

SE Wo stehst du mit deiner Kunst, Kolleg_in, WiSe 2019/20

Seminarleiterin: Mag.phil. Eva Maria Stadler

Universität für angewandte Kunst Wien

Realismus

Il Vangelo Secondo Matteo und *Das neue Evangelium*

Pier Paolo Pasolini und Milo Rau

Pauline Hosse-Hartmann

Matrikelnummer: 11724679

Studienfach: Lehramt kkp / Italienisch

pauline.h-h@web.de

Zeichenanzahl (ohne Leerzeichen): 71125

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	...1
2 Filmtheoretischer Teil	...1
2.1 Pasolinis Filmtheorie	...1
2.2 <i>Globaler Realismus</i> bei Milo Rau	...4
2.3 <i>Realismus</i> als Strömung der Malerei des 19. Jahrhunderts	...6
2.4 <i>Neorealistische</i> Tendenzen im Kino	...8
2.5 Der <i>Neue Realismus</i> in der Philosophie	...9
2.6 <i>Filmischer Realismus</i>	...10
3 Filmanalytischer Teil	...12
3.1 Das Matthäus-Evangelium	...12
3.2 <i>Il Vangelo Secondo Matteo</i>	...13
3.3 <i>Das neue Evangelium</i>	...19
4 Conclusio	...26

Anhang: Bibliografie, Selbstständigkeitserklärung

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Realismus in Pier Paolo Pasolinis filmtheoretischen Überlegungen und Milo Raus Überlegungen zur Theater- (und Film-)arbeit, sowie in den Filmen *Il Vangelo Secondo Matteo* von Pasolini und *Das neue Evangelium* von Rau.

Realismus lernen wir in der Arbeit zunächst kennen als „ein ebenso schillerndes wie wechselvolles Phänomen“ (Marszałek/Mersch 2016:8). Es gibt nicht die *eine* Definition davon, was Realismus in der Kunst und im Film bedeutet, sondern Realismus kann hier ganz unterschiedliche Aspekte beschreiben, von denen ich einige wenige im Folgenden vorstelle.

Nachdem ich mich auf einer theoretischen Ebene mit Realismus und den theoretischen Konzepten Pasolinis und Raus, die zum einen von *Wirklichkeit* und zum anderen von *Realismus* sprechen, beschäftigt habe, wende ich mich den einzelnen Filmen zu und versuche nachzuvollziehen, was Realismus in Bezug auf die Filme bedeuten könnte. In diesem Zusammenhang gehe ich auch auf das Matthäus-Evangelium ein, da es den beiden Filmen als Grundlage dient.

In der Conclusio versuche ich die vielen Stränge, die ich bis dahin aufgemacht habe, zusammenzuführen.

Das Problem dieser Arbeit ist, dass das Thema viel zu groß ist, um auf 30 Seiten gut diskutiert werden zu können. Deshalb bleibt vieles angeschnitten und nicht alles wird bis ans Ende formuliert.

2 Filmtheoretischer Teil

2.1 Pasolinis Filmtheorie

Einsteigen möchte ich mit Pier Paolo Pasolinis Filmtheorie. Dabei möchte ich zwei Konzepte vorstellen, die Pasolini in dem Band *Ketzererfahrungen* entwickelt. Zum einen soll es um das *Kino der Poesie* gehen, zum anderem um eine *allgemeine Semiologie der Wirklichkeit*. Wie bereits aus den „Titeln“ deutlich hervorgeht, lehnt Pasolini seine Filmtheorie an Konzepte aus der Sprach- und Literaturwissenschaft an. In dem Band *Ketzererfahrungen* bespricht er neben dem Kino und Film auch die zwei Blöcke Sprache und Literatur.

Das Konzept des Kinos der Poesie ist gleich zu Beginn in dem Essay *Das „Kino der Poesie“*, welches den Block zu Kino und Film in *Ketzererfahrungen* eröffnet, dargelegt. Ausgehend von sprachwissenschaftlicher Zeichentheorie und daran seine Filmtheorie anknüpfend, führt

Pasolini neben linguistischen Zeichen (ein Begriff der in der Sprachwissenschaft bereits besteht) die visuellen Zeichen ein. Sprachlich unterscheidet er in *linsegni* und *imsegni*¹. Die *linsegni* stehen kurz für linguistische Zeichen. Mit *imsegni*² sind hingegen Bildzeichen gemeint.

Pasolini unterscheidet zwei Bereiche von Bildzeichen. Und zwar sind das auf der einen Seite mimische und gestische Zeichen und Zeichen, aus der uns umgebenen Umwelt. Damit ist gemeint: „la realtà vista dagli occhi“ (Pasolini 1981:173) (dt.: die Realität, die wir mit den Augen wahrnehmen). Auf der anderen Seite stehen die Bilder, die uns in der Erinnerung und den Träumen begegnen.

Diese beiden Bereiche der Bildzeichen unterscheidet Pasolini im Hinblick auf ihre Objektivität bzw. Subjektivität. Die mimischen und gestischen und die Umwelt-Zeichen beschreibt Pasolini als „überaus objektiv“ (Vgl. Pasolini 1981:173). Wo hingegen die Bilder der Erinnerung, der Träume, d.h. die „immagini di „comunicazione con se stessi““ (Pasolini 1981:173) (dt.: Bilder der „Kommunikation mit sich selber“), als subjektive Bilder beschrieben werden. Damit schlägt er eine Brücke zu literaturwissenschaftlichen Gattungstheorien, die klassischerweise lyrische Texte mit Subjektivität in Verbindung bringen und sie u.a. dadurch von dramatischen und epischen Texten abgrenzen. In lyrischen Texten wird aus der Perspektive des lyrischen Ichs ein subjektives Empfinden und Erleben geäußert. Im Italienischen wird die Trias aus *Lyrik, Epik und Dramatik* wohlgemerkt mit *Poesia, Prosa und Dramma* übersetzt. Das Kino der Poesie ist also auch ein lyrisches Kino. Pasolini führt diese beiden Stränge der objektiven und subjektiven Bildzeichen zusammen, in dem er zusammenfasst, dass folglich das Kino, in dem alle genannten Bildzeichen versammelt sind, sowohl subjektiv als auch objektiv ist: „Insomma, il cinema, o il linguaggio degli im-segni, ha una doppia natura: è insieme estremamente soggettivo e estremamente oggettivo“ (Pasolini 1981:174) (dt.: Kurz gesagt, das Kino, oder die Sprache der Bildzeichen, hat eine doppelte Natur: Sie ist sowohl extrem subjektiv als auch extrem objektiv.).

Darüber hinaus aber sagt er, dass man annehmen sollte, dass die Sprache des Kinos eine Sprache der Poesie, eine poetische Sprache sei. Allerdings würde aus der Geschichte des Kinos hervorgehen, dass dem nicht so ist und dass nach ersten Versuchen zu Beginn der Geschichte des Kinos, ein Kino der Poesie zu machen, sich eine Tradition des Kinos herausgeformt hätte, die eine Sprache der Prosa, eine prosaische Sprache benutzt (Vgl. Pasolini 1981:172).

¹ Die Begriffe habe ich aus dem Italienischen übernommen, da mir keine Übersetzung des Textes vorliegt.

² Der Begriff *imsegni* setzt sich zusammen aus *immagine* (dt.: Bild) und *segni* (dt.: für Zeichen).

Um auszuführen, was Pasolini mit der Sprache der Poesie im Kino meint, führt er den aus der Literaturwissenschaft stammenden Begriff der freien indirekten bzw. erlebten Rede ein. Die freie indirekte Rede definiert Pasolini wie folgt: „l’immersione dell’autore nell’animo del suo personaggio, e quindi l’adozione, da parte dell’autore, non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua.“ (Pasolini 1981:176) (dt.: das Eintauchen des Autors in den Geist seiner Figuren und folglich die Übernahme nicht nur der Psychologie, sondern auch der Sprache der Figuren durch den Autor). Diesen Begriff übernimmt er für seine Filmtheorie und spricht in Bezug auf das Kino von einer „soggettiva libera indiretta“ (Pasolini 1981:177) (dt.: subjektiven freien indirekten [Rede]). Auch beim Film erzählt die*der Regisseur*in mit Hilfe ihrer Hauptfigur eine Geschichte. Sie bedient sich dabei weniger der Sprache an sich, sondern des Stils: „La sua operazione non può essere linguistica ma stilistica.“ (Pasolini 1981:178f.). (dt.: Ihr*sein Vorgehen kann nicht sprachlicher Natur sein, sondern stilistischer Natur.). Um auf lyrische Texte zurückzukommen: diese sind oft dadurch gekennzeichnet, dass sie eine große Fülle an Stilmitteln aufweisen. In ganz konkreter Weise wird die *soggettiva libera indiretta* spürbar durch ein Sichtbarmachen der Kamera: „Die Poesie des Films besteht demnach technisch in der überdeutlichen Präsenz der Kamera, in den vielen Zooms, in den extrem vergrößerten Details und gewollt falschen Anschlüssen, d.h. in einer parataktischen Technik und Montage der Bilder.“ (Doga 2015:129f.).

Die Figuren, über welche es der*dem Regisseur*in möglich wird ihre*seine Geschichte im Film zu erzählen, sollen aus dem gleichen kulturellen Umfeld kommen wie die*der Regisseur*in selbst, so dass gewährleistet ist, dass nicht, wie in einem Negativbeispiel, welches Pasolini bringt, eine kleine Gruppe innerhalb der Gesellschaft ihre Geschichte erzählt und diese verallgemeinert und als Norm setzt. Pasolini grenzt sich ab von aus dem Bürgertum stammenden Regisseur*innen, welche im Kino „ridentifica se stessa con l’intera umanità, in un interclassismo irrazionalistico.“ (Pasolini 1981:187) (dt.: sich identifiziert mit der gesamten Menschheit in einem irrationalistischen Interklassismus). So meint Pasolini mit dem Kino der Poesie auch ein Kino, welches den subjektiven Standpunkt der*des Regisseur*in transparenter macht (Vgl. Viano 1993:54).

Pasolini plädiert für ein Kino, in welchem die Sprache der Poesie wieder Einzug findet. Er spricht sich gegen das Kino der Prosa aus. Das Kino der Prosa, ein narratives Kino ist beispielsweise eines, in welchem die Kamera nicht spürbar ist: „non vi si sentisse la macchina da presa[...]; era trasparente fino alla perfezione“ (Pasolini 1981:185) (dt.: die Kamera spürte man

nicht; sie war transparent bis zur Perfektion). Er stellt sich damit auch gegen das neorealistische Kino (Vgl. Viano 1993:54).

Neben dem Kino der Poesie, entwickelt Pasolini die Idee für eine allgemeine Semiologie der Wirklichkeit. Die Semiologie oder Semiotik ist die allgemeine Zeichenlehre und somit in gewisser Weise mit der Sprachwissenschaft verwandt. Pasolini spricht von seiner großen Liebe zur Wirklichkeit, die ihn dazu führt, die Sprache der Wirklichkeit konkret zu bestimmen und sie dadurch zu „entweihen“ (Vgl. Pasolini 1979:219f.).

Pasolini unterscheidet in Kino und Film und bedient sich dabei der gängigen Unterscheidung in der Sprachwissenschaft in *langue* und *parole*, die auf Ferdinand de Saussure zurückgeht. Das Kino ist dabei analog zur *langue* zu sehen: „das „Kino“ [muss] aus den verschiedenen „Filmen“ abstrahiert“ werden (Pasolini 1979:217). Analog zur *parole* stehen demnach die Filme. Sie sind konkret, während das Kino etwas abstraktes, nicht greifbares bleibt. Mit Bezug auf Einstellung und Montage, zwei Begriffe aus der konkreten Arbeit am Film, kann beim Kino von einer „ununterbrochenen *Einstellungssequenz*“ gesprochen werden, während im Film einzelne begrenzte Einstellungen durch die Montage aneinandergereiht werden (Pasolini 1979:221). Das Kino weist eine „*analytische* Linearität“ auf, während die Filme eine „*synthetische* Linearität“ besitzen (Pasolini 1979:221).

