

ZPTh

Zeitschrift
für Pastoraltheologie

Nähe

ISSN: 0555-9308

43. Jahrgang, 2023-1

Existenzialtheologische Filmhermeneutik: Rudolf Bultmann und der Film

Abstract

Die Erforschung von Religion und Film stützt sich neben der Thematisierung von expliziten religiösen Motiven in Filmen und religionswissenschaftlichen Erkundungen in modernen Kulturprodukten vor allem auf die Äquivalenzsetzung von Religion und Film. Die religionstheoretischen und theologischen Folgen wurden bisher irritierenderweise unzureichend diskutiert. Dieser Beitrag plädiert für eine methodische und inhaltliche Neuausrichtung dieses Forschungsbereiches und schlägt als dafür grundlegenden Begriff die menschliche Existenz vor. Hierzu werden cursorisch die wichtigsten Aspekte von Rudolf Bultmanns Existenzialtheologie vorgestellt, um anschließend den Dialog zwischen Theologie und Film bzw. Kino völlig neu gestalten zu können. Die Begriffe ‚Verstehen‘, ‚Passivität‘ und ‚Gegenwart‘ werden mit film- und kinotheoretischen Überlegungen konfrontiert und verknüpft. Dabei bilden ästhetische und Apparat-abhängige Analysen die Bedingungen für eine an der Theologie Bultmanns ausgerichtete Film- und Kinohermeneutik. Anhand des deutschen Filmklassikers „Das Boot“ wird abschließend exemplarisch die existenzialtheologische Bedeutung aufgezeigt.

In addition to illustrating explicit religious motifs in films and religious studies explorations of modern cultural products, the study of religion and film relies primarily on the equivalence of religion and film. The consequences for the theory of religion and theology have so far been discussed irritatingly inadequately. This article argues for a methodological and content-related reorientation of this field of research and proposes human existence („Existenz“) as the fundamental concept for this. To this end, the most important aspects of Rudolf Bultmann's existential theology are presented in a cursory manner in order to then be able to completely reframe the dialogue between theology and film or cinema. The concepts of 'understanding' („Verstehen“), 'passivity' („Passivität“), and 'presence' („Gegenwart“) are linked with considerations of film and cinema theory. Aesthetic and apparatus-dependent analyses form the conditions for a film and cinema hermeneutics in the tradition of Bultmann's theology. Finally, the existential-theological significance of the German film classic "Das Boot" is shown by way of example.

In einem Radiointerview aus dem Jahr 1964 sagte der evangelische Theologe Rudolf Bultmann dem Moderator Hans Fischer-Barnicol:

„Ich würde nur sagen, dass man sich auch orientieren muss an der *nichttheologischen Literatur der modernen Zeit*. [...] Sie [seine Studierenden der Theologie, A. H.] müssen, wenn sie von der *Existenz des Menschen* reden wollen, eben wissen, wie denn die Existenz verstanden wird hier und dort und zumal eben in der *modernen Literatur*.“¹

¹ Glauben und Verstehen – Rudolf Bultmann. Rundfunkinterview mit Hans Fischer-Barnicol vom 6.6.1964 im NDR, 24:47–25:33 (Hervorhebungen A. H.), bereitgestellt für Recherchezwecke durch den NDR.

In Bultmanns Zitat lassen sich zwei zentrale Punkte der Erforschung von Existenzialtheologie und Film bzw. Kino finden: Zum einen ist seine Theologie grundlegend von der Thematisierung der Existenz des Menschen bestimmt. Zum anderen wird Bultmanns Offenheit gegenüber interdisziplinärem Dialog, vor allem mit der modernen Literatur, deutlich. Beide Punkte – sowohl Bultmanns an der Existenz des Menschen ausgerichtete Theologie als auch seine Offenheit gegenüber anderen Disziplinen – bilden die Anknüpfungspunkte für die Neubestimmung von Existenzialtheologie und Film- und Kinotheorie.

1. Rudolf Bultmanns theologische Interpretation der Existenz des Menschen

Für Bultmann ist die Existenz des Menschen eingeordnet in ein Netz aus vielfältigen, ihr vertrauten Verflechtungen.² Aus diesen Verflechtungen kann sich der Mensch nie befreien. Alles Denken und Handeln, Glauben und Misstrauen, geschieht entlang der Existenz bekannten Bahnen. Der Theologe nutzte Martin Heideggers philosophisches Begriffsinstrumentarium, das Heidegger in „Sein und Zeit“ entfaltete und das er dort als Existenzialien bezeichnete.³ Die Existenzialien sind dem satzförmigen Wissenszugriff verborgen und können nie als Objekte veranschaulicht und theoretisch vermessen werden.

Eine dieser Verflechtungen, der Existenzialien, ist die Einbettung des Menschen in die Welt.⁴ Offensichtlich kann der Mensch die vielfältigen Dinge auf der Welt theoretisch beschreiben, vermessen und sich zu ihnen in Beziehung setzen, um vielleicht ihren Nutzen für ihn herauszustellen. Alles Beschreiben und Vermessen der Welt ist jedoch nur eine Folge der zu Beginn erläuterten Einordnung der Existenz des Menschen in das Netz aus den ihr bekannten Existenzialien. Diese bilden das Vorverständnis, in dem sich die Existenz immer bewegt. Interessanterweise bewegen sie sich nicht nur mit Bezug auf die Welt oder den Menschen, sondern auch in Bezug auf Gott.⁵ Hier setzt Bultmanns theologische Interpretation der erläuterten vorthoretischen Verflechtungen der Existenz des Menschen an. Als Existenzialtheologie bezeichnet Bultmann die explizite theologische Interpretation der beschriebenen, der Existenz des Menschen bekannten Verflechtungen, der Existenzialien. Die beschriebene Einordnung in ein der Existenz des Menschen vertrautes Netz aus Existenzialien kann vom Menschen nie theoretisch erfasst werden, sondern es zeigt sich ihm im Laufe seines Lebens.

