



Christiane Meiser

IMPLIZITE RELIGION IM MUSIKFILM

Eine Analyse der Medialität
von Musik im Film

Königshausen & Neumann

Christiane Meiser

—

Implizite Religion im Musikfilm

FILM – MEDIUM – DISKURS

herausgegeben von

Oliver Jahraus – Stefan Neuhaus

Band 123

Christiane Meiser

Implizite Religion im Musikfilm

Eine Analyse der Medialität von Musik im Film

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 19 (zugl.: Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München, 2022)

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2023

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Paul Green: Light beams © unsplash.com

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7766-1

ebook ISBN 978-3-8260-8093-7

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

A)	Einleitung.....	7
A.I)	Hinführung.....	7
A.II)	Film und Religion – Einordnung des Forschungsstandes und Abgrenzung des Gegenstandsbereichs	19
A.III)	Vorgehensweise	35
A.IV)	Methode: Filmnarratologie und Filmsemiotik	40
B)	Methodische Vorarbeit	57
B.I)	Der Begriff Musikfilm.....	57
B.I.I)	Forschungsstand zum Musikfilm	57
B.I.II)	Neukonstitution des Genres Musikfilm	86
B.I.III)	Der Musikfilm als Genre.....	99
B.II)	Vorstellung und Reflexion des Filmkorpus und der Filmauswahl	110
C)	Erfahrungsdimensionen und Dimension der Erfahrung	117
C.I)	Die religiöse Erfahrung: soziologisch	120
C.I.I)	Religion und Transzendenz in der Theorie der unsichtbaren Religion	120
C.I.II)	Die neue Sichtbarkeit der unsichtbaren Religion	130
C.I.III)	Implizite Religion.....	137
C.I.IV)	Die implizite Religion in der filmwissenschaftlichen Rezeption	143
C.I.V)	Resümee zu Erfahrungsdimensionen und zur Dimension der religiösen Erfahrung.....	146
C.II)	Die ästhetische Erfahrung: systematisch und kunsttheoretisch	148
C.II.I)	Die ästhetische Erfahrung: pluralistisch	149
C.II.II)	Ästhetische Erfahrung als reflektierende Wahrnehmung	154
C.II.III)	Offenheit und Fremdheit der ästhetischen Erfahrung.....	159
C.II.IV)	Zeitlichkeit von ästhetischer Erfahrung.....	162
C.II.V)	Intradiegetische Musik im Film als ästhetische Erfahrung	166
C.III)	Synthese der ästhetischen und der religiösen Erfahrung in der Transzendenz Erfahrung.....	169
C.IV)	Die ästhetische Erfahrung im Musikfilm als Transzendenz Erfahrung	178

D)	Kunstreligion als Urbild der impliziten Religion	185
D.I)	Historische Voraussetzungen von Kunstreligion.....	187
D.I.I)	Blaupausen I: Reformation und Autonomieästhetik.....	187
D.I.II)	Blaupausen II: Frühromantik	194
D.II)	Das Programm der Kunstreligion.....	201
D.III)	In medias res: Kunstreligion, Musik und Literatur	214
D.III.I)	Poetologien von Musik als kunstreligiösem Gegenstand.....	214
D.III.II)	Literarisch-musikalische Kunstreligion bei Wilhelm Heinrich Wackenroder.....	222
E)	Implizite Religion im Musikfilm	235
E.I)	Grenzüberschreitung, Partizipation und Teleologie in <i>Bohemian Rhapsody</i>	237
E.I.I)	Narrative Funktionalisierung von Musik.....	240
E.I.I.I)	Genrebezüge zum Biopic	240
E.I.I.II)	Teleologie der Figur Freddie Mercurys: I know what I'm doin'	244
E.I.I.III)	Künstlerische Programmatik: Grenzüberschreitungen und Partizipation in der Musik	250
E.I.II)	Transzendierende Musik und ihr transzendierender Künstler	256
E.II)	Überschreitungen durch Musik in <i>The Pianist</i>	267
E.II.I)	Musik als Prozess einer tröstenden und wehrhaften Transzendierung	272
E.II.II)	Rettung durch Musik	280
F)	Implizite Religion im Medium Film	295
F.I)	Die mediale Spezifik des Musikfilms: eine Reflexion filmischer Operationen	296
F.II)	Implizite Religion im Musikfilm: The Medium is the Message.....	305
	Literaturverzeichnis	309
	Filmverzeichnis.....	335
	Songverzeichnis	335
	Abbildungsverzeichnis	335
	Korpus Musikfilme 2000–2020	337
	Danksagung	347

A) Einleitung

A.1) Hinführung

In der Komplexität einer postmodernen Medienkultur eine Erzählung kreieren zu wollen, bedeutet eine enorme Verhandlung von weit auseinander diffundierenden Spannungsfeldern. Filmische Heldenerzählungen, Liebeskonstruktionen und Selbstverwirklichungsmythen unterliegen, wie auch entsprechende soziokulturelle Wertvorstellungen, dem postmodernen Gestus des permanenten „Re-digieren[s]“¹, den Jean-François Lyotard der Postmoderne attestiert. Lineare Ideen von Geschichte und Fortschritt weichen nach Lyotard in der Postmoderne einer unaufhörlichen (und nach dem Literaturwissenschaftler Jonathan Culler deshalb: „furchteinflößend[en]“²) Verhandlung der großen „Metaerzählungen“³, die noch in der Moderne der Sinnstiftung dienen. Der Begriff der *Postmoderne* soll nach Lyotard ebendiese Dynamik der permanenten Aushandlung, die Notwendigkeit des kontinuierlichen Redigierens anzeigen:

Die Postmoderne ist keine neue Epoche, sondern das Redigieren einiger Charakterzüge, die die Moderne für sich in Anspruch genommen hat, vor allem aber ihrer Anmaßung, ihre Legitimation auf das Projekt zu gründen, die ganze Menschheit durch die Wissenschaft und die Technik zu emanzipieren.⁴

Die Semantik des ‚Redigierens‘ weist auch auf die Prozessualität der Postmoderne hin, in welcher sie sich immer wieder performativ vollzieht: „Die Moderne geht konstitutiv und andauernd mit ihrer Postmoderne schwanger.“⁵ Diese Dynamik des Reformulierens zeigt sich auch bei anderen Diskursen mit dem Präfix *post-*; prominent wird etwa auch das Rin-

¹ Lyotard, Jean-François: *Die Moderne redigieren*. Übersetzung aus dem Französischen, unter Berücksichtigung des englischen Originals: Christine Pries. Bern: Benteli Verlag 1988, S. 13.

² Culler, Jonathan: *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Reclam 2013, S. 28.

³ Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Otto Pfersmann. 3. Aufl. Wien: Passagen 1994 (= Edition Passagen 7), S. 14.

⁴ Lyotard, J.-F.: *Die Moderne redigieren*, S. 25. Zur besseren Lesbarkeit werden im Textverlauf alte Rechtschreibregeln den heutigen angepasst. Kursivsetzungen und andere Gestaltungsweisen werden dagegen in den Zitaten stets dem Original nach übernommen.

⁵ Ebd., S. 6.

gen um die Semantik des Begriffs ‚Postsäkularisierung‘ ausgetragen. Verstanden als ein *Redigieren* der Säkularisierungsthese im Sinne einer der dominierenden modernen Metaerzählungen bedeutet Postsäkularisierung demnach keineswegs eine erneute religiöse *nach* einer ‚unreligiösen‘ historischen Epoche. Vielmehr arrangiert sich mit Jürgen Habermas eine zunehmend säkularisierte Postmoderne mit der Persistenz von Religion.⁶ Ebendiese Gleichzeitigkeit von Distanz und Nähe zur Religion soll der Begriff Postsäkularisierung auffangen. Die Argumentationen Postsäkularisierung *oder* Säkularisierung bzw. Postmoderne *oder* Moderne zu einem Ende zu führen, wäre innerhalb der postmodernen Argumentation schlicht nicht sinnvoll, weil ihnen bzw. der Losung des Redigierens eine Dynamik und kein Status inhärent ist.

In der Komplexität der Postmoderne und der Postsäkularisierung eine Erzählung über Religion oder religiöse Erfahrung kreieren zu wollen, verdichtet also das Problem der auseinander diffundierenden Spannungsfelder. Denn zu den großen Metaerzählungen, die zum einen *als Metaerzählungen* scheinbar ihre Legitimation verloren haben, zum anderen aber immer wieder reflektiert und bearbeitet werden, gehören sowohl die Religion als auch die Säkularisierungsthese.⁷ Beide Pole besitzen schließlich das Potential, als eine „Legitimationserzählung“⁸ fungieren zu können, wie Lyotard seine Metaerzählungen versteht:

Diese Erzählungen sind keine Mythen im Sinne von Fabeln (selbst die christliche Erzählung nicht). Zwar haben sie wie die Mythen das Ziel, Institutionen, soziale und politische Praktiken, Gesetzgebungen, Ethiken, Denkweisen zu legitimieren. Aber im Unterschied zu den Mythen suchen sie die Legitimität nicht in einem ursprünglichen, begründenden Akt, sondern in einer einzulösenden Zukunft, das heißt in einer noch zu verwirklichenden Idee. Diese Idee (der Freiheit, der „Aufklärung“, des Sozialismus usw.) hat legitimierenden Wert, weil sie allgemeine Gültigkeit besitzt. Sie ist richtungsweisend für alle menschlichen Realitäten.⁹

Sowohl die These von der religiösen als auch diejenige von der säkularen Verfasstheit von westlicher Kultur im weiteren Sinn erheben solche Geltungsansprüche: In Europa bilden Religionen mindestens bis zur Aufklä-

⁶ Vgl.: Habermas, Jürgen: Zeitdiagnosen. Zwölf Essays 1980–2001. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 252.

⁷ Vgl.: Herrmann, Jörg: Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2001 (= Praktische Theologie und Kultur 4), S. 97.

⁸ Lyotard, Jean-François: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985. Herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1987, S. 34.

⁹ Ebd., 32–33.

rung – in der Verknappung einer Einleitung – wirkmächtige Dispositive¹⁰, die jeden Bereich des Lebens und der Kultur beeinflussen. Die ‚einzulösende Zukunft‘, die nach Lyotard die Metaerzählung rechtfertigt, besteht in der Vorstellung von Erlösung *durch* Religion. Dagegen behauptet die Säkularisierungsthese eine zunehmende Trennung der Religion von öffentlichen, gesellschaftlichen Lebensbereichen und damit eine Zurückweisung der als universell verstandenen Autorität der religiösen Institutionen zugunsten eines aufklärerischen Ideals. Hubert Knoblauch formuliert in einem Minimalkonsens zur Säkularisierung, dass der Wirkungsgrad von Religion nun nicht mehr so weit reicht, „die Funktion der Legitimation anderer gesellschaftlicher Subsysteme“¹¹ in einem allgemein-verbindenden Gestus erfüllen zu können. Die anfängliche Annahme von Säkularisierung als fortschrittlichem Entwicklungsprozess fasst Karl Gabriel prägnant zusammen: „Mittelalterlicher Katholizismus, Luthertum und schließlich der Calvinismus bedeuten Schritte auf einem Weg, an dessen Ende die Welt jeden Zauber von Heilsbedeutsamkeit verliert.“¹² Religion scheint in dieser Perspektive ihre hegemoniale Macht an die einzulösenden Ideen von einer Unabhängigkeit des Geistes und die Idee des Fortschritts durch Rationalität abgeben zu haben. Dementsprechend ist der Säkularisierungsthese ein teleologisches Verständnis inhärent, nach dem Religion in der Moderne als nicht mehr zeitgemäß bewertet wird und ideologisch zu

¹⁰ Der Terminus ‚Dispositiv‘ wird im Verlauf der Arbeit im Foucault’schen Begriffsverständnis verwendet. Foucault versteht darunter: „Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche [sic] ist erstens ein unterschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes eben sowohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann. Zweitens möchte ich in dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen heterogenen Elementen sich herstellen kann. [...] Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von [...] Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.“ (Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve 2000, S. 119–120. Vgl. dazu auch: Link, Jürgen: Dispositiv. In: Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Clemens Kammler, Rolf Parr u. Ulrich Johannes Schneider. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. Berlin: Metzler 2020. S. 278–281.)

