ohne die ständige Erinnerung an das Störungsereignis fortzusetzen, scheint darin zu bestehen, die soziale Traumatisierung zu bearbeiten und dabei zu versuchen, sie zu ›heilen‹. Freilich gibt es dazu unterschiedliche Wege, sagt doch der Volksmund, dass die Zeit alle Wunden heile. Allerdings scheint ein Aussitzen nur bei bestimmten Beziehungsarrangements denkbar – beispielsweise, wenn ein asymmetrisches Machtverhältnis dies gestattet. Ein anderer Weg wäre das Eingeständnis der Störung beziehungsweise ihrer Ursache verbunden mit Gesten des Bedauerns. Erst im Anschluss daran könnte es zu der wechselseitigen Übereinkunft kommen, die Beziehung fortsetzen und an ihre besseren Zeiten anknüpfen zu wollen. Voraussetzung dafür ist wiederum das Absehen von Vorhaltungen oder vom Vorbringen neuer Ansprüche, die sich auf die Erfahrung der vergangenen Entfremdung beziehen. Man soll nach einseitigem Verzicht oder wechselseitig vereinbarter Kompensation nicht mehr nach-

tragend sein. Sind Friede und die Aussicht auf eine gemeinsame Zukunft wiederhergestellt, gibt es keine Veranlassung mehr, sich an die schlechten Zeiten zu erinnern. Nur durch eine solche Form der Beilegung vergangener Konflikte erscheint es als realistisch, die schlimme Episode um einer friedvollen Zukunft Willen vergessen zu können.

Dieser komplizierte Zusammenhang geht von einer Verkettung der sozialen Phänomene des Verzeihens, Versöhnens und Vergessens aus. Da es sich bei allen drei Begriffen auch um Konzepte mit längerer Reflexionsgeschichte handelt, wird im Folgenden zuerst auf einige Bedeutungsaspekte hingewiesen und dann die Frage aufgeworfen, inwiefern eine Verknüpfung möglich und sinnvoll ist. Die geistes- und sozialwissenschaftliche Auseinandersetzung lässt sich dabei in zwei größere Perspektiven unterscheiden. Auf der einen Seite wird der Begriffszusammenhang im Hinblick auf soziale Makrophänomene behandelt. Es geht dann um die Beziehung zwischen Gruppen beziehungsweise sozialen Positionen. Auf der anderen Seite wird die soziale Mikroebene interpersonaler Beziehungen thematisiert. Auf beiden Gebieten geht es um die Bedingungen der Möglichkeit des Verzeihens und Versöhnens, wobei auf der ersten auch die politische Dimension zu diskutieren ist, während auf der zweiten Moral, Ethik, Psychologie oder auch Theologie erste Ansatzpunkte liefern. Betrachtet man das Problem intersubjektiven Verzeihens und Versöhnens aus mikrosoziologischer Sicht, steht die Interaktion bei einer solchen interpersonalen Konfliktbearbeitung im Mittelpunkt. Unabhängig von subjektiven Motiven handelt es sich hier nicht nur um einen wechselseitigen psychischen Vorgang statt. Die Vermutung, der hier nachgegangen werden soll, ist, dass Verzeihen und Versöhnen als Interaktion einer bestimmten Ordnung folgen. Elemente dieser Ordnung aufzuzeigen ist Ziel dieses Beitrags. Wenn es nicht um ethische oder politische Fragen, also um normativ-strategische, sondern um soziale Bedeutungen des Verzeihens und Versöhnens geht, sollte ein empirischer Zugang gewählt werden. Dies ist mit der großen Schwierigkeit verbunden an empirisches Material zu gelangen. Nur ausnahmsweise kann man Menschen bei Akten des um Vergebung Bittens, des Verzeihens, Versöhnens oder gar Vergessens zusehen. Aus diesem Grund wird im Folgenden durch den Rückgriff auf das Medium Spielfilm ein kleiner Umweg genommen. Trotz seines fiktionalen Charakters besteht Aussicht darauf, einige Einsichten über die Interaktionsordnung dieses komplizierten Zusammenhangs zu gewinnen.

2. VERZEIHEN, VERSÖHNNEN, VERGESSEN

Verzeihen ist zunächst nichts weiter als der einseitige Verzicht auf Vergeltung gegenüber einer anderen Person oder Gruppe in Bezug auf ein in der Vergangenheit durch diese verursachtes Unrecht.¹ Es steht dabei unter dem Eindruck des Erinnerns an diese schlimme Vergangenheit. Allerdings gibt es beim Verzeihen nicht nur eine Perspektive. Auch wenn eine vergangene Verletzung so voraussetzungslos wie vorbehaltlos verziehen werden kann, bedarf es unbedingt eines Anderen, dem verziehen wird.² Möglicherweise bittet dieser Andere sogar um Verzeihung beziehungsweise um Entschuldigung. Einer solchen Bitte um Verzeihung geht ein Bedauern voraus, das für den ehemaligen Täter auch die Voraussetzung dafür sein kann, sich selbst zu verzeihen.³ Zwar ist Selbst-Verzeihen ein psychologisch-therapeutisch relevanter Gegenstand, allerdings kann es auch soziologisch gedeutet werden, indem man von einer geistigen Vorwegnahme der Wiederherstellung einer gestörten Beziehung ausgeht. Der Ausgang ist doppelt ungewiss, da der Verursacher einer zurückliegenden Beschädigung für die ›Heilung‹ einerseits mit sich selbst und seiner Schuld ins Reine kommen muss. Andererseits sollte er den Geschädigten um Verzeihung ersuchen. Dieser kann das Ersuchen zurückweisen oder ein Signal geben, dass er es annimmt – und verzeiht.

Verzeihung zu gewähren ist Gegenstand einer jüngst von der Philosophin Svenja Flaßpöhler durchgeführten Untersuchung, die zunächst den Begriff klärt, indem sie ihn vom *Vergeben* unterscheidet und dann drei Problembereiche eröffnet. Verzeihen, so hält sie fest, hänge mit dem Verzicht einer Person zusammen, ein ihr entstandenes Unrecht zu ›zeihen‹, also zu benennen oder beharrlich und vor Zeugen darauf hinzuweisen. Davon abzugrenzen sei das Vergeben, bei dem nicht der Aspekt des Verzichts im Vordergrund stehe, sondern die Gabe. Vergeben, so hält sie fest, sei

-
- 1 Bereits seit dem 12. Jahrhundert ist der reflexive Sprachgebrauch um das Wort ›verzeihen‹ belegt. Im Grimm'schen Wörterbuch wird die Bedeutung des Verzeihens als »sich einer Sache versagen, sich lossagen, sich entziehen. Verlassen, verlieren, verzichten« ausgewiesen (zit. nach Hegge/Ochsmann 2000: 2). Dass sich im 18. Jahrhundert der Sprachgebrauch des Verzeihens auf ›Nachsicht‹ ausweitet, muss im hier verhandelten Zusammenhang nicht weiter interessieren.
 - 2 Vgl. die psychologischen Untersuchungen von Michel E. McCullough und Charlotte v. O. Witvliet (2002) sowie Mathias Allemand und Marianne Steiner (2010).
 - 3 Vgl. hierzu die Position der Psychologen Julie H. Hall und Frank D. Fincham (2005).

»ein Akt des Schenkens, der, wenn er gelingen soll, auf die Tugend der Bescheidenheit auf Seiten des Beschenkten genauso angewiesen ist wie auf die Tugend des Großmuts auf Seiten des Schenkenden. Opfer und Täter kommen zusammen in einem extraordinären, feierlichen, man möchte fast sagen göttlichen Akt [...]« (Flaßpöhler 2016: 21).

Da ein solches Verständnis von Vergebung weitaus voraussetzungsreicher erscheint, belässt es Flaßpöhler bei einer Untersuchung des Verzeihens, zu dem sie drei Bedeutungsdimensionen diskutiert. Die erste legt dem Verzeihen ein *Verstehen* der Intention des Täters zugrunde, was in bestimmten Situationen gelingen mag, aber dann zu Problemen führt, wenn es darum geht, das Böse zu verstehen. An zweiter Stelle fragt sie sich, ob Verzeihen mit *Liebe* als reiner Leistung ohne Erwartung einer Gegengabe zu assoziieren sei. Drittens schließlich bringt sie Verzeihen mit *Vergessen*, mit der Idee des Schlussstrichs, zusammen – eine Option, deren Umsetzung per Vorsatz schwierig ist und die bestenfalls auf dem Weg des Erinnerns, Wiederholens und Durcharbeitens im Sinne Freuds erreicht werden könne. Im Anschluss an den Philosophen Paul Ricœur stellt sie fest, dass eine vorschnelle Versöhnung ohne schmerzhaftes Reflexion reine Selbstgefälligkeit oder Bequemlichkeit sei.