² Deutlich wird dies schon in Bultmanns Jesus-Buch aus dem Jahr 1926, vgl. Rudolf Bultmann, *Jesus*, Tübingen ³1977, 141; Rudolf Bultmann, *Theologie des Neuen Testaments*, Tübingen ²1954, 224f.

³ Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen ¹⁹2006, 44f.

⁴ Vgl. ebd., 52–62.

⁵ Vgl. Bultmann, *Theologie des Neuen Testaments* (s. Anm. 2) 223f.

Bultmanns existenzialtheologische Interpretation der erläuterten Verflechtungen setzt die Annahme von Gott als „Geber des Lebens“⁶ voraus. Der Mensch verdankt seine Existenz nicht sich selbst, so die theologische, dem Apostel Paulus zuzuordnende These, sondern vielmehr Gott, dem Schöpfer. Sobald der Mensch dies, gewollt oder ungewollt, vergisst, verneint er Gottes Schöpfungszusammenhang und damit Gott.⁷ Dies bezeichnet Bultmann mit Bezug auf Martin Luthers Auslegung zum 1. Buch Mose als Sünde.⁸ Voraussetzung dafür ist jedoch die von Bultmann existenzialtheologisch interpretierte Einordnung der Existenz des Menschen in Gottes Schöpfung.⁹ Der Theologe schreibt in seinem wichtigen Aufsatz „Welchen Sinn hat es, von Gott zu reden?“ aus dem Jahr 1925, dass es einen Standpunkt außerhalb Gottes nicht geben könne, da von Gott nie in theoretisch verfassten, allgemeinen Sätzen gesprochen werden könne.¹⁰ Wenn so Gott erfasst wird, verneint der Mensch den von Gott gestifteten und von Bultmann existenzialtheologisch beschriebenen Schöpfungszusammenhang. Das führt den Theologen zur These: „Versteht man unter ‚von Gott‘ reden ‚über Gott‘ reden, so hat solches Reden überhaupt keinen Sinn; denn in dem Moment, wo es geschieht, hat es seinen Gegenstand, Gott, verloren.“¹¹ Sobald Gott als Objekt betrachtet wird und es unterlassen wird, ihn aus der Sicht der Existenz des Menschen zu verstehen, wird er in seiner Bedeutung für den Menschen verneint.

In gewisser Weise ereignet sich in diesem Spannungsfeld die Freiheit der menschlichen Existenz: In Freiheit entscheidet sich der Mensch entweder für Gott oder gegen ihn. Von diesem „Entweder – Oder“ wird die Gegenwart des Menschen bestimmt. Um solch eine Entscheidung als Mensch jedoch treffen zu können, braucht es eigentlich ein Wissen von Gott. Wird er dann nicht notwendigerweise als Objekt betrachtet werden müssen, was vorhin verworfen wurde? Bultmann fordert dazu auf, weniger aus der Sicht des Menschen als vielmehr aus der Sicht Gottes auf die beschriebene Entscheidungssituation zu blicken. Wenn sich Gott der menschlichen Existenz offenbart, nimmt er durch diese Tat dem Menschen die Entscheidung für einen gewissen Moment ab. Gott entscheidet sich für den Menschen, indem dieser sich für ihn entscheidet.¹² Diese im Augenblick ereignende Tat Gottes wirkt sich auf die Existenz des Menschen aus: Sie verweist ihn auf seine Existenz und damit auf seine Einordnung in Gottes Schöpfung. Dieser Zusammenhang kann jederzeit vom Menschen verneint

⁶ Ebd., 234f.

⁷ Vgl. ebd., 223f.

⁸ Vgl. Rudolf Bultmann, *Welchen Sinn hat es, von Gott zu reden?* in: Ders., *Glauben und Verstehen*. Erster Band, Tübingen ²1954, 26–37, hier 27.

⁹ Vgl. Bultmann, *Theologie des Neuen Testaments* (s. Anm. 2) 226f.

¹⁰ Vgl. Bultmann, *Welchen Sinn hat es, von Gott zu reden?* (s. Anm. 8), 26.

¹¹ Ebd. (Hervorhebung so belassen)

¹² „[...] *die göttliche Gnade schafft erst die echte Freiheit des Menschen.*“ Rudolf Bultmann, *Gnade und Freiheit*, in: Ders., *Glauben und Verstehen*. Zweiter Band, Tübingen 1952, 149–161, hier: 160 (Hervorhebung so belassen).

werden, worin die vorhin beschriebene Spannung der Entscheidung für oder gegen Gott besteht und was die Gegenwart der menschlichen Existenz bestimmt.

Bultmanns theologische Interpretation der menschlichen Existenz blieb in der Theologiegeschichte des 20. Jahrhunderts nicht ohne Folgen. Kein geringerer als der Schweizer Theologe Karl Barth warf Bultmann in dessen sogenanntem „Entmythologisierungsvortrag“¹³ „abstrahierenden Subjektivismus“¹⁴ vor und kritisierte seine Hinwendung zum Menschen.¹⁵ Diesem und weiteren Missverständnissen sah sich Bultmann stets ausgesetzt und betonte in seinen Reaktionen den Bezug zur menschlichen Existenz und seine theologischen Implikationen.¹⁶ Weitere Kritik wurde an Bultmanns Mythenverständnis¹⁷ sowie an seiner Nutzung von Martin Heideggers philosophischen Begriffen geäußert.¹⁸

Aus heutiger Sicht ist Bultmanns Thematisierung des Mythos nicht mehr haltbar.¹⁹ Barths Einwände gegen Bultmanns vorhin in Kürze entfaltete theologische Interpretation der menschlichen Existenz können jedoch verworfen werden. Barth missverstehe, so Bultmann im zu Beginn dieses Aufsatzes zitierten Interview mit Fischer-Barnicol, die existenzialtheologische Thematisierung des Menschen: „Der Mensch ist nicht ein vorhandenes Ding, das objektivierend gesehen werden kann, wie andere Objekte [...]. Sondern der Mensch transzendiert sich selber oder vielleicht besser ausgedrückt, Mensch ist er überhaupt nur im Verhältnis zu einer transzendenten Welt [...].“²⁰

¹³ Rudolf Bultmann, *Neues Testament und Mythologie. Das Problem der Entmythologisierung der neutestamentlichen Verkündigung*, München ³1988.