¹¹ Knoblauch, Hubert: Die Soziologie der religiösen Erfahrung. In: Religiöse Erfahrung. Ein interdisziplinärer Klärungsversuch. Hrsg. von Friedo Ricken. Stuttgart: Kohlhammer 2004 (= Münchner philosophische Studien 23). S. 69–80, S. 21.

¹² Gabriel, Karl: Jenseits von Säkularisierung und Wiederkehr der Götter. In: APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte (2008) H. 52. S. 9–15, S. 10.

einem „aufklärerischen Tabu“¹³ für moderne Gesellschaften deklariert wird. Thomas Luckmann differenziert in diesem Zusammenhang aus, dass der Prozess der Säkularisierung zu Beginn als „Vorgang“ einzuordnen ist, „in dem autonome institutionelle »Ideologien« innerhalb ihres jeweiligen Zuständigkeitsbereiches an die Stelle eines alles umfassenden und transzendenten Universums der Normen traten.“¹⁴ Das Scheitern der Säkularisierung als Legitimationserzählung führt Luckmann in der Konsequenz darauf zurück, dass „sich die isolierten institutionellen »Ideologien« außerstande [erweisen], ein sozial vorgefertigtes und subjektiv sinnvolles System »letzter« Bedeutung bereitzustellen.“¹⁵

Verglichen mit Religion als jahrhundertlang vorherrschender Metaerzählung kann sich diejenige der Säkularisierung in der Tat nur verhältnismäßig kurz halten, verliert doch auch sie im postmodernen Denken – auch aufgrund ihres Eurozentrismus – ihre legitimierende Funktion. Ungefähr seit den 1960er Jahren ist in der Religionssoziologie verstärkt von einer Wieder- oder Rückkehr der Religion die Rede, die sich in zahlreichen Publikationen niederschlägt. Beispielsweise zeigt die Studie *Religionsmonitor*¹⁶ aus dem Jahr 2008,

dass Religion nicht derart grundsätzlich ihre Bindekraft verloren hat, wie bislang angenommen, dass vielmehr Menschen autonom und nicht mehr so sehr nach traditionell kirchlichen Vorgaben ihr Leben bestimmen (auch wenn sie ihrer Kirche treu geblieben sind), dass sie individuelle Sinndeutung, eigene Kompetenz und eigene Erfahrung beanspruchen und dabei aus unterschiedlichen Weltbildern schöpfen, christlichen wie außerchristlichen, und in ihrer Praxis wählen, was für sie subjektiv gut und sinnvoll ist.¹⁷

Gleichzeitig bleiben Theorien präsent, die Säkularisierung zwar mitunter neu interpretieren und formulieren, grundsätzlich aber auf ihrer Gültigkeit beharren. Es wird eine postmoderne Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen austariert. Dass sich beide Metaerzählungen nicht umfänglich durchsetzen können und also ihre allgemeingültige Legitimation einbüßen, weist außerdem erneut auf das Ende der großen Metaerzählungen

¹³ Tremml, Martin u. Daniel Weidner: Zur Aktualität der Religionen. Einleitung. In: Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung. Hrsg. von Martin Tremml u. Daniel Weidner. München: Wilhelm Fink 2007. S. 7–22, S. 7.

¹⁴ Luckmann, Thomas: Die unsichtbare Religion. Mit einem Vorwort von Hubert Knoblauch. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 [1991] (= stw 947), S. 144.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl.: Rieger, Martin (Hrsg.): Religionsmonitor. 2. Aufl. Gütersloh: Bertelsmann Stiftung 2008.

¹⁷ Wilke, Annette: Säkularisierung oder Individualisierung von Religion? Theorien und empirische Befunde. In: Zeitschrift für Religionswissenschaft 21 (2013) H. 1. S. 29–76, S. 33–34.

hin. Albrecht Koschorke konstatiert in diesem Zusammenhang, dass eine Metaerzählung wie die Säkularisierungsthese ohne Hegemonen keinen Bestand hat¹⁸ und zeigt damit die dispositive Leerstelle im Diskurs von Religion und Säkularisierung auf.

Ohne eine an dieser Stelle ohnehin müßige Lösung dieses Dilemmas versuchen zu wollen, sei hier mit Martin Tremml und Daniel Weidner die Aufmerksamkeit auf den Status der Legitimationserzählungen als *Erzählung*¹⁹ gelenkt: „Vielleicht ist Säkularisierung wirklich *die letzte große Erzählung* – aber als Literaturwissenschaftler weiß man, dass Erzählungen immer komplex und mehrdeutig sind.“²⁰ In Bezug auf Religion und Säkularisierung respektive Postsäkularisierung ist ein Ergebnis diese Mehrdeutigkeit, dass etwa Tremml und Weidner ein Modell des „*Nachlebens*“²¹ von Religion entwickeln, um die Ambivalenz der Postsäkularisierung greifbar zu machen. Die beiden Autoren reihen sich damit in das weite Forschungsfeld zur Lokalisierung von Religion in der Postmoderne ein: Die Spannweite der religionssoziologischen Theorien reicht von der Entsäkularisierung (Peter Berger) über die öffentliche (José Casanova), private, individuelle und unsichtbare (Thomas Luckmann) oder populäre Religion (Hubert Knoblauch), bis hin zur Dispersion von Religion (Hans-Joachim Höhn). Von besonderem Interesse ist die für diese Arbeit titelgebende Theorie der impliziten Religion, die der Theologe und Soziologe Günter Thomas im Anschluss an Thomas Luckmann ausarbeitet.²² Bereits diese Übersicht demonstriert in Schlagworten zum einen mit Annette Wilke die „Verschiebungen in Definitionsmacht und sozialer Verortung von Religion“,²³ basierend auf einem anhaltenden Interesse oder Bedürfnis nach Religion – trotz einer zunehmend säkularen Öffentlichkeit. Dabei dominieren nach Wilke die Paradigmen von Individualisierung und Subjektivierung, die der „hoch individualisierten, oft transreligiösen Gegenwartskultur“²⁴ angemessen erscheinen. Zugleich zeigt diese Aufzählung die teilweise

¹⁸ Koschorke, Albrecht: ›Säkularisierung‹ und ›Wiederkehr der Religion‹. Zu zwei Narrativen der europäischen Moderne. In: *Moderne und Religion. Kontroversen um Modernität und Säkularisierung*. Hrsg. von Ulrich Willems, Detlef Pollack u. a. Berlin, Bielefeld: transcript 2013. S. 237–260, 237–239.

¹⁹ Vgl. darüber hinaus zum Verständnis von Religion und Säkularisierung als Narrative: ebd.

²⁰ Tremml, M. u. D. Weidner: *Zur Aktualität der Religionen*, S. 11.

²¹ Ebd.

²² Vgl.: Thomas, Günter: *Medien – Ritual – Religion. Zur religiösen Funktion des Fernsehens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (= stw 1370). Vgl. auch: Thomas, Günter: *Implizite Religion. Theoriegeschichtliche und theoretische Untersuchungen zum Problem ihrer Identifikation*. Würzburg: Ergon 2001 (= *Religion in der Gesellschaft* 7).

²³ Wilke, A.: *Säkularisierung oder Individualisierung von Religion?*, S. 51.

²⁴ Ebd., S. 65.

sehr diskrepanten Strömungen, die im Begriff der Postsäkularisierung aufgefangen werden. Wie oben bereits angedeutet, kann Postsäkularisierung, verstanden als *umbrella concept*, seine Vieldeutigkeit in der Begrifflichkeit bereits kommunizieren. Der Terminus zeigt das permanente Redigieren der Säkularisierungsthese an, das Ergebnis dieses Prozesses ist offen. Im postmodernen Denken ist dieser Prozess auch notwendigerweise offen, weil in diesem Verständnis Religionstheorien als *mögliche*, mehr oder weniger plausible Antworten betrachtet werden. Keine der Theorien gilt aber als die eine, die umfassend gültige, sie sind alle *Optionen*.

Die Unentschiedenheit in der wissenschaftlichen Verortung von Religion korreliert mit der Unentschiedenheit in der gesellschaftlichen Verortung von Religion in der Kultur und in der Medienkultur, die in dieser Frage in Anlehnung an Koschorke ohne eine hegemoniale Autorität operieren. Dieses Fehlen muss keineswegs als Mangelerscheinung begriffen werden, sondern lässt sich auch als befreiende oder produktive Herausforderung verstehen. Dennoch bedeutet auch ohne negativ wertende Konnotation dieser Zustand eine kulturelle und gesellschaftliche Unsicherheit, die in jedem von ihr betroffenen Teilbereich austariert werden muss. Die Auseinandersetzung mit der Ambivalenz des Postsäkularisierungsdiskurses geschieht auch in medienkulturellen Ausdrucksformen von Gesellschaften. In Literatur, Fernsehshows, Blogs, Serien, Filmen und vielen weiteren Medien werden – neben anderen Funktionen – Zustandsbeschreibungen verhandelt, die durch ihre mediale Verbreitung in der Kultur weitersickern. Die Stellung und damit die Wirkmächtigkeit, die Religion von Kultur zugesprochen wird, ist ebenso Teil dieser kontinuierlichen medienkulturellen Auseinandersetzung. Wie bei anderen Diskursen gilt dabei, dass das „[a]nything goes“²⁵ der Postmoderne eine Pluralität und nicht die Abwesenheit von Möglichkeiten meint. Diese Pluralität potenziert allerdings die oben angeführte Dynamik der auseinander diffundierenden Strömungen innerhalb des Diskurses der Postsäkularisierung. Im Hinblick auf eine erzählerische bzw. filmisch-erzählerische Verhandlung dieses Spannungsfeldes generiert diese Ausgangssituation aus einer medienkulturwissenschaftlich-erzähltheoretischen Perspektive die Frage: Wie lässt sich in dem höchst ambivalenten Spannungsfeld der Diskurse von Postsäkularisierung von Religion und religiösen Erfahrungen erzählen? Denn durch das Infragestellen und dem gleichzeitigen Beharren auf einer Souveränität von Religion entsteht in der Gleichzeitigkeit der

²⁵ Feyerabend, Paul: Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie. Frankfurt am Main 1981, S. 21. Vgl. zu diesem theoretischen Paradigma der Postmoderne auch: Yeh, Sonja: Anything goes? Postmoderne Medientheorien im Vergleich. Die großen (Medien-)Erzählungen von McLuhan, Baudrillard, Virilio, Kittler und Flusser. Berlin, Bielefeld: transcript 2013 (= Edition Medienwissenschaft 4), S. 374–377.

Phänomene und Diskurse – eben in der Postsäkularisierung – ein Konflikt. Eine allgemeine Verhandlung von religiösen Fragen in postmodernen Erzählungen erscheint beinahe unmöglich, ohne die Komplexität des ‚Konflikts‘ Postsäkularisierung zu reduzieren. Zugleich nimmt aber mit Georg Simmel „[das]jenige Bedürfnis[], das bisher durch religiöse Erfüllungen befriedigt worden ist“²⁶, auch angesichts der Komplexität des Diskurses nicht ab. Etwas oder jemanden als heilig zu verehren, die alles Erklärbare übersteigende Erfahrung von Transzendenz, Sinnhaftigkeit des Lebens oder eine absolute, letztgültige Wahrheit anzuerkennen – die Konstruktion solcher Kategorien wird zwar schwieriger ohne einen hegemonialen Diskurs, sie geschieht aber dennoch. Die Frage ist nur: wo und wie? Die leitende Forschungsfrage meiner Arbeit befasst sich vor dem hier dargelegten Hintergrund damit, wie Religion und religiöse Erfahrung in der diffizilen Ambivalenz, die der Diskurs der Postsäkularisierung mit all seinen widersprüchlichen Tendenzen in sich trägt, erzählt und filmisch inszeniert werden können.