»Die oberflächliche, vorschnelle Verzeihung/Versöhnung schneidet das schmerzhaftes Ereignis aus dem Gedächtnis aus, verdrängt es gründlich, der Schmutz wird gleichsam unter den Teppich gekehrt, um die Gegenwart rein zu halten.« (Flaßpöhler 2016: 144)

Während das *Verzeihen* im Erfolgsfall dazu führt, die Wiederherstellung innerer und äußerer Ordnung einer Beziehung zu gewährleisten, geht *Versöhnen* einen Schritt weiter. Versöhnung umfasst nicht nur die Beilegung eines vergangenen Konflikts, sondern darüber hinaus die (Wieder-)Aufnahme einer gedeihlichen Beziehung.⁴ Der damit vollzogene Friedensschluss ist ein Neubeginn, der zwei ehemals konfligierenden Seiten die Möglichkeit einer Kommunikation in einer ›normalen‹ Ordnung ermöglicht. Mit ›normaler‹ Ordnung ist gemeint, dass man wieder dazu übergeht, wechselseitige Erwartungen in typisch-alltäglichen Kommunikationssituationen aufzubauen. Freilich ist ein solcher Neustart auch ohne Verzeihen und Versöhnung möglich – aber eben nicht unter den Vorzeichen der ›normalen‹ Ordnung. Man kann sich vorsichtig annähern, bilaterale Beziehungen unterhalten und sich weiterhin mit Misstrauen begegnen. Versöhnung aber erscheint in der Beilegung schlimmer Vergangenheit die höchste

4 Entsprechend wird ›versöhnen‹ im Bedeutungswörterbuch mit »Frieden stiften, einen Streit beilegen« sowie mit »sich wieder vertragen« assoziiert (Duden 2002: 996).

Qualität zu sein: Sie ist das wechselseitige Übereinkommen in Normalität, nachdem die Phase der Normalisierung überwunden wurde.

Ein *Vergessen*, das mit Verzeihen und Versöhnen im Zusammenhang steht, kann als volitionales Vergessen oder Vergessen-Wollen begriffen werden (vgl. Dimbath 2014). Es ist nicht amnestisch, sondern besteht lediglich in der Herstellung von Bedingungen, die es ermöglichen, persistente Erinnerungen zu bannen. Mit anderen Worten ist faktisches Vergessen in diesem Kontext eine Hoffnung, die mit zivilisatorischem beziehungsweise therapeutischem Geschick realisiert werden soll. Aus der Sicht des traumatisierten Bewusstseins geht es darum, den durch persistentes Erinnern ständig nachgeschärften emotionalen Stachel zu brechen.⁵ Neue *Triggerreize* und *flash-backs* können das Bewusstsein ›kalt‹ lassen, wenn es mit einem vergangenen Erlebnis abgeschlossen hat. Indem einem Thema keine Relevanz mehr beigemessen wird, kann es als Erfahrung abgelegt und vielleicht eines Tages vollends vergessen werden. Die erinnernde Konfrontation der vergangenen Verletzung gesellschaftlicher Ordnung kann als Gedächtnis von Schuld auf der einen und Vergeltung auf der anderen Seite begriffen werden. Mit anderen Worten helfen der ausdrückliche und voraussetzungslose Verzicht auf Vergeltung und die Übereinkunft die wechselseitige Beziehung unter ›normalen‹ Bedingungen fortzusetzen dabei, die Sensibilität für Spuren vergangenen Unrechts abzustumpfen. Ohne ein solches volitionales Vergessen werden ehemalige Täter ebenso wie Opfer immer weiter Gespenstern ihrer Vergangenheit begegnen.⁶ Bei jenen kann man diese Gespenster als ›Gewissen‹, bei diesen als ›Trauma‹ bezeichnen.⁷

Mit Blick auf die Verbindung der drei Phänomene Verzeihen, Versöhnen und Vergessen ist festzuhalten, dass sie einen Sonderfall beschreibt, zumal die drei Konzepte unterschiedlichen Kategorien entstammen. Verzeihen und Ver-

5 Vgl. die kritische Diskussion pharmakologischer Therapieansätze bei Christoph Lau, Peter Wehling und Oliver Dimbath (2011).

6 Zum soziologischen Verständnis der Gespenster-Metapher vgl. Oliver Dimbath und Anja Kinzler (2013).

7 Eine Diskussion des auf Freud zurückgehenden Begriffs des Tätertraumas führt Bernhard Giesen (2004) aus soziologischer Sicht. Mit Blick auf die Aufarbeitung der NS-Zeit in Deutschland hält er fest, dass ein Volk ein Trauma erfährt, wenn es sich darüber klar wird, dass seine Helden die kulturellen Grundwerte ihrer eigenen kollektiven Identität verletzt haben. Wenn dieses Trauma durch lange Prozesse des Durcharbeitens in kollektive Schuld verwandelt und in Geschichte und Geschichten überführt wurde, kann ohne das belastende Gefühl der Heimsuchung darüber gesprochen werden.

söhnen sind soziale Handlungen. Die mit ihnen verbundenen Aktivitäten sind auf ein Gegenüber gerichtet. Vergessen dagegen ist ein Zustand verblichener Relevanz beziehungsweise beiseitegelegten Wissens. Er kann unter anderem durch Verzeihen und Versöhnen angestrebt und begünstigt werden. Zugleich aber ist Vergessen eine sehr günstige Voraussetzung für die Herstellung einer unvoreingenommenen Beziehungsnormalität, die frei ist von Belastungen durch die Vergangenheit.⁸

3. VERZEIHEN, VERSÖHNEN UND VERGESSEN IM KONTEXT DER INTERAKTION

Wenn es im Folgenden um die Verbindung von Verzeihen, Versöhnen und Vergessen auf der Ebene der *Interaktion* geht, wird ein bedeutsamer Bereich systematisch ausgeblendet: Die Beziehung zwischen sozialen Positionen im institutionell geregelten Zusammenhang. Die normativ abgesicherte Verknüpfung von Amnestie und Amnesie im Sinne eines verordneten Vergessens, bei dem ein Souverän – aus welchen Gründen auch immer – auf die repressiv-punitiv Sanktionierung eines Verstoßes gegen das Kollektivbewusstsein verzichtet, ist hier nicht von Interesse.⁹

Konkret heißt dies, dass die Bearbeitung des Verzeihens und Vergessens im Zusammenhang mit Wahrheits- und Versöhnungskommissionen zwar ein wichtiger zivilisatorischer Beitrag zur Wiederherstellung des sozialen Friedens sein kann und dass solche Bemühungen auch im interpersonalen Bereich wirken. In der hier entfalteten Argumentation interessiert jedoch die mikrosoziologisch bislang kaum untersuchte Bewältigung vergangener Konflikte auf ausschließlich individueller beziehungsweise intersubjektiver Ebene.

Der Soziologe Erving Goffman, der sich in vielen Arbeiten mit dem Problem der Ordnung von Interaktionen befasst hat, gehört zu den wenigen, die auch Ansätze zu einer Analyse des Verzeihens entwickelt haben. Er interessiert sich nicht nur für die Motive und Umstände der Störung, welche eine Beschädigung der Identität nach sich ziehen können, sondern auch für die Ordnung der Beilegung dieser Störung. Hierzu gehört unter anderem auch das Verzeihen und Versöhnen.

8 Zur Zusammenfassung der Diskussion um eine *ars oblivionalis* vgl. die jüngst erschienene Untersuchung über das Problem des Vergessens aus philosophischer Sicht von Christine Abbt (2016).