¹⁴ Karl Barth, *Rudolf Bultmann. Ein Versuch, ihn zu verstehen*, in: Ders., *Rudolf Bultmann. Christus und Adam. Zwei theologische Studien*, Zürich ³1964, 7–65, hier 19.

¹⁵ Vgl. ebd., 25.

¹⁶ Vgl. Rudolf Bultmann, *Die Geschichtlichkeit des Daseins und der Glaube. Antwort an Gerhard Kuhlmann*, in: Ders., *Neues Testament und christliche Existenz. Theologische Aufsätze*, Tübingen 2002, 59–83, hier 59f.; Rudolf Bultmann, *Theologische Enzyklopädie*, Tübingen 1984, 160f.

¹⁷ Vgl. Hermann Sauter, *Die Definition des „Mythologischen“ bei Bultmann*, in: Hans-Werner Bartsch (Hg.), *Kerygma und Mythos. Ein theologisches Gespräch*, Hamburg ³1954, 203–207.

¹⁸ Vgl. Helmut Thielicke, *Die Frage der Entmythologisierung des Neuen Testaments*, in: Hans-Werner Bartsch (Hg.), *Kerygma und Mythos. Ein theologisches Gespräch*, Hamburg ³1954, 159–189, hier 168f.

¹⁹ *Kritik zum Mythenverständnis: Paul-Gerhard Klumbies, Mythos und Entmythologisierung*, in: Christof Landmesser (Hg.), *Bultmann Handbuch*, Tübingen 2017, 383–389, hier 388f.

²⁰ *Glauben und Verstehen – Rudolf Bultmann. Rundfunkinterview mit Hans Fischer-Barnicol vom 6.6.1964 im NDR, 16:08–16:38*, bereitgestellt für Recherchezwecke durch den NDR.

2. Anknüpfungspunkte an Bultmanns Existenzialtheologie

Vor allem Bultmanns streng an den paulinischen und johanneischen Schriften überprüfte theologische Interpretation der menschlichen Existenz bietet folgende Anknüpfungspunkte für film- und kinotheoretische Überlegungen.

Zunächst fällt auf, dass die menschliche Existenz über die vielfältigen Verflechtungen, den Existenzialien, in einem eigentümlichen Verhältnis zu sich selbst steht.²¹ Demnach existiert der Mensch in ständiger Vergewisserung seines existenzialen Fundaments, das vorhin als von Gott gestiftete Schöpfungsordnung bezeichnet wurde. Sich selbst verstehend wendet sich der Mensch seiner Existenz zu. Demnach bedeutet Verstehen eben nicht das aktive und kognitive Verarbeiten von Informationen²², sondern muss als rein passiver Prozess beschrieben werden. Der erste Anknüpfungspunkt ist daher das *Verstehen*.

Sodann können zwei weitere Anknüpfungspunkte beschrieben werden, die jedoch in Bultmanns Theologie nicht explizit auftauchen. Sowohl die Gegenwart als auch die Passivität der menschlichen Existenz spielen bei dem Theologen eine implizite Rolle.

Die *Gegenwart* ist vorhin als die Situation des Menschen bestimmt worden, in der er sich Gottes Willen entweder zu- oder abwenden kann. Diese Spannung, in welcher der Mensch steht, wird jedoch von Gott durch seine Offenbarung für den Moment aufgelöst. Gleichzeitig weiß der in Gottes Schöpfung eingebundene Mensch, dass er ständig der Gefahr ausgesetzt ist, Gott und damit seine Schöpfung zu verneinen, zum Sünder zu werden. Diese Dynamik bestimmt die Gegenwart der menschlichen Existenz.

Außerdem betont Bultmann in seiner Theologie die *Passivität* des Menschen. Sie zeigt sich in besonderer Weise im Zuge des Verstehens, das auch immer ein Verstehen der eigenen Möglichkeiten und Verflechtungen ist. An dieser Stelle knüpft Bultmann an Heideggers „Entwurf“-Begriff²³ an, wenn er in seinem posthum veröffentlichten Werk „Theologische Enzyklopädie“ schreibt, dass es dem Dasein „je im Jetzt um sich selbst geht, das je im Jetzt nicht unter ihm sich bietenden Möglichkeiten eine auswählt, sondern [...] je eine Möglichkeit seiner selbst ergreift, – ist das Sein des Daseins also *Seinkönnen* [...]“²⁴ Dieses „Seinkönnen“ ist eben kein aktiver bewusster Prozess der Selbstvergewisserung, sondern vielmehr ein „Seinlassen“. Mit Bezug auf Heideggers Analysen zum „Entwurf“ revidiert der Philosoph Martin Seel den Begriff der Selbstbestimmung, indem er das von Heidegger definierte „eigentliche Seinkönnen“²⁵ als ein

²¹ Vgl. Bultmann, *Theologie des Neuen Testaments* (s. Anm. 2) 192f.

²² Zur kognitiven Analyse von Medienrezeptionsprozessen: Helena Bilandzic – Holger Schramm – Jörg Matthes (Hg.), *Medienrezeptionsforschung*, Konstanz/München 2015, 29–48.

²³ Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit* (s. Anm. 3) 145 (§ 31).

²⁴ Bultmann, *Theologische Enzyklopädie* (s. Anm. 16) 50 (Hervorhebung so belassen).

²⁵ Martin Seel, *Sich bestimmen lassen. Ein revidierter Begriff der Selbstbestimmung*, in: Ders., *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, Frankfurt a. M. 2002, 279–298, hier 285.