Mit Siegfried Kracauer lohnt sich zur Beantwortung dieser Frage ein Blick auf sog. ‚Oberflächenphänomene‘ statt auf die Selbstreflexion einer Gesellschaft oder Kultur:

Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozess einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst. Diese sind als der Ausdruck von Zeitendenzen kein bündiges Zeugnis für die Gesamtverfassung der Zeit. Jene gewähren ihrer Unbewusstheit wegen einen unmittelbaren Zugang zu dem Grundgehalt des Bestehenden. An seine Erkenntnis ist umgekehrt ihre Deutung geknüpft. Der Grundgehalt einer Epoche und ihrer unbeachteten Regungen erhellen sich wechselseitig.²⁷

Kracauer widmet sich in der auf diesem Zitat nachfolgenden Analyse der ‚Oberflächenäußerung‘ der Tillergirls, Tanzformationen in den Revuetheatern der 1920er Jahre, deren Bühnenästhetik er mit der effizienten Maschinerie moderner Fabriken korreliert und so kulturelle Entsprechungen einer kapitalistischen Produktionsstruktur identifiziert. Orientiert an Kracaues Impulsen zur Aussagekraft der ‚Oberflächenäußerungen‘, exemplifiziert an mehreren Einzelstudien etwa zu Kino und Film, entwickeln sich im Lauf des 20. Jahrhunderts verschiedene Forschungsansätze zu Phänomenen der Unterhaltungs- und der populären Kultur. Massentauglichkeit wird zunehmend nicht mehr ideologisch bewertet und abge-

²⁶ Simmel, Georg: Das Problem der religiösen Lage. In: ders.: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Mit einem Vorwort von Jürgen Habermas. Berlin: Wagenbach 1986 (= Wagenbachs Taschenbücherei 133). S. 180–194, S. 181.

²⁷ Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 50.

lehnt, sondern als Symptom für ein gesellschaftliches Interesse behandelt. In einem sehr großen Bogen führt auch Leslie Fiedlers Aufruf „Cross the Border – Close the Gap“²⁸ noch Kracaurs Appell weiter, auch Phänomene der Unterhaltungskultur wissenschaftlich ernst zu nehmen und auf ihre Aussagekraft als ‚Oberflächenäußerung‘ hin zu reflektieren. Angesichts der oben beschriebenen Schwierigkeit, Religion in der Dynamik der Postsäkularisierung kulturell zu verorten, lohnt sich schließlich auch mit Knoblauch ein Blick auf populäre Kultur als „Kitt“ und „Bindeglied zwischen den funktionalen Systemen“²⁹ einer Kultur.

Auf den ersten Blick scheint es hierzu bereits einige Antworten auf die Frage nach der medienkulturellen Verhandlung von Religion zu geben, denn im Film als dem hier gegenständlichen Medium wird Religion im allerweitesten Verständnis großflächig thematisiert. Im Kapitel A.II erfolgt eine Einordnung des Forschungsstands zum Bereich ‚Religion und Film‘. Hier sei aber bereits das enorme Spektrum erwähnt, welches dieses Feld umfasst: Die deutlichste Darstellung ist die explizite Einbindung von Religion in Filme, indem etwa religiöse Figuren auftauchen (z.B. *Bruce Almighty* (2003)) oder bekannte religiöse Geschichten inszeniert werden (z.B. *Noah* (2014)). Außerdem gibt es eine Reihe von Filmen, die religiöse Topoi verwenden, ohne jedoch ein bekanntes religiöses Setting aufzugreifen (z.B. die *Lord of the Rings*-Trilogie (2001–2003)). Eine weitere Forschungsperspektive setzt das Medium Film in Funktionsanalogie zur Religion, wie im Verlauf des nächsten Kapitels überblicksweise dargestellt wird.

In der Erforschung von Oberflächenäußerungen, inwieweit der Film die Darstellung von Religion im allerweitesten Sinn aufnehmen und behandeln kann, fehlt aber bislang ein ganzes Filmgenre, nämlich der Musikfilm. Diesem Genre kommt – möglicherweise aufgrund seiner oft trivial erscheinenden Plots – sowohl in der Filmwissenschaft als auch in der journalistisch-medialen Öffentlichkeit kaum Aufmerksamkeit zu, weshalb der Begriff an dieser Stelle knapp erläutert wird: Anders als in Musicalfilmen oder Filmopern/-operetten ist Musik in diesem Genre kein rein formaler Bestandteil und übernimmt außerdem auch keine gängigen Funktionen von Filmmusik (bspw. der Deskription oder der narrativen Strukturierung³⁰). In aller Einfachheit dieser Feststellung ist in Musikfilmen die

²⁸ Fiedler, Leslie: *The Collected Essays of Leslie Fiedler. Volume II.* New York: Stein and Day 1971, S. 461, vgl. den dazugehörigen Aufsatz S. 461–485.

²⁹ Knoblauch, Hubert: *Populäre Religion. Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft.* Frankfurt am Main, New York: Campus 2009, S. 237.

³⁰ Zu den Funktionen von Filmmusik vgl. zum Überblick: Koebner, Thomas: *Musik zum Abschied. Zur Komposition von Melodramen.* In: *Film und Musik.* Hrsg. von Günter Giesenfeld u. Thomas Koebner. Marburg: Schüren 2004 (= *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft* 35). S. 46–68.

Rezeption von Musik und/oder das Musizieren selbst Sujet der Erzählung. Während für gewöhnlich Musik im Film dem Bild folgt und es unterlegt, lässt sich nach Georg Maas und Achim Schudack von einem Musikfilm sprechen, „wenn zumindest in wesentlichen Abschnitten des Films die Musik die dominierende Rolle übernimmt“³¹. Diese zugegebenermaßen recht dünne Beschreibung weist bereits auf eine Lücke der Filmwissenschaft hin, auf die im Kapitel B.I.I ausführlich eingegangen und im Kapitel B.I.II reagiert wird. Den Musikfilm in den Forschungskomplex ‚Film und Religion‘ einzubinden, erfolgt aus der Annahme, dass dieser Ansatz der bestehenden Forschung eine neue Perspektive entdeckt. Denn in der filmischen Darstellung von Musik entsteht nach meiner These ein Bedeutungsüberschuss, der auf den ersten Blick im Verhältnis zur Erzählbarkeit einer Filmstory unbestimmt erscheint, sich aber interpretatorisch als eine religiöse Codierung entdecken lässt. Die mediale Disposition des Musikfilms, intermedial Musik hör- und sehbar werden zu lassen, erschafft eine genuine filmische Erzähldisposition, die gemeinsam mit der narrativen Funktionalisierung von Musik einen Stellvertreter-Diskurs für die Verhandlung von Religion – unabhängig von einem konkreten, institutionalisierten Religionssystem – etabliert. In diesem Sinn inszeniert der Musikfilm nach meiner These die intradiegetisch verwendete Musik als eine Form von *impliziter Religion*³². Dieses oben bereits erwähnte Schlagwort stammt aus einem soziologischen Modell von Günter Thomas, mithilfe dessen religiöse Systeme in scheinbar a-religiösen Gegenstandsbereichen identifiziert werden können. Thomas entwickelt dieses Konzept, um das Dispositiv Fernsehen als „ein stark ritualisiertes Symbolsystem, das die Kulturen funktional ausdifferenzierter Gesellschaften mit einer umgreifenden Kosmologie versorgt“³³, begreifen zu können. Im Verlauf der Arbeit soll das Konzept der impliziten Religion zunächst diskutiert und daraufhin in Bezug auf den Musikfilm der Jahre 2000 bis 2020 angewandt werden. Durch die Darstellung von Musik als impliziter Religion bedient der Musikfilm nach meiner Auffassung die Ambivalenz von Postmoderne und Postsäkularisierung auf eine ihm genuine Weise: Indem er implizit von religiösen Kategorien und Erfahrungen erzählt, ohne von einem bestimmten institutionalisierten Religionssystem sprechen zu müssen, hält er einerseits die Spannung des Diskurses Postsäkularisierung und kann sich andererseits Religion und der religiösen Erfahrung dennoch narrativ nähern. Die „transzendente[] Obdachlosigkeit“³⁴, in die der moderne

³¹ Maas, Georg u. Achim Schudack: Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis. Mainz: Schott 2008, S. 13.

³² Vgl. Thomas, G.: Implizite Religion.

³³ Thomas, G.: Medien – Ritual – Religion, S. 17.

³⁴ Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Georg Lukács – Werkauswahl in Einzelbänden.

Mensch nach Georg Lukács durch die zunehmende Ausdifferenzierung aller Lebensbereiche – damit auch der Bereich der zunehmenden Pluralisierung von Religionsvorstellungen – gerät, wird auf diese Weise modelliert, wenn auch nicht aufgehoben. Der Musikfilm bietet somit für die Filmzuschauerin³⁵ den Vorteil, *vermittelt* über das Medium Film eine Verhandlung von impliziter Religion *rezipieren* zu können, statt sich individuell zu einer der vielen Optionen auf dem Religionsmarkt³⁶ positionieren und eine lebenspraktische Konsequenz (im Sinne etwa eines Bekenntnisses) erfüllen zu müssen. Denn wie oben dargestellt, weisen die Diskurse der Postsäkularisierung darauf hin, dass sich Religion nicht einfach aufgelöst hat, sondern dass weiterhin nach Antworten auf religiöse Fragen und nach Entsprechungen auf religiöse Funktionen gesucht wird. Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass sich diese Suche in der jüngeren und gegenwärtigen Medienkultur neu kanalisiert: Musikfilme re-formulieren religiöse Erfahrungen, indem sie eine aktive oder rezeptive Erfahrung mit Musik inszenatorisch als eine transzendente Erfahrung codieren. Meiner in der Dissertation zu entfaltenden Argumentation nach wird in der ästhetischen Erfahrung mit Musik in der Diegese implizit von einer religiösen Erfahrung erzählt. Im Anschluss an Georg Seeßlen reagiert das Genre Musikfilm somit auf „das Problem des Zuschauers“ – die große Unsicherheit der Postsäkularisierung – „indes nicht im Sinne eines Lösungsvorschlages, sondern vielmehr durch Transponierung.“³⁷ Durch die Darstellung von impliziter Religion erfüllt der Musikfilm demnach ein spezifisch postsäkulares Bedürfnis seiner Rezipienten.

Der Musikfilm wird aus dieser Perspektive zu einer narrativen Plattform religiöser Codes. Um diese Codifizierungsstrategie darlegen zu können, muss allerdings eine zweite, heuristisch angelegte und medientheoretische Frage dieser Dissertation lauten: Wovon erzählt der Musikfilm, wenn er von Musik erzählt? Der Formulierung dieser Fragestellung ist die Prämisse inhärent, dass ‚von Musik zu erzählen‘ eine Verweisung

Herausgegeben von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann. Band 2. Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 30.

³⁵ Aufgrund eines bisher fehlenden verbindlichen Standards zur Verwendung inklusiver Sprachformen werden in dieser Arbeit männliche und weibliche Schreibweisen willkürlich verwendet. Jede dieser Schreibweisen richtet sich jedoch an alle Geschlechter. Sollte einmal tatsächlich ein bestimmtes gemeint sein, wird dies durch das entsprechende Adjektiv kenntlich gemacht.

³⁶ Vgl.: Hero, Markus: Religiöser Markt. In: Handbuch Religionssoziologie. Hrsg. von Detlef Pollack, Volkhard Krech u.a. Wiesbaden: Springer VS 2018 (= Veröffentlichungen der Sektion Religionssoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie). S. 567–589. Vgl. auch: Knoblauch, H.: Populäre Religion, S. 227–232.