9 Vgl. in diesem Zusammenhang die Darstellungen bei Christian Meier (2010).

Mit dem *Verzeihen als Interaktion* beschäftigt sich Goffman im Zusammenhang mit der von ihm rekonstruierten Struktur des korrektiven Austausches. Im Vordergrund stehen kleine alltägliche Störungen, bei denen ein Entschuldigungsersuchen unmittelbar auf die Regelverletzung folgt. Goffman bezeichnet den Zusammenhang von Entschuldigung und ihrer Akzeptierung als Ritual (Goffman 1974: 193 ff.). In seinen Mikroanalysen geht er davon aus, dass ein zufälliges Zusammenrumpeln zweier Personen als Tat mit schlimmstmöglicher Intention interpretiert werden kann. Erst durch den Vollzug des Entschuldigungsrituals wird dieser Generalverdacht aufgehoben und beide Interaktionspartner können weiter ihrer Wege gehen. Das Ritual lässt sich verlängern, indem der Akzeptierung einer Entschuldigung Dank und Anerkennung gezollt wird, worauf dann wieder eine Fortführung im Sinne eines ›Nichts zu danken‹ oder ›Schon gut‹ folgt. Wichtig ist jedoch, dass das Entschuldigungsritual eine Form aufweist, die ohne weitere Irritation nicht verlassen werden kann. Wenn sich jemand, der in einem überfüllten Nahverkehrszug einem anderen auf den Fuß tritt, dem Ritual durch ignorieren zu entziehen versucht, kann schnell eine empörte Reaktion folgen, die die Störung anzeigt und genau dieses Ritual einfordert: ›Der untere war meiner!‹

Es ist erstaunlich, dass sich Goffman, der sich durchaus nicht nur für die Störung der Interaktion, sondern auch für die impliziten Regeln der Beilegung solcher Störungen interessiert, nicht auch der Versöhnung zugewandt hat. Vielleicht liegt es daran, dass eine *Versöhnung* nur ausnahmsweise unmittelbar auf eine Störung folgt und dass eine Störung, die ein Versöhnungsritual rechtfertigt, massiver sein und länger zurückliegen muss, so dass ihre Konsequenzen neue Bedeutungsaspekte hinzugefügt haben. Einer Versöhnung muss, mit anderen Worten, eine Störung mit nachhaltiger Wirkungserwartung oder Wirkung vorausgegangen sein. Dies entspricht der soziologischen Klärung des Unterschieds von Verzeihen und Versöhnen in Georg Simmels Abhandlung über den Streit. Auch hier findet sich die Problematisierung der Versöhnung nach einem vorangegangenen fundamentalen Bruch der Beziehung. Dieser Bruch kann nicht vollends vergessen werden – er entfaltet seine Wirkung nicht im Zerwürfnis, sondern vor allem in der Zeit danach. Georg Simmel stellt hierzu fest,

»daß das Tempo der Versöhnung, des *Vergebens und Vergessens*, von großer Bedeutung für die strukturelle Weiterentwicklung des Verhältnisses ist, daß jene Beendigung des Streites ihn nicht wirklich aufheben, wenn nicht seine latenten Energien zuvor irgendeine Aktualisierung gefunden haben: erst in dem offeneren oder wenigstens bewußteren Zustande werden sie von der Versöhnungstendenz wirklich durchdrungen. Wie man nicht zu schnell lernen darf, wenn das Gelernte uns bleiben soll, so darf man auch nicht zu schnell

vergessen, wenn das Vergessen seine soziologische Bedeutung ganz entfalten soll« (Simmel 1999: 379; Hervorh. i. Orig.)

Solche Vorgänge auf der Ebene der Interaktion empirisch zu fassen ist äußerst kompliziert – wenngleich das so genannte Reality-TV durchaus Angebote bereithält.¹⁰ Mit der Methode Goffmans, die nicht nur die kognitiv-intentionalen Momente von Korrekturen erfasst, sondern auch die mit ihnen verbundenen non-verbalen Aspekte der so genannten »leibgebundenen Kundgabe« (Goffman 1974: 174 ff.), kann nun auch die Interaktion der Versöhnung hinsichtlich ihrer ritualhaften Elemente untersucht werden. Im Gegensatz zur alltäglichen Routine des korrektiven Moments ist die Versöhnung ungleich komplizierter, da sie seltener vorkommt, aber dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – bestimmten Mustern folgen muss. In jedem Fall sind Versöhnungssituationen mit Erwartungen verbunden, die die beteiligten Interaktionspartner wechselseitig antizipieren müssen, wenn die Interaktion erfolgreich sein soll. Wie die Liebeserklärung oder das Vorstellungsgespräch ist die Versöhnung somit eine – wenn auch seltene – typisierte Standardsituation.

Das *Vergessen* ist kein Bestandteil der Interaktion. Es erscheint als Fluchtpunkt der Hoffnung auf eine Normalisierung der beschädigten Beziehung. Somit bleibt es ein Idealzustand, in dem die nach der Traumatisierung zurückgebliebenen Narben so gut verheilt sind, dass sie nicht mehr auffallen. Zugleich kann es auch in der Interaktion durch den wechselseitigen Vorsatz »Reden wir nicht mehr darüber« als volitionale Strategie begünstigt werden. Die Redewendung »Vergeben und Vergessen« ist als Versöhnungssemantik die Bekräftigung, alte Ansprüche nun ruhen zu lassen. Sie geht allerdings weiter, als nur bis zur Über-einkunft des Beschweigens schlimmer Vergangenheit. Der Vergessensvorsatz schließt ein nachtragendes Erinnern aus; es impliziert aber auch den Verzicht darauf, den entsprechenden Spuren des Vergangenen weiter nachzugehen oder ihnen Bedeutung beizumessen.

Auch auf der Ebene der Interaktion sind Verzeihen und Versöhnung sozial organisierte und damit stereotypisierte Abläufe. Versöhnung erscheint hier als beziehungspraktische Fortsetzung des Verzeihens. Vergessen bleibt ein mehr oder weniger ehrlich gewollter Zielzustand der individuellen Gedächtnisse sowie der Beziehungsgedächtnisse. Für eine Untersuchung der Interaktionsordnung von Verzeihen und Versöhnen mag es jedoch ausreichen, sich Momente des Verzeihens genauer anzusehen.

10 Aufschlussreiches Material bietet zum Beispiel die 1992 erstmals gesendete Real-Life-Doku-Serie *Verzeih mir* des Senders RTL.

4. VERZEIHEN IM SPIELFILM

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es schwierig ist an empirisches Datenmaterial zum Verzeihen, Versöhnen und Vergessen zu kommen. In der Tat gibt es viele Bereiche des Sozialen, die sich dem analytischen Blick der Sozialwissenschaften zum Beispiel aufgrund ihrer Spontaneität oder Privatheit entziehen. Ein Hilfsmittel, durch das man jedoch annäherungsweise an solche verborgenen oder seltenen Interaktionen kommt, ist die Filmanalyse. Im Folgenden sollen ein paar grundlegende Schritte skizziert werden, die auf eine filmgestützte Rekonstruktion der Interaktionsordnung des Verzeihens hinführen.

Auch wenn der Spielfilm sich geradezu anbietet, längere sozial typisierte Interaktionszusammenhänge zu analysieren, bleibt Vorsicht geboten. Filme sind immer ein fiktionales Datenmaterial. Sie sind von Anfang bis Ende durchkomponiert und in aller Regel enthalten sie nichts ›Natürliches‹. Alles ist Darstellung und die gesamte Erzählung eines Films künstlerische Konstruktion, die nicht als sozialwissenschaftlicher Beleg dienen kann. Gleichwohl aber bestehen Filme aus stereotypen Darstellungselementen, aus einer Verkettung von Interaktionen, die aufeinander verwiesen sind und so die Filmhandlung transportieren. Diese Begegnungen müssen für das Filmpublikum nachvollziehbar sein. Nachvollziehbarkeit heißt, dass der Interaktionstyp erkannt wird: Ein Kuss muss als Kuss interpretiert werden können – auch wenn es sich um die Darstellung des Judaskusses handelt. Wollen die Schauspieler eine Szene möglichst realitätsnah spielen, bemühen sie sich, die typischen mimischen und gestischen Elemente einer Sequenz aufzunehmen, einzustudieren und dann darzustellen. Die Qualität ihres Schauspiels bemisst sich daran, wie es ihnen gelingt, dem jeweiligen Interaktionsstereotyp im Hinblick auf das Filmnarrativ überzeugend zu entsprechen.¹¹

Spielfilme, in denen Sequenzen des Verzeihens oder Versöhnens gezeigt werden, sollten daher die grundlegenden Strukturmomente der Interaktionsordnung solcher Begegnungen enthalten. Das Filmnarrativ gibt dabei Auskunft darüber, ob man es mit einer Entsprechung oder mit einer Abweichung vom typisierten Ablaufskript zu tun hat. Aus dem Film und seinen ästhetischen Mitteln lässt sich damit erklären, welchen einschränkenden Bedingungen die Deutung der Interaktion unterliegt. Die *filmgestützte Interaktionsanalyse*¹² befasst sich daher nicht mit einem ganzen Film, sondern mit thematisch gleichartigen

11 Zur Diskussion der soziologischen Interpretierbarkeit gefilmten Materials vgl. Oliver Dimbath und Matthias S. Klaes (2016).

