

# Ästhetik religiöser Liminalität im Angesicht der Madonna dell'Arco

## ANATOMIA DEL MIRACOLO

Für mich ist das Filmen eine Art, sich selbst zu hinterfragen und zu «heilen». Es gibt etwas, das du von der Welt nicht verstehst, und indem du sie filmst, versuchst du, es zu erfassen. [...] Die Realität ist unerträglich, also muss man sie erzählen, um zu versuchen, sie zu verstehen.

*Alessandra Celesia<sup>1</sup>*

Die Kraft der Umkehr, die Hoffnung auf das Gesehen-Werden, der Glaube an die Möglichkeit der Wandlung, die tiefe spirituelle Versenkung, gleichzeitig das Sich-Hinwerfen auf ein Außenstehendes, Anderes, Heiliges im Ritual: Solche Dynamiken entstehen und begegnen im Glutkern christlicher religiöser Praxis. Rätsel und Befremden liegen in der Betrachtung des religiösen Akts, der selten geworden scheint: aufgeklärt, verdrängt, beseitigt aus den nüchternen Realitäten unserer Gegenwart. Neapel spricht hier mit Süditalien eine Sprache in ganz eigener Tradition, die in diesem Zentrum italienischer Frömmigkeit einen eigenen Zungenschlag entwickelt hat, der sich zugleich widerspenstig und eigenständig gestaltet, unzählbar wirkt in seiner rituellen Kraft. Die Madonna dell'Arco, ein wundertätiges Fresko, das in dem Vorort Sant'Anastasia an den Hängen des Vesuvus seit Jahrhunderten verehrt wird, versammelt hier eine besonders intensive, regional begrenzte Kult- und Ritualpraxis. Am Ostermontag besuchen regelmäßig über 500.000 Pilgernde in einer Fußwallfahrt die wundertätige Madonna. Um die religiöse Dynamik einzufangen, die sich

1 «Pour moi, filmer est une manière de s'interroger et de se «soigner». Il y a quelque chose que tu ne comprends pas du monde et c'est en le filmant que tu essaies de le saisir. Filmer le réel, c'est tenter d'y mettre un peu d'ordre aussi. [...] La réalité est insupportable alors il faut la raconter pour essayer de la comprendre.» Festival La Première Fois 2020 (00:00:42), Übersetzung V. P.

um dieses Ereignis entwickelt, hat sich die aus Italien stammende, in Paris lebende Dokumentarfilmerin Alessandra Celesia gemeinsam mit dem Drehbuchautor auf den Weg gemacht mit dem 2016 in Neapel gedrehten Film, der die Anatomie dieses Wunders zu ergründen sucht: ANATOMIA DEL MIRACOLO.<sup>2</sup>

## Charakteristik des Films

Der Film sei knapp mit dem *Filmdienst* charakterisiert als

[...] Dokumentarfilm, der drei sehr unterschiedliche Frauen aus dem Umfeld einer neapolitanischen Kirche beobachtet, in der die dort ausgestellte Madonna dell'Arco glühend verehrt wird. Er porträtiert die Frauen in ihrer Zerrissenheit und ihren Verletzungen, aber auch mit ihren Hoffnungen und Sehnsüchten angesichts der noch bestehenden oder bereits aufgegebenen Hoffnung auf ein Wunder. Der erzählerische Ton ist unmittelbar, die Musik omnipräsent und bisweilen auch eine Aufforderung, das Leiden einfach loszulassen.<sup>3</sup>