„unwillkürliches Sichbestimmenlassen“²⁶ näher entfaltet. Weitere Details sind für die Darstellung einer existenzialtheologischen Filmhermeneutik nicht von Relevanz. Deutlich wurde, dass Heideggers und Bultmanns Thematisierung des Verstehens von einer Passivität bestimmt ist, die in ihrer Totalität für die Gegenwart der Existenz des Menschen nicht unterschätzt werden darf. Diese drei Begriffe – Verstehen, Gegenwart, Passivität – lassen sich nun in den Kontext des Kinos überführen.

3. Der Kinobesuch als Prozess „aktiver Passivität“

Zur kino- und filmtheoretischen Einbettung der eben genannten existenzialtheologischen Begriffe, kann auf den idealtypischen Vorgang eines Kinobesuchs verwiesen werden: Sie möchten, mit Bekannten oder der Familie, einen Film im nächstgelegenen Kino anschauen. Zunächst nehmen Sie sich das Kinoprogramm zur Hand, vereinbaren einen passenden Termin und reservieren unter Umständen Sitzplätze. Im Kino angekommen kaufen Sie sich, falls Sie dies nicht schon getan haben, Ihre Tickets sowie Süßigkeiten oder Getränke. Zu gegebener Zeit betreten Sie den Kinosaal, suchen Ihren Sitzplatz und setzen sich. Gespannt warten Sie darauf, dass sich der Vorhang öffnet und die Projektion vor Ihnen erscheint. Bis zu diesem Moment ist der Prozess des Kinobesuchs ein überaus aktiver Prozess. Nun jedoch passiert etwas Eigenartiges: Sie geben willentlich einen Großteil ihrer aktiven Verfügungsgewalt über die Situation ab. Sie legen Ihr Vertrauen in die Hände des Filmkünstlers. Martin Seel bestimmt diesen Vorgang als „aktive Passivität“²⁷ und beschreibt ihn folgendermaßen: „Die Begegnung mit Werken der Kunst verlangt die Fähigkeit und die Bereitschaft, sich ihnen so zuzuwenden, dass ihre Prozessualität sich entfalten kann, und zwar so, dass die Hörer, Betrachter oder Leser von diesem Prozess mitgenommen werden. Sie bestimmen sich *aktiv* auf ein *passives* Bestimmtwerden hin.“²⁸ So sieht Seel ein in vielfältigen Lebenszusammenhängen implizites Zusammenwirken von aktiven und passiven Anteilen am Werk, sei es in der Ethik oder in der Ästhetik. Die vorhin existenzialtheologisch entfaltenen Begriffe Verstehen, Gegenwart und Passivität können in dem idealtypischen Vorgang eines Kinobesuchs wiedergefunden werden.

Dass das Verstehen in der wissenschaftlichen Erforschung des Kinos nichts Neues ist, zeigt die seit den 1980er-Jahren geführte Diskussion über das kognitionswissenschaftlich bestimmte Filmverstehen. Maßgeblich angestoßen wurde die Auseinandersetzung von den US-amerikanischen Filmwissenschaftlern David Bordwell und Kristin

²⁶ Ebd. (Hervorhebung so belassen)

²⁷ Z. B. hier: Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt a. M. 2013, 236–239; Martin Seel, *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*, Frankfurt a. M. 2014, 285–306.

²⁸ Seel, *Die Künste des Kinos* (s. Anm. 27) 238 (Hervorhebungen so belassen).

Thompson. In ihren unzähligen Publikationen²⁹ konzentrieren sie sich auf die während des Verstehens eines Films notwendigen kognitiven Prozesse, deren Ziel die Konstruktion einer kohärenten Story ist.³⁰ Bordwell und Thompson sehen die Rezipierenden als aktive Instanzen der Informationsverarbeitung, die im Zuge des Filmverstehens Hypothesen bilden und verwerfen, Vorwissen aktivieren und ordnen.³¹ Ihre Überlegungen wurden in den Filmwissenschaften breit rezipiert³² und kritisiert³³. Besonders die Thematisierung des Filmverstehens als aktiver Informationsverarbeitungsprozess muss aufgegriffen und hinterfragt werden. Bordwells Theorie konzentriert sich ausschließlich auf die mentalen, individuellen Prozesse des Filmverstehens und vernachlässigt den Rezeptionsort und damit den für die Belange einer existenzialtheologischen Filmhermeneutik zentralen Begriff der Passivität.

Demnach legt das existenzialtheologische Filmverstehen seinen Fokus auf die passiven Anteile der Kino-Situation und versucht, ihr Potenzial zur theologischen Interpretation auszuschöpfen. Der vorhin genannte Martin Seel schreibt, dass der Film insgesamt in die allen Menschen wesentliche Grundbewegung von „Bewegung und Bewegtheit“³⁴ eingreift. Seel entfaltet, dass Filme mit Möglichkeiten und Unmöglichkeiten menschlicher Erfahrung und Erwartung spielen würden, „indem sie jeweils bestimmte Konstellationen ihrer Verschränkung durchspielen“³⁵. Der vorhin anhand der idealtypischen Beschreibung eines Kinobesuchs beobachtete Einsatzpunkt der Passivität ist für die existenzialtheologische Filmhermeneutik von zentraler Bedeutung: Ab diesem Zeitpunkt bestimmen die technischen Apparate und die ästhetischen projizierten Erscheinungen die Gegenwart im Kinosaal.

Im Laufe der Filmrezeption verändert sich die Gegenwart andauernd. Der Saal wird erfüllt von verschiedenen Konstellationen, die durch die technischen Apparate ermöglicht und durch die ästhetischen Mittel des Films geformt werden. Daher ist für die Kino-Situation das von Seel beschriebene Telos aller ästhetischen Verhaltensweisen, dass jene keine bestimmte „Verfassung der Welt eruieren“, sondern sich vielmehr ihrer Gegenwart aussetzen wollen.³⁶ Diese Kino-Gegenwart mit ihren unterschiedlichen Konstellationen steht im Mittelpunkt der existenzialtheologischen Filmhermeneutik.