12 Zu diesem Verfahren liegen bereits einige method(olog)ische Arbeiten vor: Oliver Dimbath (2013), Oliver Dimbath und Matthias S. Klaes (2014; 2016).

Interaktionssequenzen aus mehreren Filmen. Es geht ihr nicht um die Deutung eines Films als Kunstwerk im Ganzen, sondern um die Rekonstruktion sozialer Ordnungsmomente mit Bezug auf ihre filmisch nachempfundene Darstellung.

Damit ist eine Schwierigkeit der interaktionszentrierten Filmanalyse benannt: Man muss über ein ausreichendes Filmwissen verfügen, um an geeignete Interaktionssequenzen zu kommen. In der Regel sind die für eine Fragestellung relevanten Interaktionen nicht durch eine Plot- oder sogar Filmtitelrecherche zu ermitteln. Die Fallauswahl seltener Filmszenen – und um solche handelt es sich bei Interaktionen, in denen es um Verzeihen geht – ist somit auf Hinweise und Zufallsfunde angewiesen. Vollständigkeit ist hier kaum zu erreichen. Aus dem Vergleich mehrerer Filmstellen lässt sich dann eine Rekonstruktion von Interaktionsordnungen gewissermaßen aus ›zweiter Hand‹ vornehmen.

Die für die vorliegende Untersuchung ausgewählten Filme lassen sich zwei Spielweisen zuordnen, die jeweils vom Ersuchen um Verzeihung ausgehen: In zwei Filmen finden Verzeihen und Versöhnung statt; bei zwei weiteren Filmen gelingt die Interaktion zumindest auf den ersten Blick nicht, da Verzeihung nicht gewährt wird beziehungsweise keine Versöhnung erfolgt.

Am Ende der Analysen steht dann jedoch eine recht konkrete Vorstellung darüber, wie Filmschaffende ein bestimmtes Ordnungsmoment des Sozialen plausibel zu machen glauben. Es ist schwer nachzuweisen, dass sie dabei der Realität nicht nahekommen würden. Ohne detaillierter auf das Auswertungsverfahren eingehen zu können, ist festzuhalten, dass die Filmsequenzen mithilfe eines Filmsequenz- und eines Einstellungsprotokolls transkribiert wurden (Vgl. Hickethier 2001; Korte 2004). Sie bilden die Grundlage der Interpretation, wobei zu unterscheiden ist, welche Perspektive der – aus der Sicht des Betrachters oder der Betrachterin stets manipulative – Kamerablick einnimmt und wie die Darstellenden die jeweilige Interaktion mimisch, gestisch, parasprachlich und so weiter umsetzen. Das in der Regel drehbuchkonforme gesprochene Wort steht dabei nicht im Vordergrund. Die vergleichende Deutung thematisch als ähnlich identifizierter Filmsequenzen erfasst somit sowohl Unterschiede und Ähnlichkeiten in der filmischen Umsetzung als auch Unterschiede und Ähnlichkeiten des darstellerischen Ausdrucks.¹³

13 Eine soziologische Interpretation nonverbaler Kommunikation steht derzeit wieder in ihren Anfängen. Die auf die amerikanische Ethnologie gestützten Analysen Goffmans werden kaum methodisch gewürdigt. Eine instruktive Übersicht zur Interpretation nonverbaler Kommunikation wurde von Michael Argyle (1979) vorgelegt.

4.1 Das Verzeihen einer zurückliegenden Kränkung

Eine erste Fundstelle von Interaktionen des Verzeihens, vielleicht des Versöhnens und sogar des Vergessens ist der von Joel Schumacher Ende der 1980er Jahre gedrehte Film *Flatliners* mit Kiefer Sutherland, Julia Roberts und Kevin Bacon in den Hauptrollen. Hierbei handelt es sich um einen Film, der auf der Ebene des Plots eine Verbindung der drei Phänomenbereiche aufmacht. In knappen Worten geht es um eine Gruppe von Medizinstudenten, die mit Nahtoderfahrungen experimentiert und deren Mitglieder in der Folge von Selbstversuchen kleine Momente des Jüngsten Gerichts erleben müssen. Nachdem die Versuchspersonen wieder ins Leben zurückgeholt wurden, sehen sie sich mit der Heimsuchung durch unbewältigte Probleme ihrer Vergangenheit konfrontiert. Bemerkenswert ist, dass es sich hierbei um Tätertraumata handelt: In Form von Wahnvorstellungen begegnen ihnen Personen, die sie früher einmal verletzt zu haben glauben. Da diese Heimsuchungen zur Belastung werden, erkennen die Forscher, dass die einzige Therapie darin besteht, diese offenen Rechnungen zu begleichen. Alle versuchen sich – in je unterschiedlichen Szenarien – erneut mit ihrer schuldhaften Vergangenheit auseinanderzusetzen und sich auf diese Weise zu erlösen. Das Ersuchen nach Verzeihung spielt hierbei eine zentrale Rolle, um zunächst den Spuk loszuwerden und um dann die bisher erfolgreich verdrängte und nun belastende Vergangenheit endgültig vergessen zu können. Insgesamt erzählt der Film somit eine Geschichte der Verbindung von Verzeihen und Vergessen.¹⁴ Aber da es bei der filmgestützten Interaktionsanalyse nicht um das Auffinden exemplarischer Filmnarrative geht, soll nun eine Filmszene herausgegriffen werden, in der das Ersuchen und Erteilen von Verzeihung im Zentrum steht.

Ein Mitglied der Studentengruppe, der von Kevin Bacon dargestellte Dave Labraccio, wird von der Vision eines kleinen Mädchens verfolgt, das er auf dem Schulhof immer gehänselt hatte. Um diese persistente Erinnerung zu befrieden beschließt er, sein damaliges Opfer aufzusuchen und es um Verzeihung zu bitten. Er begibt sich in einen Vorort der Stadt, wo die ehemalige Mitschülerin wohnt. Das Haus ist abgelegen und heruntergekommen. Nur eine noch rauchende Feuerstelle im verwilderten Garten weist auf die Anwesenheit der Bewohner hin. Dave steht auf der Veranda, klingelt, erst nach geraumer Zeit öffnet ein

14 Versöhnung wird ausgeklammert, weil sie auf die Klärung der Voraussetzungen einer weiteren gemeinsamen Zukunft zielt. Auch Verzeihen hat eine Zukunftsperspektive; sie richtet sich allerdings auf die Zukunft des Einzelnen und nicht auf die Zukunft der Beziehung.

kleines Mädchen, kurz darauf erscheint die Mutter. Dave stellt sich kurz vor, erinnert an die gemeinsame Schulzeit und wird eingelassen. Die zu analysierende Szene findet in einem Gewächshaus statt, einem Anbau, in dem die Mutter – Winnie Hicks, gespielt von Kimberly Scott – gerade mit Blumen beschäftigt gewesen war und in das sie nun mit ihrem Besuch zurückkehrt. Die Sequenz vom gemeinsamen Betreten des Raumes bis zu dem Zeitpunkt, an dem Dave das Haus wieder verlässt, dauert insgesamt drei Minuten und 45 Sekunden. Sie wird von einer zeitgleich stattfindenden Heimsuchungsvision eines anderen Gruppenmitglieds, die in Wechselschnitten dargestellt wird, um 39 Sekunden unterbrochen. Abgesehen von der dramatischen Musik der parallelierten Heimsuchungssequenz, die um Sekunden über den Schnitt in die Gewächshauszene hineingezogen wird, gibt es als Atmo-Sound nur Vogelgezwitscher und die Geräusche des Gewächshauses: Bewegungsgeräusche der Darsteller, eine Bewässerungsanlage und so weiter.