³⁷ Seeßlen, Georg: Genre – mehr als ein Begriff. Die Übermittlung von Botschaften in ästhetischen Strukturen. In: Medien + Erziehung. Zeitschrift für Medienpädagogik 31 (1987) H. 4. S. 209–218, S. 213.

bedeutet, die interpretationsbedürftig ist. Das hängt meines Erachtens mit dem nicht-repräsentationalistischen Charakter von Musik zusammen, insofern sich Musik visuell nur in Form von Chiffren darstellen lässt und auditiv nur *präsentiert* und eben nicht repräsentiert werden kann, was Musik zunächst zu einem eigentümlichen Sujet für den Film erscheinen lässt. Aber gerade in der Inszenierung von visueller Verweisung, die nur als Verweisung möglich ist, und gleichzeitiger Präsenz durch das Hörbare erzeugt der Musikfilm ein Bedeutungs-Mehr, wie meine Argumentation herausarbeiten wird. Während bisher eingebrachte Forschungsstränge Musik im Film kaum theoretisieren – Musik wird etwa recht allgemein entworfen als „rhetorischer Geschmacksverstärker, der universell einsetzbar ist; sie [Musik, Anm. CM] verbindet sich sowohl mit visuellen Deskriptionen wie auch mit Sprache oder Handlungen.“³⁸ –, wird in der vorliegenden Arbeit ein semiotischer Ansatz dazu entwickelt, wie der Musikfilm diese ihm genuine Codifizierungsstrategie konfiguriert. Im Hinblick auf die Heuristik des vorliegenden Textes stellt sich die Beantwortung dieser zweiten Forschungsfrage folglich als eine Voraussetzung zur Bearbeitung der ersten heraus. In der Gesamtschau auf die Oberflächenäußerung Musikfilm wird sich sodann zeigen, dass dieser durch die Inszenierung von Musik einen Stellvertreter-Diskurs bereitstellt, um ohne Rückbindung zu institutionalisierten Religionssystemen von Religion und Erfahrungen mit Religion und Transzendenz erzählen zu können. Der von Kracauer formulierte ‚Grundgehalt des Bestehenden‘, die enorme Ambivalenz der Postsäkularisierung, die Vereinzelung und Zerstreuung von Religion wird in dieser allgemeinen, impliziten Verhandlung von Religion aufgefangen.

Vor dem Hintergrund der soziologischen Zustandsbeschreibung der Gegenwart als Postsäkularisierung stellt die vorliegende Arbeit schließlich zusammenfassend folgende Forschungsfragen: Wie kann der Film in der beschriebenen Ambivalenz der Postsäkularisierungsdiskurse von Religion und Transzendenz, sog. letztinstanzlichen Fragen erzählen? Wie verhält sich der Film als Teil der Medienkultur in der postmodernen Gleichzeitigkeit der vielen unterschiedlichen Modelle von Einbindung oder Ablehnung von Religion? Mit Blick auf den Gegenstand Musikfilm stellen sich außerdem medientheoretische Fragen: Wovon erzählt der Musikfilm, wenn er von Musik erzählt? Wie lässt sich die Interaktion von Film und Musik medientheoretisch adäquat beschreiben? Und in der Gesamtschau schließlich: Welche Funktion erfüllt der Musikfilm im medienkulturellen Gefüge der Gegenwart?

³⁸ Solbach, Andreas: Film und Musik. Ein klassifikatorischer Versuch in narratologischer Absicht. In: Film und Musik. Hrsg. von Günter Giesenfeld u. Thomas Koebner. Marburg: Schüren 2004 (= Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft 35). S. 8–21, S. 21.

In der Entwicklung der Argumentation werden zur Beantwortung dieser Fragen folgende Hypothesen aufgestellt, überprüft und weiterentwickelt:

- 1) Mithilfe eines *anderen*, nämlich eines ästhetischen Diskurses lässt sich Religion innerhalb der postsäkularen Ambivalenz *implizit* thematisieren.
- 2) Der Musikfilm eignet sich zur Darstellung von impliziter Religion zum einen aufgrund seines Gegenstandes Musik und zum anderen wegen seiner medialen Spezifik.
- 3) Zur Darstellung von intradiegetischer Musik verwendet der Film in seiner medialen Disposition eben als *Musikfilm* narrative und inszenatorische Codes, die sich bei näherer Betrachtung als eine Codifizierungsstrategie von impliziter Religion entpuppen.
- 4) Das Medium Film dient als Mittler zwischen intradiegetischer Darstellung von impliziter Religion durch Musik und der Filmrezeption, d.h. der Rezeption der intradiegetischen Musikrezeption. In der Mittlerschaft liegt eine gegenüber den bekannten Konzepten von Kunstreligion neue mediale Konstellation und somit eine veränderte Funktionalisierung von Kunst vor.

Der produktive Vorteil dieser Konstellation – implizite Religion im Musikfilm – liegt meines Erachtens in dem verbindenden Wirkmechanismus, der von der Inszenierung von Musik in populären Filmen ausgeht und den Filmrezipientinnen eine vermittelte Erfahrung von impliziter Religion bieten kann. Die filmische Erzählung von Musik transformiert religiöse Erfahrungen in einen ästhetischen Diskurs, sodass auch in der Spannung des Postsäkularisierungsdiskurses eine Darstellung von impliziter Religion möglich wird. Reflektiert werden muss die Wechselwirkung von Kunst und Religion auch hinsichtlich ihrer historischen Vorläufer, insofern auch die Programmatik der literarischen Kunstreligion um 1800 Kunst in einen quasi-religiösen Status erhebt. Abgesehen vom Movens, der Programmatik der Kunstreligion, verändert der Film aber auch die Konstellation der historischen Kunstreligion aufgrund seiner Medialität und seiner spezifischen Vermittlungsinstanz. In der Bezugnahme von Thomas' Modell der impliziten Religion auf den Musikfilm widmet sich die Dissertation erst zu entdeckenden Bezugnahmen von Kunst und Religion. Der Mehrwert der hier beschriebenen Themenstellung ergibt sich aus der Ausweitung des Diskurses auf das Medium Film respektive Musikfilm und die besondere Fokussierung auf die Darstellung *impliziter* Religion, wodurch eine genuine Verhandlung von Religion in der jüngeren und gegenwärtigen Medienkultur offenbar wird.

Medienwissenschaftlich muss auch reflektiert werden, dass in der narrativen Konstellation mithin ein Medium (Film) mithilfe eines anderen

künstlerischen Mediums (Musik) die Darstellung von impliziter Religion kreiert. Zu beleuchten sind demnach auch die Wechselbeziehungen von Film und Musik, deren jeweilige Medialität eigene Dispositionen bedingt. Außerdem nehmen die intradiegetischen Rezipientinnen von Musik in der medialen Dopplung einerseits an einer intradiegetisch als einmalig, unwiederholbar inszenierten Erfahrung teil, während medienbedingt die Film Erfahrung und damit die Vermittlung von Transzendenz Erfahrung unendlich wiederholbar sind. Dieses spezifische Gefüge spielt aufgrund der Notwendigkeit, Musik im Film *präsentieren* zu müssen, mit dem ästhetischen Parameter von (scheinbarer) Gegenwärtigkeit. Die Kinematographie des Films erzeugt derart einen Modus zwischen Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit, Präsentation und Repräsentation und trägt auch damit der filmischen Erzählung von impliziter Religion zu.

A.II) Film und Religion – Einordnung des Forschungsstandes und Abgrenzung des Gegenstandsbereichs

Die vorliegende Arbeit gliedert sich zunächst in den Forschungskontext des sog. *religious turn* ein. Im Rahmen dieses Ansatzes wird der geisteswissenschaftlichen Forschung in der Formulierung von Daniel Weidner ein „blinde[r] Fleck[] in der bisherigen Wissensordnung“³⁹ offenbar. Um diesen blinden Fleck zu minimieren, wird untersucht, welche religiösen Strukturen, Verweise etc. auch in auf den ersten Blick a-religiösen Gegenstandsbereichen mitgetragen werden. Eine Erweiterung oder Verlagerung des religiösen Feldes wird somit greifbar. Doris Bachmann-Medick erläutert die heuristische Funktionsweise eines *turns* wie folgt:

Von einem turn kann man erst sprechen, wenn der neue Forschungsfokus von der Gegenstandsebene neuartiger Untersuchungsfelder auf die Ebene von Analysekatégorien und Konzepten «umschlägt», wenn er also nicht mehr nur neue Erkenntnisobjekte ausweist, sondern selbst zum Erkenntnismittel und -medium wird.⁴⁰

Der *religious turn* setzt gewissermaßen einen Filter, anhand dessen auch in eigentlich Bekanntem neue, in diesem Fall eben religiöse Dimensionen sichtbar werden. Das oben bereits erwähnte Modell der impliziten Religion liest sich vor diesem Hintergrund wie die theoretische Ausführung des *religious turn* als Forschungsprogramm. Aus dieser Perspektive dieses *turns* richten auch die Literatur- oder die Filmwissenschaft ihren Blick

³⁹ Weidner, Daniel: Religious turns, heute und damals. Giorgio Agamben liest Kafka – anders als Theodor W. Adorno, Gershom Scholem und Walter Benjamin. In: literaturkritik.de [Onlineausgabe] 11 (2012).

⁴⁰ Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 26.

nicht nur auf religiöse Narrative, vielmehr stehen nun unterschiedliche Diskurse unter einem veränderten Vorzeichen: Bezogen auf den Gegenstand Film zeigt der Filter des *religious turn* folglich auf, welche religiösen Dimensionen auch Narrationen des scheinbar Säkularen oder Profanen beinhalten können. Denn auch – oder besonders – in der Unentschiedenheit über die religiöse oder säkulare Verfasstheit der westlichen Kultur bleiben Fragen etwa nach Sinn und Transzendenz, eigentlich religiöse Fragen also, bestehen. Kulturell wird diese Leerstelle in vielseitigen Diskursen verarbeitet, wie die zahlreiche Forschungsliteratur im Orbit des *religious turn* zeigt⁴¹, ein in nicht geringem Maß populäres Erkenntnisinteresse betrifft beispielsweise die Untersuchung der Fußballkultur im Hinblick auf inhärente religiöse Rituale und Praktiken.⁴² Wilke warnt aber angesichts des großen Forschungsinteresses für den *religious turn* sogar davor, „nur noch Religion zu sehen und real existierende Säkularisierung unsichtbar zu machen“⁴³, eine Mahnung, die auch in der nachfolgenden Argumentation mitgedacht wird. Die zugrundeliegende Hypothese dieses Forschungszweigs geht davon aus, dass die Modalitäten zur Verhandlung religiöser Inhalte oder Funktionen vielfältig sind. Religiöse Institutionen sind in diesem Verständnis nicht mehr die einzigen medialen Interaktionsplafonds religiöser Diskurse, die sich vielmehr in unterschiedlichen Formen ausgestalten. Die Prämisse des *religious turn* ist darin ganz Kind der Postsäkularisierungsdiskurse.

Der *religious turn* hat auch in der filmwissenschaftlichen Forschung für einen enormen Zuwachs an Analysen zum Religiösen im Film gesorgt, gleichzeitig hat auch die Religionswissenschaft den Gegenstand Film seit der Jahrtausendwende immer mehr für sich entdeckt. Ohne das breite Forschungsfeld ‚Film und Religion‘ in seiner Gänze hier zu rekapitulieren, sei dennoch auf dominierende Ausrichtungen der Forschung hingewiesen, um die Abgrenzung zur hier vorliegenden Problematik aufzuzeigen. Sowohl die Film- als auch die Religionswissenschaft liefern zum Komplex

⁴¹ Vgl. exemplarisch die folgenden Studien: Beck, Ulrich u. Elisabeth Beck-Gernsheim: Das ganz normale Chaos der Liebe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. Hörisch, Jochen: Gott, Geld, Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. Natrup, Susanne: Ästhetische Andacht. Das postmoderne Kunstmuseum als Ort individualisierter und impliziter Religion. In: Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute. Hrsg. von Jörg Herrmann, Andreas Martin u. Eveline Valtink. München: Wilhelm Fink 1998. S. 73–83. Portmann, Adrian: Kochen und Essen als implizite Religion. Lebenswelt, Sinnstiftung und alimentäre Praxis. Münster: Waxmann 2003 (= Internationale Hochschulschriften 398).

⁴² Vgl. exemplarisch: Kapperer, Thorsten: Leidenschaft und Fußball. Ein pastoral-theologisches Lernfeld. Würzburg: Echter Verlag 2017 (= Studien zur Theologie und Praxis der Seelsorge 98).