²⁹ Zu nennen sind die beiden Hauptwerke von Bordwell und Thompson: David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1985; Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor, Neoformalist Film Analysis*, Princeton 1988.

³⁰ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (s. Anm. 29) 30, v. a. 34.

³¹ Vgl. ebd., 31; David Bordwell, *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE*, in: *Montage A/V 1* (1992) 1, 5–24, hier 6f.

³² Weiter geführt v. a. von Edward Branigan und Noël Carroll.

³³ Z. B. von Hans Jürgen Wulff; Hans Jürgen Wulff, *Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films*, in: *Rundfunk und Fernsehen* 39 (1991) 3, 393–405.

³⁴ Seel, *Die Künste des Kinos* (s. Anm. 27) 234.

³⁵ Ebd.

³⁶ Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. ⁶2019, 97.

4. Ästhetische und Apparat-abhängige Bedingungen der existenzialtheologischen Filmhermeneutik

Martin Seel legt sein Hauptaugenmerk in seinem Buch „Ästhetik des Erscheinens“ auf das vielfältige Erscheinen von Objekten der Wahrnehmung.³⁷ Dieses Erscheinen geht von der Kinoleinwand aus und wird maßgeblich von den gestalterischen Mitteln des Films geformt.

Zunächst beschreibt Seel, dass ästhetische Objekte sich in ihrem Erscheinen radikal „von ihrem *begrifflich fixierbaren* Aussehen, Sichanhören oder Sichanföhlen“³⁸ unterscheiden würden. Demnach könnten theoretische und praktische Bestimmungen das Objekt in seinem Erscheinen nicht hinreichend bestimmen.³⁹ Diese Grundunterscheidung zwischen dem Erscheinen und dem begrifflich-theoretischen Erfassen eines Objekts kann im Zuge einer existenzialtheologischen Filmhermeneutik nun fruchtbar eingebunden werden: Zu Beginn des Aufsatzes wurde Bultmanns Abwendung von theoretischen Bestimmungen zur Gottesfrage erläutert. Diese theologisch begründete Weichenstellung kann nun aufgegriffen und mit ästhetischen Bestimmungen verknüpft werden. So teilen sich Bultmanns vorthoretisch fundierte Hinwendung zur Existenz des Menschen und seiner Geschöpflichkeit die identische Ebene mit dem ästhetischen Erscheinen: Sowohl Bultmann als auch Seel thematisieren im Kontrast zum begrifflich-theoretischen Umgang die vorthoretischen Verflechtungen menschlicher Welt- und Selbstbegegnung. Daher ist das Erscheinen in besonderer Weise für die filmästhetischen Beschreibungen der Kino-Gegenwart geeignet.

Außerdem entfaltet Seel das Erscheinen als ein augenblickliches Zusammenspiel aus unterschiedlichen Konstellationen. Er schreibt, dass es dabei „nicht um ein Erfassen einzelner Gegenstandsqualitäten, sondern vielmehr um ihr hier und jetzt (bei dieser Beleuchtung, von diesem Standpunkt oder diesem Wechsel von Standpunkten aus) sich ergebendes *Zusammenspiel*“⁴⁰ gehe. Dieses konkrete Zusammenspiel sei einzigartig, oder, wie es Seel beschreibt, phänomenal individuell.⁴¹ Sich auf den Untersuchungsgegenstand mit all seinen Erscheinungen einzulassen, sich von ihm bestimmen zu lassen, impliziert eine notwendige Offenheit und Bereitschaft, sich dessen Facetten auszusetzen. Das Zusammenspiel unterschiedlicher Erscheinungen der Kino-Projektion erfordert und fördert die Passivität der menschlichen Existenz. Erst mit der Passivität gewinnt die ästhetische Gestaltung des Films an existenzialtheologischer Bedeutung.

³⁷ Vgl. ebd., 47.

³⁸ Ebd. (Hervorhebung so belassen)

³⁹ Vgl. ebd., 53.

⁴⁰ Ebd., 54f. (Hervorhebung so belassen)

⁴¹ Vgl. ebd., 52–57.

Weitere Aspekte des Erscheinens können nur kurz genannt und nicht entfaltet werden: Seel beschreibt die Simultaneität und Momentaneität, also die Dauer und die Veränderung der verschiedenen Erscheinungen, betont damit die Eigenständigkeit der ästhetischen Bewegung und entbindet sie so von aller Zweckgebundenheit.⁴² Denn im Mittelpunkt des Erscheinens stehe der Wille, sich dem Wahrnehmbaren auszusetzen⁴³, so Seel. Außerdem formuliert der Philosoph die Grenzen seines Konzepts⁴⁴, die andernorts diskutiert werden müssen.

Als letzter Aspekt des Erscheinens wird der vorhin bei Bultmann verortete und nun ästhetisch zu begründende Gegenwartsbegriff beschrieben. Bei Seel nimmt dieser Gegenwartsbegriff eine übergeordnete Stellung ein, da anhand dessen sowohl Seels Abgrenzung von einer theoretischen Welt- und Selbstbegegnung als auch die Besonderheit des ästhetischen Verhaltens hervorgehoben werden können. Aufgrund der zentralen Stellung des Gegenwartsbegriffs muss Seel nochmals zitiert werden: „Das ästhetische Verhalten verfolgt ein anderes Telos als das theoretische. Es will nicht eine Verfassung der Welt eruieren, es will sich ihrer Gegenwart aussetzen.“⁴⁵ Die bei Bultmann und Heidegger explizit freigelassene existenzialtheologische Leerstelle kann nun im Zuge eines interdisziplinären Dialogs mit Seels Ästhetik gefüllt werden.