Die drei weiblichen Charaktere sind auf jeweils unterschiedliche Weise mit der wundertätigen Madonna verbunden. Die Studentin Giusy, seit der Geburt auf den Rollstuhl angewiesen, ist in direkter Nachbarschaft des Heiligtums und damit unmittelbar mit dem Kult aufgewachsen. Als freigeistige Atheistin hat sie sich für ihre wissenschaftliche Abschlussarbeit auf die Verehrung der Jungfrau Maria spezialisiert. Die transient gelesene Fabiana lebt in einer Gruppe tiefgläubiger Anhänger der Madonna dell'Arco in einem der alten Viertel des Stadtzentrums. Dort frönen sie dem Kult. Die koreanische Pianistin Sue Song schließlich versucht, ihrem Leben eine neue Richtung zu geben. In Neapel vertieft sie ihren Glauben und ihr Können, und sie gibt die Musik in einer Bildungseinrichtung von katholischen Schwestern an Kinder in Schwierigkeiten weiter. Die drei Frauen, die sich zu keinem Zeitpunkt im Film begegnen, sind jeweils für sich unterwegs auf der Suche nach der Möglichkeit eines Wunders, ohne dass sie diese Suche als solche benennen könnten oder wollten. Sie sind reale Personen, die in dem Dokumentarfilm mit der Kamera (François Chambe) in Alltagssituationen begleitet werden, woraus sich jeweils eine eigene Geschichte

2 ANATOMIA DEL MIRACOLO (EIN HIMMEL VOLLER WUNDER, Alessandra Celesia, FR/IT 2017).

3 *Filmdienst* 2017.

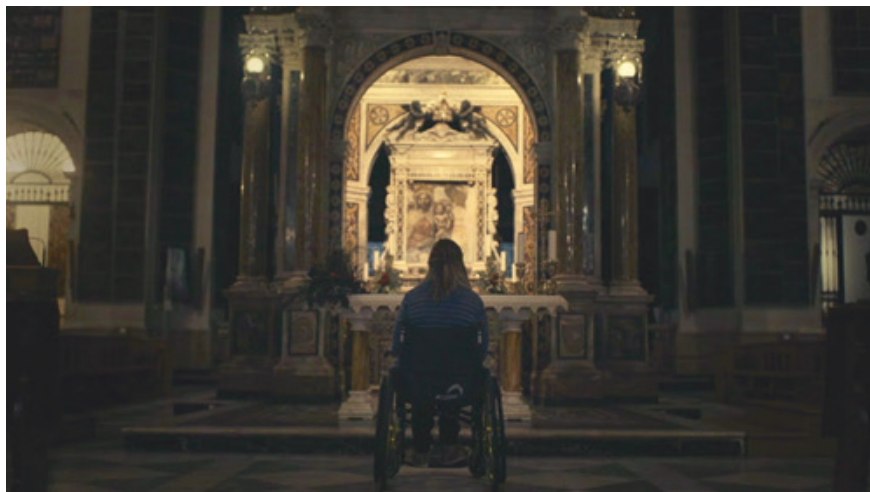
entwickelt, die ganz sanft und sehr differenziert auf die grundlegende Frage nach dem Wunder und der Macht des Rituals hin mündert. Der Madonnenkult liefert den verbindenden Strang der Biografien und bildet das dokumentarische und das rituelle Zentrum des Films. Auf einer Laufzeit von 83 Minuten hat die Regisseurin<sup>4</sup> gemeinsam mit Drehbuchautor Riccardo Piaggio<sup>5</sup> dem vielfach anthropologisch, ritualtheoretisch und religionswissenschaftlich beschriebenen Marienkult ein filmisches und dokumentarisches Denkmal gesetzt.

ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017) wurde auf dem Festival von Locarno vorgestellt, eine Fernsehauspielung erfolgte im September 2017 auf arte unter dem Titel EIN HIMMEL VOLLER WUNDER. Der Film erhielt einen Kinostart in Italien am 13. November 2018; in Neapel wurde der Film u. a. 2019 im Kontext der jährlichen Wallfahrt in der Nähe der Kultstätte gezeigt.