⁴³ Wilke, A.: Säkularisierung oder Individualisierung von Religion?, S. 33.

„Film und Religion“ wichtige Beiträge, allerdings werden religionswissenschaftliche Studien in dieser Arbeit nur reflektiert, insofern sie sich mit dem Spielfilm beschäftigen und das Erkenntnisinteresse in erster Linie beim Film und weniger bei theologischen Analysen liegt.⁴⁴ Die im Folgenden vorgenommene Einteilung beschreibt die Beziehungskonstellationen von Film und Religion aus einer film- und medientheoretischen Sicht. In der Religionswissenschaft werden in diesem Zusammenhang auch andere Systematiken verwendet, die dem Erkenntnisinteresse geschuldet sind, in erster Linie eben etwas über den extrafikionalen Gegenstand *Religion*, vermittelt über den Film, erfahren zu wollen.⁴⁵ Dagegen soll in

⁴⁴ Als Beispiel für einen theologischen Fokus mag hier eine Studie dienen, die auf den ersten Blick meinem hier vorgebrachten Ansatz ähneln zu scheint. Kutter Callaway entwickelt in seiner Monographie *Scoring Transcendence*, motiviert durch sein persönliches Erlebnis, eine „theology of film music“ (Callaway, Kutter: *Scoring Transcendence. Film Music as Contemporary Religious Experience*. Waco, Texas: Baylor University Press 2013, S. 4). Das Erkenntnisinteresse dieser Studie bezieht sich mithin auf eine religiöse Erfahrung *im Rezeptionsprozess*, evoziert durch Filmmusik (vgl.: ebd., S. 11). Eine Untersuchung der Verwendung von Musik im Film *A Tree of Life* (2011) führt Callaway etwa zu dem Schluss, dass sowohl intradiegetische Figuren als auch Filmpublikum durch Musik transzendiert werden und Musik durch den Film somit eine „invitation to encounter the Creator“ (ebd., S. 187) anbiete. Wie sich an dieser kurzen Bezugnahme bereits zeigen lässt, führt auch Callaway religiöse Erfahrung und filmischen Gebrauch von Musik zusammen, sowohl der Gegenstand (Filmmusik vs. intradiegetischer Musik) als auch das Erkenntnisinteresse (theologisch vs. narratologisch, semiotisch) und der Referenzbereich für die These der Transzendenzerfahrung (Filmpublikum vs. intradiegetische Figuren; christlich-religiöse Transzendenzerfahrung vs. Transzendenzerfahrung denotativ; siehe Kapitel C) differieren aber grundlegend.

⁴⁵ Vgl. exemplarisch die Einteilung von möglichen religionswissenschaftlichen Zugängen zum Film in theologisch, mythologisch und ideologisch: Martin, Joel W.: Introduction. Seeing the Sacred on the Screen. In: *Screening the Sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*. Hrsg. von Joel W. Martin u. Conrad E. Ostwalt jr. Boulder, Oxford: Westview Press 1995. S. 1–12, S. 6. Für einen religionswissenschaftlichen Forschungsüberblick zum Thema Film und Religion vgl. außerdem: Pezzoli-Oligati: *Film und Religion. Blick auf Kommunikationssysteme und ihre vielfältigen Wechselwirkungen*. In: *Religious Turns – Turning Religions. Veränderte kulturelle Diskurse – neue religiöse Wissensformen*. Hrsg. von Andreas Nehring u. Joachim Valentin. Stuttgart: Kohlhammer 2008 (= *ReligionsKulturen* 1). S. 45–66, siehe hier insbesondere S. 48–53. Exemplarisch sei in Bezug auf das Erkenntnisinteresse auf Religion auf die forschungshistorisch wichtige Studie *Seeing and Believing* von Margaret R. Miles hingewiesen (vgl.: Miles, Margaret Ruth: *Seeing and Believing. Religion and Values in the Movies*. Boston: Beacon Press 2002). Während sie im ersten Teil ihrer Arbeit die Darstellung des Christentums, Judentums und des Islams in populären Filmen der Dekade 1983–1993 verfolgt (vgl.: ebd., S.4), besteht im zweiten Teil ihr Zugriff auf Filme in der Konturierung von intradiegetisch aufgebauten „values“ (ebd.), über die sie Rückschlüsse auf eine mögliche religiöse Verfasstheit eines Films – und damit sowohl der Produzierenden als auch der Rezipierenden – zieht (vgl.: ebd., S. 13 u. S. 25).

diesem Abschnitt kurz erörtert werden, in welchem Maße sich der Film der Religion bedient: Das Medium Film kann als Funktionsäquivalent zu Religion interpretiert werden, außerdem kann der Film codifizierte religiöse Topoi oder zweifelsfrei identifizierbare Religionen bzw. Konfessionen, religiöse Institutionen und deren Vertreter in seiner Diegese aufgreifen. Die Ansätze überschneiden sich mitunter in einzelnen Studien, werden aber zur besseren Übersicht in einer Zweiteilung demonstriert. Vor dem Hintergrund dieses Überblicks wird im Verlauf der Dissertation sodann nachvollziehbar, inwiefern die hier eingebrachte These eine neuartige Forschungsrichtung einschlägt.

Explizite Darstellung von Religion und codifizierte religiöse Topoi im Film

Die bereits erwähnte Theorie der *impliziten* Religion sowie das spezifische Religionsverständnis nach dem Soziologen Thomas Luckmann, mit dem im Verlauf der Dissertation argumentiert wird (siehe C.I), zeigen in einer ersten Herangehensweise eine offensichtliche Differenz zu Analysen, wie Religion(en), religiöse Vertreterinnen und Institutionen *explizit* im Film dargestellt werden. Das Augenmerk solcher Forschungsansätze liegt auf der Analyse von filmischen Darstellungen von (meist institutionalisierten) Religionssystemen, wobei dieses für die Zuschauer in der Regel eindeutig zu identifizieren ist. Man denke bspw. an Filme wie *Noah* (2014) oder *Luther* (2003), die in ihrer konfessionellen Rückbindung analysierbar sind. Häufig dominiert hier ein theologisches Erkenntnisinteresse die

Mit Hilfe eines weit angelegten Blicks der cultural studies will Miles dazu auch Kontextwissen zur Produktion, auch aus Epitexten, nutzen (vgl.: ebd., S. 23–25). Ziel ist es, anhand der analysierten Werte, die ein Film vermittelt, „implizite[] Referenzen auf Religionen zu untersuchen“ (Fritz, Natalie: Von Rabenvätern und Übermüttern. Das religionshistorische Motiv der *Heiligen Familie* im Spannungsfeld zwischen Religion, Kunst und Film. Marburg: Schüren 2018 (= Religion, Film und Medien Band 3), S. 26). Zweifellos ist die impulsgebende Wirkung von Miles’ Ansatz zu würdigen, durch den populären Film religiöse Werte respektive ebendiese ablösende, kulturelle Wertvorstellungen zu untersuchen: „Like religion, films describe and define their characters’ orientations and attitudes to the world. [...] 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.“ (Miles, M. R.: *Seeing and Believing*, S. 13.) Dennoch ist der Kritik durch Natalie Fritz an Miles’ Studie meines Erachtens zuzustimmen, wenn sie die fehlende tatsächliche Umsetzung der von Miles angekündigten Einbeziehung kulturwissenschaftlicher Perspektiven feststellt (vgl.: Fritz, N.: Von Rabenvätern und Übermüttern, S. 27–28). Der heutigen wissenschaftlichen Praxis erschiene außerdem die normative Kritik Miles’ an vielen Filmen ihrer Studie nicht mehr adäquat. Die Verhandlung von Werten durch den populären Film bleibt trotz aller methodischer Kritik – auch nach Fritz (vgl.: ebd., S. 27) – ein von Miles aufgeworfenes neues Forschungsparadigma, das in vielen nachfolgenden Studien nachwirkt.

Forschung, wie die intradiegetische Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Glaubenssystem operiert. Unterscheiden lässt sich in diesem Forschungsfeld zwischen Untersuchungen einerseits zu Religionssystemen in einem allgemeineren Bedeutungsspektrum und andererseits zu spezifischen Motivkomplexen. Ohne konkrete Begriffsarbeit wird dabei häufig der Terminus ‚Motiv‘ genutzt, den ich aufgrund seiner heuristischen Unschärfe im Folgenden allerdings nicht übernehme. Stattdessen beziehe ich mich auf den Toposbegriff nach Katharina Weiss im Sinne eines „argumentativ-rhetorischen Kernbestands von Deutungsmustern des gesellschaftlichen Wissensrepertoires“⁴⁶.

Das von John Lyden herausgegebene Nachschlagewerk *The Routledge Companion to Religion and Film*⁴⁷ überblickt die Bezugnahmen von Film auf „Western Christianity“⁴⁸ in einem ersten Teil diachronisch, wendet sich aber auch der Darstellung von weiteren, etablierten Religionssystemen in Filmen zu.⁴⁹ Exemplarisch sei hier auf den Aufsatz Amir Hussains zum Themenkomplex ‚Film und Islam‘ hingewiesen, der überblicksartig die Verwertungen kultureller Diskurse über den Islam in diversen Filmgattungen zusammenfasst.⁵⁰ Die beiden Teile des Sammelbands geben somit Aufschluss über die Inszenierung expliziter, für jeden Zuschauer erkennbar auftretender Religionssysteme und deren Vertreterinnen. Auch im Sammelband *The Bible in Motion*⁵¹ untersuchen die Autoren die Umsetzung biblischer Geschichten bzw. die Inszenierung biblischer Figuren im Film. Die Zentrierung auf das Christentum im Film ist hier wie in vielen weiteren Studien evident, die Hegemonie des Christentums in der europäischen und nordamerikanischen Forschungskultur wird dabei oft reproduziert. Darüber hinaus orientiert sich dieses Forschungsfeld an konkreten Topoi, die in einer oder mehreren Religionen eine elementare Bedeutung tragen und in verschiedenen Formen Eingang in populäre Fil-

⁴⁶ Weiss, Katharina: Topos Nonkonformismus. Der Religionsdiskurs unter dem Paradigma von Individualität in Literatur und Film der Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (= Film – Medium – Diskurs Band 68), S. 139.

⁴⁷ Vgl.: Lyden, John (Hrsg.): *The Routledge Companion to Religion and Film*. New York, Abingdon: Routledge 2009.

⁴⁸ Lyden, John: Introduction. In: *The Routledge Companion to Religion and Film*. Hrsg. von John Lyden. New York, Abingdon: Routledge 2009. S. 1–10, S. 2.

⁴⁹ Vgl.: Lyden, John (Hrsg.): *The Routledge Companion to Religion and Film*. Siehe dazu Kapitel 5–12. Vgl. in diesem Zusammenhang auch: Valentin, Joachim u. Matthias Müller (Hrsg.): *Weltreligionen im Film. Christentum, Islam, Judentum, Hinduismus, Buddhismus*. Marburg: Schüren 2002 (= Film und Theologie 3).

⁵⁰ Vgl.: Hussain, Amir: Islam. In: *The Routledge Companion to Religion and Film*. Hrsg. von John Lyden. New York, Abingdon: Routledge 2009. S. 131–140.