Schon an der Eingangstür entsteht der Eindruck, als erkenne Winnie ihren Peiniger von damals wieder. Indem sie in ihrer Gewächshausarbeit fortfährt und Dave hinter sich herlaufen lässt, zeigt sie, dass ihr der Überraschungsbesuch unangenehm ist. Das Gespräch kommt schnell auf die Schule, die sie nie gemocht hat und in der sie nicht erfolgreich war. Entsprechend wundert sich Winnie, dass sich Dave überhaupt an sie erinnert. Dave antwortet, dass er sich sehr gut erinnere. Sie sei sehr schüchtern und er ein ziemlicher Rabauke gewesen. Dann beginnt er zu stottern – es täte ihm leid. Winnie wendet sich ihm zu, schmunzelt und stellt fest, dass sie sich an gar nichts erinnern könne und wenn, dann seien das doch alte Geschichten aus der Kindheit. Sie wendet sich ab und setzt ihren Weg zwischen den Blumentischen fort. Dave und ihre Tochter folgen ihr. Dann verharret sie und dreht sich erneut um. Dave kommt näher, bis sie voneinander stehen. Nach Worten ringend wiederholt er, dass es ihm leidtue, was auch immer er ihr angetan habe. Winnie schickt ihre Tochter weg. Es folgt nun eine overshoulder-Sequenz im Schuss-Gegenschuss-Verfahren, die einmal Dave in Groß-Einstellung – mit vollem Gesicht – und einmal Winnie in Groß-Einstellung zeigt.¹⁵ Winnie sagt sehr ernst, dass sie nun eine Familie habe und nicht mehr das ekelhafte kleine Mädchen von damals sei. Dave widerspricht, sie sei niemals ekelhaft gewesen. Dann fragt Winnie, warum er hergekommen sei und spielt die vergangenen Ereignisse herunter – sie seien doch damals Kinder gewesen und die seien nun einmal so. Dave sieht sie ernst an, dann senkt er den Blick und entschuldigt sich erneut. Nun ringt Winnie – jetzt im Halbprofil – mit

15 Zum bei Filmanalysen üblicherweise verwendeten Filmjargon beziehungsweise zur ›Filmsprache‹ vgl. zum Beispiel Alice Bienk (2008).

der Fassung. Dave murmelt, dass er sie nicht erneut verletzen wolle, fixiert sie einen Moment, senkt wieder den Blick und sagt, dass er nun gehen werde. Die Kamera verlässt die Groß-Einstellung, fährt zurück und man sieht Winnie links im Bild stehen, während Dave sich abwendet, um den Raum zu verlassen. Als er an der Tür angekommen ist, ruft ihn Winnie beim Namen. Dave bleibt stehen und dreht sich um. Winnie benetzt sich mit der Zunge die Lippen und bedankt sich mit ernstem Gesichtsausdruck. Dave entgegnet, ob sie sich sicher sei. Winnie – wieder in Groß-Einstellung – nickt mit der Andeutung eines Lächelns. Auch bei Dave zeichnet sich die Spur eines Lächelns ab, als er sich ebenfalls bedankt und die Szene endgültig verlässt.

Die filmische Umsetzung dieser Korrektursituation zeigt Großaufnahmen der Gesichter und Schnitte im Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Sie könnten dazu dienen, die erhöhte Emotionalität der Szene sowie die Identifikation des Publikums mit dem Protagonisten und der Protagonistin zu unterstreichen. Bereits aus textlicher Perspektive zeigt sich der von Goffman rekonstruierte Ablauf der Interaktion des Verzeihens vom Ersuchen über die Annahme des Ersuchens bis hin zur Annahme der Annahme. Jedem Ersuchen um Verzeihung muss das Eingeständnis einer Schuld vorangehen. Für den um Verzeihung bittenden Dave wird die Situation erschwert, da Winnie den Anlass seines Ansinnens infrage stellt. Erst auf der Ebene der leibgebundenen Kundgabe kann er der Angesprochenen – und dem Filmbetrachter – vermitteln, wie ernst es ihm ist: Die Regie sieht vor, dass beide Interaktionspartner frontal voreinander stehen. Die Distanz zwischen beiden ist so gering, dass sie die emotionsanzeigenden Gesichtsbewegungen des Gegenübers ebenso mitbekommen, wie das Publikum durch die Groß-Perspektive der Kamera. Kevin Bacon spielt mit ernstem, offenem Blick, der den Augenkontakt sucht, mit gefurchter Stirn und dem beschämt demütigen Niederschlagen der Augen. Das Ersuchen zeigt Wirkung bei der Filmpartnerin, die nun ihrerseits den Blick senkt, sichtlich um Worte beziehungsweise um Fassung ringt und schweigt. In Erwartung einer Antwort und zugleich im Bewusstsein, dass er keinen Anspruch auf eine Antwort erheben kann, kündigt Dave seinen Rückzug an und geht. Erst im letzten Moment löst Winnie die so entstandene Spannung auf. Es ist ihr offensichtlich nicht leichtgefallen, die vermeintlich vergessene Kränkung so einfach zu verzeihen. Der Abschluss der Interaktion des Verzeihens ist der Hauch eines etwas gequält wirkenden Lächelns – auf beiden Seiten.

Der genaue Blick auf Mimik und Gestik zeigt, dass man anhand der Filmdaten Goffmans geordnete Abfolge innerhalb von Korrekturinteraktionen um Aspekte des Nonverbalen ergänzen kann. So scheint das mit dem Schuldeingeständnis verbundene Ersuchen einen körperlichen Ausdruck von Ernsthaftigkeit

vorauszusetzen. Außerdem ist es begleitet von direkten Blickkontakten, die sich mit einem demutsvollen Senken des Blickes abwechseln. Wenn dem Ersuchen nicht stattgegeben wird, ist der um Verzeihung Bittende gedemütigt. Möglicherweise wird er die Situation dann zügig verlassen. Im Fall der Entsprechung des Wunsches nach Vergebung bedarf es jedoch nicht des Gebrauchs des Wortes ›Verzeihen‹. Wie das Filmbeispiel zeigt, genügt als Anerkennung der Dank oder sogar nur ein Lächeln.

4.2 Das Verzeihen der Tötung Nahestehender

Die zweite Interaktion des Verzeihens findet sich in der Comic-Verfilmung *Spiderman III* von Sam Raimi aus dem Jahr 2007 mit Tobey McGuire als Spiderman und Thomas Haden Church als Sandman. Am Ende eines finalen Kampfes in der Baustelle eines Wolkenkratzers, den Spiderman aufgrund der unverhofften Unterstützung durch den Grünen Kobold gegen das außerirdische Mischwesen Venom und den Sandman für sich entscheidet, ist Venom tot und der Grüne Kobold liegt im Sterben. Bevor sich Spiderman zu seinem Kampfgefährten begeben kann, materialisiert sich in seinem Rücken der Sandman – er kann sich in Flugsand auflösen und an anderer Stelle wieder zusammensetzen. Sandman wird von Spiderman alias Peter Parker gejagt, weil er dessen Onkel während eines Raubüberfalls getötet hat. Er tritt nun Spiderman gegenüber, um seine Version des Tathergangs darzulegen. Die Szene dauert insgesamt drei Minuten und 43 Sekunden. Sie wird unterbrochen durch einen parallel ablaufenden Handlungsstrang mit Parkers Freundin Mary Jane und dem Grünen Kobold sowie durch Rückblenden, vermittelt derer Sandman den Ablauf seines Vergehens kommentiert.