Pasolini setzt das Kino mit der Wirklichkeit gleich (Vgl. Pasolini 1979:229). „[D]ie Sprache des Kinos“ sei nichts anderes als „das geschriebene Moment der Sprache der Wirklichkeit“ (Pasolini 1979:219). „Das impliziert die Definition der Wirklichkeit *als Sprache*.“ (Pasolini 1979:247). Die Filmbilder würden sich nicht von der Wirklichkeit unterscheiden, da sie nicht symbolisch sind (Pasolini 1979:219 und 229). Vielmehr sei es so, dass wir „in den Filmen die Wirklichkeit [erkennen], weil sie in ihnen so zu uns spricht, wie sie es jeden Tag im Leben tut.“ (Pasolini 1979:229). Pasolini macht an einem Beispiel deutlich, was er meint:

„Ein Darsteller spricht im Kino – wie in jedem Augenblick der Wirklichkeit – zu uns durch die Zeichen, durch die *lebendigen Syntagmen* seiner Handlung, die in die folgenden Kapitel unterteilt werden können: 1. die Sprache der physischen Gegenwart; 2. die Sprache des Verhaltens; 3. die Sprache der geschrieben-gesprochenen Sprache – alle zusammengefaßt in der Sprache des Handelns, das mit uns und der objektiven Welt Beziehungen aufnimmt.“ (Pasolini 1979:229)

Pasolini schreibt dem Film etwas Revolutionäres zu, denn wie die Erfindung der Schrift, die dem Menschen „„enthüllt“ [hat], was seine mündliche Sprache ist“, so enthüllen die Filmbilder dem Menschen die Sprache der Wirklichkeit (Pasolini 1979:225). Pasolini sagt dazu:

„Solange die Sprache der Wirklichkeit eine natürliche war, lag sie außerhalb unseres Bewußtseins; nun, da wir sie durchs Kino als „geschriebene“ vor Augen haben, fordert sie notwendig ein Bewußtsein. Die geschriebene Sprache der Wirklichkeit bewirkt vor allem, daß wir erkennen, was die Sprache der Wirklichkeit ist; und schließlich, daß wir unser Denken über die Wirklichkeit verändern“ (Pasolini 1979:226).

2.2 *Globaler Realismus* bei Milo Rau

Globaler Realismus ist eine Theorie bzw. ein Konzept, welches Milo Rau entwickelt hat, und welches seine Theater- (und auch Film-)arbeit in gewisser Weise beschreibt. Globaler Realismus setzt sich zusammen aus *global* und *Realismus*. Global bezieht sich darauf, dass in einer global vernetzten Welt, Themen und Problemstellung als global verzweigt verstanden werden müssen. Rolf Bossart beschreibt dies so:

„Der Begriff des Globalen Realismus bezeichnet die Konsequenz aus der Erkenntnis, dass globalisierten Gesellschaften und Ökonomien, eine Kunst gegenüberstehen muss, die ebenfalls mit diesen globalen Realitäten arbeiten kann“ (Rau 2018:7).

Der Realismus-Begriff ist bei Milo Rau eng mit seinem Theaterschaffen verbunden. Bei den Produktionen geht er wie folgt vor. Ausgangspunkt ist die Recherche-Arbeit: „Recherchereisen, Suche nach Zeugen, Archivarbeit, langwierige Interviews“ (Marszałek 2016:369). Die Themen, die er dabei aufgreift umfassen „historische... oder gesellschaftspolitische... Konflikte“³. Realistisches Arbeiten heißt dann diese Konflikte wieder aktuell zu machen: „Realistisch zu arbeiten heißt ..., das Reale aus dem Schatten der Dokumente, der sogenannten Aktualität ins Licht der Wahrheit und Präsenz zu zerren“ (Rau 2018:34). Damit das gelingt, bedarf es einer „totale[n] Offenheit“ (Rau 2018:34). Das bedeutet, dass der Ausgang der Produktion nicht schon im Vorfeld bestimmt sein darf. Theaterarbeit, die diesem Ansatz folgt, führt zwangsläufig zu unkontrollierbaren Situationen (Vgl. Rau 2018:35). Das bedeutet auch, dass sich Konflikte und Themen erneut einer ehrlichen Befragung öffnen. Sie stehen neuerlich „in einem Raum, in dem plötzlich wieder völlig offen ist, was sie bedeuten“ (Rau 2018:14).

Daneben ist der Gedanke wichtig, dass die*der realistische Künstler*in jemand ist, welche*r utopisches und imaginäres auf die Bühne bringt. In dem Sinne, dass die*der Künstler*in versucht „in die Zukunft zu sehen“ und „praktische Handlungsanweisung[en]“ zu geben (Rau 2018:35). In einem Interview in der vom Kultursender *Arte* produzierten Reihe *Create Your Revolution* sagt Milo Rau dazu: „In art what you do: you give the example, you give the

³ <http://international-institute.de/about-iipm/>, entnommen am 08.04.2020.

symbolic space, where something can happen that couldn't happen now"⁴. Dabei ist klar, dass die Thetareproduktion an sich „etwas völlig Artifizielles...“ bleibt (Rau 2018:35), welches aber auf einen Möglichkeitsraum verweist.

Im Hinblick auf die am Projekt Beteiligten braucht es eine „reale Involviertheit“ (Rau 2018:12). Und das soll heißen, dass vor allem die Beteiligten in der Rolle der Schauspielenden „nicht bloß privat oder als Profi, sondern tatsächlich als Mensch, völlig real und politisch im Jetzt“ gefordert sind (Rau 2018:16). Dies wird sehr deutlich bei dem Cast für *Das neue Evangelium* von Milo Rau, bei dem die Rolle, die die Darsteller*innen in ihrem eigenen, persönlichen Leben einnehmen ausschlaggebend war für die Besetzung und weniger die schauspielerischen Qualitäten, die sie mitbringen.

Magdalena Marszałek schreibt in diesem Zusammenhang über die Arbeit Milo Raus von einer Art „Überschuss“: „Dieser entsteht, wenn durch die Intensität der Vorbereitung und der Arbeit mit den Darstellern – Laien und professionellen Schauspielern – ihre ‚Rollen‘ Teil ihres Lebens werden“ (Marszałek 2016:369f.).

2.3 Realismus als Strömung der Malerei des 19. Jahrhunderts

Realismus ist uns vor allem auch bekannt als eine Kunstströmung der Jahre zwischen 1840 und 1870 (Ohlsen 2010:19).⁵ Bleibt man an der Oberfläche und schaut man sich zunächst einmal die „Art der Malerei“ des Realismus an, stellt man fest, dass sie sich durch eine „Genauigkeit ihrer Darstellung und dem Reichtum des Details“ auszeichnet (Lange / Ohlsen 2010:6). Eine vermeintliche Abbildung der „Wahrheit und Wirklichkeit im Verhältnis 1 : 1“ (Ohlsen 2010:14). Schnell wird allerdings klar, und das war auch schon den Realist*innen der ersten Stunde, darunter Gustave Courbet, bewusst, dass eine reine und objektive Abbildung der Realität, der Wirklichkeit gar nicht möglich ist. Denn bspw. durch die Wahl des Motivs oder die Wahl des Ausschnitts und der Perspektive zeigt sich kein objektives Bild der Wirklichkeit, sondern eröffnet sich uns ein subjektiver Blick oder eine „subjektive Schilderung eines objektiven Geschehens“ (Ohlsen 2010:17). Der subjektive oder individuelle Blick lässt sich hier nicht herausstreichen. Er kennzeichnet vielmehr auch die Malerei des Realismus. Gustave Courbet bspw. machte es sich zum Auftrag, „das Leben seiner Zeitgenossen so dar[zu]stellen, wie er es wahrnimmt.“ (Ohlsen 2010:20). Für Courbet kennzeichnet gerade dies den Realismus:

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=GmSy5WWEyBQ>, entnommen am 14.04.2020.

⁵ Die zeitliche Eingrenzung wird durch unterschiedliche Autor*innen unterschiedlich dargestellt.

„Objektivität und Individualität versteht er also keineswegs als Paradox, sondern als die zwei essentiellen Teile des Realismus.“ (Ohlsen 2010:20).

„Bei genauer Analyse realistischer Gemälde und Fotos entpuppt sich der Künstler als ein geschickter Regisseur, der die Aufmerksamkeit, die Wahrnehmung und schließlich auch die Interpretation des Betrachters lenkt und beeinflusst. In diesem Sinne ist ein realistisches Bild immer ein Konstrukt dessen, was man für das Reale hält.“ (Ohlsen 2010:18)

Der Realismus in der Kunst entwickelte sich in einer politisch brisanten Zeit. Genau genommen entsteht er „in der Folge der Revolution des Jahres 1848“ (Zimmermann 2011:31). „[T]rotz des Scheiterns“ der Revolutionen, „die seit März 1848 ganz Europa erschütterten“, setzten die Revolten „Ziele der Emanzipation und Demokratisierung“ (Zimmermann 2011:8). In dieser aufwühlenden Zeit „setzten sozialistische und kommunistische Bewegungen die soziale Frage auf die Agenda, und Realisten wie Naturalisten schlossen sich ihnen an.“ (Zimmermann 2011:8).

In der Tat ist im Realismus eine Hinwendung zu „ethische[n] Fragen“, die sich an das Bild selbst richten, zu beobachten: „Vermittelten Bilder überhaupt ein verantwortbares Bild des Menschen und der Welt als Raum für einzelnes und gesellschaftliches Agieren?“ (Zimmermann 2011:9). Deutlich wird diese Kehrtwende vor allem an den Motiven, die die realistische Malerei in den Blick nimmt. So werden „ländliche und urbane Mittelklasse, die „gefallene Frau“, die Stadt mit ihren Passanten und Bettlern und ganz besonders die Arbeit als Motiv bildwürdig“ (Ohlsen 2010:21). Damit wendet man sich gegen die klassischen „stilistischen und motivischen Bildkonzeptionen“, die zu jener Zeit durch die Kunstakademien diktiert wurden (Ohlsen 2010:20). Die Motive, die die realistische Malerei wählt, stellten zu jener Zeit Themen dar, denen bis dato „nur selten eigenständige bildliche Aufmerksamkeit geschenkt“ wurde (Ohlsen 2010:21).

„Beschränkungen in der Wahl des Sujets – wie etwa im Klassizismus – werden nicht mehr toleriert. Damit gewinnt der Realismus die Qualität des Revolutionären, er weiß sich mit dem status quo nicht mehr einverstanden.“ (Kohl 1977:79).

„[D]as Alltägliche“ rückt in den Mittelpunkt (Waldmann 1927:47). Abgebildet werden „Leute aus dem Volke [...], Arbeiter“ (Waldmann 1927:47). Gustave Courbet gilt als der Hauptvertreter der realistischen Strömung in der Kunst des 19. Jahrhunderts (Vgl. Zimmermann 2011:7). Er konfrontiert die Zeitgenossen in seinen großformatigen Bildern „mit dem übersehenen Leben [...], dem alle menschlichen Rechte verwehrt wurden.“ (Zimmermann 2011:9). Er hält seinem Publikum „das wahre Gesicht seines Landes, das der Provinz und der Armut“ vor (Zimmermann 2011:37). Programmatisch hierfür steht Courbets Bild von 1849 der „verrohten Steinklopfer an der Straße durch das Tal der Loue“ (Zimmermann 2011:9). Gustave Courbet bietet

somit dem Kunstpublikum seiner Zeit eine „authentische Kunst als Alternative“ an (Ohlsen 2010:20).

Realistische Malerei, so lässt sich zusammenfassend sagen, trägt immer auch eine „politisch-soziale Komponente“ (Ohlsen 2010:21). Fassen wir realistische Kunst weiter und sehen diese nicht nur auf wenige Jahre zwischen 1840 und 1870 beschränkt, können wir Folgendes feststellen: Da realistische Kunst auf den jeweiligen Kontext, in dem sie stattfindet, reagiert, heißt das, dass die realistische Kunst, je nachdem vor welchem „Hintergrund“ sie eben stattfindet, sich unterschiedlich ausformuliert:

„So wie jede Zeit ihre Realität anders wahrnimmt und andere Mittel der Umsetzung entwickelt, wandelt sich auch der Realismus permanent in seinem Wesen, seinen Zielen und Aufgaben.“ (Ohlsen 2010:40)

2.4 *Neorealistische* Tendenzen im Kino

Das *neorealistische* Kino entwickelte sich aus einer Tradition heraus, die bereits Anfang des 20. Jahrhunderts im Film sichtbar wurde. Die Filme, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstanden, zählen streng genommen noch nicht zum *Neorealismus*, sie nehmen aber bereits Merkmale des neorealistischen Films vorweg. Bspw. wurde hier beim Film auf „use of documentary footage [gesetzt] to construct a narrative“ (Wood 2005:84). Es wurden authentische Events, d.h. Ereignisse, die sich in der Realität tatsächlich zugetragen hatten, in die fiktionale Handlung mit eingewoben. Der Blick ging Richtung „working-class“ und soziale Probleme rückten in den Mittelpunkt. Man nahm Menschen in den Blick, die an den Rand der Gesellschaft gedrängt waren: „a ... world ... of people forced to the margins of society in order to survive“ (Wood 2005:85). Außerdem konnte in den Filmen, die dem neorealistischen Kino vorausgingen, bereits eine bedachte Auswahl der „Kulisse“ beobachtet werden: Charaktere wurden „in their social context [gezeigt], so that their actions are to some extent explained, and always contextualized.“ (Wood 2005:85). Ein wichtiger Schriftsteller, der dem Film als Referenz diente, war Giovanni Verga. Als Naturalist war er bedacht darauf durch ein detailreiches Beschreiben von Orten etc., diese in seinen literarischen Texten tatsächlich aufleben zu lassen: „Verga’s naturalism, called *verismo*, depended on the evocation of particular geographies of place and atmosphere through the building up of detail.“ (Wood 2005:86).

