

Film und Religion

Ein multidisziplinäres Forschungsfeld¹

Marie-Therese Mäder

Mittlerweile liegen eine stattliche Anzahl von «Blicken» auf die Schnittstelle zwischen Film und Religion vor. Diese bestehen – in Anlehnung an den Titel dieses Sammelbandes – einerseits aus religiösen Blicken auf den Film, andererseits kann der Film selbst als etwas Religiöses wahrgenommen werden² und schliesslich können religionshistorische Geschichten, Themen und Motive darin gespiegelt werden.

Im Panorama zeitgenössischer Positionen zur Beziehung zwischen Religion und Film zeigen sich vier grosse Ausrichtungen: Erstens werden explizite Darstellungen von Religionen und religiösen Themen im Film untersucht wie Transzendenz, Gott, religiöse Traditionen und Gemeinschaften. Zweitens werden Filme ohne spezifisch religiöse Inhalte mit Fragestellungen untersucht, die von der jüdisch-christlichen Religion geprägt sind. Die dritte Richtung versteht Film und Religion als Kommunikationssysteme, die Weltbilder produzieren und vermitteln. Die audiovisuellen Gestaltungsmöglichkeiten des Films und die Interaktion mit den Zuschauern nehmen dabei einen wichtigen Platz ein. Die vierte Gruppe siedelt sich im kulturwissenschaftlichen Feld an. Sie untersucht Film und Religion als kulturelle Produkte, die spezifische Werte vermitteln und einen Spiegel der Gesellschaft darstellen. Der Einbezug des Kontextes und ein interdisziplinäres Vorgehen sind bei dieser Herangehensweise entscheidend.

Die Zugänge unterscheiden sich sowohl in ihrem inhaltlichen Fokus, als auch in ihren methodologischen Zugängen und theoretischen Positionen.³ Dabei lassen sich vier Gegenstandsbereiche herauskristallisieren:

- 1 Der Aufsatz wurde innerhalb des Forschungsprojektes «Medien und Religion» und meiner Dissertation zum Thema «Film und Religion» erarbeitet.
- 2 Daria Pezzoli-Oligati weist richtigerweise darauf hin, dass der Blick bei der Untersuchung von Visualität in der Religion zusammen mit der Frage nach der Position der Forscherinnen und Forscher zum Untersuchten zentral sei. Pezzoli-Oligati (2008), 47.
- 3 William L. Blizek und Michele Desmarais teilen den Lehrbereich Film und Religion in vier Sparten auf: 1. «Religion to interpret movies», 2. «movies to critique religion»,

Kontext, Narration, stilistische Umsetzung und Rezeptionsebene. Diesen vier Bereichen soll im Folgenden besondere Beachtung geschenkt werden, da sie durch eine unterschiedliche Gewichtung als Unterscheidungskriterien dienen.

Ziel dieses Aufsatzes ist es, anhand verschiedener Positionen einen Überblick über die Breite des Forschungsfeldes Film und Religion zu geben. Im Zentrum stehen die Fragen, wie der Film methodisch in die Untersuchung einbezogen wird, was unter dem Begriff Religion verstanden wird und aus welchen Filmen sich das Korpus zusammensetzt. Des Weiteren soll aufgezeigt werden, was die einzelnen Perspektiven leisten und welche Kriterien für die Untersuchung relevant sind, um den Weg für einen weiteren Zugang zu ebnen. Dieser wird zum Schluss in Form einer Synthese ausgeführt, indem Aspekte aus kommunikationstheoretischen Ansätzen und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen übernommen und integriert werden und mit den oben genannten vier Untersuchungsbereichen (Kontext, Narration, stilistische Umsetzung und Rezeptionsebene) ergänzt werden.

Entsprechend gestaltet sich auch der Aufbau des Aufsatzes: Zuerst werde ich Zugänge besprechen, die explizite Darstellungen von Religionen untersuchen oder religiös motivierte Fragestellungen an den Film richten. Diese finden sich sowohl in der Theologie als auch in religionswissenschaftlichen Untersuchungen. Im zweiten Teil werden kommunikationstheoretische Ansätze diskutiert und als dritter Punkt kulturwissenschaftliche Perspektiven aufgezeigt. Die einzelnen Positionen werden, wenn immer möglich, mit entsprechenden Filmbeispielen ergänzt, die mittels Szenenbildern und Zitaten aus den erwähnten Untersuchungen wiedergegeben werden.

1 Gott und Religion im Film als thematischer Fokus

Vielleicht mutet es auf den ersten Blick ein bisschen eigenartig an, religionswissenschaftliche und theologische Zugänge nebeneinander zu stellen. Diese Aufteilung soll jedoch helfen, die je spezifische Prägung klar hervorzuheben. Beide Herangehensweisen kommen über die Religion zum Film. In den konsultierten theologischen Ansätzen wird meistens eine Fragestellung aus einer christlich-jüdischen Perspektive formuliert. Dennoch unterscheiden sich solche Zugänge in der Wahl der Methoden zum Teil grund-

3. «movies to promote religion», 4. «movies to expose cultural values». Blizek/Desmarais (2008), 17 ff. Grundlegend unterscheiden sich die Zugänge insofern, dass der primäre Fokus entweder auf der Religion oder auf dem Film liegt.



Abb. 1:

Szenenbild (1:43:34/1:43:38) aus *THE BIG LEBOWSKI* (Ethan und Joel Cohen, USA 1998): «Der Zuschauer wird jedoch immer auf Distanz gehalten; Szenen, in denen statt Komik Pathos entstehen könnte, werden ironisch gebrochen. So endet die feierliche Bestattungszeremonie für Donny am Meer mit einer Kriegsveteranen-Rede von Walter, und eine frische Brise weht Donnys Asche direkt in Dudes Bart statt hinaus ins Meer.»⁴

legend, wie folgende Beispiele aufzeigen. Als erstes Beispiel sei an dieser Stelle der Sammelband *Göttliche Komödien: religiöse Dimension des Komischen im Kino* (2001) von Stefan Orth, Joachim Valentin und Reinhold Zwick genannt. Darin untersuchen verschiedene Autorinnen und Autoren die Bedeutung des Lachens innerhalb der christlichen Tradition und diskutieren diese anhand von Filmen wie *LA VITA È BELLA* (Roberto Benigni, IT 1997) *NOTTING HILL* (Roger Mitchell, GB 1999) oder *THE BIG LEBOWSKI* (Joel und Ethan Coen, USA 1998). In der Einleitung wird die Fragestellung von den Herausgebern explizit innerhalb eines christlich-theologischen Kontextes verortet. Die Untersuchung geht vorwiegend mit narrativen, dramaturgischen und inszenatorischen Beschreibungen vor, die teilweise mit filmästhetischen und rezeptionsspezifischen Verweisen versehen sind. Hauptsächlich wird in den Aufsätzen jedoch dem Stellenwert des Humors im Film nachgegangen.

Martin Laube, der Herausgeber eines weiteren theologisch ausgerichteten Sammelbandes, versucht dagegen in der Einleitung von *Himmel – Hölle – Hollywood: Religiöse Valenzen im Film der Gegenwart* einen Überblick über die Verwendung von entsprechenden Religionsdefinitionen im Bereich «Film und Religion» aufzuzeigen.⁵ Er unterscheidet substantielle, funktionale und phänomenologische Ansätze und weist auf die damit verbundenen Vor- und Nachteile hin. Da gemäss Laube keine der drei Definitionen für das Thema hilfreich scheinen, weicht er auf den Schleiermacherschen Begriff des «religiösen Bewusstseins» aus, der Religion als einen

4 Staiger (2001), 154.

5 Laube (2002), 12–17.

Abb. 2:

Szenenbild (39:12) aus *STAR TREK: I, BORGH/TNG V*, 123 (Robert Lederman, USA 1992)
 «Die *Star-Trek*-Saga weist genau dann ein «religiöses» Potenzial auf, wenn sie aus der Perspektive des (christlichen) Religions-systems – und mit den inhaltlichen Bestimmungen eines christlich geprägten Religionsbegriffs – in den Blick genommen wird. Kirk, Picard und Janeway lassen immer dann einen religiösen Gehalt erkennen, wenn sie religiös beobachtet werden.»⁶



«kommunikativen Sachverhalt»⁷ beschreibt. Demnach bestimmen die Rezipienten, ob ein Film über religiöse Aspekte verfüge und diese ihr Handeln beeinflusse.⁸ Auch dieser Ansatz geht vorwiegend auf die narrativen Aspekte des Films ein.