Die Dialogsequenz zwischen Spiderman und Sandman ist ebenfalls durch große Ernsthaftigkeit charakterisiert. Filmisch kommen auch hier Schuss-Gegenschuss-Verfahren und Overshoulder-Nah- beziehungsweise Groß-Einstellungen zum Einsatz, was wieder auf einen so intensiven wie emotionalisierten Austausch hinweist. Sandman bittet ausdrücklich nicht um Verzeihung, weil er seine Schuld gegenüber Spiderman/Parker für unverzeihlich hält. Sein Mimenspiel erweckt einen zerknirschten Eindruck – die Augen sind mit Tränen gefüllt, der Mund schmal, die Mundwinkel nach außen gezogen. Die größere Veränderung geht indessen mit Spiderman vor sich. Da Sandman ihn überrascht und anspricht, bevor er dessen Anwesenheit bemerkt, muss er nicht mit einem Angriff rechnen. Sandmans Beteuerung, er habe das alles nicht gewollt, wird von Spiderman zunächst zurückgewiesen. Erst das Schuldbekenntnis Sandmans und die direkte Bezugnahme auf sein schuldhaftes Verhältnis zu Parker/

Spiderman scheint bei diesem ein Umdenken auszulösen. Es gelingt Sandman, Spiderman zu einem Perspektivwechsel zu veranlassen. McGuire spielt dieses Umdenken mit einem kurzen Verdrehen der Augen nach links oben – dies könnte aus neurowissenschaftlicher Sicht auf ein konzentriertes Nachdenken hinweisen – um dann demutsvoll den Blick zu senken. Danach räumt Spiderman ein, dass auch er schlimme Dinge getan habe. Als Sandman schließlich seine Ausgangsmotivation offenlegt – er sei mittellos gewesen und habe nur seiner kranken Tochter helfen wollen – und diese Offenbarung gestisch mit einem Medaillonbildchen seiner Tochter unterstützt, akzeptiert Parker-Spiderman sein Ersuchen und spricht aus, dass er Sandman verzeihe. Die Szene endet, indem Sandman, der erneut die Mundwinkel nach außen zieht und dadurch Bitterkeit signalisiert, sich dematerialisiert und als Sandwolke in den Häuserschluchten verschwindet. Spiderman lächelt ihm erleichtert und entspannt nach.

Die Szene am Ende des Films *Spiderman III* enthält mit Blick auf die leibgebundene Kundgabe ähnliche Motive wie die Sequenz aus *Flatliners*. Auch sie ist sehr ernst, die Protagonisten haben Tränen in den Augen und blicken sich lange und durchdringend an. Auch das demutsvolle Senken des Blickes und das erlösende Lächeln sind Bestandteile der Interaktion. Bemerkenswert ist, dass der gesenkte Blick als defensive Geste von Spiderman und nicht vom Sandman ausagiert wird. Die Deutung dieses Umstands muss auf das Filmnarrativ zurückgreifen: Sandman bittet nicht um Verzeihung. Sein Geständnis richtet sich an das Opfer eines ›Kollateralschadens‹, dem gegenüber er nur mittelbar schuldig geworden ist und das aufgrund der Sachlage auch gar keine geeignete Instanz einer Vergebung ist. Mit Blick auf seine verzweifelte Gesamtsituation ist das Klärungsangebot an Spiderman eher Ausdruck von Anständigkeit. Nur en passant entbindet er Spiderman der Pflicht, ihn als den Mörder seines Onkels zu jagen. Dessen Lächeln und Zusicherung des Verzeihens signalisieren dementsprechend auch Dank für die neue und erlösende Perspektive.¹⁶

Es liegt in der Besonderheit der beiden Filmnarrative in *Flatliners* und *Spiderman III*, dass Vergeben und Verzeihen ohne den weiteren Schritt einer Versöhnung stattfinden. Aufgrund des Plots bedarf es in beiden Fällen keiner Fortsetzung der Beziehung, weshalb der Betrachter den glücklichen Ausgang der Szenen mit einer Vergessenserwartung verknüpfen kann. Die Figur Spiderman/Parker kann sowohl das Verbrechen des Sandman als auch seine

16 An dieser Stelle sei an die Trennung der Begriffe ›Verzeihung‹ und ›Vergebung‹ bei Flaßpöhler (2016) erinnert. Spiderman hat als nur mittelbar Betroffener kein ›Recht‹ den Mord an seinem Onkel zu vergeben. Verzeihen im Sinne des Verzichts auf weiteres ›Zeihen‹ der Untat und auf Rache ist dem Superhelden dagegen möglich.

negative Einschätzung dieser tragischen Figur vergessen. Die Figur Labraccio ist – im besten Freudschen Sinne – durch eine Art des Erinnerns, Wiederholens und Durcharbeitens nicht nur in der Lage, Vergebung zu erlangen, sondern außerdem sein Tätertrauma zu überwinden und sich selbst zu Verzeihen (vgl. Freud 1914). Vergessen ist auch hier zu erwarten, da das posttraumatische Stresserlebnis geradezu therapeutisch beigelegt wird – die Heimsuchungen hören auf.

4.3 Versagtes Verzeihen bei der Zerstörung des Lebensglücks

Versöhnung und Vergessen setzen Verzeihen voraus, aber auch das Ersuchen um Verzeihung ist eine Interaktion mit unsicherem Ausgang. Verzeihen kann gewährt werden oder auch nicht. Es ist insofern auch von Interesse, Filmszenen zu analysieren, in denen die Abbitte nicht akzeptiert wird. Eine starke Würdigung erfährt diese Interaktionssequenz in dem britischen Spielfilm *Abbitte* (orig. *Atonement*), der unter der Regie von Joe Wright nach einem Roman von Ian McEwan gedreht und im Jahr 2007 veröffentlicht wurde. In den Hauptrollen dieses Dramas um einen jugendlichen Verrat spielen James McAvoy, Keira Knightley und Romola Garai. Spannungsvoller Höhepunkt des in drei biographische Handlungsepisoden geteilten Filmes ist die Begegnung der achtzehnjährigen Broiny Tallis mit ihrer Schwester Cecilia und deren Freund Robbie Turner. Broiny sucht ihre Schwester, die den Kontakt zur Familie abgebrochen hatte auf, um wegen einer fatalen Falschaussage, die sie fünf Jahre zuvor gegen Robbie gemacht hatte und in deren Folge dieser eine Haftstrafe absitzen musste, der er sich nur durch die freiwillige Meldung zum Kriegseinsatz entziehen konnte, um Verzeihung zu bitten. Die Szene spielt in der Wohnküche einer kleinen Stadtwohnung, in der Cecilia Tallis, die wie Broiny als Krankenschwester eingesetzt ist, lebt. Broiny trifft dort überraschenderweise auch Robbie an, der während eines kurzen Heimataufenthalts zu Besuch ist. In der emotionalen sechseinhalbminütigen Sequenz versucht sie Vergebung zu erlangen, was ihr jedoch von beiden versagt wird.

Mit Blick auf die filmische Umsetzung ist die gesamte Interaktionssequenz, die zuerst nur zwischen den beiden Schwestern und später in der Dreierkonstellation stattfindet, sehr spannungsreich. Wie auch in den bereits vorgestellten Filmszenen arbeitet die Kameraführung stark mit Schuss-Gegenschuss- und Overshoulder-Perspektiven, was das Publikum dazu einlädt, die Perspektive der jeweiligen Protagonist(inn)en einzunehmen. Mitunter geht die Kamera jedoch auch in die Beobachterperspektive ohne spezifisches Identifikationsangebot. Groß-Einstellungen werden sparsam verwendet; häufiger kommen Nah-Aufnahmen oder amerikanische Einstellungsgrößen zum Einsatz. Ersatzweise

werden die zur Identifikation vorgesehenen Bildausschnitte scharf mit geringer Schärfentiefe fokussiert. Im Unterschied zu den vorgängigen Filmbeispielen wird die Sequenz, die im Übrigen doppelt so viel Zeit in Anspruch nimmt, nicht durch parallel ablaufende Handlungsstränge und den damit verbundenen Wechsel zwischen Schauplätzen unterbrochen. Die Szene wirkt dadurch dichter und schwerer.