Die Filme, die man heute dem Neorealismus zuordnet, entstanden in Italien in den Jahren zwischen 1945 und 1950, d.h. in der Mitte des 20. Jahrhunderts in den Jahren, die auf den Zweiten Weltkrieg folgten. Der Krieg hatte auch auf die Filmproduktion Auswirkungen gehabt: „the

Germans had taken much film-making equipment with them as they retreated; Cinecittà was used as a refugee camp and there was a shortage of film stock to make films.“ (Wood 2005:86). Das führte dazu, dass neue Kulissen hermussten und somit teilweise direkt in den Straßen Roms gedreht wurde, was vorher eher unüblich war. In der Tat ist es ein markantes Merkmal neorealistischer Filme, dass sie „the truth of actors, often non-professionals“, „the truth of lighting“ und „the truth of decor and refusal of the studio“ hervorkehren (Wood 2005:89), was so viel heißt, als dass nicht mehr im Studio sondern auf der Straße gedreht wurde, natürliches Licht verwendet wurde und oft Laiendarsteller*innen zum Einsatz kamen. Diese veränderte Art des Kinomachens führte zu „the overwhelming impression of reality and authenticity“, die diese Filme dem Publikum vermittelten (Wood 2005:86). Auch wurde sich in der Kameraführung an einen „reportage style“ angelehnt (Wood 2005:89), d.h. eine Kameraführung in der Art von dokumentarischem Film und Reportagen. Neben diesen formalen Merkmalen zeichnete das neorealistische Kino aus, dass es eine soziale Agenda vertrat. Die Filmemacher*innen des neorealistischen Films wollten sich ausdrücklich absetzen von Filmen, die unter dem Faschismus in Italien entstanden waren, und die soziale Ungleichheiten in der italienischen Gesellschaft nicht thematisierten sondern herunterspielten (Vgl. Wood 2005:87). Die neorealistische Bewegung war maßgeblich beeinflusst durch „[l]eft-wing views“ und die neorealistischen Filmemacher*innen machten es sich zur Aufgabe „to portray sections of the population who had not had much screen time devoted to them – the working class.“ (Wood 2005:87). Zeitgeschichtliche Ereignisse wurde aus der Perspektive „of the common people“ erzählt (Wood 2005:89).

2.5 Der *Neue Realismus* in der Philosophie

Der *Neue Realismus* ist eine jüngere philosophische Strömung, die sich in den letzten Jahrzehnten formiert hat. Sie ist entstanden als Antwort auf die Kritik eines „alten“ Realismus, wie er eher in der realistischen Malerei des 19. Jahrhunderts oder im neorealistischen Kino zu finden ist. Ich möchte den Neuen Realismus an dieser Stelle kurz besprechen, um etwas gegenwärtigen Geist in die Diskussion darüber, was unter Realismus zu verstehen ist, hereinzubringen.

Der Neue Realismus grenzt sich, wie bereits aus dem Namen hervorgeht, von einem „alten“ Realismus ab. Der Neue Realismus lässt sich dem Postkonstruktivismus zuordnen (Vgl. Marszałek/Mersch 2016:22). Unter dem „alten“ Realismus wird hier verstanden die Begriffsdeutung, wie sie Kant in Abgrenzung zum Idealismus vorgenommen hat. Realismus meint bei Kant eine „erkenntnistheoretische Position, die die Beschaffenheit der Welt als von den Erkenntnis-subjekten unabhängig annimmt.“ (Kirsten 2013:16). Dieses Verständnis von Realismus wird in

Folge des *linguistic turn* stark in Frage gestellt, denn die zentrale Erkenntnis des *linguistic turn* ist, dass „[d]as Reale ... uns zuvorderst durch die Sprache ... gegeben“ ist (Marszałek/Mersch 2016:22). Das bedeutet, dass „die Beschaffenheit der Welt“ oder „das Reale“ nicht unabhängig von uns „Erkenntnissubjekten“ sein können, vielmehr steht es über die Sprache direkt mit uns in Verbindung. In Folge des *linguistic turn* wurde „die Repräsentation ... einer rigorosen Destruktion unterworfen, die dem Realismus umgekehrt jede Chance raubt, sich als ernstzunehmende Methode noch zu behaupten.“ (Marszałek/Mersch 2016:12). Das wiederum kritisiert der Neue Realismus, indem er es als „dürftige...‘ Kritik am Realismus [beschreibt, wenn] nämlich die Erfahrung des Wirklichen und seiner Wirklichkeit kurzum als Täuschung oder Illusion“ diskreditiert werden (Marszałek/Mersch 2016:9).

Der Neue Realismus positioniert sich neu und schüttelt die Krise des „alten“ Realismus ab, indem er gerade „jenseits der ‚realistischen‘ Fiktionsproduktion und der postmodernen Destruktion der Grenze zwischen Fakt und Fiktion die medialen Inszenierungen und ihre Effekte selber untersucht“ (Marszałek/Mersch 2016:23).

Der Neue Realismus, fasst es Gabriel zusammen, erkennt „[u]nser Erkenntnisvermögen und die mit diesem verbundenen Begriffe und Fähigkeiten [als] ebenso real oder wirklich ... wie diejenigen Gegenstände und Tatsachen, die man gemeinhin der ‚Wirklichkeit‘, der ‚Welt‘, der ‚Natur‘ oder der ‚Realität‘ zuordnet.“ (Gabriel 2014:8). Auf der anderen Seite werden „Außenwelt“ oder „Natur“ nicht einfach gleichgesetzt mit der „unbestreitbare[n] Wirklichkeit“ (Gabriel 2014:9f.). Schließlich geht es darum, dass „Bewusstseinsunabhängigkeit ... gar nicht mehr als das zentrale Merkmal realistischer Theorien zu betrachten“ ist (Gabriel 2014:10).

2.6 *Filmischer Realismus*

An dieser Stelle möchte ich noch einen anderen Aspekt beleuchten, der sich auch die beiden Begriffe Film und Realismus zu eigen macht. Und zwar soll es um das *Medium* Film gehen, genauer gesagt um den „(medien-)ontologischen Realismus des Films *per se*“ (Bonnemann 2019:120).

Realismus im Zusammenhang mit Film kann nämlich auch als „im Sinn einer Eigenschaft, die das Filmmedium vor anderen Medien auszeichnet“ aufgefasst werden (Kirsten 2013:14). In diesem Zusammenhang geht es um den Film und „seinen vermeintlich besonders engen Bezug zur physischen und phänomenalen Wirklichkeit.“ (Kirsten 2013:14).

Um verständlich zu machen, worum es dabei geht, werde ich kurz auf den Begriff der *Indexikalität* eingehen. Mit Indexikalität ist eine „existenzielle Relation [...] von Zeichen und Objekt“ gemeint (Kirsten 2013:56). Als Beispiel ab vom Film kann man sich eine Fußspur im Schnee vorstellen, die in einer direkten Relation zu dem Fuß steht, welcher die Spur im Schnee hinterlassen hat (Vgl. Kirsten 2013:39). Die Fußspur im Schnee ist das indexikalische Zeichen, welches darauf verweist, dass dort jemand durch den Schnee gegangen sein muss. Dieses Beispiel geht auf Charles S. Pierce und seine Zeichentheorie zurück, in welcher er Zeichen grob in drei Kategorien einteilt: Ikon, Index und Symbol. Auch Filmbilder sind in gewisser Weise Indexe, da das Abgebildete in einer direkten Relation zu dem Abgebildeten in der „realen“, außerfilmischen Welt steht. Der „direktere[...] Kontakt zur materiellen Wirklichkeit [wird ihnen] zugeschrieben, weil sich die fotografierten und gefilmten Gegenstände zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Kamera befunden haben müssen und die Abbildungen als Zeichen auf diesen Moment und damit auf die Gegenstände zurückverweisen.“ (Kirsten 2013:37). Es kann folglich festgestellt werden, dass sich „[a]us der potenziellen Indexikalität [...] argumentativ ein privilegierter Wirklichkeitsbezug des Filmmediums ableiten [lässt], da sich grundsätzlich in jedem Moment eines fotografischen Films ein Rückbezug zur profilmischen Wirklichkeit herstellen lässt.“ (Kirsten 2013:56).

Kurz genannt werden sollten in diesem Zusammenhang auch André Bazin und Siegfried Kracauer, die als die „beiden wichtigsten und einflussreichsten Vertreter[...] eines filmischen Realismus“ gelten (Bonnemann 2019:112f.).

Bei André Bazin steht „[i]m Mittelpunkt seiner Filmtheorie [...] jedenfalls der Gedanke, dass es sich bei der filmischen Aufnahme in erster Linie um einen rein objektiven Vorgang handelt, für den jegliche schöpferische Subjektivität nebensächlich ist, weil das reale Ding einen Abdruck von sich selbst hinterlässt.“ (Bonnemann 2019:113). Das heißt, dass es „keine vermittelnde Subjektivität, die sich zwischen Darstellung und Dargestelltem schiebt“ gibt (Bonnemann 2019:116). „[W]ir als Betrachter glauben, dass dieses Objekt wirklich vor der Kamera gewesen ist“ (Bonnemann 2019:116). Bazin behauptet damit „nichts Geringeres als eine Identität zwischen Bild und Sache“ (Bonnemann 2019:121).

Auch in der Filmtheorie Siegfried Kracauers geht es um das Medium Film um seine Nähe zur Realität. „Für Siegfried Kracauer ist der Realitätsbezug ohne jeden Zweifel der Originalmodus fotografischer und filmischer Bilderfahrung, denn das fotografische Medium, dessen Nachzögling der Film ist, soll sich von allen anderen künstlerischen Medien wie Musik, Theater und

Literatur dadurch unterscheiden, dass es unverstellte Realität wiedergeben kann.“ (Bonnemann 2019:140).

Sowohl Bazins als auch Kracauers Filmtheorie galten einem späteren Publikum als „naiv“ (Bonnemann 2019:117) und „hoffnungslos naive wie veraltete Position[en]“ (Bonnemann 2019:137).

3 Filmanalytischer Teil

3.1 Das Matthäus-Evangelium

Bevor ich auf die beiden Filme zu sprechen komme, möchte ich kurz einige Charakteristika des Matthäus-Evangeliums beleuchten, durch welches es sich auch von den anderen Evangelien des Neuen Testaments absetzt. Es soll u.a. um die enge Verbindung, die das Matthäus-Evangelium zur realpolitischen Situation seiner Zeit herstellt, gehen. Die Konflikte, die dabei im Matthäus-Evangelium geschildert werden, sind „als Reflex der aktuellen Kontroversen zur Zeit des Evangelisten zu verstehen.“ (Konradt 2015:19). Und zwar geht es im Speziellen um die Auseinandersetzungen von „religiösen und politischen Autoritäten“ auf der einen Seite und „den Volksmengen“ auf der anderen Seite (Konradt 2015:6). Die Volksmengen unterstützten Jesus, während die Autoritäten Widerstand gegen Jesus üben (Konradt 2015:1 und 6). Mit den religiösen und politischen Autoritäten sind die Pharisäer, die zu Zeiten der Entstehung des Evangeliums große Macht innehatten, gemeint. Sie und ihre Auslegung der Religion dominieren die Synagogen dieser Zeit (Konradt 2015:1). Das Verhältnis zwischen Pharisäern und Jesus und seinen Anhänger*innen ist sehr konfliktgeladen: „Deutlich ist, dass sich der Evangelist und seine Gemeinden in einem bedrängenden Konflikt mit ihrer jüdischen Umwelt befinden, die auch Geißelung von Jesusanhängern in den Synagogen einschließt (10,17; 23,34).“ (Konradt 2015:19). Es handelt sich also um eine Situation, in der die Autoritäten gewisse Gruppen aufgrund ihrer Überzeugungen unterdrücken zu versuchen.