Laube unterstellt den Rezipienten eine religiöse Sichtweise, die ihnen erlauben, entsprechende Konfigurationen zu erkennen.

Im Bereich Theologie und Film liegen jedoch auch Ansätze mit einem spezifischen Interesse an filmästhetischen Fragestellungen vor. Paul Schrader unternahm 1972 in seinem Buch *Transcendental Style in Film* einen ersten Versuch in diese Richtung. Er untersucht in den Filmen von Yasujiro Ozu, Robert Bresson und Carl Theodor Dreyer die filmischen Merkmale eines «transzendenten Stils» und zeigt Parallelen zur Darstellung von griechisch-orthodoxen Ikonen und zur japanischen Gartenbaukunst auf.

Auch Lothar Warneke, Mitherausgeber des Sammelbandes *Transzendenz im populären Film*,⁹ versucht in der Einleitung diesen Begriff auf den Film zu übertragen. Er spricht von der «Transzendierung des Filmbildes»,¹⁰ womit bestimmte ästhetische Eigenschaften wie z. B. die Veränderung von chronologischen Zeit- und Geschwindigkeitsabläufen gemeint sind. Der Film muss sich im Gegensatz zur Realität keinen zeitlichen, räumlichen

6 Ebd., 210.

7 Ebd., 16.

8 Vgl. ebd., 17: «Für unsere Filmzwecke bedeutet das: Es ist zu überlegen, ob die Suche nach dem «Religiösen» im Film sogleich auf bewusstseinsinterne Bedürfnisse, Sehnsüchte oder gar Erfahrungen der Zuschauenden ausgerichtet werden sollte, oder ob es erfolgsversprechender erscheint, auf der Ebene der sozialen Kommunikation zu bleiben – also darauf zu achten, wie die Rezeption des Films in weitere Anschlusskommunikation umgesetzt wird und welche Deutungsmuster dabei eine Rolle spielen.»

9 Warneke (2001).

10 Ebd., 81.



Abb. 3:

Szenenbild (1:10:38) aus *JEANNE D'ARC* (Carl Theodor Dreyer, FR 1928): «She professes her faith quite simply and straightforwardly, and although her fear may come from the hostile surroundings, her faith does not. These elements of transcendental style — factual examination, overemphasis on detail in the door opening/closing scenes, an incredible faith — consistently suggest a spiritual weight in *The passion of Joan d'Arc.*»¹¹

oder materiellen Gesetzen unterwerfen.¹² Die zeitliche und räumliche Kontinuität wird frei gestaltet; zeitliche Abläufe werden verändert, Geschwindigkeitsabläufe durch Zeitlupe und Zeitraffer manipuliert, für das menschliche Auge unsichtbare Dinge werden gezeigt oder durch die Montage wird räumliche Distanz überwunden. Theologie und Film sind für Warneke Teile der Kultur.¹³ Beide verfügen über ein den Menschen ergreifendes Moment, das Warneke als ein religiöses bestimmt.¹⁴

Der Umgang mit der Zeit spielt auch im Sammelband *Zeit, Geschichte und Gedächtnis*¹⁵ eine zentrale Rolle, in dem die Wahrnehmung verschiedener Zeitebenen während der Filmrezeption diskutiert wird. Sowohl die filmische Darstellung von Zeit und Erinnerung ist zentral, als auch ihre theologische Reflexion. Den Autoren geht es darum, «die komplexe Erfahrung der Zeit»¹⁶ durch den Film mit theologischen Themen sowohl der Offenbarung, Heilsgeschichte und Tradition als auch der Zeiterfahrung, Erinnerung und Lebensgeschichte zu verbinden.

Ausserdem thematisiert der Aufsatz von Dorothea Welle direkt das Verhältnis zwischen Film und Theologie¹⁷ anhand des Filmes *DER BIENZÜCHTER* von Angelopolous (FR/GR 1986). Das Filmkorpus des Sammel-

11 Schrader (1988), 125.

12 Ebd., 87 ff.

13 «Kurz gefasst: Religion ist die Substanz der Kultur, und Kultur ist die Form der Religion.» Warneke (2001), 156, in Anlehnung an ein Zitat Tillichs, Tillich, (1967/1975).

14 «Religion wird also im weitesten Sinne verstanden als das Ergriffensein von etwas, was uns Menschen unbedingt angeht. Es ist dies eine Angelegenheit, die nicht nur bei religiösen Menschen als Antrieb ihrer Lebenshaltung vorhanden ist, sondern auch im säkularen Bereich lebensbestimmend sein kann.» Warneke/Locatelli (2001), 153.

15 Larcher/Wessely (2003).

16 Ebd., 7.

17 Welle (2003).



Abb. 4:

Szenenbild (00:00:41) aus *ELENI – DIE ERDE WEINT* (Theo Angelopoulos, FR/GR/IT 2004):

«Die langen, sozusagen *zeit-tiefen*, und wie bei Orson Welles auch *raum-tiefen* Einstellungen von Angelopoulos öffnen Seh- und Denkräume – Räume, in denen die Wahrnehmung der Gegenwart wie auch das Erinnern arbeiten kann. Die sich seit den ersten Filmen durchhaltende Überzeugung von der *Gegenwart der Vergangenheit* artikuliert sich nicht nur auf der thematischen Ebene, sondern auch ästhetisch: vorab in den für Angelopoulos typischen Plansequenzen.»¹⁸

bandes umfasst neben den Werken von Angelopoulos auch jene von Andreas Gruber und Peter Weir. Allgemein decken die Aufsätze ein breites Spektrum theologischer Beschäftigung mit dem Film ab, die sich vorwiegend über die Fragestellung miteinander verbinden. Eine verbindende Linie ergibt sich auch über Angelopoulos' Werk sowie dessen Person.

In neuerer Zeit sind weitere Studien mit theologischen Zugängen erschienen, die sich differenziert mit der filmspezifischen Ästhetik auseinandersetzen. Dazu gehört Charles Martigs Monografie *Kino der Irritation. Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung*¹⁹ über das filmische Werk Lars von Triers. Bereits der Titel signalisiert Martigs theologisches und ästhetisches Interesse und verweist auf den Schwerpunkt des Zuganges: Der Autor verbindet theologische Perspektiven mit filmtheoretischen Überlegungen aus dem Neoformalismus.²⁰ Martig begreift das Werk von Triers als «Filmtheologie»: «Vielmehr gehe ich davon aus, dass aus den Filmen selbst eine eigenständige theologische Reflexionsweise entwickelt werden kann. «Filmtheologie» bedeutet in diesem Kontext also die Erarbeitung einer spezifischen Position theologischen Nachdenkens aus dem konkreten Gestaltungsverfahren heraus.»²¹ Die

¹⁸ Zwick (2003).

¹⁹ Martig (2008).

²⁰ Martig bezieht sich explizit auf die von David Bordwell und Kristin Thompson entwickelte Methode der neoformalistischen Filmanalyse. Bodwell/Thompson (2008).

²¹ Martig (2008), 16.