⁵¹ Vgl.: Burnette-Bletsch, Rhonda (Hrsg.): *The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and its Reception in Film. Part 1*. Berlin: De Gruyter 2016 (= Handbooks of the Bible and its reception 2).

me finden. Auch hier liefert Lydens *Routledge Companion to Religion and Film* einige Analysen, beispielsweise untersucht Conrad Ostwalt den Topos der Apokalypse⁵², während sich Adele Reinhartz Jesus-Figuren sowohl in Jesus-Filmen als auch in anderen Genrefilmen widmet⁵³. Der zweite Band des *Handbuchs Theologie und populärer Film*⁵⁴ beschäftigt sich ebenfalls in einem Abschnitt mit religiösen ‚Motiven‘ im Film, u.a. wird in diesem Zusammenhang die filmische Verhandlung des Auferstehungstopos verarbeitet⁵⁵. Ähnlich geht auch *The Bloomsbury Companion to Religion and Film* vor, herausgegeben von William Blizek.⁵⁶ Nach einer eher allgemeinen Korrelation einiger etablierter Religionssysteme mit dem Gegenstand Film⁵⁷, bspw. Buddhismus und Film, werden ebenfalls ausgesuchte religiöse Figurationen, wie Karma⁵⁸ oder die Satansfigur⁵⁹, eingehender beleuchtet. Vertiefungen dieser Art finden sich auch in vielen Einzelstudien: Terry Lindvall etwa spezifiziert seine Perspektive auf das Forschungsfeld Film und Religion, indem er die Handlung des filmisch „ubiquitous“ Gebets in seiner Wechselwirkung mit der Populärkultur aufarbeitet und auf die gegenseitige Konstruktion aufmerksam macht.⁶¹ Lindvall postuliert in seiner historisch vorgehenden Monographie eine dezidiert wechselseitige Beeinflussung von Religion und Film, insofern er nicht nur die filmische Darstellung von Gebetspraxen analysiert, sondern

⁵² Vgl.: Ostwalt jr., Conrad E.: Apocalyptic. In: *The Routledge Companion to Religion and Film*. Hrsg. von John Lyden. New York, Abingdon: Routledge 2009. S. 368–383.

⁵³ Vgl.: Reinhartz, Adele: Jesus and Christ-Figures. In: *The Routledge Companion to Religion and Film*. Hrsg. von John Lyden. New York, Abingdon: Routledge 2009. S. 420–439.

⁵⁴ Vgl.: Bohrmann, Thomas, Werner Veith u. Stephan Zöller (Hrsg.): *Handbuch Theologie und populärer Film*. Band 2. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh 2009, S. 225–309.

⁵⁵ Vgl.: Gutmann, Hans-Martin: Auferstehung als Thema im Film. In: *Handbuch Theologie und populärer Film*. Band 2. Hrsg. von Thomas Bohrmann, Werner Veith u. Stephan Zöller. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh 2009. S. 277–294.

⁵⁶ Vgl.: Blizek, William L. (Hrsg.): *The Bloomsbury Companion to Religion and Film*. London, New York: Bloomsbury Academic 2013.

⁵⁷ Vgl.: ebd. Siehe hier Kapitel 11–18.

⁵⁸ Vgl.: Desmarais, Michele Marie: Karma and Film. In: *The Bloomsbury Companion to Religion and Film*. Hrsg. von William L. Blizek. London, New York: Bloomsbury Academic 2013. S. 281–289.

⁵⁹ Vgl.: Wyman, Kelly J.: Satan in the Movies. In: *The Bloomsbury Companion to Religion and Film*. Hrsg. von William L. Blizek. London, New York: Bloomsbury Academic 2013. S. 300–309.

⁶⁰ Lindvall, Terry: *God on the Big Screen. A History of Hollywood Prayer from the Silent Era to Today*. New York: New York University Press 2019, S. 326.

⁶¹ Vgl.: ebd.

auch eine durch die Rezeption bedingte Rückwirkung auf reale Gebetspraxen behauptet.⁶² Einen einführenden Überblick zum möglichen Filmkorpus dieses Forschungsfeldes bis etwa zur Jahrtausendwende geben die Lexika *Religion im Film*⁶³ und *Spuren des Religiösen*⁶⁴. Unter den hier angerissenen Forschungsansatz fallen auch Studien in Bezug auf einzelne Regisseure, beispielsweise erfährt Ingmar Bergman besondere Aufmerksamkeit in einer Vielzahl an Aufsätzen⁶⁵. Vor dem Hintergrund der jeweiligen soziokulturellen und religiösen Prägung eines Regisseurs verhandeln solche Studien die Bezugnahme auf eine Glaubensrichtung im jeweiligen Werkœuvre.

Ausgehend vom Gegenstand Film und weniger von einer theologischen Konstellation wird die Einführung einer Narration mit Religion darüber hinaus oft anhand populärer Filme demonstriert. Beispielsweise ist die inzwischen selbst zum Kult gewordene *Matrix*-Trilogie (1999–2003) Gegenstand zahlreicher Analysen zu Religion im Film. Patricia Feise-Mahnkopp identifiziert in dieser Filmreihe die Darstellung des Heiligen, gewährleistet durch Bezugnahmen auf das Christentum, Judentum und den Gnostizismus.⁶⁶ Dieser „religio-ästhetische[] Charakter“⁶⁷ des Films motiviere auch den Kultstatus der Trilogie. Feise-Mahnkopp entwickelt vor dem Hintergrund der Schlagworte Postmoderne, Postsäkularisierung und Geschlechterideologie⁶⁸ ein „religio-ästhetische[s] Bewertungsinstrumentarium“⁶⁹, anhand dessen sie „das Schöne, das Erhabene und das Heilige“, in der Trilogie „ohne geschlechtsspezifische Kodierung“⁷⁰ dargestellt, identifiziert. Durch die implizite Verhandlung religiöser

⁶² Vgl.: ebd., S. 4–5.

⁶³ Vgl.: Geller, Friedhelm, Peter Hasenberg u.a.: *Religion im Film. Lexikon mit Kurzkritiken und Stichworten zu 2400 Kinofilmen*. 3., erweiterte und durchgesehene Aufl. Köln: KIM 1999.

⁶⁴ Vgl.: Hasenberg, Peter, Wolfgang Luley u. Charles Martig (Hrsg.): *Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahren Kinogeschichte*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 1995.

⁶⁵ Vgl. exemplarisch folgende Titel: Bird, Michael: Ingmar Bergman. In: *Religion im Film*. Hrsg. von John R. May u. Michael Bird. Knoxville: University of Tennessee Press 1982. S. 142–150. Sauer, Hanjo u. Monika Leisch-Kiesl: *Religion und Ästhetik bei Ingmar Bergman und Luis Buñuel. Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem Medium Film*. Frankfurt am Main: Lang 2005 (= *Linzer philosophisch-theologische Beiträge* 12). Schneider, Hans-Helmuth: *Rollen und Räume. Anfragen an das Christentum in den Filmen Ingmar Bergmans*. Frankfurt am Main, Berlin: Lang 1993 (= *Forschungen zur praktischen Theologie* 12).

⁶⁶ Vgl.: Feise-Mahnkopp, Patricia: *Die Ästhetik des Heiligen. Kunst, Kult und Geschlecht in der Matrix-Filmtrilogie*. Köln: Böhlau 2011, S. 11.

⁶⁷ Ebd., S. 12.

⁶⁸ Vgl.: ebd., Kapitel 1 und 2.

⁶⁹ Ebd., S. 189, vgl. außerdem S. 175–189.

⁷⁰ Ebd., S. 193.

Topoi gerät die Trilogie – wie auch Dante Alighieris *Divina Commedia* – zu einem „Meta-Diskurs über Wissen und Glaube“⁷¹. Ähnlich operiert auch die Studie *Sakrales Sehen*⁷² von Nadine Böhm, insofern sie untersucht, wie mit einem Konzept der Sakralisierung narrative und mediale Überhöhungen des Films, dessen Bildlichkeit und Vermarktungsstrategien eingeholt werden können.⁷³ Neben der Analyse ebenfalls der *Matrix*-Trilogie beleuchtet Böhm beispielsweise *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004) im Hinblick auf „das Christentum als machtvolle[n] Fundus von Symbolisierungsformen“⁷⁴. Sakralisierungen bedeuten für Böhm „Markierungen von unhinterfragbarer Differenz“⁷⁵ und ein genuines Ergebnis postmoderner Erkenntnisse und Diskurse⁷⁶. Nach einer ausführlichen Begriffsdiskussion zum Heiligen und zum Sakralen⁷⁷ entwirft Böhm *Sakralisierung* aus einer phänomenologischen Perspektive im Hinblick auf den performativen Akt als Kulturtechnik im populären Film um die Jahrtausendwende⁷⁸. Unter ‚Kulturtechnik‘ versteht sie „Techniken und rituelle Handlungen mit dem Ziel der Zuschreibung der Qualität des Heiligen als einem Außergewöhnlichen, Unverfügbaren“⁷⁹ und parallelisiert Sakralisierung mit dem Mythosbegriff nach Roland Barthes⁸⁰. Böhm leistet also zugleich eine Dechiffrierung bekannter religiöser Topoi und Symbole, darüber hinaus erweitert sie den Erkenntniswert aber auch durch die Analyse von „Zuschreibungsprozesse[n] oder auratische[n] Bedeutungsaufladungen“⁸¹, sodass erzählerische Strategien einer religiösen Setzung erkennbar werden.

Während die bisher beschriebenen Ansätze konkret auf etablierte religiöse Institutionen, Systeme und Praxen Bezug nehmen, verfolgt Marianne Skarics eine abstrakte Perspektive hinsichtlich der Korrelation von

⁷¹ Ebd., S. 216.

⁷² Vgl.: Böhm, Nadine Christina: *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*. Bielefeld: transcript 2009.

⁷³ Vgl.: ebd., S. 12.

⁷⁴ Ebd., S. 14, vgl. zur Analyse des Films S. 127–146.

⁷⁵ Ebd., S. 32.

⁷⁶ Vgl.: ebd., S. 34, siehe auch S. 114–120.

⁷⁷ Vgl.: ebd., S. 49–97.

⁷⁸ Die Beziehungsdynamik zwischen den drei Kategorien beschreibt Böhm wie folgt: „Das Sakrale ist demnach jene Kategorie, *durch* die das Heilige erscheinen kann; es ist im [sic] Bezug auf Film jeweils zu fragen, *wie* und mittels welcher Zeichenformationen das Heilige im Sakralen inszeniert wird. Sakralisierungen verstanden als Kulturtechniken umfassen[...] diverse das Heilige inszenierende Bereiche, die in populärkulturellen Artefakten vor unterschiedlichen theoretischen Hintergründen zur Anwendung kommen.“ (ebd., S. 111).

⁷⁹ Ebd., S. 99.

⁸⁰ Vgl.: ebd., S. 101–104.

⁸¹ Ebd., S. 280.

Religion und Film. Skarics erklärt religionsähnliche Sinngebungsstrukturen zu den Erfolgsfaktoren populärer Filme, die existentielle Fragen und Themen aus dem exklusiven Zugriff der Religion herauslösen und aufgreifen:⁸² In ihrer Monographie *Popularkino als Ersatzkirche?* entwirft sie die folgende Korrelation von Religion und Film:

Heute bewahrt und aktualisiert der Mainstreamfilm mit großem Erfolg den Vorrat an Strukturen, Symbolen und Bildern des mythischen Denkens, der sich aus der religiösen Überlieferung aller Kulturen speist. Ausgehend von dieser Überlegung soll abschließend eine weitere Hypothese überprüft werden. Diese lautet: Blockbuster etablieren ein eigenes Glaubenssystem, eine Art „Religionsersatz“.⁸³

Im Film werde „das Mythische“ problematisiert und gerate durch die alltagskulturelle „Überbewertung des Logos“ zu „einer Art *Ersatzreligion*“⁸⁴. Mythologisierung wird in Skarics' Argumentation religiös verstanden, insofern der Vorgang „eine Bedeutung [umfasst], die einem Gegenstand oder einer Person zugeschrieben wird, [welche] größer [...] als ihre eigentliche Aufgabe [ist]“⁸⁵. Der Mythos dient außerdem als „Ausdrucksform des Religiösen“ und eignet sich deshalb zum „Mittel zur Darstellung von Transzendenzerfahrung“⁸⁶. Indem der Film von Mythen erzählt, greift er nach Skarics implizit religiöse Topoi auf. Auch den Dispositiven des Kinos und der Kirche sind ihr zufolge Parallelen inhärent, die Autorin nennt hier das Gründungsmoment beider im Kult, Rezeptionssituation und Ritual, die Geschlossenheit beider Welten, die Ikonostase und die Verhandlung des Abwesenden.⁸⁷ Das Ergebnis dessen ist u.a. auch die Erklärung des Kinos zum „*Funktionsäquivalent zu einem religiösen Kult-raum*“⁸⁸; diese Perspektive wird im folgenden Abschnitt weiter erläutert. Skarics analysiert weiterhin Symbolik und Mythenstruktur von vier Blockbuster-Filmen und kristallisiert daraus die Parameter Sinngebung, Gleichnis und Erlösung heraus, in deren Inszenierung der Mainstreamfilm eine religiöse Funktion übernimmt.⁸⁹

Das Medium Film in Funktionsanalogie zur Religion

Über die bisher beschriebene konkrete Rückführung auf bekannte religiöse Systeme und Topoi hinaus interpretieren einige Studien den Film als reli-

⁸² Vgl.: Skarics, Marianne: *Popularkino als Ersatzkirche? Das Erfolgsprinzip aktueller Blockbuster*. Wien: LIT 2010 (= Religion – Medien – Kommunikation 3), S. 2–3.