Das Matthäus-Evangelium zeichnet ein negatives Bild dieser Autoritäten: „Die Autoritäten werden ... durchgehend in düsteren Farben gezeichnet: Sie haben als Hirten des Volkes versagt (s. zu 9,36) und offenbaren in ihrer Opposition gegen Jesus und seine Jünger ihre abgrundtiefe Bosheit“ (Konradt 2015:6). Sie üben ihre Führungsrolle nicht gut aus und das Volk leidet darunter (Vgl. Konradt 2015:7). Die Gegenüberstellung Pharisäer auf der einen Seite und Jesus und seiner Anhänger*innen auf der anderen erlaubt es dem Evangelisten Jesus' Auslegung der Heiligen Schrift und seine Kritik an der gegenwärtigen Situation genauer herauszuarbeiten. Die

Kritik setzt an der Auslegung der Heiligen Schrift an: „Das Verständnis der Pharisäer wird dabei als Gegensatz zu Jesu Auslegung des Gotteswillens negativ stilisiert. Sie verzetteln sich in der Verschärfung rituell-kultischer Vorschriften und missachten dabei die wichtigen Gebote (23,23f).“ (Konradt 2015:7f.). U.a. kommt diese Kritik in der Bergpredigt des Matthäus-Evangeliums zum Ausdruck.

Im Matthäus-Evangelium wird des Öfteren das Bild des Heilens von Blindheit bedient. Dieses Heilen von Blindheit kann als ein Öffnen der Augen für die Hypokrisie der Autoritäten gelesen werden: Es „tritt eine auffällige Konzentration [von] Blindenheilungen zutage, bei denen eine metaphorische Sinndimension mitschwingt: Jesus heilt die Menschen auch im übertragenen Sinn von ihrer Blindheit, die durch die Autoritäten, die „blinde Führer“ sind (15,14; 23,16.24), verursacht ist.“ (Konradt 2015:7).

Neben dieser Besonderheit des Matthäus-Evangeliums ist es auch die Darstellung eines kämpferischen Jesus, die Pasolini interessiert. Im Matthäus-Evangelium findet sich die Zeile: „Denkt nicht, ich [Jesus] sei gekommen, um Frieden auf die Erde zu bringen. Ich bin nicht gekommen, um Frieden zu bringen, sondern das Schwert.“⁶. Diese Aussage ist in Pasolinis Film an zentraler Stelle wiedergegeben. Pasolini fasziniert, dass „Matthew’s Christ is an angry Christ“ (Viano 1993:141). Eine Jesus-Darstellung, wie sie zu Pasolinis Zeiten in der katholischen Kirche und in Italien generell nicht stattfand (Viano 1993:133). Pasolini zeigt mit seinem Jesus, der auf den Erzählungen des Matthäus-Evangeliums basiert, „that another perfectly legitimate and inspired reading of Jesus’s story was possible, *Il Vangelo* revealed that the story of Christ the Son of God, far from being the locus of absolute truth, is a quintessentially open text, a set of interpretive strategies which are left to the reader.“ (Viano 1993:133).

3.2 *Il Vangelo Secondo Matteo*

Il Vangelo Secondo Matteo (dt. Titel: *Das 1. Evangelium – Matthäus*) ist ein Film von Pier Paolo Pasolini aus dem Jahr 1964. Es handelt sich um einen Film in Schwarz-Weiß. Der Film zeigt die Lebensgeschichte Jesus, die nach dem Matthäus-Evangelium erzählt wird. Hieraus wird auch direkt zitiert.

Il Vangelo Secondo Matteo orientiert sich, wie der Titel bereits deutlich macht, an dem Matthäus-Evangelium. Wie weiter oben dargestellt, hat der Evangelist im Matthäus-Evangelium

⁶ <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/mt12.html>, entnommen am 09.01.2021.

die Geschichte Jesus mit der realpolitischen Situation seiner Zeit eng verknüpft. Dieses Motiv, und zwar das feindschaftliche Verhältnis, welches zwischen Jesus, seinen Anhänger*innen auf der einen Seite und den Pharisäern auf der anderen Seite besteht, wird wiederholt im Film *Il Vangelo Secondo Matteo* dargestellt:

In Minute 6 tritt die Gruppe der Pharisäer zum ersten Mal ins Bild. Sie werden gezeigt, wie sie nach dem Jesuskind fragen, zunächst scheinen sie wohlgesinnt. Doch nachdem die Pharisäer ab Minute 9 Maria und das Jesuskind aufgesucht haben und dem Kind Geschenke dargebracht haben, warnt eine Engelsgestalt Joseph und sagt ihm: er, Maria und das Kind sollten nach Ägypten fliehen. Daraufhin folgt ab Minute 16 die Szene, in welcher der Kindsmord in Bethlehem dargestellt ist. Maria, Joseph und das Jesuskind konnten rechtzeitig fliehen. Auch ab Minute 21, die die Taufszene im Film zeigt, sehen wir die Pharisäer, gut an ihrer Kleidung, vor allem der imposanten Kopfbedeckung, zu erkennen, am Taufbecken vorbeikommen. Johannes der Täufer spricht ein schlechtes Urteil über sie. Johannes der Täufer landet daraufhin im Kerker (zu sehen u.a. in Minute 30). Die Geißelungen der Jesusanhänger*innen in den Synagogen der Pharisäer spricht Jesus direkt an in Minute 44: „Sie werden ... euch in euren Synagogen geißeln“. Ab Minute 43 sehen wir eine Szene, in der Jesus' Jünger am Sabbat essen und Jesus einen Kranken von seiner Beinbehinderung am Sabbat heilt. Eine Gruppe an Pharisäern weist Jesus daraufhin, dass das am Sabbat nicht erlaubt sei. Jesus widerspricht dem und die Szene endet damit, dass einer der Pharisäer eine Drohung gegen Jesus ausspricht: „Wir müssen irgendein Mittel finden, um ihn [Jesus] zu töten“ (Minute 47). In Minute 52 ist Jesus zu hören, wie er ein schlechtes Urteil über reiche Menschen, im Sinne von reich an Gütern, fällt. Die Pharisäer der Synagogen verfügen über Reichtümer im Gegensatz zum hart arbeitenden Volk: „aber die findet ihr in den Palästen, die weichliche Kleidung tragen“. Oder in Minute 61: „Ein Reicher wird schwer in das Himmelreich eingehen können. ... für ein Kamel ist es viel eher möglich durch ein Nadelöhr zu gehen, als für einen Reichen in das Reich Gottes zu kommen.“. Nochmals deutlicher wird Jesus starke Haltung gegen die Pharisäer in zwei Zitaten aus dem Film, die er in Minute 89 und 94 spricht:

„Auf den Lehrstuhl des Moses haben sich die Pharisäer und Schriftgelehrten gesetzt. Alles, was sie sagen, sollt ihr tun und einhalten, aber nach ihren Werken sollt ihr euch nicht richten, denn sie sagen und handeln nicht danach. Sie binden schwere und untragbare Lasten zusammen und legen sie den Menschen auf die Schultern. Selbst aber wollen sie mit keinem Finger daran rühren. Alle ihre Werke tun sie, um den Menschen in die Augen zu fallen. Sie machen sogar ihre Gebetsriemen breiter und die Quasten ihrer Mäntel länger. Sie lieben die Ehrenplätze bei den Gastmählern und die vordersten Stühle in den Synagogen.“

„Wehe über euch Schriftgelehrte und Pharisäer, ihr reinigt das Äußere des Bechers und der Schüssel, aber das Innere strotzt von Raub und Schmutz. Du blinder Pharisäer, reinige zuerst das Innere des Bechers und der Schüssel, dann wird auch ihr Äußeres rein werden. Wehe über euch Schriftgelehrte und heuchlerische Pharisäer, ihr gleicht getünchten Gräbern, die von außen hübsch aussehen, aber drinnen von Totengebeinen und jeglichem Schmutz strotzen. So erscheint auch ihr den Menschen äußerlich wie Gerechte, aber innerlich seid ihr voll von Heuchelei und Ungesetzlichkeit.“

Wie der Evangelist im Matthäus-Evangelium die Politik seiner Zeit einfließen lässt und Pasolini diesen Konflikt zwischen Jesus, seinen Anhänger*innen auf der einen Seite und den Pharisäern auf der anderen als ein zentrales, wiederkehrendes Motiv im Film darstellt, ist der Schritt nicht weit zu fragen nach der politischen Situation in Italien der 60er Jahre und inwiefern sich diese im Film von Pasolini widerspiegelt. In der Tat ist auch Pasolinis *Il Vangelo Secondo Matteo* als ein Film, der sich in die aktuelle Politik einmischt, zu lesen. Diese kommt vor allem zu tragen über die Besetzung der Filmrollen und die Wahl des Drehortes.

Die Besetzung des Films zählt ausschließlich Laiendarsteller*innen. Pasolini castete für die besetzenden Rollen Angehörige der süditalienischen Arbeiterklasse (Vgl. Brenez 2002:121). Gesichter, die von der süditalienischen Sonne und der Arbeit auf den Feldern gezeichnet waren. Maurizio Viano bringt es auf den Punkt:

Pasolini „did not employ professional actors or extras, but chose faces on the basis of his “social physiognomy.” ... For the most part, however, the film was a gallery of unfamiliar, wrinkled faces, whose southern traits could not escape the Italian spectator’s notice. As a result, the actors in *Il Vangelo* carried a second meaning apart from the fictional one: they pointed in the direction of Italian social reality, their presence in this film reminding the public of subproletarian faces normally excluded from the screen.“ (Viano 1993:137)

Neben den unbekannten Gesichtern, sind im Film auch einige Rollen mit bekannten italienischen Intellektuellen besetzt:

„Some writers and intellectuals, that is, people whose bodies bore no trace of manual labor, played certain key roles: the Apostles (Enzo Siciliano, Alfonso Gatto, and Giorgio Agamben), Herod Antipas (Francesco Leonetti), and Mary of Bethany (Natalia Ginzburg).“ (Viano 1993:137)

In der Rolle des Jesus schließlich ist Enrique Irazoqui zu sehen, ein politisch engagierter „Spanish student whose severe features and Mediterranean beauty contrasted with the iconography of conventional blue-eyed images of Jesus.“ (Viano 1993:138).

Als Drehort für den Film entschied sich Pasolini für Matera, das im Süden Italiens gelegen ist. Matera, eine Stadt, die in den 60er Jahren bekannt war als „Schandfleck Italiens“. Dort lebten Menschen in bitterer Armut, von Krankheit gezeichnet in Höhlen im felsigen Stein, den *Sassi*,

ohne Anschluss an Strom oder fließendes Wasser, während im Rest Europas bereits andere Lebensstandards galten. Malaria war weit verbreitet. Erste Überlegungen, den Film in Palästina, am Originalschauplatz der Jesus-Geschichte zu drehen, wurden schnell wieder verworfen. Zu viel hatte sich bereits am Gesicht dieses Ortes verändert. Matera (und weitere Drehorte in Süditalien) schien dagegen ideal, da es als Kulisse an das alte Jerusalem erinnerte.

Auf der formalen Ebene des Films können wir feststellen, dass Pasolini sehr oft Gesichter in Nah- und Großaufnahmen zeigt. Bspw. eröffnet der Film mit einem stummen Blickwechsel zwischen der jungen Maria und Joseph. Ihre Gesichter werden abwechselnd in Nah- / Großaufnahme gezeigt und ein Blickwechsel auf diese Weise suggeriert. Oft sehen wir ganze Sequenzen, in denen verschiedene Gesichter hintereinander in Nah- und Großaufnahme gezeigt werden. Bspw. in Minute 7, wenn die Gruppe an Pharisäern eingeführt wird oder ab Minute 16 in der wir die Gruppe der Kindsmörder kennenlernen, die im weiteren Verlauf des Films dann keine Rolle mehr spielen sollen. Die Kamera verweilt für einige Sekunden auf den Gesichtern, bevor sie aufs nächste schwenkt oder eine weitere Einstellung in der ein Gesicht in Nah- oder Großaufnahme zu sehen ist, anschließt. Die Gesichter sind meist stumm und außer ein Lächeln oder eine Träne tragen sie keine großartigen Emotionen zur Schau. Auch in der Szene ab Minute 32, in welcher Jesus seine Apostel bestimmt, werden die einzelnen Apostel bzw. ihre Gesichter, nachdem Jesus sie beim Namen gerufen hat, in Nah- oder Großaufnahme gezeigt. In Minute 36 kommen Jesus und seine Jünger an einem Heim für „Besessene... und Kranke...“⁷ vorbei. Die Kamera schweift auch hier über die Gesichter der einzelnen, auch wenn sie nach dieser Szene im Film keine Rolle mehr spielen. Ab Minute 43 sehen wir einen Dialog, der sich zwischen Jesus und einer Gruppe an Pharisäern entfaltet. Jesus‘ Gesicht als auch das des Pharisäers erscheinen in Nah- und Großaufnahmen. Zwischendurch wandert die Kamera über zwei weitere Gesichter, eine alte Frau und einen Jungen, die in der Menge hinter Jesus stehen. Auch sie werden in Großaufnahme gezeigt, wie sie dem Gespräch folgen. Auf diese Weise wird zwischen den Gesichtern kein Unterschied gemacht. Gleich, ob es sich um Jesus oder einen seiner Anhänger*innen handelt, sie werden in Großaufnahme unterschiedslos nebeneinander gezeigt. Als Jesus nach Jerusalem einzieht, sehen wir ab Minute 59 verschiedene Bewohner*innen der Stadt in Nah- oder Großaufnahme, die Gerüchte über Jesus teilen. Auch sie tauchen in der Folge im Film nicht mehr auf. Die hier geschilderten Szenen, in welche die Kamera in Nah- bzw. Großaufnahme auf Gesichtern verweilt, sind nur einige der vielen Einstellungen, die Gesichter in Nah- / Großaufnahme im Film zeigen. Im Zusammenhang mit der Wahl der Darsteller*innen,

⁷ <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/mt8.html>, entnommen am 05.02.2021.

die aus der süditalienischen Arbeiterklasse kamen und nach Maurizio Viano, wie oben zitiert, dem italienischen Publikum auch durch ihre Gesichtszüge als diese entgegentraten („whose southern traits could not escape the Italian spectator’s notice“ (Viano 1993:137)), macht der vielfache Einsatz von Nah- und Großaufnahmen von Gesichtern Sinn, wird auf diese Weise doch die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Gesichter gelenkt. Offensichtlich dienen die Nah- und Großaufnahmen auch nicht allein der Einführung von Personen im Film, da unterschiedslos, ob die Personen überhaupt in Folge ein zweites Mal auftreten werden, in dieser Weise gezeigt werden (s. Kindsmörder, „Kranke und Besessene“).