Abb. 5a–c:
Szenenbild (2:40:58/2:44:15/2:44:51)
aus *DOGVILLE* (Lars von Trier, DK 2003):
«Indem Trier die Spannung des Grund-
konflikts offen hält, kann er als trans-
zendental-theologischer Moralist
gelten. Konkret heisst dies, dass
der Regisseur mit filmischen Mitteln
über die Bedingungen der Möglichkeit
der Erkenntnis von Gnade reflektiert
und in verschiedenen moralischen
Positionsbezügen abwägt. Das dia-
lektische Umkippen von Gnade in
Rache und in das Gericht über das
Dorf Dogville erlaubt eine Umwertung
der Werte.»²²

Filmform wird anhand einer Filmanalyse, aus der sich die Filmtheologie erschliesst, in den Mittelpunkt gestellt. Film und Theologie stehen bei diesem Ansatz nicht nur im Dialog miteinander, sondern bedingen sich gegenseitig.

Einen weiteren Entwurf, der sich ähnlich intensiv mit der Ästhetik des Films beschäftigt aber andere Akzente setzt, hat Conrad Ostwald hervorgebracht.²³ Für ihn stehen die Wahrnehmung und die Wirkung des Films auf der sinnlichen Ebene im Zentrum.²⁴ Dementsprechend bezeichnet er den Zugang auch als «sensory criticism».²⁵ Während Martig einen kogniti-

22 Ebd., 127.

23 Der Aufsatz findet sich im Sammelband *Teaching Religion and Film*. Das Ziel des Buches ist, verschiedene Möglichkeiten aufzuzeigen, inwiefern in der Lehre von Theologie und Religionswissenschaft Filme verwendet werden können. Hinter den beschriebenen Lehrmöglichkeiten stehen jedoch immer auch Konzepte, die auf das Verhältnis Religion und Film hinweisen. Ostwald (2008).

24 Ebd.

25 Ebd., 37f.

vistischen Zugang zum Film wählt und das intellektuelle Verständnis in den Mittelpunkt stellt, zeigt Ostwalt Interesse an der sinnlichen Erfahrung des Zuschauers bei der Visionierung.

Um Ostwalds Ansatz besser zu situieren, sei kurz auf das viel besprochene Buch *Screening the Sacred* hingewiesen, das er in Zusammenarbeit mit Joel W. Martin herausgegeben hat.²⁶ Darin werden drei Zugänge zur Schnittstelle Film und Religion aufgezeigt: ein theologischer, ein mythologischer und ein ideologischer Ansatz. Ersterer versucht theologische Fragen, die in bestimmten Filmen gespiegelt werden, zu diskutieren. Der mythologische Ansatz interpretiert Filme als moderne Mythen, die jedoch nicht auf explizit religiöse Verweise angewiesen sind. Dieser Ansatz kann auf der Grenze zwischen Theologie und Religionswissenschaft angesiedelt werden, da er nach transkulturellen Archetypen sowohl im Film als auch in religiösen Traditionen sucht. Dieses Vorgehen basiert auf religionsphänomenologischen Überlegungen: «(...) religion can be defined in a non-theological manner as the quest of humanity for contact with the sacred. Such a definition leads myth critics to search for religion in all cultures (...).»²⁷ Auch der ideologische Zugang stellt Fragen aus einer religions- und kulturwissenschaftlichen Perspektive, indem er mit einer bestimmten Distanz die vermittelten Werte einzuordnen versucht. Er konzentriert sich auf die politische sowie soziale Dimension von Religion und analysiert, inwiefern der Film diese Felder bearbeitet.

Joel W. Martin bespricht im ergänzenden Aufsatz *Screening the Sacred*²⁸ (der nicht mit dem gleichnamigen Buch zu verwechseln ist!) die Möglichkeiten und Grenzen aller drei Dimensionen. Grundlegend kritisiert er die Fixierung auf die narrative Ebene in allen drei Zugängen. Dies stelle jedoch eine Möglichkeit dar, Studierende in religionswissenschaftliche Fragen einzuführen.²⁹ Die drei Ansätze sind die Vorläufer des vierten Ansatzes, der sich, wie schon erwähnt, mit der sinnlichen Erfahrung der Zuschauer während der Filmrezeption beschäftigt. Ostwalt geht davon aus, dass der Film eine religiöse Funktion übernehmen kann. «The goal is to incorporate a wide range of sensory experience into the understanding of how films may function religiously.»³⁰ Er legt seinen Überlegungen eine funktionale Religionsdefinition zugrunde: «However, to understand religion functionally, we are concerned not with its truth claims but rather with how it orders life and functions within individual and cultural frame-

26 Martin/Ostwald (1995).

27 Martin (2008), 423.

28 Ebd., 421–426.

29 Ostwalt (2008), 36.

30 Ebd., 37.

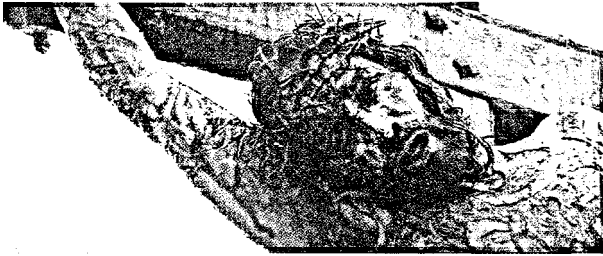


Abb. 6:

Szenenbild (1:45:22) aus *THE PASSION OF CHRIST* (Mel Gibson, USA 2004): «For the Christian voyeur, the film was not violent; rather, it was graphically realistic, confirming through visual representation a central theological component of certain strains of Christianity — the suffering of Christ. The sadism displayed during the scourging scene, for example, gives the Christian voyeur a visual depiction of unimaginable suffering and reinforces a central tenet of faith.»³¹

works.»³² Anhand des Filmes könne (Studierenden) gezeigt werden, inwiefern Religion funktional anstelle von substanzuell aufgefasst werden kann.³³ Es gehe darum, ein Bewusstsein zu entwickeln, wie Filme visuell und auditiv Gefühle auslösten. Deshalb sollen Studierende Filme nicht nur sehen (*watch*) und hören (*listen*), sondern bewusst betrachten (*see*) und zuhören (*hear*). Da aurale und visuelle Stimulation Teil der religiösen Erfahrung sei, könne auch der Film zur religiösen Erfahrung werden. Ostwald zeigt anhand von Beispielen auf, wie eine sinnliche Erfahrung trainiert werden kann. Die Konzentration wird ausschliesslich auf das Bild (Setting, Kostüme usw.) oder auf den Ton ohne Dialog (Musik, Geräusche) gerichtet. Diese Parameter werden einzeln wahrgenommen und beschrieben, anschliessend wird ihre emotionale Wirkung erfasst. Das Vorgehen isoliert Bild oder Ton von der Narration sowie vom Kontext und möchte damit aufzeigen, welche Wirkung der Film unmittelbar auf den Zuschauer ausübt. Die theologische, mythologische und ideologische Herangehensweise bleiben erhalten, die Methode der Filmerfassung wird jedoch innerhalb des vierten Ansatzes verändert. Auch der phänomenologische Aspekt wird aufgenommen, indem die bewusste Wahrnehmung des Films als Ritual gesehen wird, das einen universellen Zugang zu Transzendenz und dem Heiligen ermögliche.³⁴ Ostwald geht von einem christlich geprägten Rezipienten aus, der das Betrachten eines Films als religiöse Erfahrung erlebt und einordnet.

31 Ebd., 42.

32 Ebd.

33 Ebd., 38.

34 Ebd., 42–51.

Im Anschluss an die Diskussion theologischer Zugänge werden im Folgenden religionswissenschaftliche ins Zentrum gerückt. Eine eindeutige Unterscheidung zwischen diesen Ansätzen lässt sich jedoch nicht immer vornehmen. Dies hängt einerseits nicht zuletzt mit der im englischsprachigen Raum verbreitete Disziplinbezeichnung «Religious Studies» zusammen, die inhaltlich nicht gänzlich mit Fächerbezeichnungen im deutschsprachigen Raum korrespondiert. Andererseits wurde das Feld «Film und Religion» schon in seinen Anfängen stark aus einer theologischen Perspektive bearbeitet und entsprechend beeinflusst. Religions- und auch filmwissenschaftliche Ansätze sind im Vergleich zu theologischen marginal vertreten. Um dies zu illustrieren, möchte ich nun zunächst auf zwei religionswissenschaftliche Ansätze eingehen, die sich von den diskutierten theologischen nur partiell unterscheiden.