## Das Bildnis der Madonna im Film

Der Film beginnt mit einer Nahaufnahme eines Madonnenbildnisses an einem Straßenaltar in einem Stadtviertel Neapels. Viele Menschen haben sich dort im Dunkeln versammelt, die Kamera schwenkt in Großaufnahme auf den Neomelodica-Sänger Pino Santoro<sup>6</sup>, der sich ganz auf religiöse Lieder im Rahmen der Madonnenverehrung spezialisiert hat. Er singt: «Lasst uns Gutes tun, damit sie nicht weinen muss», ein Mädchen stimmt ein

- 4 Alessandra Celesia, geboren 1970 in Aosta (Italien), hat ihre Ausbildung an der Ecole internationale de théâtre Jacques Lecoq (Paris) absolviert. Sie ist Regisseurin und hat gelegentlich als Schauspielerin gearbeitet, bspw. in der Serie AINSI SOIENT-ILS (DEIN WILLE GESCHEHE, FR 2012–2015). Ihre Filmografie umfasst mehrere Dokumentarfilme: ANATOMIA DEL MIRACOLO (LES MIRACLES ONT LE GOÛT DU CIEL / EIN HIMMEL VOLLER WUNDER, Alessandra Celesia, IT/FR 2017); UN TEMPS POUR DANSER (Alessandra Celesia, FR 2016); AN ITALIAN MIRAGE (MIRAGE À L'ITALIENNE / WENN ITALIENER VON ALASKA TRÄUMEN, Alessandra Celesia, IT 2012); den breiter rezipierten THE BOOKSELLER OF BELFAST (DER BUCHHÄNDLER VON BELFAST, Alessandra Celesia, FR/UK 2012); LUNTANO (PASTA VON MAMA, GRÜSSE VON ONKEL LUIGI, Alessandra Celesia, CH 2006), der 2005 bei Berlinale Talents präsentiert wurde. Weitere Filme sind in Produktion.
- 5 ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017) folgt einer Idee des Künstlers und Drehbuchautors Riccardo Piaggio, der ihn als Teil einer größeren Projektreihe, «Ex Voto», entwickelt hat, die sich in verschiedenen Medienformaten mit dem Kult um die Madonna dell'Arco befasst: Ausstellung, Fotografien, Objekte, ein Buch sowie ein kurzer Dokumentarfilm, O' MIRACOLO (Alessandra Celesia, Riccardo Piaggio, IT 2015), der online zugänglich ist, vgl. Piaggio o.J.
- 6 Zu Neomelodica und der Bedeutung dieser Musik im Kult der Madonna dell'Arco vgl. Stazio 2016, 372 sowie van Loeyen 2018, 285.



1 Giusy vor der Madonna dell'Arco. ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 00:01:51.

und spricht ein Gebet zur Madonna, «Schau auf uns» beendet Pino Santoro den Gesang.

Altäre der Madonna, der Madre, der Madonnina, der Maronn' oder auch Maronnelarco, wie sie im Dialekt genannt wird, finden sich an vielen Ecken in der Stadt, liebevoll gepflegt durch jeweils eine sich dem Kult zuordnende Gruppe, den sogenannten *Associazioni*. Die Madonna dell'Arco begegnet auch im Film in unzähligen Bildern und Abbildungen. Auffällig ist ein großer Unterschied zwischen dem <originalen> Kultbild und den teilweise drastisch verschönernden Abbildungen, worin sich die spirituelle und liebende Teilhabe der Gläubigen am Heiligen<sup>7</sup> vollzieht. In der tiefgehenden ethnografischen Annäherung von Natalie Göltenboth beschreibt ein Händler den Zusammenhang zwischen Kultbild und Abbild: «Si, è la stessa Madonna, ma è più bella.» – «Ja, es ist die gleiche Madonna, aber sie ist die allerschönste.»<sup>8</sup>

In der zweiten Szene fängt die Kamera die Rückenansicht der Protagonistin Giusy ein (Abb. 1). Sie sitzt vor dem Bildnis, das die im Film erkundete Macht ausstrahlt und um das herum sich der gesamte Kult entfaltet. Besser, intensiver oder genauer als in diesem frühen und eher beiläufigen Moment wird das 200x180 cm große, mit Goldbeschlägen bestückte und in einen marmornen Altar eingefasste Fresko im gesamten Film nicht mehr gezeigt. Das Bild verfügt über eine überraschende Aufteilung: Die