Um auch auf das *Kino der Poesie* in Verbindung mit dem Film *Il Vangelo Secondo Matteo* zu sprechen zu kommen, möchte ich mich einen Augenblick mit der *soggettiva libera indiretta* aufhalten, die konkret durch ein Sichtbarmachen der Kamera spürbar wird. Die Kamera wird überdeutlich spürbar bspw. durch Zoomen, das nicht dem natürlichen Sehgewohnheiten eines Menschen entspricht. Eine Zoombewegung der Kamera haben wir bspw. in Minute 4. Oder auch Kamerabewegungen, die ins Leere gehen, lassen die Kamera sehr präsent werden. So zum Beispiel in Minute 16, in der Szene, wo die Kamera über die einzelnen Gesichter der Kindsmörder läuft und die Kamera für einen Augenblick auf der Suche nach einem weiteren Gesicht, dass sie einfassen kann, ins Leere läuft. So auch in Minute 34, in der Szene, wo Jesus seine Apostel nennt, dass sie ihm folgen. Darüber hinaus sieht Ulisse Doga die Präsenz der Kamera im Film *Il Vangelo Secondo Matteo* auch „in den extrem vergrößerten Details“, d.h. auch in den Nah- und Großaufnahmen der Gesichter, und den „gewollt falschen Anschlüssen“ (Doga 2015:129f.).

Die *soggettiva libera indiretta* beschreibt Pasolini auch als „Eintauchen des Autors in den Geist seiner Figuren“. Ich möchte in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam machen, dass im Film die alte Maria, d.h. die Mutter Jesus, von Pasolinis eigener Mutter Susanna Colussi gespielt wird. Dadurch schieben sich auch die Figur Jesus und die Pier Paolo Pasolinis in gewisser Weise übereinander.

Im Zusammenhang mit dem Thema des Realismus in Bezug auf Pasolinis Film erscheinen die ganzen übernatürlichen Erzählungen, die im Film Platz finden, zunächst einmal wie ein Widerspruch. Wir sehen Jesus, wie er Menschen von ihrer körperlichen Behinderung heilt, oder Brot auf zauberhafte Weise vermehrt. Wir sehen Jesus, wie er übers Meer läuft. Jesus sagt seine Leidensgeschichte im Film voraus und sie wird auf diese Weise eintreffen. Außerdem steht Jesus am Ende der Geschichte von den Toten wieder auf. Auch erscheint des Öfteren eine Engelsgestalt, die bspw. Joseph warnt vor zukünftigen Ereignissen, die in dieser Weise dann auch

eintreffen. Wenn man die Unterscheidung vornehmen will, wie sie Pasolini trifft in seiner Theorie des *Kinos der Poesie*, dann unterscheiden wir in Bilder, der uns umgebenden Realität, und Bilder der Erinnerung und der Träume. Die übernatürlichen Bilder, die ich soeben beschrieben habe, würden also in die zweite Kategorie: der Bilder der Erinnerung und der Träume fallen. Sie sind jedenfalls in keinsten Weise Bilder, der uns umgebenden Realität. Gerade der Film bietet die Möglichkeit diese Räume, in denen wir übernatürliches, nicht-reales darzustellen vermögen, zu öffnen und damit zu spielen.

Verschiedene Szenen aus *Il Vangelo Secondo Matteo* werden von Milo Rau in *Das neue Evangelium* übernommen. So findet sich bspw. in *Das neue Evangelium* die Taufszenen wieder, die wir schon von Pasolini kennen oder Jesus, der seine Apostel bestimmt und zu sich ruft oder Jesus' Begegnung mit dem Teufel, die mehr oder weniger genauso im Film von Milo Rau wieder auftaucht etc. pp. Pasolinis Erzählung der Jesus-Geschichte ist dabei jedoch deutlich ausführlicher. Bspw. steigt *Das neue Evangelium* mit der Taufszenen in die Jesus-Geschichte ein, während Pasolini ganz getreu dem Evangelium die Erzählung noch vor der eigentlichen Geburt Jesus, mit der schwangeren Maria, beginnt. In beiden Filmen wird außerdem Jesus (in *Das neue Evangelium* auch Yvan Sagnet, der Jesus-Darsteller, als er selbst) sehr häufig predigend dargestellt. Ein weiteres filmisches Mittel, dass in beiden Filmen vorkommt ist die Stimme aus dem Off, die Passagen aus dem Evangelium spricht und auf diese Weise die Handlung voranbringt.

Zur Entstehung des Films *Il Vangelo Secondo Matteo* ist außerdem zu sagen, dass es sich um eine „low-budget production“ handelt (Viano 1993:136). Bis zur Jesus-Verfilmung von Pasolini wurden Jesusfilme fast ausschließlich als Filme „with large budgets [produziert] – and the budget is, in a sense, the first stylistic step in a film.“ (Viano 1993:135). Die großen Budgets erlaubten es Drehorte nach genauen Vorstellungen zu gestalten, wie es zu Zeiten Jesus ausgesehen haben mag. Pasolini hingegen wendet sich mit seinem Film gegen „the idea of faithful historical reconstruction“ (Viano 1993:136) und öffnet den Film für „analogical rereading“ (Viano 1993:136): „Pasolini chose to shoot the whole film in southern Italy. The town of Matera[...] was a daring visual translation of Jerusalem. Analogical representation thus surcharged the settings with connotations that meant something to an Italian audience: Christological passion happens here and not over there.“ (Viano 1993:137). Dieses Herstellen von Analogien zwischen der Geschichte Jesus und der Situation vieler Menschen in Süditalien der 1960er Jahre, ist ein Handgriff, dem wir eben in mehrerer Ausführung in der Gestaltung des Films begegnen.

Der Film wurde, nachdem er 1964 in die Kinos kam, vielfach rezipiert und bekam viel Aufmerksamkeit. An dieser Stelle führe ich noch kurz in den historischen Kontext ein, d.h. das Italien der 60er Jahre. In den 1960er Jahren waren in Italien „two major ideologies, namely, Marxism and Catholicism“ groß, die zwei Pole darstellten (Viano 1993:133). Aus dieser Feindschaft entwickelte sich in den 1960er Jahren jedoch eine Annäherung, die zunächst von Seiten der katholischen Kirche ausging. Die katholische Kirche hatte sich im Laufe der 1960er Jahre der Linken gegenüber geöffnet: „the pontificate of Pope John XXIII had broken with the Catholic Church’s militant anticommunism.“ (Viano 1993:134). Pasolini als Marxist, dessen früheren Werken Blasphemie vorgeworfen wurde, sah sich in der Rolle, stellvertretend für die Linke folglich einen Schritt auf die katholische Kirche zuzugehen: „Just when the public expected another scandal, he surprised everyone by making what many still regard the most religious film on Christ ever made.“ (Viano 1993:134). In der Tat, wurde der Film von Seiten der katholischen Kirche sehr positiv aufgenommen, während die Linke Schwierigkeiten hatte, den Film einzuordnen. Darüber hinaus, wurde der Film jedoch von allen Seiten stark diskutiert und gab den verschiedenen Akteur*innen in der katholischen Kirche die Möglichkeit auch unterschiedlich Stellung zu beziehen: „Pasolini’s film stirred endless confrontations and forced nearly everyone, from Right to Left, to take a stand. The reactions to the film reflected the different positions within the cultural institutions called religion.“ (Viano 1993:134).

3.3 *Das neue Evangelium*

Das neue Evangelium ist ein Film von Milo Rau aus dem Jahr 2020. In dem Film verweben sich die Geschichte Jesus‘ und die reale Situation der „Verzweifelte[n], die über das Mittelmeer nach Europa gekommen sind, um auf den Tomatenfeldern Süditaliens versklavt zu werden und dort unter unmenschlichen Bedingungen in regelrechten Ghettos hausen“⁸ ineinander. Fiktionale und dokumentarische Bilder vermischen und überlagern sich. Je weiter der Film voranschreitet, desto weniger klar ist zu trennen zwischen Inszeniertem und Realem. Auf der einen Seite erleben wir also dokumentarische Bilder aus den in Süditalien zu findenden Baracken, in denen aus unterschiedlichen afrikanischen Ländern migrierte Feldarbeiter*innen, die keine gültigen Papiere haben, hausen, und die tagsüber für einen Hungerlohn und ohne richtige Anstellung auf Tomaten- und Orangenplantagen schuften, sowie Bilder, die eben diese Leute im Kampf gegen die Ungerechtigkeit begleiten. Auf der anderen Seite sehen wir inszenierte Bilder

⁸ <https://dasneueevangelium.de/>, entnommen am 30.01.2021.

von verkleideten Personen in erdfarbenen Tuniken, die die Passionsgeschichte nachstellen. Die Darsteller*innen der Passionsgeschichte sind dabei eben jene, die ihre Erfahrung der Flucht und der Ausbeutung im Film teilen und deren Kampf hier Darstellung findet.

Zu sehen ist u.a. Yvan Saget, der die Rolle des Jesus‘ übernimmt. Yvan Saget ist selbst Aktivist, der sich gegen die Ausbeutung der in der Landwirtschaft tätigen Arbeiter*innen Süditaliens und für deren Rechte einsetzt. Er selbst trägt die Geschichte eines Migranten (ursprünglich aus Kamerun gekommen, lebt er seit 2007 in Italien) und hat die ausbeuterischen Verhältnisse auf den süditalienischen Tomatenplantagen am eigenen Leib erfahren. In den Rollen Jesus‘ Jünger*innen sehen wir Menschen, die ähnliche Geschichten der Flucht und, angekommen in Italien, der Ausbeutung erzählen, unter ihnen einige, die bereits als Aktivist*innen aufgetreten sind. Darunter Papa Latyr Faye, der Präsident des Projekts *Casa Sankara* ist. Es handelt sich nicht um professionelle Schauspieler*innen.

Daneben zählt die Besetzung aber auch professionelle Schauspieler*innen wie bspw. Maia Morgenstern (die in der Jesus-Verfilmung von Mel Gibson in der Rolle der *Maria*, Jesus‘ Mutter, zu sehen war). Auch Enrique Irazoqui, der in *Il Vangelo Secondo Matteo* von Pasolini 1964 die Rolle des Jesus übernommen hatte, taucht im Film von Milo Rau in der Rolle des *Johannes des Täufers* auf. Daneben sind die genannten Personen aber auch als sie selbst zu sehen, bspw. in Interviewsituationen zum Filmprojekt.

Zusätzlich spielen Laiendarsteller*innen aus Matera und Umgebung mit, die nicht die Erfahrung der Flüchtlinge teilen. Sie kommen bspw. in den Rollen der römischen Soldaten oder als Menge, die Jesus, der das Kreuz auf seinen Schultern trägt, folgt, vor. In der Rolle des *Simon von Cyrene*, der Jesus auf der *Via dolorosa* für einen Moment das Kreuz abnimmt und es ein Stück des Weges trägt, ist der Bürgermeister Materas Raffaello De Ruggieri zu sehen. Gianni Fabbris, der den politischen Kampf gegen die mafiösen ausbeuterischen Strukturen in der süditalienischen Landwirtschaft mitorganisiert und eine bekannte Figur ist, tritt in der Passionsgeschichte als römischer Soldat verkleidet Jesus auf der *Via dolorosa* entgegen, um ihm einen Schluck Wasser zu trinken zu geben.