John C. Lyden zeigt in *Film as Religion: Myths, Moral, and Rituals*³⁵ auf, inwiefern der Film als eine Form von Religion gelesen werden kann. Als theoretische Grundlage für dieses Vorhaben dient die Religionsdefinition nach Geertz,³⁶ die Lyden auf den Film überträgt. Diese orientiert sich an einem funktionalen Ansatz von Religion, und Lyden fragt entsprechend nach der religiösen Funktion des Filmes. Der Film produziert gemäss Lyden Mythen, die bestimmte Werte vermitteln und durch das Ritual der Rezeption, des Kinobesuchs, vollzogen werden. Die filmische Realität werde mit einem bestimmten Faktizitätsanspruch verbunden. Das Ritual des Kinobesuches ermöglicht den Zuschauern über die auf die Leinwand projizierte Welt an Leidens- und Grenzsituationen teilzunehmen, die verbotene Situationen beinhalten, soziale Normen in Frage stellen oder sie bestärken. Dies stelle eine Form von Reinigung dar. Die anschliessende Diskussion einzelner Filme ist auf sein Ritual- und Mythoskonzept abgestimmt. Sie bezieht sich vorwiegend auf die Narration und geht nicht auf die Filmästhetik ein. Das Konzept «Film als Religion» betont die religiöse Funktion des Films stark und überträgt religionshistorische Kategorien unmittelbar auf den Film.

Im Gegensatz zu Lyden, der sich ausschliesslich auf die Narration der Filme konzentriert, lässt der Sammelband *Representing Religion in World Cinema: Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*³⁷ thematisch ein breiteres Spektrum zu. In drei Teilen wird aufgezeigt, wie Religion im Film thematisiert und dargestellt wird. Der Sammelband stellt eine der ersten Veröffentlichungen dar, die sich mit Arthouse-Produktionen beschäftigt und grosses Interesse am filmischen Kontext zeigt. Im ersten Teil wird der Film

35 Lyden (2003).

36 Geertz (2007), 44–95.

37 Plate (2003).

als moderner Mythos gelesen, der Weltbilder entwirft. Der zweite Teil richtet den Blick darauf, wie Religion im Film dargestellt oder thematisiert wird. Dieser könnte als religionsgeschichtlicher Zugang interpretiert werden. Im dritten Teil beschäftigen sich die Autoren und Autorinnen mit der Frage, inwiefern filmische Mythen nationale Identitäten konstruieren und welche Rolle dabei die Religion spielt. Der cineastische Fokus liegt bei den drei Teilen sowohl auf der filmischen Ästhetik als auch auf der Narration. Ausserdem wird in den meisten Aufsätzen mit einer kulturellen, politischen, soziologischen oder historischen Kontextualisierung gearbeitet. Hinzu kommt die Diskussion mehrerer Filmtypen wie Spiel- und Dokumentarfilme und ethnografische Filme aus diversen Kulturen, was zu einer Diversifizierung der religionswissenschaftlichen Überlegungen beiträgt. In der Einleitung bringt Plate jedoch einen weiteren, bis anhin noch nicht erwähnten Aspekt als mögliche Überschneidung von Film und Religion zur Sprache, auf den im Folgenden eingegangen wird.³⁸

2 Film und Religion aus kommunikationstheoretischer Perspektive

Der Zugang, nach dem Film und Religion als Kommunikationssysteme erfasst werden, orientiert sich an einer Analogie von Film und Religion, dementsprechend basiert er auf einer funktionalen Religionsdefinition. Zu dieser Forschungsrichtung liegen bis jetzt relativ wenige Arbeiten vor.

Brent S. Plate sieht eine Analogie zwischen Film und Religion in ihrer Eigenschaft, die Welt zu nehmen, wie sie sei, und durch *Rahmung* und *Projektion* eine neue Welt zu entwerfen.³⁹ Plate bezieht sich auf die Produktion von Weltbildern sowohl im religionshistorischen als auch im filmischen Kontext.⁴⁰

Religion und Film können insofern als Medien erfasst werden, dass sie beide Weltbilder konstruieren – was Plate als *Rahmung* bezeichnet – und vermitteln, wofür der Begriff *Projektion* steht. Damit situiert er Religion

38 Ebd., 1–15.

39 Ebd., 3: «I would put forward the hypothesis that film and religion are analogous in the first instance due to their activities of taking the world-as-it-is, and inventing a new world through the dual process of «framing» and «projecting».

40 Auch Plate stützt sich auf die Religionsdefinition von Geertz (2007): «While he (Geertz) does not discuss media as such, Geertz's suggestive comments articulate the way in which «clothing» (what Geertz means primarily to be myth, ritual, and symbol) actually alters «conceptions» (message), having a powerful effect in and on religious systems. In other words, religious traditions do not function unless they are «dressed up» in myth, rituals, and symbols.» Ebd., 5.

Abb. 7a/b:
 Szenenbilder (00:02:58/00:04:26)
 aus THE MATRIX (Andy und Larry
 Wachowski, USA 1999): «The viewer is
 left amazed but confused as to how all
 of this can happen in the «real world»,
 especially since the first shot of the
 film is of Trinity's computer screen
 with green display characters that tell
 us the date «2-19-1998». ⁴¹ (...) As a
 whole THE MATRIX is premised on a
 two worlds view, in which the simula-
 ted world appears to be the real one
 but is in fact a computer program.» ⁴²



und Film an der Schaltstelle zwischen Wirklichkeit und Fiktion. «As mediations, the framing and projecting activities of religion-making and filmmaking take the world out there and bring it in here, to our temple, to our table, to our theater.» ⁴³ Bezugnehmend auf Marshall McLuhan und andere Medientheoretiker weist Plate jedoch darauf hin, dass das Medium die Botschaft prägt und verändert. Einerseits benützen Kulturen die Medien, andererseits werden sie von den Medien verwendet. In diesem Sinne verfügen Religion und Film über eine Doppelfunktion: Sie funktionieren sowohl als Medien, die bestimmte Botschaften vermitteln, als auch werden sie von den Medien verwendet. Konkret bedeutet dies, dass der Film Themenbereiche aus Religionen vermittelt und Religionen den Film für ihre Botschaften verwenden. ⁴⁴ Dieses Wechselspiel zeichnet sich jedoch durch eine nicht immer klar erkennbare Trennlinie aus. So können beide Funktionen auf das gleiche Filmbeispiel je nach Position zutreffen. Die Trilogie THE MATRIX (Andy und Larry Wachowski, USA 1999) vermittelt z. B. eine zukünftige Welt mit Werten und einer spezifischen Ästhetik und enthält gleichzeitig eine grosse Anzahl von narrativen Verweisen auf verschiedene religiöse Traditionen.

41 Plate (2008a), 226; ders. (2008b), 27.

42 Plate (2008b), 226 f.

43 Plate (2003), 3.

44 Dies hängt jedoch auch stark von der Perspektive ab: So kann THE PASSION OF THE CHRIST (Mel Gibson, USA 2004) sowohl als Vermittlung von Religion, als auch als filmische Verwendung von Religion gelesen werden. Der Verwendungszweck oder die Funktion von Religion im Film wird dabei von den Zuschauern mitbeeinflusst.