Ästhetische Bestimmungen reichen jedoch nicht aus, da mit ihnen die konkrete Kino-Situation nur annäherungsweise bestimmt werden kann. Der vorhin beschriebene, idealtypische Ablauf eines Kinobesuchs muss nun wieder aufgegriffen werden, um die ästhetische Situation der Kino-Gegenwart und ihre Bedeutung für die menschliche Existenz deutlicher herausarbeiten zu können.

Zu Beginn des Films wird das Licht im Kinosaal gelöscht. Das Publikum sitzt fast bewegungslos vor der Leinwand und lässt sich ganz vom Dargebotenen bestimmen. Diese und weitere Aspekte des Kinos entfalteten die Filmwissenschaftler Jean-Louis Baudry⁴⁶ und Christian Metz⁴⁷ in ihren vor allem psychoanalytisch argumentierenden Texten. In ihnen analysieren sie das Kino in ideologiekritischer Weise und beschreiben das Manipulationspotenzial der Apparaturen im Kinosaal und der damit einhergehenden Macht über die Psyche des Menschen.

⁴² Vgl. ebd., 55f.

⁴³ Vgl. ebd., 56.

⁴⁴ Vgl. ebd., 92–96.

⁴⁵ Ebd., 97.

⁴⁶ Jean-Louis Baudry, *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks* (1975), in: Claus Pias – Joseph Vogl – Lorenz Engell – Oliver Fahle – Britta Neitzel (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 1999, 381–404; Jean-Louis Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, in: *Film Quarterly* 28 (1974–1975) 2, 39–47.

⁴⁷ Christian Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000.

Die genannte Bewegungslosigkeit des Publikums⁴⁸ ist integraler Bestandteil der Kino-Situation. Sie zwingt das Publikum, sich dem Dargebotenen vollkommen auszusetzen, unterdrückt so die aktiven und betont die passiven Anteile menschlicher Existenz. Außerdem ist es nicht möglich, das Dargebotene zu überprüfen.⁴⁹ Die Ästhetik des Schnitts und der Montage verhindern einen wiederholten Blick auf die Szene und zwingen das Publikum damit zu einer bestimmten Art des Sehens. Die Dunkelheit im Kinosaal unterdrückt den Drang des Publikums nach Ablenkung und Zerstreuung. Es ist der Ästhetik des Films ausgeliefert und kann sich nur mit besonderer kognitiver Anstrengung aus der Situation befreien. Dem Publikum wird es deutlich erschwert, aus der Rezeptionssituation zu fliehen.

Eine weitere Apparat-abhängige Bedingung der existenzialtheologischen Filmhermeneutik ist die Verschmelzung mit dem Kamera-Blick⁵⁰. Dabei vergisst das Publikum den Projektor im Kinosaal und es nimmt den Blick der Kamera ein. Die ästhetische Wirkung des Dargebotenen wird verstärkt und eine Distanzierung wird unmöglich gemacht. Für Baudry und Metz spielt die Zentralperspektive in diesem Zusammenhang eine große Rolle, denn, so Metz, heben sowohl die Malerei des Quattrocento als auch das Kino die monokulare Perspektive hervor „sowie deren ‚Fluchtpunkt‘, der den Platz des Zuschauersubjekts als Leerstelle vorsieht, als eine allmächtige Position wie die von Gott selbst, oder weiter gefaßt, wie die von einem letzten Signifikat“⁵¹. Metz' weitere, vor allem zeichentheoretisch begründete Argumentation ist für eine existenzialtheologische Filmhermeneutik nicht von Bedeutung. Jedoch bildet die Verschmelzung mit dem Kamera-Blick, besonders im Zusammenhang mit den vorher beschriebenen Bedingungen – die Fokussierung der Leinwand sowie die Bewegungslosigkeit des Publikums, die Dunkelheit im Kinosaal und die Unmöglichkeit einer Realitätsüberprüfung – eine letzte wichtige Variable.

Alle Apparat-abhängigen Bedingungen verstärken die Passivität der menschlichen Existenz und verweisen gleichermaßen auf ihre Verflechtungen, ihre Existenzialien. Drei Merkmale der Kino-Gegenwart leiten zum letzten Punkt dieses Aufsatzes über, beim dem „Das Boot“ im Mittelpunkt stehen wird.

5. Drei Merkmale der existenzialtheologisch begründeten Kino-Gegenwart

Die Gegenwart wird erstens von einer direkten Unmittelbarkeit des Dargestellten bestimmt und ist abhängig von den beschriebenen ästhetischen und Apparat-abhängigen Bedingungen. Daher ist grundsätzlich zu konstatieren: Die Gegenwart des

⁴⁸ Vgl. Baudry, *Das Dispositiv* (s. Anm. 46) 386.

⁴⁹ Vgl. ebd., 387.

⁵⁰ Vgl. Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* (s. Anm. 46) 41–42; Metz, *Der imaginäre Signifikant* (s. Anm. 47) 49f.

⁵¹ Metz, *Der imaginäre Signifikant* (s. Anm. 47) 49.

existenzialtheologischen Filmverstehens unterliegt einer Direktheit der unmittelbaren und nur im Kino vorzufindenden ästhetischen Wahrnehmung. Von der Filmleinwand als ästhetisches Objekt geht eine Vielzahl an ästhetischen Erscheinungen aus, die sich in passiver Weise in die Gegenwart einschreiben und das Verstehen formen. Hierdurch findet das ästhetische Erscheinen einen Zugang zur menschlichen Existenz und ihrer zu Beginn erläuterten schöpfungstheologischen Einbettung. In die Situation des „Entweder – Oder“ gestellt, wird die Existenz unmittelbar von dem Dargebotenen ästhetisch bestimmt. Sie wird auf ihre Einbettung in Gottes Schöpfung verwiesen. Welche konkreten Aspekte der Geschöpflichkeit der menschlichen Existenz im Zuge des existenzialtheologischen Filmverstehens besonders hervortreten, werde ich im letzten Abschnitt dieses Aufsatzes beschreiben.