Die Aufnahmen des Films spielen vor der Kulisse Materas und weiteren Drehorten in Süditalien. Sowohl die dokumentarischen Bilder, als auch die Szenen der Passionsgeschichte wurden vor dieser Kulisse gedreht.

Der Film beginnt. Wir sehen Großaufnahmen von verschiedenen Gesichtern der Schausteller*innen der Passionsgeschichte in Kostüm. Die Kamera, die für einen Augenblick auf den

Gesichtern verweilt. Wer den Film *Il Vangelo Secondo Matteo* von Pasolini gesehen hat, erkennt hier die erste Referenz: die Einstellungen der fast reglosen Gesichter in Großaufnahme und die Kamera, die für ein paar Sekunden verweilt. Zu sehen sind die Gesichter im Wechsel mit dem Vorspann. Eingeführt wird die erste Szene durch ein paar Einstellungen, die die Fahrt nach Matera dokumentieren. Einstellungen aus Auto- oder Zugfenstern hinaus, an denen verschneite Hügel und Autobahnschilder mit der Aufschrift „Matera“ vorbeifliegen. Die*der Zuschauer*in wird abrupt in ein Gespräch vertieft, dass zwischen Milo Rau (dem Regisseur des Films) und Yvan Sagnet (der die Rolle des Jesus übernehmen wird) stattfindet. Eine Tür wird aufgestoßen. Aus dem Dunklen treten Milo Rau und Yvan Sagnet auf eine Terrasse hinaus, von welcher aus man einen guten Blick über die Stadt Matera und das gegenüberliegende Plateau hat, welches Drehort für die Kreuzigung Jesus‘ sowohl im Film *Il Vangelo Secondo Matteo* von Pier Paolo Pasolini als auch im Film *Die Passion Christi* von Mel Gibson war. Milo Rau zeigt von der Terrasse aus Yvan Sagnet die Orte, wo Pasolini und Mel Gibson einige Jahre zuvor ihre Jesus-Verfilmungen gedreht haben. Im Gespräch wird Matera eingeführt als ideale Kulisse für den Dreh der Passionsgeschichte, erinnert die Topografie der Stadt doch stark an Jerusalem. Die Einstellungen haben dokumentarischen Charakter. Milo Rau tritt hier als Milo Rau auf und Yvan Sagnet als Yvan Sagnet. Eingeführt wird der Film *Das neue Evangelium* hier als eine dokumentarische Arbeit über den Dreh der Passionsgeschichte mit Yvan Sagnet in der Rolle des Jesus. Später im Film verwischen die dokumentarischen und fiktionalen Anteile und Bilder der Arbeit immer mehr. Yvan Sagnet, der uns zunächst als Aktivist vorgestellt wird, tritt später im Film auch in der Rolle Jesus auf. In der darauffolgenden Szene werden die Lebensbedingungen der Flüchtlinge, der Arbeiter*innen der Tomatenplantagen, eingeführt, indem die Kamera Yvan Sagnet und Milo Rau in eines der Lager begleitet, wo sie Bewohner*innen, einer Frau und einem Mann, Fragen zu den dortigen Lebens- und Arbeitsbedingungen stellen.

Die Ebene der Passionsgeschichte wird eingewoben zunächst durch eine Stimme aus dem Off (die dem italienischen Musiker Vinicio Capossela gehört, der eigens für den Film Lieder komponiert und eingespielt hat). Gleich zu Beginn in Minute 1 haben wir die Stimme aus dem Off, die die Geburt Jesus‘ ankündigt in den Worten des Matthäus-Evangeliums. In Minute 7 ist die Stimme ein zweites Mal zu hören: „Das Volk versammelte sich um ihn. Jesus sprach: Ich bin nicht gekommen, um das Gesetz aufzulösen, sondern es zu erfüllen. Folget mir.“. Auf der Bildebene sehen wir währenddessen Milo Rau und Yvan Sagnet zusammen mit dem Filmteam in den Räumlichkeiten einer Kirche, wie sie eine Reihe an Menschen interviewen, die an der Filmproduktion als Darsteller*innen teilnehmen wollen. Wir erkennen bspw. den jungen Mann aus den Baracken wieder, den Yvan Sagnet und Milo Rau zu seinen Arbeits- und

Lebensbedingungen interviewt hatten, und auch Jeremiah Akhere Ogbeide und Samuel Jacobs, die später in der Rolle von den Jüngern Jesus zu sehen sein werden. Im übertragenden Sinne sucht Jesus hier seine Jünger*innen, die ihn auf seinem Weg begleiten werden und die ihm verbunden sind im Kampf gegen die Ungerechtigkeiten der Welt. Auf die Szene folgt ein kurzes Interview mit dem Jesus-Interpreten Yvan Sagnet, der vor einem Feld stehend von seiner Geschichte als Arbeiter auf einer Tomatenplantagen im Süden Italiens erzählt und ein Schlüssel-erlebnis schildert, das ihm die Unmenschlichkeit dieses Systems offenbarte. Durch das Nebeneinanderstellen und betonen der Ähnlichkeiten zwischen der Lebensgeschichte von Yvan Sagnet und Jesus, wird Yvan Sagnet sukzessive zu Jesus, die Figur Jesus auf Pauspapier legt sich über das Bild Yvan Sagnets.

Die Jesusfigur wird im Rahmen des Films *Das neue Evangelium* als Sozialrevolutionär eingeführt. Diese Verknüpfung der Figur Jesus mit Revolution und rebellischem Widerstand wird in den ersten 20 bis 30 Minuten über Aussagen der im Film gezeigten verschiedenen Personen vorgenommen. Außerdem sind Szenen zu sehen, in denen Arbeiter*innen, die auf süditalienischen Feldern Ausbeutungserfahrungen gemacht haben, Gedanken des Widerstands äußern. Auch hier werden also die Geschichte Jesus und seiner Jünger*innen und Anhänger*innen, die im Zeichen einer sozialen Revolution agieren, mit den Bildern derjenigen in Süditalien verwoben, die gegen die unmenschlichen Verhältnisse der Flüchtlinge auf den Tomatenplantagen vorgehen. Ab Minute 13 sehen wir eine Interviewsituation, in welcher Milo Rau zusammen mit Yvan Sagnet, Enrique Irazoqui und Maia Morgenstern vor einer versammelten Menge an Menschen sitzen, eine Art Pressekonferenz. Milo Rau wird hier gezeigt, wie er sagt, dass bereits Pier Paolo Pasolini seinen Jesus, als jemanden gesehen hat, der gegen soziale Missstände aufsteht, und dass er einen heutigen Jesusfilm in Matera nicht drehen kann, ohne die sozialen Missstände in denen Migrant*innen in der Region um Matera herum leben, mit in die Geschichte einzubeziehen. Milo Rau benennt Jesus hier als eine Figur, die für *soziale Revolution* steht (Minute 14). Diese Lesart der Jesusgeschichte, wie auch schon in *Il Vangelo Secondo Matteo* von Pasolini, liegt dem Film *Das neue Evangelium* zugrunde. Um die Ähnlichkeiten der beiden Geschichten, der der Passionsgeschichte und der der realen Situation der Migrant*innen vor Ort, herauszustreichen, sehen wir einige Szenen vor der Interviewsequenz mit Milo Rau, Yvan Sagnet, Enrique Irazoqui und Maia Morgenstern, eine Szene, in welcher wir Yvan Sagnet in einem der Lager begegnen, wo er die Bewohner*innen auffordert *widerständig* zu werden. Yvan Sagnet, der Aktivist, wird im Film mehrmals gezeigt, wie er vor einer Menge an Menschen steht und Reden hält. Die Assoziation zu Jesus, der den Menschenmengen predigt, liegt hier nicht weit. Einige Szenen nach der Interviewsequenz begegnen wir ab Minute 22 Papa

Latyr Faye, genannt Hervé, der Präsident des Projekts *Casa Sankara*⁹ ist. Er stellt das Projekt vor. Dann sehen wir ihn in einem – wie er beschreibt – verlassenen Weinberg stehen, den das Projekt *Casa Sankara* wiederbeleben möchte, um Arbeitsplätze zu schaffen und Migrant*innen einen Weg aus der Abhängigkeit des italienischen Staates zu ermöglichen. Hervé sagt: „Wir hier, sind sowas wie *Rebellen*. Wir wollen uns gegen die ganze Situation *auflehnen*.“ Und das, indem die Beteiligten am Projekt *Casa Sankara* die Umstände selber aufbauen und herstellen, die ihnen ein gutes, menschenwürdiges Leben ermöglichen: „Nicht nur auf die Arbeit warten, sondern Arbeit schaffen. Nicht nur auf Häuser warten, sondern selber welche bauen.“, sagt Hervé im Film. Das Motiv des Widerständigen, des Kampfes gegen Unrecht, wird hier also einerseits der Figur Jesus zugeschrieben, andererseits gezeigt in den vorgestellten Personen wie Yvan Sagnet und Papa Latyr Faye, die heute und ganz real die Situation der migrierten Landarbeiter*innen verbessern wollen. Obwohl es sich beim Projekt *Casa Sankara* nicht um Theater handelt, kann es dennoch im Sinne des Globalen Realismus von Milo Rau als praktische Handlungsanweisung gelesen werden für weitere Projekte in diese Richtung.

Ab Minute 42 sehen wir Yvan Sagnet im Jesus-Kostüm, d.h. einer weißen Tunika und einem weißen Schal, der um Hals und Kopf geschlungen ist, wie er Textzeilen übt. Er steht in einem Innenhof, weißes altes Gemäuer¹⁰. Im Hintergrund sehen wir neu eingesetzte Fenster im alten Gemäuer und Stühle mit darüber geworfenen Klamotten im Bild. Wir begegnen Yvan Sagnet zunächst als Yvan Sagnet, wie er Textzeilen übt, um ihn in der darauffolgenden Szene in der Rolle als Jesus zu sehen. In der Kulisse des Innenhofs trifft der in weiß gekleidete Yvan Sagnet als Jesus also auf die Pharisäer, die durch ihre dunklen mit Goldrändern gefassten Gewänder kenntlich gemacht sind. Jesus in Weiß und die Pharisäer in Schwarz. Zudem sehen wir, sich etwas im Hintergrund haltend, Enrique Irazoqui, der ebenfalls in weiß gekleidet ist; weißes Leinenhemd und weiße Leinenhose. Allerdings ist der*dem Zuschauer*in klar, dass es sich hier nicht um Klamotten handelt, die zum Kostümfundus gehören, in welchem die Darsteller*innen der Passionsgeschichte auftreten, sondern um moderne Alltagskleidung. Yvan, in der Rolle Jesus, und die Pharisäer spielen ihren Dialog, das Matthäus-Evangelium zitierend, in welchem Jesus die Pharisäer als „Heuchler“¹¹ entlarvt. Im Bild ist auch Enrique Irazoqui zu sehen, der sich die Szene ansieht und zwischendurch eingreift, um Yvan Sagnet zu sagen, wie er den Jesus hier in dieser Situation spielen soll. Enrique Irazoqui hat im Film *Il Vangelo Secondo Matteo*

⁹ Dt.: Haus Sankara. Benannt nach dem revolutionären burkinischen Politiker Thomas Sankara (1949-1987).

¹⁰ Es handelt sich um ein ehemaliges Nonnenkloster, was heute eine Herberge ist, in welcher Yvan Sagnet und weitere Darsteller*innen und das Filmteam während der Dreharbeiten untergekommen sind.

¹¹ Jesus' Worte im Film.

von Pasolini den Jesus gespielt. Im Film *Das neue Evangelium* gibt er den Stab weiter an Yvan Sagnet. Er leitet Yvan Sagnet an, er, Enrique Irazoqui, der alte, erfahrene Jesus. Die weiße Kleidung verweist auf die Verbindung, die in dieser Hinsicht zwischen Enrique Irazoqui und Yvan Sagnet besteht. Enrique Irazoqui spricht vom Weiterreichen ganz explizit in der Interviewsequenz ab Minute 13, in welcher er seine Aufgabe, die Rolle des Jesus‘, die Rolle des Revolutionärs, weiterzugeben, benennt. Auch die Taufszene (ab Minute 16), in der Enrique Irazoqui als Johannes der Täufer Yvan Sagnet als Jesus tauft, unterstreicht diese Idee des Weiterreichens.