Plate bringt anschauliche Beispiele für den zweiten Fall, indem er zusätzlich den rituellen Charakter des Films unterstreicht.⁴⁵ Traditionelle Rituale wie z. B. Hochzeiten oder Übergangsrituale bei Jugendlichen werden durch eine entsprechende Kostümierung der Gäste mit Filmthemen vermischt. Der Film breitet sich also nicht nur in den Gedanken der Zuschauer aus, sondern hinterlässt sichtbare Spuren in der materiellen Welt. Filmfiguren und Schauspieler werden von Fans wie Heilige bewundert, mit Statuen verehrt und in Fussabdrücken verewigt. Traditionelle Übergangsrituale werden anhand von Filmthemen personalisiert und aktualisiert. Der Film wird nicht nur auf der Leinwand wahrgenommen, sondern vermischt sich mit dem Alltag. Entsprechend wird Religion gemäss Plate nicht nur in den Filmen thematisiert, sondern Filme fliessen auch in die Gestaltung der Aktivitäten von Religionsgemeinschaften ein. Am Beispiel von *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (Jim Sharman, USA 1975) und Filme der *Star-Wars*-Reihe weist Plate zusätzlich darauf hin, dass über Filme auch Fangemeinschaften entstehen können, die Ähnlichkeiten mit Religionsgemeinschaften aufweisen. Die gemeinsame Visionierung bestimmter Filme kann mit einem Ritual verglichen werden.⁴⁶ Die Zuschauer treffen sich als eingeschworene Gemeinschaft, kennen bei *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* die Lieder und kleiden sich den Filmfiguren entsprechend.

Ähnlich wie Plate kann der Zugang von Daria Pezzoli-Olgiati gelesen werden, die am Beispiel des Films *NO TE MUERAS SIN DECIRME ADÓNDE VAS* (Eliseo Subiela, AR 1995) auf die Vielfalt möglicher Fragen im Bereich «Film und Religion» hinweist.⁴⁷ In der Einleitung zu ihrer filmischen Analyse steckt sie ihren Rahmen ab, innerhalb dessen mögliche Interaktionen denkbar sind: «Die Betrachtung von Film und Religion als grundsätzlich unabhängige Kommunikationssysteme, die innerhalb der Gesellschaft eine dichte, mannigfache Interaktion aufweisen, könnte eine solche generelle Grundlage der Erforschung des Films aus religionswissenschaftlicher Perspektive darstellen.»⁴⁸ Ihre Filmanalyse konzentriert sich auf Anspielungen und Reflexionen über Motive und Themen religiöser Diskurse wie Traum, Tod, Liebe, Reinkarnation und Geburt. Religion wird vor allem in ihrer Funktion erfasst – wie auch bei Plate – und der Film als eigenständiges Ausdrucksmittel, das religiöse Motive und Themenbereiche bearbeitet und vermittelt, beschrieben. Ähnlich geht Pezzoli-Olgiati in einem weiteren Aufsatz vor mit dem Titel *Vom Ende der Welt zu einer hoffnungsvol-*

45 Plate (2007).

46 Plate überträgt die Ritualdefinition von Smith (1982), 63, auf die Filmvisionierung.

47 Pezzoli-Olgiati (2008).

48 Ebd., 54.

Abb. 8:

Szenenbild (00:02:51) aus TWELVE MONKEYS (Terry Gilliam, USA 1995): «Die Unterwelt als einziger Bereich des Überlebens nach der Katastrophe wird der Erde entgegengesetzt, ...

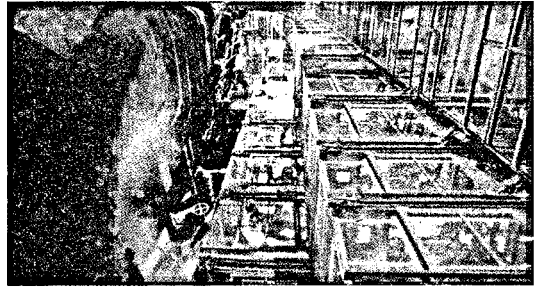


Abb. 9:

Szenenbild (00:15:08) aus TWELVE MONKEYS: ... einerseits in ihrer früheren, von Städten geprägten Erscheinung, ...

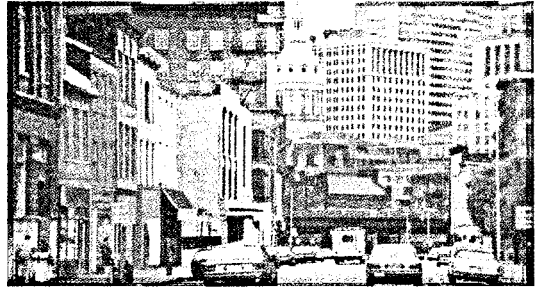
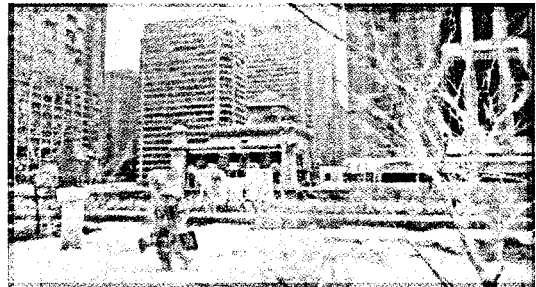


Abb. 10:

Szenenbild (00:07:32) aus TWELVE MONKEYS: ... andererseits im unbewohnbaren, winterlichen Zustand nach der tödlichen Virusepidemie.»⁵⁰



*len Vision: Apokalypse im Film.*⁴⁹ Anhand der Apokalypse – eines der meist rezipierten, religionsgeschichtlichen Motive – schlägt Pezzoli-Olgiati einen grossen religions- und rezeptionshistorischen Bogen vom Text über Bilder, Teppiche und Holzschnitte bis zum Film. Dabei betont sie, dass die visuelle Rezeption der Apokalypse eine wichtige Rolle gespielt habe. Der Aufsatz zeigt auf, wie ein religionshistorisches Thema durch verschiedene Medien und Zeiten hindurch repräsentiert wird. Auch Pezzoli-Olgiati thematisiert unter anderem die Darstellung von Welten und Gegenwelten, Weltende und -anfang sowie Retterfiguren, die als Teil eines Transformationsprozesses in den Film eingebracht werden:

«Am eindrücklichsten erscheint die Gestaltung der Räume in TWELVE MONKEYS (Terry Gilliam, USA 1995), in dem ein komplexes Netzwerk von

49 Pezzoli-Olgiati (2009), 255–275.

50 Ebd., 274.

unterschiedlich gekennzeichneten Orten über die Logik der Zeitabfolgen hinweg gebildet wird (Abb. 8–10).

Als grundlegender Unterscheid der beiden Zugänge von Plate und Pezzoli-Olgiati kann hervorgehoben werden, dass Plate tendenziell an soziologischen Fragestellungen und Beobachtungen interessiert ist. Seine Beiträge schaffen oftmals einen Bezug zur Praxis sowie zum Alltag von Film und Religion. Dagegen liegt Pezzoli-Olgiatis Fokus eher bei der Bedeutung der Visualität und des Blicks aus religionshistorischer Perspektive. Beide Ansätze gehen jedoch davon aus, dass der Film religiöse Bereiche und Themen kommunizieren kann. Beide formulieren auch ein Interesse an film-spezifischer Ästhetik und beziehen diese in ihre Untersuchungen mit ein.

Während Plate und Pezzoli-Olgiati einen analytischen Blick auf die filmische Ästhetik wagen, zeichnen sich die folgenden zwei Autorinnen durch ihr multidisziplinäres Vorgehen aus. Es handelt sich um kulturwissenschaftliche Ansätze, die einen wichtigen Beitrag für das Forschungsfeld geleistet haben.

3 Film und Religion als kulturelle Produkte

Margaret R. Miles Monografie *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies* bereicherte 1996 mit einem neuen Gedanken die Diskussion. Miles bemerkt, dass Filme meistens in Bezug auf die Narration untersucht wurden und ein geringerer Anteil der Studien setzte sich auch mit ästhetischen Fragen auseinander. Ausserdem wurden weitgehend Filme besprochen, in denen Religion explizit thematisiert wird. Miles aber möchte den Film nicht nur auf der stilistischen und narrativen Ebene erforschen, sondern sie bekennt sich zu einem kulturwissenschaftlichen Zugang, der sich auch für Aspekte der Produktion, der Distribution und der Rezeption interessiert. Gleichzeitig untersucht sie die durch den Film vermittelten Werte, welche ohne eine explizite Darstellung von Religion auskommen. «If one considers the interest in values and relationships common to religion and film, both can be approached as parts of a common cultural matrix.»⁵¹ Ihre These, dass Leitbilder der Gesellschaft nicht mehr an den Kirchenwänden hängen, sondern innerhalb der Medienkultur zu finden sind, führt sie zur Frage, wie die Filme der 1980er und 90er Jahre mit dem Thema Religion umgehen. Miles fokussiert also auf die Vermittlung von Werten innerhalb der Kultur und definiert auf diese Weise die Schnittfläche zwischen Film und Religion.