Ein weiteres Merkmal der Kino-Gegenwart umfasst die passive Selbstbezüglichkeit der menschlichen Existenz. In Bezug auf Martin Seels revidierten Begriff der Selbstbestimmung konnte gezeigt werden, dass das Verstehen der Existenz vor allem ein passives „Sichbestimmenlassen“ ist. Diese Passivität wurde ästhetisch und mit Blick auf die Apparate begründet. Deutlich trat die *Jeweiligkeit* der verstehenden Existenz im Zuge der Kino-Situation hervor: Die Verschmelzung mit dem Kamera-Blick versetzt die menschliche Existenz in die Beteiligtenrolle am Filmgeschehen. Damit wird jegliches Filmverstehen an die Möglichkeiten, also an die Verflechtungen, der Existenz zurückgebunden. Mit einem Wort: Der Mensch kann gar nicht anders, als das Dargebotene auf sich selbst zu beziehen. Dies passiert jedoch nicht im Modus eines aktiven Zuschreibungsprozesses, sondern vielmehr im Modus eines passiven Sich-Ereignens, geformt von ästhetischen und Apparat-abhängigen Gegebenheiten.

Das letzte Merkmal der Kino-Gegenwart, die transformierende Potenzialität, bezieht sich auf die ersten beiden Merkmale und konzentriert sich auf den Zukunftscharakter der menschlichen Existenz, der vorhin als Heideggers „Entwurf“ bezeichnet und in den Kontext des „Seinkönnens“ gestellt wurde. Weitere Ausführungen sind an anderer Stelle darzulegen.

Alle Merkmale der Kino-Gegenwart – die direkte Unmittelbarkeit des Dargebotenen, die passive Selbstbezüglichkeit des Verstehens und die transformierende Potenzialität – griffen die aus der Existenzialtheologie Bultmanns entlehnten Begriffe *Verstehen*, *Gegenwart* und *Passivität* auf und wurden mit den ästhetischen und Apparat-abhängigen Gegebenheiten des Kinos verknüpft. Nun kann mit Bezug auf bestimmte ästhetische Gegebenheiten die existenzialtheologische Bedeutung von „Das Boot“ entfaltet werden.

6. Existenzialtheologische Bedeutung von „Das Boot“ (BRD 1981, Regie: Wolfgang Petersen)

Der Kriegsfilm von Wolfgang Petersen aus dem Jahr 1981 gilt als Klassiker des deutschen Films. Mit besonderer Intensität erzählt er von der Feindfahrt des deutschen U-Bootes U96, das im Jahr 1941 ausrückt, um britische Handelsschiffe zu versenken. Nach einigen wenigen Erfolgen und großen Verlusten kehrt das U-Boot wieder in den Heimathafen nach La Rochelle zurück, wird dort unerwarteterweise von britischen Flugzeugen angegriffen und schwer bombardiert. Dabei kommt ein Großteil der Mannschaft um.

Der Film, der auf einem Bestseller von Lothar-Günther Buchheim basiert, war ein Welterfolg und ebnete den Beteiligten ihren weiteren Karriereweg. Vor allem die Kameraarbeit von Jost Vacano ermöglicht ein besonders starkes Eintauchen in das Geschehen auf dem U-Boot. Mit Bezug auf die Ästhetik von Szene 28, die von der 90. bis zur 120. Filmminute andauert⁵², soll nun die existenzialtheologische Bedeutung der Kino-Gegenwart entfaltet werden. Was passiert in der Szene?

Wenige Momente nach dem Angriff der U96 auf einen Geleitzug erfolgt der Gegenschlag. Das U-Boot wird von einem Zerstörer angegriffen und versucht daraufhin, durch eine sogenannte „Schleichfahrt“ zu entkommen. Jedoch wird es mithilfe eines Ortungssystems aufgespürt und erneut angegriffen, wobei Wasser eindringt und Feuer ausbricht. Immer wieder schafft es die Mannschaft, die entstandenen Schäden zu beheben. Unzählige Wasserbombendetonationen erschüttern das U-Boot. Das Ende der circa dreißigminütigen Szene wird mit einer Abblende angezeigt.

Während der Szene setzt Vacano eine Handkamera ein, um dem Publikum das Eintreten in das Filmgeschehen zu ermöglichen. Dabei tritt die Kamera als eigenständiger Akteur auf, wird zum Teil der Mannschaft und so zum „Ausdrucksmittel höchster Expressivität“⁵³. Sie rennt als weiteres Mannschaftsmitglied durch das U-Boot, um den Tauchvorgang zu beschleunigen, und hilft bei Wassereinbrüchen und Feuerausbrüchen aus. Besonders wenn die Wucht der unzähligen Bombenangriffe die Stahlhülle des U-Bootes beschädigt und Wasser ins Innere strömt, verlässt der Kamera-Blick die Beobachtungsperspektive und verstärkt so die immersive Kraft des Dargestellten. Vacano berichtet in einem Interview mit Marko Kregel: „Der Zuschauer war mittendrin, so daß einige Zuschauer anfangen zu blinzeln, weil sie dachten sie bekämen das Wasser in die Augen.“⁵⁴ Der Kamera-Blick verliert an strukturierender Macht über den Bildraum: „Durch rasante Blick- und Perspektivwechsel reduziert er [Vacano, A. H.] die

⁵² Grundlage der Interpretation ist der „Director’s Cut“ des Films.

⁵³ Bernd Gieseemann, *Der Kameramann Jost Vacano. Visuelle Konzepte und Strategien seiner Kameraarbeit*, Marburg 2019, 210.

⁵⁴ Marko Kregel, *Jost Vacano. Die Kamera als Auge des Zuschauers*, Marburg 2005, 93.