Yvan Sagnet wird aber auch durch Milo Rau angeleitet. Dies ist eine interessante Beobachtung, da sie die Frage aufwirft, inwieweit auch die „dokumentarischen“ Bilder inszeniert sind, inwieweit Milo Rau hier die Situationen lenkt. Schauen wir uns bspw. die Szene an, in der Jesus auf den Teufel trifft. Die Szene wird in Minute 32 eingeführt mit einem Kameraschwenk über die hügelige Landschaft und sandfarbenen Felder, die man um Matera herum antrifft. Es handelt sich um die gleiche landschaftliche Kulisse nur in Farbe, in der auch Pasolinis Jesus auf den Teufel trifft. Satan in schwarzer Tunika und Jesus in weißem Gewand. Die Tücher, die um ihre Köpfe gebunden sind, flattern im Wind. Sie stehen an einem Felsvorsprung, an dem es steil hinab geht. Yvan Sagnet, in der Rolle Jesus, sagt zum Satan: „Weiche Satan. Denn es steht geschrieben: Du sollst den Herrn, deinen Gott, anbeten und ihm allein dienen!“. Das Bild zeigt sein Gesicht in Großaufnahme. Yvan Sagnet fällt aus der Rolle: Ein Lächeln geht über seine Lippen, er fährt sich mit der Hand über das Gesicht und formt mit den Fingern eine typische italienische Handgeste. Milo Raus Stimme ist aus dem Off zu hören: „Ein wenig aggressiver. Aber in einer anderen Tonlage.“. Er kommentiert dabei Yvan Sagnets Spiel. Die nächste Einstellung zeigt eine Synchronklappe. Die Klappe wird geschlossen und die Szene wird erneut gespielt. Und der Film geht über in eine Sequenz, die geschnitten und zusammenmontiert ist wie in einem Spielfilm, ohne die dokumentarischen Einblicke am Set wie zuvor.

In Minute 51 stellt sich die Frage nach der Inszenierung der dokumentarischen Bilder noch einmal. Gianni Fabbris, ein älterer *weißer* Italiener und bekanntes Gesicht, der den politischen Kampf der Feldarbeiter*innen in Süditalien mitorganisiert, geht Milo Rau in brüskem Ton an, dass das hier kein Film sei, sondern Realität. Milo Rau hatte zuvor offensichtlich (im Film jedoch nicht dokumentiert) einem Reporter, der von den Demonstrationen in den Feldarbeiter*innenlagern berichtet, gebeten, Yvan Sagnet zu Wort kommen zu lassen, während Gianni Fabbris, der im Bild rechts neben dem Reporter zu sehen ist, nicht zu Wort kommt. Gianni

Fabbris wird später in der Rolle des Soldaten, der Jesus auf der *Via dolorosa*, Wasser reicht, auch Teil der Passionsgeschichte.

Die Demonstration der Feldarbeiter*innen für menschenwürdige Lebens- und Arbeitsbedingungen, die zunächst in Minute 45 am Land vor dem Feldarbeiter*innenlager selbst stattfindet, soll in die Stadt nach Matera gebracht werden, da mitten am Land kein Publikum da ist, das die Wut und Verzweiflung der Demonstrierenden hören könnte. Vor der Szene, die den Demonstrationszug in Matera zeigt, sehen wir eine Szene der Passionsgeschichte (Minute 56): Yvan Sagnet in der Rolle Jesus steht am Berg vor der Kulisse der Stadt Matera, hinter ihm seine Jünger*innen versammelt und sagt: „Und wenn jemand mir nachfolgen will, so gebe er sich hin. Er trage sein Kreuz und folge mir.“. Aus dem Off folgt der Zusatz: „Wahrlich, ich sage euch: Es wird hier kein Stein auf dem anderen bleiben, der nicht zerbrochen wird.“. Diese Worte können als Einleitung für die darauffolgende Szene des Demonstrationszuges gelesen werden (ab Minute 58). Teile der Passionsgeschichte und Teile der Dokumentation der politischen Organisation der Feldarbeiter*innen gehen ineinander wie die Zähne eines Zahnrads und erzählen dabei letztlich *eine* Geschichte. Die Bilder zeigen den Demonstrationszug sich langsam die engen Straßen Materas hochziehen zum Domplatz, auf welchem u.a. Yvan Sagnet, kostümiert als Jesus, doch als er selbst, als Aktivist, sprechend, eine Rede hält. Die Sprache Yvan Sagnets, des Aktivisten, und Jesus vermischen sich dabei. Der Duktus, den wir aus dem Evangelium kennen¹² und der Duktus, in welchem Yvan Sagnet hier seine Rede hält, ist der gleiche. Auf die Szene der Reden, folgen Szenen, in denen Bauern auf dem Domplatz Tomaten von einem Kleinlaster kippen und Füße, die die Tomaten zerstampfen. Der weiß gepflasterte Domplatz, der durch die zermatschten Tomaten in Rot getaucht wird und das vergossene Blut der Vielen, die in diesem System umgekommen sind, symbolisiert. Die Bilder vom Domplatz vermischen sich mit Bildern aus einem Supermarkt, in dem Yvan Sagnet in Jesuskostümierung und seine Jünger*innen Tomatenkonserven sowie Flaschen mit Tomatensalsa (Tomaten, die mit einiger Wahrscheinlichkeit auf den Feldern von eben jenen Feldarbeiter*innen geerntet wurden) aus den Regalen reißen, zu Boden werfen und sich der Supermarktboden rot färbt. Die Bilder werden auf der Tonebene begleitet durch die Stimme Yvan Sagnets aus dem Off. Die Stimme aus dem Off ist bis auf diesen Moment Zitate aus dem Evangelium vorbehalten, die von Vinicio Capossela eingesprochen sind. Yvan Sagnet ist also aus dem Off zu hören:

„Brüder und Schwestern. Es wird nicht einfach werden. Es wird nicht leicht werden. Ihr werdet angegriffen, beleidigt und verleumdet werden. Sie werden sagen, dass unser Kampf ein sinnloser Kampf ist. Sie werden behaupten, dass wir Blasphemie

¹² Die Dialoge der Szenen der Passionsgeschichte sind aus dem Evangelium entnommen.

begehen. Wenn wir nicht heute kämpfen, wann dann? Wenn wir nicht für uns kämpfen, wer wird an unserer Stelle für unsere Rechte kämpfen? Diese Revolte, die Revolte der Würde ist der Aufstand unserer heutigen Zeit. Denn diejenigen, die für eine echte Würde kämpfen, kämpfen für das Wohlergehen der gesamten Menschheit. Wir werden gewinnen.“

Diese Worte gesprochen von Yvan Sagnet sind zwischen die Zitate des Evangeliums geschoben und scheinen fast, als wären sie dem Evangelium entnommen. Doch sind sie hinzugedichtet. Diese Worte stellen noch einmal einen stärkeren und eindeutigen Bezug der Passionsgeschichte, des Evangeliums zu dem Kampf der Feldarbeiter*innen heute her. Die *Revolte der Würde* ist die Kampagne, die das Filmprojekt *Das neue Evangelium* begleitet. Es geht um die „Rechte“ der Feldarbeiter*innen und sehen tun wir den „Aufstand unserer heutigen Zeit“.

In Minute 11 und in Minute 27 sehen wir kurze Ausschnitte aus dem Film *Il Vangelo Secondo Matteo* von Pasolini. Die Filmausschnitte werden jeweils im Rahmen von Filmscreenings, die dokumentiert wurden, gezeigt. In Minute 11 sind es u.a. Milo Rau, Maia Morgenstern und Enrique Irazoqui, die sich in einem kleinen Kinosaal den Film anschauen. Im Film sehen wir einen Ausschnitt der Taufszene aus *Il Vangelo Secondo Matteo*. In Minute 27 wird der Film für die Bewohner*innen des Projekts *Casa Sankara* gescreent. Auf diese Weise wird ein deutlicher Bezug zum Film von Pasolini hergestellt.

4 Conclusio

An den Anfang dieser Arbeit habe ich im so betitelten „Filmtheoretischen Teil“ verschiedene Auffassungen von Realismus in Bezug auf Kunst und den Film vorgestellt. Im Folgenden möchte ich mich zunächst der Diskussion dieser widmen, bevor ich auf den „Filmanalytischen Teil“ zu sprechen komme. In Bezug auf den filmtheoretischen Teil möchte ich die Reflexion von hinten aufrollen, d.h. ich möchte mich von den Konzepten des *Filmischen Realismus*, des *Realismus* in der Malerei des 19. Jahrhunderts, des *Neorealismus* und des *Neuen Realismus* vortasten zu den beiden vorgestellten Konzepten von Pasolini und Rau, dem *Kino der Poesie* und einer *allgemeinen Semiologie der Wirklichkeit* und dem *Globalen Realismus*, die im Mittelpunkt dieser Reflexion stehen sollen.

Das Kapitel über den Filmischen Realismus zeigt ein wenig auf, woher die Annahme rührt, dass das Medium Film eines wäre, dass die Realität abzubilden wüsste. Die vorgestellten Filmtheorien von Bazin und Kracauer, die dem Filmischen Realismus zugerechnet werden können, stammen aus der ersten Stunde des Films, als das Medium gerade erst erfunden war. Es ist eine

Annahme, die sich hartnäckig hält, und die etwas mit Phänomenen wie der Indexikalität der filmischen Bilder zu tun hat. Die Filmbilder verweisen auf etwas, das sich auf diese Weise vor der Kamera ereignet haben muss und erwecken so in der*dem Betrachter*in den Eindruck von einem starken Bezug der filmischen Bilder zur Wirklichkeit. Die Perspektive des filmischen Realismus beleuchtet im Speziellen das *Medium* Film; vielleicht könnten wir von einer Eigenschaft des Films sprechen. Es geht jedenfalls weniger um ein Bündel an Merkmalen, die ein bestimmter Film aufweist und aufgrund derer dieser Film einer gewissen filmästhetischen Tendenz zugeordnet werden kann, wie später im Neorealismus.

Im Kontrast dazu stehen der Realismus in der Malerei des 19. Jahrhunderts und auch die neorealistischen Tendenzen im Film. Realismus, wie aus dem Kapitel über Realismus in der Malerei des 19. Jahrhunderts hervorgeht, ist ein Begriff, unter dem schon länger in der Kunst gewisse Werke zusammengefasst werden. Den Realismus in der Malerei des 19. Jahrhunderts kennzeichnet dabei vor allem die Wahl des Sujets. Neu in den Blick der Malerei geraten u.a. Arbeiter*innen, aber auch Bettler*innen, d.h. gesellschaftliche Gruppen, die nicht der Elite angehören, und bis dahin wenig bis gar keine Darstellung und Repräsentation erfahren haben. Hier geht es darum eine Realität, wie sie auch stattfindet, mit in die Bilder zu bringen, die vorher ausgeschlossen war von der Darstellung. Die realistische Malerei des 19. Jahrhunderts kann somit gar nicht anders als auch politisch gelesen werden, stellt sie doch in Frage, was *auch* abbildungswürdig ist. Dabei war schon den Realist*innen des 19. Jahrhunderts bewusst, dass sie keine rein objektive Darstellung der Wirklichkeit in ihren Bildern schaffen, sondern auch nur *eine* Perspektive auf die uns umgebene Wirklichkeit darstellen. Wie der Realismus in der Malerei so nimmt auch das neorealistische Kino neue Motive in den Blick. Auch hier verschiebt sich der Blick hin zur Arbeiterklasse. Außerdem findet die Arbeiterklasse in einem authentischen Setting Darstellung und – ein bekanntes Charakteristikum des neorealistischen Films – es werden Laiendarsteller*innen herangezogen. Der Realismus bezieht sich hier auf eine als real empfundene und nicht geschönte oder romantische Darstellung des Arbeitermilieus. Durch die Motivwahl und die Art der Darstellung kann auch der Neorealismus als eine politische Bewegung gelesen werden. Der neorealistische Film setzt den Fokus auf Themen, die zuvor wenig Aufmerksamkeit im Film erfahren haben.

Der Neue Realismus schließlich versucht der Kritik, die oft am Realismus geäußert wurde, beizukommen (wo Realismus als naive Vorstellung einer Realität, die unabhängig von uns existieren würde, kritisiert wurde), indem der Fokus selbst auf die Inszenierung und deren Effekte gelegt wird. Wo in der Philosophie vormals eine Bewusstseinsunabhängigkeit – als zentrales

Merkmal realistischer Theorien – behauptet wurde, soll die Kritik durch das Zeigen des am Werk befindlichen Bewusstseins aufgelöst werden.

Wie lassen sich die filmtheoretischen Überlegungen Pasolinis und das Konzept des Globalen Realismus von Rau in diese Aufzählung der verschiedenen Realismen einordnen?