51 Miles (1996), 13.

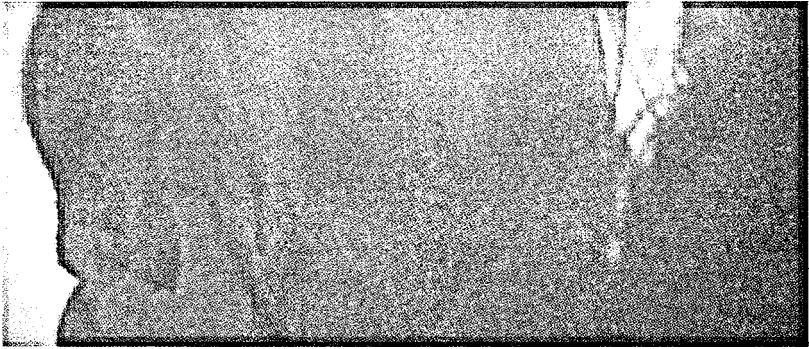


Abb. 11a:

Szenenbild (01:00:33) aus *THELMA AND LOUISE* (Ridley Scott, USA 1996):

«(...) only after each woman's sexual relationship to a particular man is established, may they kiss on the mouth as they leap to destruction. Their kiss is sheltered from a lesbian interpretation *and* is simultaneously a final sign of their outlaws status. *THELMA AND LOUISE* is women's film, not feminist film.»⁵²

Ihren kulturwissenschaftlichen Zugang, wie sie ihn auch selbst bezeichnet, rechtfertigt Miles mit zwei Argumenten: Nicht nur Religionsgemeinschaften stellen wertgebende Gruppierungen in der Gesellschaft dar, sondern auch andere Gemeinschaften artikulieren religiöse Perspektiven, die mit den klassisch-kulturwissenschaftlichen Kategorien «race, gender, class, and sexual orientation»⁵³ erfasst würden. Zusammenfassend stellt Miles am Ende ihrer Überlegungen fest, dass der Film einen Spiegel der Gesellschaft darstellt,⁵⁴ der soziale Probleme aufdeckt und Wertekonflikte thematisiert. Der Film verfügt auch über einen sozialen Effekt und ist ein Ort der Sozialisation. Sie weist deshalb auch auf die Verantwortung des Films hin, Differenzen darzustellen, die ohne Diskriminierung die Einzigartigkeit jedes Menschen betonen. Dies sollte in einer Gesellschaft, in der Analphabetismus ein weit verbreitetes Phänomen ist, als Anliegen respektiert werden. Miles formuliert mit ihrer Untersuchung auch moralische Ansprüche. Der Einbezug von gesellschaftlichen und kulturellen Perspektiven dient dazu, die Werte des Films in Form einer Gesellschaftskritik zu formulieren. Der Einbezug eines breiteren Kontextes bestimmt zu einem grossen Teil die Methode. Miles eröffnet damit eine neue Perspektive auf die Schnittstelle zwischen Film und Religion, auch wenn stilistisch-filmspezifische Eigenschaften des Films weniger in die Diskussion miteinbezogen werden.

52 Ebd., 146.

53 Ebd., 15.

54 Ebd., 191 ff.

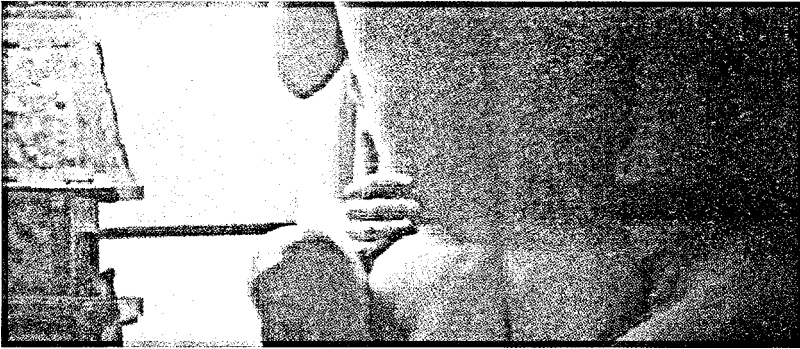


Abb 11b:

Szenenbild (11:59:49) aus *THELMA AND LOUISE*: «It is difficult to imagine how safe sex could be explicitly represented in the context of violence and dangerous sex, Hollywood's idea of what men find erotic. A filmmaker could expect to sacrifice at least a part of the largest box office audience — male teenager — if s/he were to depict explicit safe sex. Thus it is likely that, despite the recent commercial success of several women's movies, Hollywood will continue to target male audiences.»⁵⁵

Der zweite kulturwissenschaftliche Ansatz mit dem Titel *Religion and Film: an Introduction* (2007) von Melanie J. Wright knüpft elf Jahre später an Miles Überlegungen an: «(...) it might be viewed as developing Miles's in several respects.»⁵⁶ Wright strebt eine vertiefte Beschäftigung mit der Filmwissenschaft und eine starke Verbindung zur Kulturwissenschaft an. Denn Film ist für Wright sowohl soziales Artefakt als auch auf eine Leinwand projizierte Abfolge von Bildern.

Eine kulturwissenschaftliche⁵⁷ Herangehensweise ermöglicht gemäss Wright einen erweiterten Zugang zum Thema ohne die Filmanalyse, die Herstellungsmethoden und die Technologien zu vernachlässigen. Durch die Erweiterung mit den Bereichen der Distribution, der Vorführung und der Rezeption entsteht ein methodisches Dreieck von «filmtext, context and audience».⁵⁸ Der multidisziplinäre Zugang zu Film und Religion zeichnet sich auch durch ein Interesse an Anthropologie, Religionswissenschaft, Literaturanalysen, Kinostudien aus. Davon unterscheidet sich die traditio-

55 Ebd., 148.

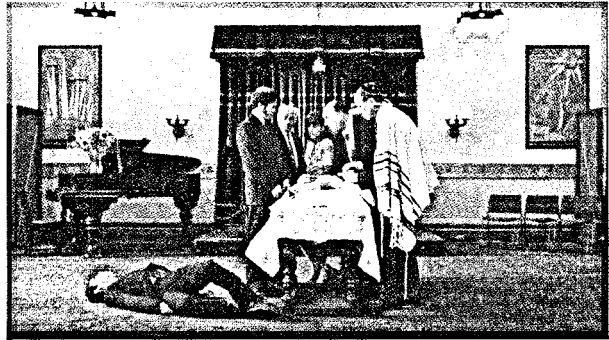
56 Wright (2007), 29.

57 Wright definiert Kultur im Verhältnis zu Film folgendermassen: «Culture may be defined in extremely broad terms as referring to all human production, including concepts and social structures as much as objects or artefacts. And as cultural form that is produced by mass industrial techniques and is ultimately marketed for profit to consumers, film may be likened to a host of other things including television, music CDs, clothing, the microwave or the bicycle.» Ebd., 26.

58 Ebd.



Abb. 12a/b:
Szenenbilder (00:10:01/00:10:08) aus
KEEPING THE FAITH (Edward Norton,
USA 2000): «Despite its seeming cele-
bration of diversity, the film is not
interested in the substantive aspects
of religions, either separately or in rela-
tion. Rather, it offers a conformist fan-
tasy, a suggestion of the wonderful
things that can happen when religious
structures and heterosexual love are
able together to overcome the proble-
matic of male homosocial desire.»⁵⁹



nelle Filmtheorie insofern, dass sie ahistorisch und ohne Kontext arbeite und sich nur für Zeichensysteme interessiere.