⁸³ Ebd., S. 4.

⁸⁴ Ebd., S. 137.

⁸⁵ Ebd., S. 93.

⁸⁶ Ebd., S. 357.

⁸⁷ Vgl.: ebd., S. 185–189.

⁸⁸ Ebd., S. 188.

⁸⁹ Vgl.: ebd., S. 361–366.

giöse Funktionalisierung, wie bereits bei Skarics anklingt. In solchen Ansätzen wird die kulturelle Leistung des Films im Vergleich zur Religion diskutiert. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet u.a. Jörg Herrmann die strukturellen Analogien zwischen Fernsehen und Religion⁹⁰ sowie zwischen Kino und Kirche⁹¹. Beide hätten „die Partizipation an einer anderen Wirklichkeit“⁹² zum Ziel, allerdings thematisiert die Religion „Heilsgeschichte“ und „Lebensorientierung in letztinstanzlicher Hinsicht“⁹³, während der Rahmen des Kinofilms mit dem Filmende geschlossen sei. In dieser Hinsicht schränkt Herrmann seine These der Funktionsäquivalenz ein, wenn er zwar dem Film das Vermögen zuspricht, im Alltag für Orientierung sorgen zu können, Religion aber dennoch entscheidend für die Beantwortung existentieller Fragen bewertet.⁹⁴ Der Theologe Herrmann arbeitet einerseits konkrete Referenzen auf Religion in populären Filmen heraus, widmet sich aber auch der Analyse von impliziter Religion.⁹⁵ Dabei weist er auch auf die theoretische Entwicklung des Konzepts der impliziten Religion bei Günter Thomas hin, präferiert aber ein funktionales Religionsverständnis im Gegensatz zu Thomas' mehrdimensionalem Ansatz.⁹⁶ Inwiefern Herrmanns Begriffsverwendung von ‚impliziter Religion‘ aber von der von Thomas abweichen würde, erläutert er jedoch nicht.⁹⁷ Eine Gemeinsamkeit von Film und Religion sieht Herrmann, ohne die verschiedene Disposition von Film und Religion zu vergessen, in ihrer Bedeutung als „kulturelle[] Sinncodierungen“⁹⁸, die durch den Erzählakt geschaffen wird⁹⁹. Mit Verweis auf Georg Seeßlen stellt Herrmann „strukturelle[] und motivische[] Ähnlichkeiten zwischen biblischer und filmischer Erzählkultur“¹⁰⁰ heraus. Als gemeinsames Movens von populärem Film und Religion erklärt er sodann „die Bearbeitung von Formen von Negativität: ein Mangel bzw. ein Leiden“¹⁰¹. Indem der populäre Film „Sinndeutungsangebote“ liefert und so „zur Identitätsbildung

⁹⁰ Vgl.: Herrmann, Jörg: Our own medial Jesus. Medienreligion unplugged. Medienerfahrungen und Religiosität in empirischer Perspektive. In: *Ästhetik & Kommunikation* 36 (2005) H. 131.

⁹¹ Vgl.: Herrmann, J.: *Sinnmaschine Kino*, S. 100–102.

⁹² Ebd., S. 101.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl.: ebd., S. 240.

⁹⁵ Vgl.: ebd., S. 12.

⁹⁶ Vgl.: ebd., S. 62. Siehe dazu auch Kapitel C.I.III.

⁹⁷ Im Wesentlichen verwendet Herrmann das Verständnis von impliziter Religion bei Thomas. Vgl.: ebd., S. 12.

⁹⁸ Ebd., S. 94.

⁹⁹ Vgl.: ebd., S. 95.

¹⁰⁰ Ebd., S. 96.

¹⁰¹ Ebd., S. 97.

und zur weltanschaulichen Orientierung bei[trägt]¹⁰², übernimmt er Funktionen von Religion, operiert *wie* Religion und gilt Herrmann in dieser Hinsicht scheinbar als implizite Religion. Aus der Analyse mehrerer erfolgreicher Filme der 1990er Jahre, etwa *Forrest Gump* (1994) oder *Titanic* (1997), kristallisiert Herrmann neben Verweisen auf das Judentum und das Christentum¹⁰³ vor allem das Paradigma der Liebe als „die zentrale Sinninstanz“¹⁰⁴ heraus. Während institutionalisierte Religion in den Filmen zunehmend nur noch als „kultureller Deutungskontext“¹⁰⁵ fungiere, korreliert Herrmann die intradiegetische und epitextuelle Aufladung von Liebe mit einem protestantischen Liebeskonzept, das die Gottesliebe in absolute Instanz setzt.¹⁰⁶ In Zustimmung zu Ulrich Becks These von Liebe als irdischer Religion¹⁰⁷ versteht Herrmann die populären Filme als „kulturelle Codierung der Liebe“¹⁰⁸, die somit von *der* ausschlaggebenden „religionsäquivalente[n] Sinninstanz“¹⁰⁹ erzählen. Außerdem macht er das Paradigma Natur im Sinne eines „Öko-Spiritualismus“ aus, Natur werde in den Filmen als „höhere Ordnung“ mit „ethischen Maßstäben“¹¹⁰ entworfen.¹¹¹ Zum dritten erkennt er das „Erhabene“ als ästhetische Kategorie¹¹² etwa in *Titanic* und kommt mit Verweis auf Hickethier zu dem Schluss, „dass die ästhetische Aufrüstung des Mainstream-Kinos eine im wesentlichen erhabenheitsästhetische Aufrüstung ist“¹¹³. Die ‚Sinnmaschine Kino‘ reproduziert nach Herrmann zusammenfassend die kulturelle Aushandlung des „Katechismus der populären Kultur. Seine aktuellen Hauptartikel: der Ordnungsrahmen Natur, das Sinnmuster Liebe und der Thrill der Simulation des Erhabenen.“¹¹⁴ Trotz dieser diskursiven Aufladung der populären Kinofilme, die die Funktion der „alltagskulturellen Sinndeutung“ erfüllen, verbleibt nach Herrmann – in einem methodischen Kategorienwechsel zurück zu einer kulturbezogenen Interpretation – „[d]ie Deutung der großen Transzendenz an den Wendepunkten des Lebens“¹¹⁵ in der Souveränität konventioneller Religionsinstitutionen.¹¹⁶

¹⁰² Ebd., S. 93.

¹⁰³ Vgl. zusammenfassend: ebd., S. 209–211.

¹⁰⁴ Ebd., S. 212.

¹⁰⁵ Ebd., S. 210.

¹⁰⁶ Vgl.: ebd., S. 212–213.

¹⁰⁷ Vgl.: Beck, U. u. E. Beck-Gernsheim: Das ganz normale Chaos der Liebe, siehe hier das Kapitel VI von U. Beck.

¹⁰⁸ Herrmann, J.: Sinnmaschine Kino, S. 216.

¹⁰⁹ Ebd., S. 213.

¹¹⁰ Ebd., S. 218.

¹¹¹ Vgl.: ebd., S. 217–221.

¹¹² Ebd., S. 222.

¹¹³ Ebd., S. 229.

¹¹⁴ Ebd., S. 232.

¹¹⁵ Ebd., S. 240.

Die These, das Medium Film erfülle Funktionen von Religion, findet sowohl in der Religions- als auch in der Filmwissenschaft breiten Anklang. Gemeinsam ist den Ansätzen, das Religionsanalogon im Film im Sinne eines Erzähldispositivs zu verorten, es geht explizit nicht um Erzählungen *von* Religion. In dieser Weise argumentiert exemplarisch auch John Lyden in *Film as Religion*¹¹⁷, wenn er die Religionsdefinition nach Clifford Geertz auf den Film anwendet¹¹⁸ und Funktionsübertragungen im Hinblick auf die Parameter Mythos, Ritual und Moral demonstriert¹¹⁹. Brent S. Plate spitzt in diesem Zusammenhang zu: „Films are not religious simply because of their *content* but become religious due to their *form* and *reception*.“¹²⁰ Auch Conrad E. Ostwalt jr. bezieht das Dispositiv Kino in die Funktionsübertragung ein, wenn er das Kino als „sacred space and rituals“ markiert, das eine „experience of otherness“¹²¹ ermöglicht. Die mediale Kommunikation und Verbreitung von „myths, rituals, and symbols“¹²² bedeute eine religiöse Funktionsübernahme (oder zumindest: eine Teilhabe daran) des Films.

Während Herrmann die These der Funktionsäquivalenz anhand des ‚populären Films‘ in der Breite ebendieser Formulierung erläutert, fokussieren andere Ansätze in diesem Forschungsfeld eine religiöse Durchdringung eines spezifischen Genres. Prominent steht dafür etwa die Studie *Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist. Science-Fiction-Filme: Angewandte Philosophie und Theologie*¹²³, in der die narrative Verhandlung von „Existentielle[m] und Religiöse[m]“¹²⁴ im Science-Fiction-Film untersucht wird. Die Autoren greifen, ähnlich wie auch in der obigen Hinführung, die mit der Postmoderne verbundenen Spannungsfelder Pluralisierung, Individualisierung und eben auch die Schwierigkeiten innerhalb der Postsäkularisierung

¹¹⁶ Vgl.: ebd.

¹¹⁷ Vgl.: Lyden, John: *Film as Religion. Myths, Morals, and Rituals*. New York: University Press 2003, S. 3.

¹¹⁸ Vgl.: ebd., S. 41–48.

¹¹⁹ Vgl.: ebd., S. 56–107.

¹²⁰ Plate, S. Brent: Introduction. *Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*. In: *Representing Religion in World Cinema. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*. Hrsg. von S. Brent Plate. New York: Palgrave Macmillan 2003 (= *Religion/Culture/Critique*). S. 1–15, S. 1.

¹²¹ Ostwalt jr., Conrad E.: Conclusion. *Religion, Film, and Cultural Analysis*. In: *Screening the Sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*. Hrsg. von Joel W. Martin u. Conrad E. Ostwalt jr. Boulder, Oxford: Westview Press 1995. S. 152–159, S. 154.

¹²² Ebd., S. 155.

¹²³ Vgl.: Fritsch, Matthias, Martin Lindwedel u. Thomas Schärthl: *Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist. Science-Fiction-Filme: Angewandte Philosophie und Theologie*. Regensburg: Pustet 2003.

¹²⁴ Ebd., S. 6.

auf¹²⁵ und problematisieren die durch Religion(en) nicht mehr aufzufangenden und „durch die Modernisierungsprozesse entstandenen Sinndefizite“¹²⁶. In der Herleitung von Science-Fiction-Filmen als funktionale Äquivalenzen von Religion greifen auch Fritsch et al. auf die Theorien der unsichtbaren und der impliziten Religion zurück.¹²⁷ So kommen sie zu dem Schluss:

In die Rolle einer impliziten Religion[...] können die Medien aber nur geraten, da die ‚religiösen Endverbraucher‘ ihren Bedarf an Sinnstiftung und Transzendenzdeutung nicht mehr mit Hilfe der althergebrachten Institutionen, wozu auch die Kirchen und die verfassten Religionen zählen, decken, sondern sich ihre eigenen Welt- und Lebensentwürfe bauen. Dazu freilich benützen sie als Anregung Motive und Gedanken, die ihnen auch durch die Medien vermittelt werden.¹²⁸

Ihre These der Funktionsanalogie von Film und Religion begründen die Autoren durch die Analyse von „metaphysischen, ethischen und religiösen Themen im Science-Fiction-Film“¹²⁹, in der sie zuerst theologische und philosophische Themen in ihrer Eigendimension und sodann in unterschiedlichen Filmbeispielen aufzeigen.¹³⁰ Anschließend gehen sie umgekehrt vor, indem sie anhand von konkreten, exemplarisch ausgewählten Science-Fiction-Filmen implizite Verweise auf Religion herausarbeiten. Die Studie siedelt sich mithin sowohl im Forschungsfeld ‚Film in Funktionsanalogie zur Religion‘ als auch im Forschungsfeld zu chiffrierten religiösen Topoi an.¹³¹

Ähnlich ist die Monographie Maud E. Siepraths zu impliziter Religion im Science-Fiction-Film ausgerichtet.¹³² Sieprath geht unter der Prämisse

¹²⁵ Vgl.: ebd., S. 43–51.