Was Pasolinis filmtheoretische Überlegungen und Raus Programm eines Globalen Realismus eint ist die Verbindung von Realem und Unrealem. Bei Pasolinis Kino der Poesie wird das sichtbar in der Verbindung der Bilder, der uns umgebenden Umwelt, der „realen“ Bilder und der traumhaften, aus der Erinnerung stammenden Bilder, den „unrealen“ Bildern, die im Film aufeinandertreffen und auch dessen Stärke ausmachen. Real trotzdem immer im Sinne einer subjektiven Perspektive auf Welt, wie aus dem Konzept der *soggettiva libera indiretta* hervorgeht. Bei Rau im Globalen Realismus verbindet sich Reales und Unreales, indem zunächst von ganz realen Konflikten ausgegangen wird, die zum Ausgangspunkt geraten, und die durch die Theater- oder auch Filmarbeit neu belebt werden. Real ist auch die Involviertheit der Beteiligten am Projekt, der Schauspielenden. Neu belebt werden die Geschichten, indem sie weitergesponnen werden, indem ein mögliches Ende gedacht wird, und hier tritt man ins Reich der Fantasie, der Noch-Fantasie, die sich jedoch in einer Zukunft in etwas Reales verwandeln könnte. Durch die Aktualisierung im Theaterstück oder im Film erlebt dieses mögliche Ende der Geschichte bereits eine erste Realisierung, auch wenn es – so gerahmt – doch immer artifiziell, unreal bleibt, weil nur gespielt.

Pasolini und Rau gehen in diesen eben geschilderten Überlegungen über den Realismus in der Malerei im 19. Jahrhundert und das neorealistische Kino hinaus, denn es geht nicht bloß um die Darstellung gewisser ansonsten nicht zur Darstellung kommender gesellschaftlicher Themen oder Gruppen. Darüber hinaus geht es vielmehr auch um die Darstellung einer möglichen gesellschaftlichen Emanzipation dieser Themen und Gruppen. Sie teilen deshalb auch den politischen Impetus.

Die Auffassung, dass Realismus nicht gleichzusetzen ist mit der rein objektiven Abbildung von Dingen, sondern einen subjektiven Blick auf die Dinge in unserer Realität wirft, teilt Pasolini mit seinen Überlegungen zur *soggettiva libera indiretta* mit Gustave Courbet. Im Grunde fangen sie die Kritik am Realismus ab, wie auch der Neue Realismus versucht diese zu überkommen.

Die Vorstellung einer allgemeinen Semiologie der Wirklichkeit von Pasolini korreliert hingegen eher mit Vorstellungen des filmischen Realismus. Der Film, so Pasolini, weiß die

Wirklichkeit abzubilden (in kondensierter Form, s. Unterschied Kino und Film). Eine ähnliche Ansicht wie im filmischen Realismus, wenn es um die behauptete Identität von Bild und Sache geht. Pasolini schafft das die Grundlage für seine allgemeine Semiologie der Wirklichkeit. *Semiologie* beschreibt schon, dass Pasolini dann auf eine Analyse und Reflexion der Bilder hinauswill. Die Filmbilder, die die Wirklichkeit abbilden, schaffen also eine Reflexionsebene, so Pasolini, um über die Bilder unserer Wirklichkeit nachzudenken. Und im besten Fall führen sie zu einem veränderten Denken über die Wirklichkeit und beeinflussen so das Handeln und Agieren in dieser Wirklichkeit. Hier verbinden sich die Gedanken wieder mit Raus Vorstellung über das Theater (und den Film) des Globalen Realismus‘ Möglichkeitsräume aufzutun, Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen, die im besten Fall Dinge in der Wirklichkeit in Gang bringen und verändern.

Generell gesprochen, ist Pasolini in seinen filmtheoretischen Überlegungen viel abstrakter unterwegs als Rau, der mit dem Programm des Globalen Realismus recht konkrete Vorstellungen von Theater- (und Film-)arbeit liefert.

Wenn wir uns dem „Filmanalytischen Teil“ zuwenden und uns die beiden Filme *Il Vangelo Secondo Matteo* von Pasolini und *Das neue Evangelium* von Rau nehmen, sehen wir auch hier diesen Unterschied am Werk. In Raus Film *Das neue Evangelium* ist die Botschaft, die es senden möchte, sehr viel konkreter ausformuliert.

Zur Grundlage nehmen sich beide Filme den Text des Matthäus-Evangeliums, welches einen kämpferischen Jesus skizziert, der gegen die Ungerechtigkeiten seiner Zeit auf die Barrikaden geht. Pasolini und Rau aktualisieren den Kampf Jesus‘ vor dem Hintergrund konkreter Probleme ihrer Zeit, d.h. im Falle Pasolinis: die miserablen Lebensbedingungen der süditalienischen Arbeiterklasse, im Speziellen der Bewohner*innen der Sassi in Matera, und im Falle Raus: die menschenunwürdige Situation der migrierten Feldarbeiter*innen ohne Papiere in Süditalien. Während in *Il Vangelo Secondo Matteo* durchgehend in den Bildern der Jesusgeschichte erzählt wird, sehen wir in *Das neue Evangelium* einerseits Bilder der Jesusgeschichte und andererseits dokumentarische Bilder, die die Aktivist*innen, die für bessere Arbeits- und Lebensbedingungen der Feldarbeiter*innen eintreten, wie bspw. Yvan Sagnet, und den Filmdreh begleiten, wobei die fiktionalen und faktualen Bilder anfangen sich übereinanderzulegen und zu verschwimmen.

In *Il Vangelo Secondo Matteo* wird die Erzählung der Misere der süditalienischen Angehörigen der Arbeiterklasse eingewoben durch die Besetzung und die Wahl des Drehorts. Sie schaffen

die Analogien zwischen der Geschichte Jesus‘ und der damaligen Situation, die man vielerorts in Süditalien antraf.

Rau bezieht sich sehr explizit auf Pasolinis *Il Vangelo Secondo Matteo*. Nicht nur dadurch, dass auch seiner Besetzung und Wahl des Drehorts die gleichen Prinzipien wie in *Il Vangelo Secondo Matteo* zugrunde liegen, d.h. besetzt werden die Rollen Jesus‘ und seiner Jünger*innen mit Akteur*innen, die die teils katastrophalen Zustände in der süditalienischen Landwirtschaft selbst erlebt haben, und Süditalien ist der Ort, an dem sich die Misere der Feldarbeiter*innen abspielt. Sondern auch, weil in *Das neue Evangelium* Filmscreenings aus Pasolinis *Il Vangelo Secondo Matteo* dokumentiert sind, Enrique Irazoqui, der in *Il Vangelo Secondo Matteo* Jesus spielt auch in *Das neue Evangelium* auftaucht etc. pp.

So wie dem italienischen Publikum der 60er Jahre die Gesichtszüge der Darsteller*innen in *Il Vangelo Secondo Matteo* erkennbar waren als süditalienische Gesichtszüge, so kann das Publikum auch in dem Aussehen Jesus‘ und seiner Jünger*innen in *Das neue Evangelium* vermeintlich Herkunft bzw. Migration herauslesen. Die Darsteller*innen Jesus und seiner Jünger*innen haben (fast) alle dunkle Haut und werden aufgrund dessen mit solchen Themen assoziiert.

Das Überlagern von Realem und Unrealem, wie schon zentrales Thema der zuvor diskutierten Theorien Pasolinis und Raus, findet sich also in den beiden Filmen wieder. Real sind dabei die politischen Konflikte, die aufgegriffen werden, die reale persönliche Involviertheit der Darsteller*innen in diese Konflikte, der Ort, als Ort an dem der Konflikt in der realen Welt stattfindet, und bei Rau zusätzlich die dokumentarischen Bilder des aktivistischen Kampfes und der Dreharbeiten. Unreal ist dabei die nachgestellte Lebensgeschichte Jesus‘.

So wie der Realismus der Malerei des 19. Jahrhunderts und das neorealistische Kino politisch sind, weil sie zur Darstellung bringen, was keine Darstellung fand, so sind auch die beiden Filme von Pasolini und Rau politisch. Nicht jedoch, weil sie darstellen, was nicht schon dargestellt wurde und als Problematik bekannt ist, sondern weil sie die Problematik wiederbeleben, eine neue Perspektive auf die Problematik dem Publikum vorzustellen wissen.

Die Idee des Neue Realismus die Inszenierung sichtbar werden zu lassen, findet auch in den Filmen von Pasolini und Rau Wiederhall. Pasolinis Kino der Poesie, das die Kamera spürbar werden lässt und Raus dokumentarische Bilder, die den Dreh selbst miteinfangen.

Was ist dann letztlich unter Realismus zu verstehen? Wie verstehen Pasolini und Rau ihren Realismus?

Realismus bedeutet bei Pasolini und Rau eine Verwebung von fiktionalen Geschichten und Geschichten realer Situationen und Konflikte. Realismus bedeutet auch, dass die Filmprojekte in der Realität Veränderungen anstoßen, d.h. eine Wirkung haben auf die gesellschaftliche Realität, ein Verändern im Denken und letztlich im Handeln bedeuten.

Bibliografie

- Blümlinger, Christa / Sierek, Karl (Hg.), 2002. *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl.
- Bonnemann, Jens (Hg.), 2019. *Filmtheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Brenez, Nicole, 2002. „Der figurative Unterschied. Pier Paolo Pasolini: Il Vangelo Secondo Matteo.“ In: Blümlinger / Sierek (Hg.) 2002, 115-132.
- Doga, Ulisse, 2015. „Pasolini – Il vangelo secondo Matteo“. In: Schmieder (Hg.) 2015, 129-137.
- Gabriel, Markus, 2014. „Einleitung“. In: Gabriel (Hg.) 2014, 8-16.
- Gabriel, Markus (Hg.), 2014. *Der Neue Realismus*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Kirsten, Guido (Hg.), 2013 *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren Verlag.
- Kohl, Stephan (Hg.), 1977. *Realismus. Theorie und Geschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Konradt, Matthias (Hg.), 2015. *Das Evangelium nach Matthäus: Neubearbeitung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lange, Christiane / Ohlsen, Nils, 2010. „Vorwort“. In: Lange / Ohlsen (Hg.) 2010, 6-7.
- Lange, Christiane / Ohlsen, Nils (Hg.), 2010. *Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit*. München: Hirmer Verlag.
- Marszałek, Magdalena, 2016. „Einführung. Neuer Realismus im Theater: Milo Rau.“ In: Marszałek / Mersch (Hg.) 2016. 369-373.
- Marszałek, Magdalena / Mersch, Dieter, 2016. „Seien wir realistisch. Einleitung“. In: Marszałek / Mersch (Hg.) 2016, 7-27.
- Marszałek, Magdalena / Mersch, Dieter (Hg.), 2016. *Seien wir realistisch: Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*. Berlin: Diaphanes.
- Ohlsen, Nils, 2010. „Realismus – Das Abenteuer der Wirklichkeit“. In: Lange / Ohlsen (Hg.) 2010, 14-41.
- Pasolini, Pier Paolo (Hg.), 1979. *Ketzererfahrungen. ‚Empirismo eretico‘. Schriften zu Sprache, Literatur und Film*. München/Wien: Carl Hanser Verlag.

Pasolini, Pier Paolo (Hg.), 1981. *Empirismo eretico*. Mailand: Garzanti Editore s.p.a.

Rau, Milo (Hg.), 2018. *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*. Berlin: Verbrecher Verlag.

Schmieder, Carsten (Hg.), 2015. *PASOLINI und die Aktualität des Politischen*. Berlin: Hybris Verlag.

Viano, Maurizio (Hg.), 1993. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley/Los Angeles/London: California Press.

Waldmann, Emil (Hg.), 1927. *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus. Im 19. Jahrhundert*. Berlin: Propyläen-Verlag.

Wood, Mary P., 2005. „Realisms and Neorealisms in Italian Cinema“. In: Wood (Hg.) 2005, 82-109.

Wood, Mary P. (Hg.), 2005. *Italian Cinema*. Oxford: Berg.

Zimmermann, Michael F. (Hg.), 2011. *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Realismus – Impressionismus – Symbolismus*. München: C.H. Beck oHG.

Filme:

Das neue Evangelium (2020, Regie: Milo Rau)

Il Vangelo Secondo Matteo (1964, Regie: Pier Paolo Pasolini)

Internetquellen:

Arte-Produktion: *Create Your Revolution* mit Milo Rau: <https://www.youtube.com/watch?v=GmSy5WWEyBQ>, Zugriff zuletzt am 14.04.2020.

Website des IIPM: <http://international-institute.de/about-iipm/>, Zugriff zuletzt am 08.04.2020.

Website des Films *Das neue Evangelium*: <https://dasneueevangelium.de/>, Zugriff zuletzt am 30.01.2021.

Matthäus-Evangelium: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/mt12.html>, Zugriff zuletzt am 09.01.2021, und <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/mt8.html>, Zugriff zuletzt am 05.02.2021.

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe und keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt wurden, sowie Zitate kenntlich gemacht wurden.

(Ort, Datum)

(Unterschrift)