Film und Religion sind in Wrights Darstellung über einen gemeinsamen kulturellen Rahmen miteinander verbunden. Film als Teil von Kultur ist aber gleichzeitig auch ein industrielles Massenprodukt mit diversen Aspekten. Religion dagegen ist in der materiellen Kultur eingebettet und in Artefakten sichtbar, so auch im Film. Jedoch trägt der Film keine (religiöse) Bedeutung per se in sich. Die Hinzunahme eines historischen Kontextes ist für jede Art von Bedeutung unumgänglich.⁶⁰ Wright untersucht ausgewählte Filme anhand folgender Kriterien: Erzählung, visueller Stil, kultureller und religiöser Kontext und Rezeption, womit unter anderem auch der Verleih und die Werbung gemeint sind. Es scheint mir sinnvoll, an dieser Stelle die Filmbesprechungen von Wright genauer anzuschauen, um die Vorgaben mit der Umsetzung zu vergleichen: Es werden sechs Filme⁶¹ aus 73 Jahren Filmgeschichte (1928–2001) in je einem Kapitel untersucht; dazu erhält jeder Film eine themenspezifische Fokussierung. Die

59 Wright (2007), 141.

60 Ebd., 28.

61 Folgende Filme werden diskutiert: LA PASSION DE JEANNE D'ARC (Carl Theodor Dreyer, FR 1928); THE TEN COMMANDMENTS (Cecil B. DeMille, USA 1956); THE WICKER MAN

Filme stammen aus Europa, Amerika und Indien. Der gemeinsame Nenner der ausgewählten Filme sind inhaltliche Themen, die lose dem Feld Religion zugeordnet werden können. Der Bereich der Rezeption wird bei allen Filmen anhand von Rezensionen abgehandelt. Die Schwerpunktthemen Figuren aus der europäischen Religionsgeschichte, Bibelverfilmung, Paganismus, Fundamentalismus, Verhältnis von Juden- und Christentum, Hinduismus und Bollywoodfilm (die Reihenfolge entspricht der Aufzählung der Filme in Fussnote 61) werden mit Theorien aus der Filmwissenschaft, Theologie und Religionswissenschaft ausgearbeitet. Beim Verhältnis von Juden- und Christentum konzentriert sich Miles auf eine Analyse der Figuren und ihrer Beziehungen im Film *KEEPING THE FAITH*.

Die Arbeit an den Filmen zeigt, dass Wright vorwiegend eine breite, kulturelle und film- sowie religionshistorische Diskussion pflegt und – ausser bei *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* – stilistische Überlegungen weniger ins Zentrum rückt.

4 Offene Fragen im Forschungsfeld «Film und Religion»

Ziel meiner Überlegungen war, anhand von Schlaglichtern einerseits die Breite an Zugängen sichtbar zu machen und andererseits Grenzen und Schwierigkeiten einzelner Positionen aufzuzeigen. Im Sinne eines verallgemeinernden Kommentars sollen auffällige Merkmale einzelner Zugänge zusammengefasst und ein paar grundlegende Bemerkungen zum jeweiligen Filmkorpus gemacht werden. Auf die erneute Nennung der Autorinnen und Autoren wird verzichtet.

Die vorgestellten theologischen Auseinandersetzungen bezeugen mit der Anzahl und der Vielfalt an Veröffentlichungen einen ausgesprochen lebendigen und zeitlich weit zurückreichenden Austausch mit dem Film. Dies kann auf fachhistorische Gründe zurückgeführt werden: Wie schon erwähnt, wurde die Thematisierung des Verhältnisses zwischen Film und Religion in theologischen Diskursen initiiert und weiterentwickelt. Dies hängt damit zusammen, dass der Film und die Auseinandersetzung mit diesem Medium stark durch traditionelle Institutionen gefördert wurden. Sie gehörten zu den Ersten, die das Medium Film ernst nahmen und sich dessen Breitenwirkung bewusst waren. Theologische Zugänge verfügen aber noch über einen weiteren methodischen Vorteil: Sie vertreten meistens eine klar definierte Position in Bezug auf den Religionsbegriff, so dass eine breite Auswahl theologischer und religiöser Fragestellungen ermög-

licht wird und diese in einen Dialog mit dem Film treten können. Entsprechend sind theologische Zugänge in ihren Untersuchungen auch weniger auf explizit religionshistorische Motive im Film angewiesen, was einen grossen Interpretationsspielraum theologischer Sichtweisen auf den Film eröffnet.

Religions- und kulturwissenschaftliche oder kommunikationstheoretische Zugänge sind einer argumentativen Rechtfertigung gegenüber dem Religionsbegriff sowie gegenüber dem Film verpflichtet. Mögliche Herangehensweisen werden durch ihren selbstauferlegten «Blick von aussen» sowohl auf den Film als auch auf die Religion eingeschränkt; andere zeichnen sich durch erhöhte Komplexität aus. Dies zeigt sich auch daran, dass viele Untersuchungen explizite Darstellungen von historischen Religionen im Film bevorzugen. Dadurch kann der Frage nach dem zugrunde liegenden Religionsbegriff aus dem Weg gegangen werden, da die Definition von Religion vom Film und entsprechenden religionshistorischen Konventionen geleistet wird. Eine weitere Möglichkeit der Annäherung ergibt sich, indem die Filme in Bezug auf die Vermittlung von Werten diskutiert werden. Einige wenige Forschende wagen es, «allgemein religiöse» oder philosophische Themen wie z. B. den Tod, das Ende der Welt, das Böse oder die Liebe aufzugreifen oder eine strukturelle Analogie zwischen Religion und Film herauszuarbeiten. Grundlegend kann dazu gesagt werden, dass sich das Untersuchungsfeld innerhalb eines religions- und kulturwissenschaftlichen Rahmens im Augenblick noch um einiges schmaler präsentiert und das Vorgehen sich entsprechend vorsichtiger gestaltet verglichen mit den meisten theologischen Ansätzen.

Die längere Erfahrung der Theologie mit dem Film zeigt sich aber nicht nur in der Anzahl der Veröffentlichungen, sondern auch in der Konsistenz des berücksichtigten Filmkorpus. Die Filmauswahl ist für jede Untersuchung elementar und beeinflusst deren Ausrichtung. Beliebt bei allen Zugängen sind Hollywood-Blockbuster, die oft im Zusammenhang mit der These einer Konkurrenz zwischen Film und Religion diskutiert werden, nämlich, dass ökonomisch erfolgreiche Filme mit vielen Zuschauern auch einen entsprechend grossen Eindruck hinterlassen. Dieser Zusammenhang scheint jedoch nicht auf jeden Film zuzutreffen, da Wirksamkeit keine unbedingte Folge von Kassenerfolg sein muss. So können Arthouse-Produktionen ohne weiteres künstlerisch und inhaltlich eine stärkere Wirkung erzielen, auch wenn sie von einem kleineren Publikum gesehen werden. Trotzdem wurden bis anhin Arthouse-Produktionen seltener für das Korpus einer Untersuchung ausgewählt. Rar sind auch Arbeiten, die sich ausschliesslich einem Regisseur oder einer Regisseurin widmen.