7 Vgl. Göltenboth 1998, 116.

8 Göltenboth 1998, 115.

2 Sue Song empfängt die Kommunion. ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 00:15:26.



frontal im Kniestück porträtierte, thronende Madonna von erstaunlicher Größe ist am linken Rand des Bildes platziert, sodass ihr präsentiertes Kind in der Bildmitte erscheint. Das gemeinsame Sitzen – Giusy im Rollstuhl, die Madonna im Bild – prägt diesen intimen, doch beinahe bei-läufigen ersten Moment. Die Madonna erscheint im Film nachfolgend in unzähligen Spiegelungen – auf Kleidung und Votivtafeln, auf Statuen und Fahnen, auf Abzeichen und Kuss-Bildern, aber nie mehr «im Original». Sie ist nicht die Angesehene, sondern die Angebetete, selbst Sehende.

Eine zweite, sich kaum selbst erschließende Szene zeigt den Innenraum der Kirche am Gründonnerstag. Hier besucht die zweite Protagonistin, Sue, gemeinsam mit ihrer Schwester den Gottesdienst (00:13:31–00:15:46). Wer mit der Szenerie vor Ort nicht vertraut ist, wird die Kirche kaum erkennen, zumal die Madonna nicht ins Bild kommt. In diesem Gottesdienst fallen die Dominanz und Präsenz der Dominikaner auf, die als zentrale Akteure, als Zelebranten und Spender des Sakraments der Eucharistie auftreten (Abb. 2).

Im Anschluss an den Gottesdienst sprechen die beiden Frauen über das Bild, wodurch die Geschichte der Madonna in den Film eingeführt wird. Sue erklärt ihrer Schwester: «Sie ist nicht die schönste Madonna, aber sie hat Wunder vollbracht. Kannst du ihr Gesicht sehen? Es hat eine starke Symbolik. Die geschundene Jungfrau, mit einem Fleck im Gesicht. Deswegen können sich viele Menschen mit ihr identifizieren. Weil sie selbst Wundmale hat und gelitten hat.»<sup>9</sup>

Die Schwestern verwenden hier den Begriff «bruised», also «geprellt». Die Madonna hat im Gesicht einen blauen Fleck, oder umgangssprachlich: ein Veilchen.

9 ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 00:14:46–00:15:15 (im Original englisch, hier Transkript der dt. Untertitel).

## Eine am Bild verhandelte Grenzüberschreitung

Der Fleck geht auf die Auffindungslegende des Bildnisses, das spätestens seit der Mitte des 15. Jahrhunderts verehrt wird, zurück.<sup>10</sup> Sie besagt, dass um das Jahr 1450 herum Kinder an einem Ostermontag unter einem gebrochenen Aquädukt, dem «Arco», mit einem Ball gespielt und dabei absichtlich das Madonnenbild getroffen haben, das sich dort in einem Schrein befand. Das Bild der Madonna wurde dabei unterhalb des rechten Jochbeins verletzt und habe zu bluten begonnen, diese blaue Einblutung sei bis heute im Bild verblieben. Der Junge, der den Ball geschossen hatte, so weiß es die Überlieferung, wurde daraufhin zum Tode verurteilt und an einer Linde neben dem Bogen erhängt. Eine andere Legende ereignet sich 1589: Eine Frau, Aurelia Del Prete, beschimpft das Bildnis während der ihm gewidmeten Feierlichkeiten am Ostermontag öffentlich und wird daraufhin bitter bestraft – ihre Füße fallen ab; sie werden bis heute nahe der Kirche ausgestellt. Ungewöhnlich ist «das Bild einer zornigen und rachsüchtigen Madonna, das in ambivalenter Weise die Kategorien von Schutz und Strafe vermischt».<sup>11</sup> Der Überlieferung nach hat eine Buß-Wallfahrt recht unmittelbar eingesetzt, sie wird seither vor allem am Ostermontag, dem «Lunedì in Albis», dem «Weißen Montag», vollzogen. Ab 1593 steht die Wallfahrtskirche mit dem Fresko – zunächst eine kleine Kapelle, ab 1659 eine mehrfach erweiterte Kirche<sup>12</sup> – unter der Aufsicht des Dominikanerordens, und die Geschichte der Wallfahrt – die auch immer wieder Gegenstand religionswissenschaftlicher und anthropologischer Forschung war<sup>13</sup> – erzählt sich als ein Wettstreit zwischen ordnender Hand der Kirche und freier Kultausübung der Gläubigen.