Perzeptionsmöglichkeiten des Zuschauers auf das Ausschnitthafte, hebt flüchtige und fragmentarische Einzelbilder aus dem Ganzen heraus.“⁵⁵

Neben der Handkamera lassen Großaufnahmen die emotionalen Reaktionen der Mannschaftsmitglieder – die Verzweiflung und die Aussichtslosigkeit des Geschehens – deutlich hervortreten. Das Bild wird in seiner Ganzheit von den mimischen Reaktionen erfüllt. Alternative Blickrichtungen auf das Geschehen werden so nicht zugelassen.⁵⁶ Der Filmwissenschaftler Bernd Giesemann schreibt, dass die Kamera, so schein es, ihre Bildermacht konsequent ausnutze, „um den Betrachter zu einer optischen Auseinandersetzung mit den Porträts zu zwingen, deren Erscheinung er sonst eher ausweichen würde“⁵⁷. Diese Unmittelbarkeit der Bilder überträgt sich auf das Publikum und fordert „den Rezipienten zu einem Diskurs über die Gesichter des Krieges im eigentlichen Sinne auf“⁵⁸.

Außerdem erschafft die Ton- und Lichtgestaltung eine Atmosphäre der Bedrohung, unterstreicht die Lebensfeindlichkeit des Ortes und zieht – ebenso wie die Kamera – das Publikum in das Kriegsgeschehen hinein.

Die entfalteten ästhetischen Gegebenheiten der Szene bestimmen die Gegenwart im Kinosaal und schreiben sich in vortheoretischer Weise in das Verstehen der menschlichen Existenz ein. Die von der Filmleinwand ausgehenden Erscheinungen zeigen eine konkrete Darstellungsweise des Geschehens und fächern in dieser Weise Möglichkeiten des existenzialen Verstehens auf. Dass es nicht auf die begriffliche Ebene, bspw. im Modus kognitiver Konstruktion, abrutscht, liegt an den ästhetischen und Apparat-abhängigen Bedingungen der Gegenwart.

Die Handkamera lässt notwendigerweise eine Leerstelle des rezipierenden Subjekts offen, verstärkt die Verschmelzung mit dem Kamera-Blick und ermöglicht so, in die Innensphäre des Films einzutreten. Dies wird durch die Bewegungslosigkeit und die Fokussierung der Leinwand verstärkt. Die menschliche Existenz lässt sich in passiver Weise von den Großaufnahmen des Krieges mit den schmerzverzerrten Gesichtern der Mannschaft bestimmen. Es wird ihr gleichzeitig erschwert, aus der Rezeptionssituation zu fliehen. Das Geschehen wirkt sich direkt und unmittelbar auf die Existenz des Menschen und damit auf ihr Selbstverhältnis aus und verweist so auf ihre Einordnung in den existenzialen Bezugsrahmen.

Dieser kann, so wie zu Beginn skizziert, theologisch interpretiert werden. Der von Bultmann existenzialtheologisch begründete Schöpfungszusammenhang konstituiert sich aus dem Schöpfergott, Gottes Geschöpfen, wie z. B. den Menschen, und Gottes Schöpfung.⁵⁹ Aus der Sicht der Existenz des Menschen und ihrer theologischen Inter-

⁵⁵ Giesemann, *Der Kameramann Jost Vacano* (s. Anm. 53) 211.

⁵⁶ Vgl. 220.

⁵⁷ Ebd., 220f.

⁵⁸ Ebd., 221.

⁵⁹ Vgl. Bultmann, *Theologie des Neuen Testaments* (s. Anm. 2) 224f.

pretation als Geschöpf Gottes kann nun die Kino-Gegenwart der Szene aus „Das Boot“ entfaltet werden.

Die ästhetischen und Apparat-abhängigen Gegebenheiten betonen die Einbettung der Existenz des Menschen in Gottes Schöpfungszusammenhang, indem die erläuterten Gegebenheiten auf die Schwachheit des Menschen im Verhältnis zu Gott verweisen (vgl. 1 Kor 1,25; Phil 2,6f.).⁶⁰ Die in der Szene gezeigten Großaufnahmen schmerzverzerrter Gesichter und die mithilfe der Handkamera inszenierte Ausweglosigkeit der Kriegssituation fügen sich in das Verstehen der gläubigen Existenz ein. Dabei darf Schwachheit keinesfalls als Verzagtheit fehlgedeutet werden. Sie macht vielmehr auf die Angewiesenheit des Menschen auf Gott und seine Schöpfung aufmerksam und hebt Gott als „Geber des Lebens“⁶¹ deutlich hervor. Gerade weil der Mensch in seiner Schwachheit nicht zurückgeworfen wird auf seine *faktische* Existenz, sondern sich gehalten weiß in dem existenzialtheologisch begründeten Bezugsrahmen, resigniert er nicht vor den Herausforderungen des Lebens. Das Eintreten in die filmische Innensphäre von „Das Boot“ lässt die Grausamkeit und Sinnlosigkeit des Krieges deutlich hervortreten. Die Unbeweglichkeit im Kino zwingt die menschliche Existenz zum passiven Verstehen des Dargebotenen, das sie in ihrer Geschöpflichkeit, konkreter: in ihrer Schwachheit, anspricht.

Weitere Aspekte, z. B. die Vergänglichkeit sowie die Imagination des Geschöpfs, können anhand anderer Szenen und Filme beschrieben werden, müssen jedoch zu einem anderen Zeitpunkt dargelegt werden.

7. Fazit

Indem sich das Publikum der Innensphäre der Kino-Darbietung zuwendet, eröffnen sich ihm Möglichkeiten der Selbst- und Weltbegegnung auf der Ebene existenzialen Verstehens. Die präsentierte Interpretation dieser Prozesse legt dabei die existenzialtheologische Bedeutung des Films sowie des Kinos offen und gestaltet so das Verhältnis von Film und Theologie neu.

Achim Hofmann
Pädagogische Hochschule Heidelberg
Achim.Hofmann91(at)web(dot)de

⁶⁰ Vgl. ebd., 227.

⁶¹ Ebd., 234f.