Im Bereich von Arthouse-Filmen und Gesamtwerken besteht also eine vielversprechende Lücke für zukünftige Untersuchungen. Eine weitere

Perspektive bietet sich in einer Verbindung zwischen kommunikationstheoretischen und kulturwissenschaftlichen Zugängen. Der Ersterer wendet, wie eben ausgeführt, filmische Analysen an und ist an medienspezifischen Fragestellungen interessiert. Die Stärke des Letzteren zeichnet sich durch einen Einbezug des Kontextes aus. Ein zukünftiges Ziel eines weiteren Ansatzes könnte also darin liegen, dass sowohl der filmspezifischen Kommunikation als auch kontextbezogenen Informationen Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Der Überblick über das Forschungsfeld Film und Religion zeigte auf, dass die heterogene Filmkultur einen wichtigen Ort darstellt, an dem sich religiöse Themen und Motive manifestieren, sowohl explizit als auch implizit. Deshalb ist es auch weiterhin von Interesse, Filme anhand von religions- und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen zu untersuchen. Die Frage nach dem Religionsbegriff sollte anhand des Filmes beantwortet werden. Dieser erschließt sich aus der emischen Perspektive des Films, indem vom Film ausgegangen und auf stilistische, narrative, kontextbezogene Hinweise geachtet wird, die eine Auseinandersetzung mit Religion nahelegen. Dies verlangt jedoch eine individuelle Argumentation für jeden einzelnen Film. Ansonsten besteht die Gefahr, dass sich die Filminterpretationen nach einer Religionsdefinition richten und am Film vorbeiziehen.

Der Film reflektiert das Thema Religion sowohl explizit als auch implizit. Zusätzlich repräsentieren Film und Religion kulturelle Teilbereiche, die philosophische, politische, soziale, historische, ökonomische und kulturelle Diskurse beinhalten, welche die Forschung theoretisch und methodisch beeinflussen. Die Komplexität des Religionsbegriffs und die zahlreichen Bereiche des Filmes wie Produktion, Rezeption, Distribution sollten deshalb in einem weiteren Ansatz durch ein multidisziplinäres Vorgehen berücksichtigt werden. Ein integrativer Ansatz von möglichst vielen Disziplinen könnte dies zukünftig leisten. Dieser beinhaltet sowohl filmspezifische Methoden zur kognitiven Erfassung des Films durch die Filmanalyse, als auch die Diskussion von Rezeptionsmodellen, die den emotionalen Gehalt und die Form der Kommunikation eines Filmes hinterfragen. Eine möglichst breite Kontextualisierung anhand von Rezensionen und (film-)historischen, sozialen und ökonomischen Informationen verbindet das Werk mit den Produktions- und Distributionsbedingungen, die für die Einordnung und das Verständnis des Films zum Teil grundlegend sind. Es liegt in der Natur der Sache, dass kontextuelle Informationen umfangreich ausfallen können. Sie werden jedoch durch eine klare Fragestellung eingegrenzt, denn allein die Suche nach Religion im Film ist zu beliebig.

Dass Religionen sich in Bereiche verschieben, in denen sie nicht gerade vermutet werden und sich nicht immer in traditionellen Formen präsentie-

ren, ist keine Neuigkeit. Gerade im Film lässt sich in vielschichtiger Weise aufzeigen, wie visuelle und auditive Repräsentation Religionen hinterfragen, verändern sowie weiterführen.

Literaturverzeichnis

- Blizek, William L./Desmarais, Michele (2008), Teaching Religion and Film. A Fourth Approach, in: Watkins Gregory J., Hg., Teaching Religion and Film, Oxford u. a., 17–33.
- Bordwell, David/Kristin, Thomson (1979/⁸2008), Film Art. An Introduction, Boston u. a.
- Geertz, Clifford (1966/2007), Religion als kulturelles System, in: Geertz, Clifford, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a. M., 44–95.
- Larcher, Gerhard/Wessely, Christian/Gragner, Franz, Hg. (2003), Zeit, Geschichte, Gedächtnis. Theo Angelopoulos im Gespräch mit der Theologie, Film und Theologie, Bd. 5, Marburg.
- Laube, Martin, Hg. (2002), Himmel – Hölle – Hollywood. Religiöse Valenzen im Film der Gegenwart, Symbol – Mythos – Medien, Bd. 1, Münster/Hamburg/London.
- Lyden, John C. (2003), Film as Religion. Myths, Moral, and Rituals, London/New York.
- Martig, Charles (2008), Kino der Irritation. Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung. Film und Theologie, Bd. 10, Marburg.
- Martin, Joel W./Ostwald, Conrad (1995), Screening the Sacred: Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film, Boulder.
- Martin, Joel W. (2008), Screening the Sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film, in: Mitchell, Jolyon/Plate, Brent S., Hg., Religion and Film Reader, London/New York, 421–427.
- Miles Margaret R. (1996), Seeing and Believing. Religion and Values in the Movies, Boston.
- Orth, Stefan/Valentin, Joachim/Zwick, Reinhold, Hg. (2001), Göttliche Komödien. Religiöse Dimensionen des Komischen im Kino. Film und Theologie 2, Köln.
- Ostwald, Conrad (2008), Teaching Religion and Film. A Fourth Approach, in: Watkins Gregory J., Hg., Teaching Religion and Film, Oxford u. a., 35–54.
- Pezzoli-Olgiati, Daria (2008), Film und Religion. Blick auf Kommunikationssysteme und ihre vielfältigen Wechselwirkungen, in: Nehring, Andreas/Valentin, Joachim, Hg., Religious Turns – Turning Religions. Veränderte kulturelle Diskurse – Neue religiöse Wissensformen. ReligionsKulturen, Bd. 1, Stuttgart, 45–66.
- Pezzoli-Olgiati, Daria (2009), Vom Ende der Welt zur hoffnungsvollen Vision. Apokalypse im Film, in: Bohrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöller, Stephan, Handbuch Theologie und Populärer Film, Bd. 2, Paderborn u. a.
- Plate, Brent S., Hg. (2003), Representing Religion in Worldcinema. Filmmaking, Myth-making, Culture Making Series Religion/Culture/Critique, New York.
- Plate, Brent S. (2007), The Footprints of Film. After Images of Religion in American Space and Time, in: Mitchell, Jolyon/Plate, Brent S., Hg., Religion and Film Reader, London/New York, 427–437.
- Plate, Brent S. (2008a), Religion and Film. Cinema and the Re-Creating of the World (Short Cuts), London u. a.

- Plate, Brent S. (2008b), Filmmaking and World Making. Re-Creating Time and Space in Myth and Film, in: Watkins, Gregory J., Hg., Teaching Religion and Film, Oxford u. a., 219–231.
- Schrader, Paul (1972/1988), Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer, New York.
- Smith, Jonathan Z. (1982), Imagining Religion, Chicago.
- Staiger, Michael (2001), Das Flimmern der Zeichen, in: Orth, Stefan/Valentin, Joachim/Zwick, Reinhold, Hg., Göttliche Komödien. Religiöse Dimensionen des Komischen im Kino. Film und Theologie 2, Köln, 143–156.
- Tillich, Paul (1967/²1975), Die religiöse Substanz der Kultur, in: Gesammelte Werke, Bd. IX, Stuttgart.
- Warneke, Lothar/Locatelli, Massimo, Hg. (2001), Transzendenz im populären Film. Forschungsprojekt der Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf», Potsdam-Babelsberg und der Hanns-Lilje-Stiftung, Hannover.
- Watkins, Gregory J., Hg. (2008), Teaching Religion and Film, Oxford u. a.
- Wright, Melanie J. (2007), Religion and Film. An Introduction, London/New York.
- Welle, Dorothea (2003), Im Rendez-vous mit der Geschichte oder: Dem Leben auf der Spur. Zur Auseinandersetzung von Film und Theologie am Beispiel des Filmes *DER BIENENZÜCHTER* (FR/GR 1986) von Theo Angelopoulos, in: Larcher, Gerhard/Wessely, Christian/Gragner, Franz, Hg., Zeit, Geschichte, Gedächtnis. Theo Angelopoulos im Gespräch mit der Theologie. Film und Theologie, Bd. 5, Marburg, 115–130.
- Zwick, Reinhold (2003), Grenzgänge zur Mitte. Einführende Gedanken zu den Filmen von Theo Angelopoulos, in: Larcher, Gerhard/Wessely, Christian/Gragner, Franz, Hg., Zeit, Geschichte, Gedächtnis. Theo Angelopoulos im Gespräch mit der Theologie. Film und Theologie, Bd. 5, Marburg, 9–20.