Beiden Legenden gemeinsam ist die Grenzüberschreitung vom Profanen aufs Sakrale hin, ein Durchbrechen des liminalen Charakters, wobei es in der ersten Legende sogar zu einer bleibenden Einschreibung der Verletzung in die Realität des Bildes kommt. Damit wird eine kultisch machtvolle Brücke etabliert, die mit Klaus Krügers Ansatz einer «Ästhetik der Liminalität» besser verständlich wird.

10 Vgl. van Loyen 2018, 272–273; die erste schriftliche Aufzeichnung geht auf den Dominikanerpater Arcangelo Dominici 1608 zurück, vgl. Bronzini 2000, 11–25, ausführlich dargelegt in D’Aloisio 2014, 94–95. Das Bild der Madonna mit Kind selbst ist ein Fresko, schlecht erhalten und von eher fragwürdiger ästhetischer Qualität.

11 D’Aloisio 2015, 95, mit Verweis auf Bronzini 2000.

12 Vgl. D’Aloisio 2009, 480–482.

13 Zentrale Themen waren dabei die Trennung von christlichen und paganen, dionysisch attribuierten Ritualen, die aber im Grunde zum Verstehen des aktuellen Geschehens nur wenig beitragen; vgl. Göltenboth 1998, 10.

Bilder eröffnen den Ausblick in eine «andere» Wirklichkeit, sei diese empirisch oder fiktional, sei sie himmlisch oder irdisch impliziert, und sie ermöglichen damit eine – wie auch immer affektiv oder kognitiv fundierte – Partizipation, eine Teilhabe an ihr, die sich im emphatischen Sinn auch als eine Versenkung, gar als imaginärer «Übertritt» in diese andere Welt entfalten kann. Und doch ist der Status dieses partizipativen «Hinüberschreitens» in die bildlich aufgeführte Wirklichkeit ebenso uneigentlich wie es derjenige des Bildes als einer «Schwelle», eines regelrechten «Übergangs» oder einer «Brücke» ist – und wie es übrigens entsprechend auch die gegenstrebige Vorstellung vom Bild als einer «Schranke», «Barriere» oder «Grenze» ist. Ist diese Uneigentlichkeit, die der Rede von der Liminalität des Bildes zukommt, zuvörderst an die Bildfunktion der Repräsentation, also an das «Was» der Darstellung gekoppelt, so gewinnt die Vorstellung vom Bild als einer Schwelle demgegenüber eine andere Konkretheit und damit eine andere Sinnhaftigkeit, wenn man sie auf das «Wie» der Darstellung bezieht, also mit ihrem ästhetischen Präsenzmodus verknüpft.<sup>14</sup>

Die Teilhabe der Menschen an der Madonna ist dem Bild selbst in das *Wie* der Darstellung eingeschrieben in Form der Verletzung. Ihre Verehrung hat Anteile der Besänftigung, und – wenn man ihren gläubigen Anhänger:innen und den zahlreichen Votivtafeln des Sanktuariums folgen darf – sie verspricht äußerste Wundertätigkeit, also eine gegenläufige Überschreitung der Schwelle. Unter ästhetischen Kategorien berückt das Bildnis keineswegs durch besondere Schönheit noch durch herausragende künstlerische oder handwerkliche Qualität. Mit ihrem *Wie* tröstet die Madonna, der in ihrer eigenen, miserablen Erscheinung ein ästhetisches Prekariat anzusehen ist, das Prekariat derjenigen, die sie so leidenschaftlich verehren.