Bemerkenswert ist zudem das Bewegungsspiel der Darstellenden innerhalb der Interaktion. Die Kamera vollzieht die schwerwiegende Entfremdung der Charaktere nach, indem sie durch den verstärkten Einsatz von Profileinstellungen die Abwendung der Interaktionspartner voneinander suggeriert. Vor allem das Mimenspiel von Cecilia und Broiny erweckt den Eindruck großer Aufgewühltheit und Anspannung. Cecilia scheint zwischen Zurückweisung, Verlegenheit und Mitleid zu schwanken, Broiny zwischen dem Bedürfnis nach Klärung, Scham, Hoffnung und Verzweiflung. Keira Knightley spielt die Cecilia anfangs mit verhärteten Gesichtszügen und häufig direktem Blickkontakt mit Broiny, der bisweilen durch das verlegene Senken des Blickes unterbrochen wird. Dies kann als Unbehagen mit der Situation gedeutet werden. Einmal scheint sie sich einen Ruck zu geben, die Züge werden weicher und aus Broinys Perspektive geht sie auf Romola Garai zu, der ein freudiges Erstaunen geradezu ins Gesicht geschrieben ist. Dieses Erstaunen schlägt jäh um in enttäuscht-resigniertes Niederschlagen des Blickes als Cecilia an ihr vorbei hin zu einem kochenden Wassertopf strebt. Nachdem Robbie die Szene betreten hat, kommt Broinys Verrat zur Verhandlung, wobei Robbie zunehmend in Rage gerät und letztlich beinahe auf die Besucherin losgeht. Von Cecilia beruhigt initiiert er eine kompensatorische Wendung, in der das Paar von Broiny die von ihr ohnehin zuvor angebotene familienöffentliche Richtigstellung einfordert. Der Übergang in die Aushandlung erfolgt, indem sich die zunächst stehenden Protagonist(inn)en um den Esstisch gruppieren, wobei sich die beiden Frauen setzen. Nach dem Diktat der Vorgehensweise durch Robbie wendet sich dieser vom Tisch ab. Broiny erhebt sich und wiederholt unter Tränen, wie leid es ihr tue, aber Robbie bleibt abgewandt, fordert erneut die Richtigstellung und dass Broiny Cecilia und ihn künftig in Ruhe lassen möge.

Auch wenn in der Sequenz ausdrücklich keine Vergebung gewährt wird, erhält Broiny die Möglichkeit, ihr Tätertrauma durchzuarbeiten. Versöhnung im Sinne der Ermöglichung einer Fortführung der Beziehung findet nicht statt. Erst im sich nun anschließenden dritten Abschnitt des Filmes wird die unerbittliche Situation aufgelöst: Die ganze Szene ist eine fiktive Konstruktion der betagten Broiny, die sich bei ihrem Versuch das Vergangene in einer Erzählung zu verarbeiten, bewusst für diese fiktionale Wendung entscheidet. Tatsächlich sei zum

Zeitpunkt der fiktiven Begegnung Robbie bereits im Krieg verstorben und Cecilia bei einem Bombardement ertrunken gewesen.¹⁷

Auch wenn sich die Konstruktion der Szene als fiktiv erweist, geht das Publikum von einer erzählerisch authentischen Sequenz aus. Die Darstellung ist an keiner Stelle unglaubwürdig. Man sieht ein Ersuchen um Verzeihung unter schwierigen Bedingungen, da das Paar Cecilia und Robbie akut unter der Situation leidet, in die es durch den Verrat von Broiny gebracht wurde. Entsprechend ist auch der Ausgang der Initiative von Broiny von vornherein ungewiss. Cecilia und Robbie spielen das von Broiny initiierte Ritual mit großem Widerwillen mit – ihr Ersuchen ist sachlich und emotional entwaffnend. Dies zeigt sich an den Bewegungen der Körper zueinander: Broiny steht immer wieder offen zum Raum beziehungsweise »öffnet« sich vor allem gegenüber ihrer Schwester. Das unerwartete Hinzutreten von Robbie wendet die Situation in ein emotionalisiertes Bedrohungsszenario, das in der Dreierkonstellation ebenfalls durch die Offenheit und Angreifbarkeit Broinys aufgelöst werden kann. Das Paar als starke und auf sich bezogene Einheit stabilisiert sich und gibt der Abbitte Leistenden die Gelegenheit das zu bekommen, was sie will: eine rituell – und in diesem Fall rationalisierend – vollzogene Anerkennung ihrer Initiative.

4.4 Versagtes Verzeihen infolge eines polizeilichen Ermittlungsfehlers

Das vierte Beispiel für eine Interaktion im Kontext des Verzeihens liefert die 2016 erstmals ausgestrahlte Folge *Und vergib uns unsere Schuld* aus der deutschen Fernsehkrimi-Reihe *Polizeiruf 110*. Regie bei dieser Produktion des Bayerischen Rundfunks führte Marco Kreuzpaintner, in der Hauptrolle des Kommissars Hanns von Meuffels ist Matthias Brandt zu sehen. Seine schweigende Partnerin in der betreffenden Szene ist Margarete Tiesel in der Rolle der Lisa Haffling. Die Geschichte beginnt mit dem Auftauchen eines Mannes, der einen vor Jahren begangenen Mord gestehen will, für den jedoch ein anderer verurteilt worden war. Kommissar v. Meuffels unternimmt zunächst alles, um nachzuwei-

17 In der filmischen Konstruktion der Szene gibt es eine ganze Reihe von Momenten, die symbolhaft auf diese Fiktion innerhalb der Fiktion hinweisen. So sieht Broiny bei einem betrübtten Blick durchs Fenster eine alte Frau einen Puppenkinderwagen vorbeischieben, was als Bezug zu dem unbewältigten Problem aus ihrer Kindheit gedeutet werden kann. Für die interaktionistische Rekonstruktion sind diese im Zusammenhang des Filmverstehens sicherlich relevanten Informationen von nachrangiger Bedeutung.

sen, dass das Geständnis falsch ist. Im Fortgang der Dinge muss er jedoch einräumen, einen Ermittlungsfehler begangen zu haben. Der Irrtum wiegt besonders schwer, da sich der unschuldig Verurteilte in der Haft das Leben genommen hat. Als jeder Zweifel ausgeschlossen ist, begibt sich der Kommissar zur Mutter des verstorbenen Häftlings, um ihr seinen Fehler zu gestehen. In der knapp zweiminütigen Szene wird weder um Verzeihung gebeten noch verziehen; allerdings kommt das Geständnis einer Abbitte gleich. Matthias Brandt spielt einen völlig erschütterten Kommissar; die Kamera arbeitet auch hier mit Nah-Einstellungen und Totalen. Das Eingeständnis seines fatalen Fehlers kommt dem Kommissar sichtlich schwer über die Lippen. Sein Blick ist meist gesenkt, wandert unstat über den Boden; nur in dem Moment, in dem er sein Bedauern äußert, sucht er kurz und verschämt Blickkontakt. Nachdem er geendet hat, erhebt sich Lisa Hafling und steht mit tränenumflortem Blick an neben ihrem Platz. Es sieht danach aus, als würde sie damit die Interaktion beenden und den Kommissar entlassen. Prompt verlässt dieser den Raum. Lisa Hafling setzt kurz an, sich ihm noch einmal zuzuwenden, hält jedoch inne und kehrt zurück in ihre Ausgangsposition, den Blick in die Ferne gerichtet.

5. ERGEBNISSE UND SCHLUSS

Das schlechte Gewissen als Tätertrauma ist ein machtvoller Aspekt mikrosozialer Gedächtnisse. Die Stufenfolge des Verzeihens, Versöhnens und Vergessens stellt die hierzu korrespondierende zivilisatorische Praxis dar. Goffman hat richtig erkannt, dass es sich hierbei um eine Korrekturchance im Hinblick auf den ›natürlichen‹ Lauf der Dinge in sozialen Beziehungen handelt. Erfolgt diese Korrektur im Modus des Verzeihens und Versöhnens, kann dem Erinnern der persistente Stachel gezogen werden. Sowohl der Verzeihende als auch der, dem verziehen wurde, erhält Absolution hinsichtlich seines durch das Kollektivbewusstsein geprägten Gewissens.¹⁸ Die Absolution entbindet ihn von der Pflicht, sich und anderen ein in der Vergangenheit verübtes oder erfahrenes Unrecht nachzutragen. Versöhnung ist in diesem Zusammenhang eine Steigerungsform, da sie mit der Bekräftigung der Fortsetzung einer ehemals gestörten Beziehung verbunden wird. Begreift man Gedächtnis als vergangenheitsvermittelten Generator handlungsleitenden Wissens (vgl. Dimbath 2016), geraten Verzeihen und Versöhnen zu kognitiven Strategien der Gedächtniskontrolle. Deren Grenzen

18 Dieses Motiv geht auf Émile Durkheims (1996) Konzept des Kollektivbewusstseins zurück.

variieren jedoch von Fall zu Fall, denn dass selbst die wechselseitige Übereinkunft über die Deutung einer problematischen Vergangenheit jede Spur von Misstrauen aufzuheben vermöge, muss dem Bereich des Hoffens überlassen bleiben.