¹²⁶ Ebd., S. 45–46.

¹²⁷ Vgl.: ebd., S. 46–49.

¹²⁸ Ebd., S. 50.

¹²⁹ Ebd., S. 53.

¹³⁰ Vgl.: ebd., Kapitel 2.

¹³¹ Während die Studie von Fritsch et al. zunächst eine ähnliche Ausgangslage wie die vorliegende Arbeit problematisiert, nämlich die komplizierte Positionierung im postsäkularen Diskurs, besteht dennoch ein signifikante Differenz in den jeweiligen methodischen Bearbeitungsansätzen. Ähnlich sind sich die Studien darin, ein ganzes Genre mit dem Diskurskomplex ‚Religion‘ zu verbinden. Aber anders als in der theologischen und philosophischen Darstellung nach Fritsch et al. perspektiviert diese Arbeit den Film aus der eigenen medialen Gegenständlichkeit heraus und führt ‚Religion‘ und ‚Film‘ bzw. das Genre des Musikfilms anhand der Medialität des Films eng.

¹³² Vgl.: Sieprath, Maud E.: Der Mensch als Schöpfer künstlicher Intelligenz. Implizite Religion im Science-Fiction-Film. Things to Come. Berlin: Weißensee Verlag 2010 (= Religionen in Kultur und Gesellschaft 3).

neuformierter Religion¹³³ davon aus, dass ein implizit religiöses „Repertoire an Grundgeschichten und Grundgestalten“¹³⁴ im Science-Fiction-Film eine „Art *Straßentheologie*“¹³⁵ vermittelt. Unterhaltende Filmgenres könnten der Autorin zufolge Lebensorientierung bieten¹³⁶ und Teil einer impliziten Religiosität im Sinne einer „verborgene[n] individuelle[n], in verschiedenste Lebenszusammenhänge eingebettete[n] Lebensweise“¹³⁷ sein. Nach einem Exkurs zum Säkularisierungsbegriff¹³⁸, einem Überblick zur Geschichte des Science-Fiction-Films und der Gegenstandsbeschreibung „Science-Fiction“¹³⁹ werden in der Studie historisch-literarische und philosophische Vorläufer von einigen typischen Topoi des Genres herausgearbeitet¹⁴⁰. In einer ersten Bezugnahme von Science-Fiction auf Religion schränkt Sieprath jedoch ein, dass aufgrund der Breite des Genres „nur allgemeine Aussagen getroffen werden“¹⁴¹ können. Der Fokus auf wissenschaftlichen Fortschritt in Science-Fiction-Filmen führe dazu, dass Religion kaum oder nur als überholtes gesellschaftliches System dargestellt werde, stattdessen erhalte oft Wissenschaft einen religiösen Status. In der Thematisierung von Sehnsüchten und Ängsten der Menschen in Bezug auf den technischen Fortschritt behandle das Genre aber häufig implizit religiöse Themen.¹⁴² Nach einer ausführlichen Interpretation von *I, Robot* (2004), basierend auf einer strukturalistischen, rezipientenorientierten psychologischen und genrespezifischen Analyse¹⁴³, kommt die Autorin zu dem sehr allgemein gehaltenen Schluss, dass der Film „die Probleme der menschlichen, individuellen Existenz zugleich widerspiegelt und verschärft“¹⁴⁴. Auch das abschließende Resümee beschreibt – aus film- und medienwissenschaftlicher Perspektive – nur wenig differenziert eine existentialistische Ausrichtung des Genres.¹⁴⁵ Die generalistischen Schlussfol-

133 Vgl.: ebd., S. 13.

134 Ebd., S. 11.

135 Ebd., S. 10.

136 Vgl.: ebd., S. 19–31.

137 Ebd., S. 39.

138 Vgl.: ebd., S. 47–57.

139 Vgl.: ebd., 58–82.

140 Ebd., S. 90–125.

141 Ebd., S. 83.

142 Vgl.: ebd., S. 83–89.

143 Vgl.: ebd., S. 146–147.

144 Ebd., S. 200–201.

145 Vgl.: ebd., S. 214–230. Ohne eine theoretische Einordnung fasst Sieprath bspw. zusammen: „Die Frage wird aufgeworfen, wie viel Maschine der Mensch ist, wenn man bedenkt, dass maschinelle und technische Perfektion im christlich geprägten Kulturkreis gleichbedeutend ist mit dem Verlust, von dem was man gemeinhin als Seele bezeichnet und als Autonomie angesehen wird. Damit ist auch die strikte Haltung der menschlichen Filmfiguren gegenüber den Robotern bezüglich eines

gerungen, die meines Erachtens weder den Gegenstand Film noch den Gegenstand Religion tiefergehend beleuchten, resultieren aus der methodisch unspezifischen Herangehensweise. Obwohl die Studie auf den ersten Blick dem hier vorgestellten Ansatz ähnelt, besteht eine große Differenz sowohl in der Zielrichtung (hier: intradiegetische ästhetische Erfahrung als Transzendenz Erfahrung zu erläutern) als auch in der systematischen Fundierung.

Zuletzt sei an dieser Stelle noch auf Paul Schraders prominente religionswissenschaftliche Studie *Transcendental Style in Film*¹⁴⁶ hingewiesen. Schrader, selbst auch als Regisseur und Drehbuchautor tätig, entwickelt anhand der Werke von Robert Bresson, Yasujiro Ozu und Carl Dreyer die Beschreibung eines Filmstils zur Annäherung an das Transzendente: „The style is not intrinsically transcendental or religious, but it represents a way [...] to approach the Transcendent.“¹⁴⁷ Nach Schrader ermöglichen filmische Stilmittel die Darstellung von Transzendenz, deren „twin manifestations“¹⁴⁸ Religion und Kunst seien, im Film.¹⁴⁹ In der Etablierung des transcendental style sei eine formalästhetische Reduzierung nötig, sodass in der Filmrezeption das „greater mystery“¹⁵⁰ des Heiligen erfahrbar werde.¹⁵¹ Die Filmerfahrung der Zuschauerinnen gerät so zur religiösen Erfahrung. Da Schraders These normativ bestimmte Stilmittel zur Darstellung von Transzendenz (in einem theologischen Begriffsverständnis) als geeignet bewertet und mit Fritz auf eine „Bedeutungsrekonstruktion des Rezipierenden“¹⁵² abzielt, wird dieser Ansatz trotz seiner forschungshistorischen Prominenz im Folgenden nicht weiter einbezogen.

Einordnung der Dissertation

Selbst dieser verhältnismäßig knappe Forschungsüberblick verweist bereits auf das große gegenseitige Interesse von Film und Religion. Wie aus dieser Darstellung und der oben entwickelten Fragestellung aber ebenfalls ersichtlich ist, kann die vorliegende Arbeit dem Forschungskomplex ‚Film und Religion‘ eine neue Perspektive eröffnen: Denn während auf die Theorie der impliziten Religion durchaus bereits Bezug genommen wird, läuft

‚Ich‘-Seins und des Anspruchs auf eine Seele zu sehen. Die Seele ist den Menschen vorbehalten und hat mit der kalten Technologie der Maschinen nichts zu schaffen.“ (Ebd., S. 216). Und weiter: „Es geht hier um nichts weniger, als um die Stellung und Verortung des Menschen innerhalb unseres Universums.“ (Ebd., S. 221.)

¹⁴⁶ Vgl.: Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: DaCapo Press 1988.

¹⁴⁷ Ebd., S. 3.

¹⁴⁸ Ebd., S. 7.

¹⁴⁹ Vgl.: ebd., S. 6, vgl. auch S. 151.

¹⁵⁰ Ebd., S. 168.

¹⁵¹ Vgl. überblickshaft auch: Fritz, N.: Von Rabenvätern und Übermüttern, S. 19–20.

¹⁵² Ebd., S. 20.

die Argumentationslinie etwa bei Fritsch et al., aber auch bei Herrmann darauf hinaus, Religion über unterschiedliche disziplinäre Herangehensweisen in den Filmerzählungen nachzuweisen und daraus Rückschlüsse auf Verfasstheiten von Kultur zu ziehen. Obwohl auf diese Arbeiten Bezug genommen wird, zeigt die von mir gewählte Themenstellung auch eine Leerstelle in der bisherigen Forschung zu Religion und Medienkultur auf, insofern die Deutung von Musik als Stellvertreter von Transzendenzerfahrung in thematisch scheinbar a-religiösen Filmen noch nicht geleistet wurde. Der Fokus im vorgestellten Forschungsansatz zu expliziter oder impliziter Darstellung von Religion im Film liegt bisher auf dem Nachweis, *dass* in den Histoires der Filme von Religion erzählt wird. Das Ent- bzw. Aufdecken versteckter religiöser Inhalte ist dabei zentral. Dagegen orientiert sich der in der vorliegenden Arbeit zu entwickelnde Ansatz vor allem am Discours, *wie* von Musik im Film erzählt wird. Ausschlaggebend ist dabei die *Inszenierung einer ästhetischen Erfahrung in der filmischen Inszenierung von Musik*. Im Vordergrund meines Forschungsansatzes stehen mithin die filmischen Codifizierungen von Musik und in der Gesamtschau die Verfügbarmachung eines Stellvertreter-Diskurses. Zur gründlichen Bearbeitung des Musikfilms stellt die Argumentation auch eine medientheoretische Reflexion der filmischen Nutzbarmachung von Musik für die Diegese zur Verfügung. Die mediale Disposition des Musikfilms, so wird in der Arbeit erstmals zu zeigen sein, trägt der Implikation von Religion auf kinematographischer Ebene konkret zu.

Der auch methodische Unterschied meiner Arbeit besteht damit auch in der Auswahl des Materials, welches die Diegese zur Verfügung stellt: Analysiert werden zwar auch intradiegetische Figurenreden über Musik, aber auch die Inszenierungsstrategien für die Präsentation von Musik. Der Code des Religiösen erschafft in diesem Sinn eine Form, die Außergewöhnlichkeit der Erfahrung mit Musik zu markieren. Auf diese Weise besetzt der Musikfilm die von der Postmoderne und im Speziellen vom Postsäkularisierungsdiskurs hinterlassene Leerstelle eines Erfahrungsraumes, der die Rezipientinnen durch die implizite Religion des Musikfilms verbindet. Weiterführend ist in der Analyse des Musikfilms zu beachten, dass die Musikfilme auf der Ebene der Histoire und/oder der Story keine programmatische Erhöhung von Musik als Ersatz- oder Kunstreligion betreiben, womit sich der hier vorzustellende Ansatz auch von der Forschung zu Phänomenen der Kunstreligion abgrenzt.

Das Bedeutungs-Mehr in der Darstellung von Musik bedeutet auch ein Mehr an Vermitteltheit von Religion, dessen Herausstellung die Eigenleistung dieser Arbeit ist. Denn der Grad der Vermitteltheit von Religion steigt mit dieser Lesart: Offensichtlich und für jeden erkennbar findet sich explizite Religion unvermittelt in Filmen über religiöse Institutionen, Personen u.ä. Auf einer zweiten Stufe der Vermitteltheit verwenden viele