Soziologisch von Interesse ist nun zunächst, welcher Ordnung die Interaktionen in solchen Situationen der Erinnerungskorrektur unterliegen. Vielleicht könnte man hier im Sinne Goffmans von einem ›Rahmen‹ der Abbitte sprechen, der in Form eines Interaktionsrituals vollzogen wird. Die Filmszenen weisen hierbei alle in dieselbe Richtung. Ihnen ist zu entnehmen, dass das Ritual offenbar vorsieht, dass das Ersuchen um Anhörung und Verzeihen immer vom Verursacher der Störung, also vom ehemaligen Täter ausgehen muss. Formal notwendige Bestandteile seiner Initiative sind, ganz im Freud'schen Sinn, das Erinnern sowie die narrative Wiederholung des angerichteten Unheils in Verbindung mit einer einseitigen Verantwortungsübernahme und spezifischen leibgebundenen Kundgaben. Der reuige Täter signalisiert ein sehr behutsames und seriöses Vorgehen. Dies zeigt sich in seinem ernsten Gesichtsausdruck und seinen herantastenden Blickkontakt, der immer wieder von einem Senken des Blickes zu Boden unterbrochen wird – eine Geste des Trauerns, des Bedauerns, der Scham und der Unterordnung.

Es obliegt nun dem Adressaten der Abbitte, dem Opfer, diesem Ansinnen nachzugeben oder zu zögern. Die Ordnung des Rituals sieht vor, dass er sich zieren oder sogar völlig verweigern kann. Im Fall der Öffnung in Richtung Versöhnung reagiert es mit mildernden Gesten wie zum Beispiel einem Lächeln oder einem Ausdruck des Vergebens. Im Fall der Verweigerung kommt es zu Signalen der Abwendung oder der Provokation – etwa durch harte, feste, verbitterte Blicke und durch Schweigen. Dies kann den Täter zu stärkerem Bemühen und deutlicheren Demutsbekundungen auffordern oder seine Initiative so zurückweisen, dass er sich zurückziehen muss.

Bemerkenswert ist jedoch, dass die Interaktion nicht erst durch eine Versöhnungsgeste des Opfers gelingt, sondern bereits durch dessen Anzeige, die Abbitte zur Kenntnis genommen zu haben. Gleichgültig, wie lange sich die Interaktion hingezogen hat, gewinnt der Abbittende, sofern er es nicht auf Versöhnung und die Wiederherstellung der Beziehung angelegt hat, die Chance, sich selbst zu verzeihen und sein schlechtes Gewissen – sein Tätertrauma und die mit diesem verbundenen Heimsuchungen – zu bearbeiten. Am Ende dieses Vorgangs kann dann das heilsame Vergessen der emotional belastenden Erinnerung stehen. Das Interaktionsritual des Verzeihens erscheint vor dann als funktional für den Täter mehr noch als für das Opfer oder die Beziehung zwischen beiden.

Aus gedächtnistheoretischer Sicht handelt es sich unter anderem um Gedächtnisse der Interaktionsordnung und mit ihnen verbundene Momente von Körpergedächtnissen. Der Film nutzt dieses vergangenheitsbezogene Wissen für die von ihm vermittelten Narrative: Das Publikum versteht infolge der filmisch-fiktionalen Interaktionen auch deren Konsequenzen. Die kleine Winnie wird den erwachsenen Dave künftig nicht mehr heimsuchen. Spiderman muss keine weiteren Angriffe des Sandmans mehr gewärtigen und kann auch davon ablassen, ihn als den Mörder seines Onkels zur Rechenschaft ziehen zu sollen. Die jugendliche Broiny würde, hätte die Szene in der narrativen Realität des Films stattgefunden, nicht mehr unter dem unausgesprochenen Verrat leiden und der Kommissar hat sich das Eingeständnis seines Irrtums ›von der Seele geredet‹.

Indem das Filmpublikum diese strukturähnlichen Sequenzen entsprechend deutet, bestätigt sich die rituelle Form des Ablaufs einer Abbitte-Interaktion. Der Film wirkt somit selbst in seiner notgedrungen lückenhaft-fiktionalen Darstellung als soziales Gedächtnis, wenn nach dem Filmerlebnis jede(r) Betrachter(in) ein wenig besser weiß, wie es zugehen muss, wenn um Verzeihung gebeten wird.

LITERATUR

- Abbt, Christine (2016): *›Ich vergesse‹ Über Möglichkeiten und Grenzen des Denkens aus philosophischer Perspektive*. Frankfurt/Main: Campus.
- Allemand, Mathias/Steiner, Marianne (2010): Verzeihen und Selbstverzeihen über die Lebensspanne. Gegenwärtiger Forschungsstand und Forschungsperspektiven, in: *Zeitschrift für Entwicklungspsychologie und Pädagogische Psychologie* 42(2): S. 63–78.
- Argyle, Michael (1979): *Körpersprache und Kommunikation*. Paderborn: Junfermannsche Verlagsbuchhandlung.
- Bienk, Alice (2008): *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren-Verlag.
- Dimbath, Oliver (2013): Methodologischer Voyeurismus. Überlegungen zu einer Neuausrichtung soziologischer Filmanalyse, *Soziale Welt* 64(4): S. 401–415.
- Dimbath, Oliver (2014): *Oblivionismus. Vergessen und Vergesslichkeit in der modernen Wissenschaft*. Konstanz: UVK.
- Dimbath, Oliver (2016): Wissen als Erinnerung? Erinnern als Moment des deklarativ-reflektierenden Gedächtnisses, in: Jürgen Raab/Reiner Keller (Hrsg.): *Wissensforschung – Forschungswissen. Beiträge und Debatten zum*

1. *Sektionskongress der Wissenssoziologie*. Weinheim: Beltz Juventa, S. 274–284.
- Dimbath, Oliver/Kinzler, Anja (2013): Wie sozial sind Gespenster? Wissenssoziologische Untersuchungen zu einem unheimlichen Phänomen, *Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität* 3: S. 52–62.
- Dimbath, Oliver/Klaes, Matthias S. (2014): Die Vielfalt nutzen. Überlegungen zu einer methodologischen Profilierung der soziologischen Filmanalyse, in: Martina Löw (Hrsg.): *Vielfalt und Zusammenhalt. Verhandlungen des 36. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Bochum und Dortmund*. 2 Bde. Frankfurt/Main: Campus, S. CD-ROM.
- Dimbath, Oliver/Klaes, Matthias S. (2016): Interaktionszentrierte Filmanalyse als quasi-naturalistische Forschung, in: Carsten Heinze/Alexander Geimer/Rainer Winter (Hrsg.): *Filmsoziologie (Arbeitstitel)*. Wiesbaden: Springer VS (im Erscheinen).
- Duden (2002): *Duden – Das Bedeutungswörterbuch*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Durkheim, Émile (1996): *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Flaßpöhler, Svenja (2016): *Verzeihen. Vom Umgang mit Schuld*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Freud, Sigmund (1914): Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten, in: Sigmund Freud (Hrsg.): *Studienausgabe*, Band III: *Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt/Main: Fischer, S. 205–215.
- Giesen, Bernhard (2004): The Trauma of the Perpetrators. The Holocaust as the Traumatic Reference of German National Identity, in: Jeffrey C. Alexander et al. (Hrsg.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, S. 112–154.
- Goffman, Erving (1974): *Das Individuum im öffentlichen Austausch*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hall, Julie H./Fincham, Frank D. (2005): Self-forgiveness: The stepchild of forgiveness research, *Journal of Social and Clinical Psychology* 24: S. 621–637.
- Hegge, Elisabeth/Ochsmann, Randolph (2000): Gedanken über das Verzeihen: http://www.logotherapie-mainz.de/download/HeggeOchsmann_Verzeihen.pdf (Zugriff am 15.09.2016).
- Hickethier, Knut (2001): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Korte, Helmut (2004): *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

- Lau, Christoph/Wehling, Peter/Dimbath, Oliver (2011): Therapeutisches Vergessen. Auf dem Weg zur Technisierung des Vergessens?, in: Oliver Dimbath/Peter Wehling (Hrsg.): *Soziologie des Vergessens. Theoretische Zugänge und empirische Forschungsfelder*. Konstanz: UVK, S. 317–338.
- McCullough, Michael E./Witvliet, Charlotte V. O. (2002): The psychology of forgiveness, in: Snyder/Lopez (Hrsg.): *Handbook of positive psychology*. New York: Oxford University Press, S. 446–458.
- Meier, Christian (2010): *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*. München: Siedler.
- Simmel, Georg (1999): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