## Wege der filmischen Annäherung

Mit den Protagonistinnen des Films eröffnet ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017) drei Wege, sich dem Kult und der Ritualpraxis zur Madonna dell'Arco auch in der Gegenwart anzunähern. So eröffnen sich drei Lineaturen, entlang derer die Zuschauenden nach Neapel und in den Bann der Madonna gezogen werden. Alessandra Celesia setzt dies in einem semidokumentarischen Zugang um, indem sie eng mit realen Personen arbeitet, die auch

14 Krüger 2018, 23.

mit ihren Klarnamen erkennbar sind. Celesia folgt ihnen in ihren realen Umgebungen, sie planen die Szenen und entwickeln den Stoff gemeinsam. Es gibt keine Erzählstimme. Die Protagonistinnen entscheiden im Drehprozess aktiv mit, was sie zeigen wollen und welche Momente für sie von Bedeutung sein können. Dies setzt ein wachsendes und gewachsenes Vertrauen zwischen der Filmemacherin und den Personen voraus, das sich über einen längeren Zeitraum entwickelt und aus dem heraus erst auch die Offenheit für Momente besonderer Intimität und Verletzlichkeit entstehen kann. Im Film wird eine gemeinsame Geschichte entwickelt und erzählt. Die Kamera bewegt sich suchend und erkundend in den Szenarien, wählt häufig die Großaufnahme, sie beobachtet und begleitet die Reflexionen und Praktiken der Protagonistinnen. Celesia beschreibt die Dreharbeiten als offen für den Zufall, sodass sich Momente ergeben können, die sich dann im Schnitt (Adrien Faucheux) als wesentliche Elemente des Films herausstellen.<sup>15</sup> Alles, was die Zuschauenden erfahren, erfahren sie direkt aus dem Film – und dies bringt mit sich, dass vieles sachlich Erklärungsbedürftige im Ungefähren verbleibt, auch in Bezug auf die Menschen, die im Film begegnen. Celesia lässt die Zuschauer:innen alleine mit dem, was zu sehen und zu hören ist, bringt die Inhalte nur lose in eine inhaltliche oder zeitliche Reihung und verlässt sich auf die Kraft der Bilder und der Szenen. Die äußerst unmittelbare Kamera fängt Gesichter oft in Großaufnahmen ein, ist ganz nahe an Situationen, ohne diese letztlich aufzubrechen. Teilweise entstehen auch unkonzentrierte Szenen, die wegführen von dem, was bedeutsam zu sein scheint, sie zeigen den Alltag ebenso, wie sie intime Momente begleiten.

Die Studentin *Giusy Orbinato* will für ihre kulturanthropologische Abschlussarbeit eine Forschung über die Gläubigen des Kultes anfertigen. Ein Dozent an der Universität stellt dieses Forschungsfeld vor: «Diese verletzte, schwache Seite der Madonna bringt sie den verletzten Seelen der Gläubigen noch näher. Sie bitten die verletzte Madonna um die Heilung ihrer Verletzungen. Die Kranken bitten um die Heilung ihrer körperlichen Leiden, aber auch ihrer seelischen Leiden.»<sup>16</sup> Giusy hat auch eine persönliche Verbindung: Sie lebt in direkter Nachbarschaft zur Kirche, kennt den Kult von klein auf und versteht sich selbst in einer dialogischen Nähe zu der Madonna, ohne aber je an der Wallfahrt persönlich teilgenommen zu haben. Auch Giusy bittet Maria um ihren Blick: «guardami» (00:03:45), «Schau auf mich». Doch sie sagt von sich selbst, dass sie die Madonna wie

15 Vgl. dazu Festival La Première Fois 2020.

16 ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 00:10:10–00:10:15. Die These passt zum grundlegenden Essay: Matteis 2011.



3 Giusy (l.) im Gespräch mit einer Gläubigen im Kreuzgang der Kirche. ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 00:19:18.

eine Verwandte liebt, doch einen rational-atheistischen Zugang zu Religion und religiöser Praxis bevorzugt.

Giusy begibt sich im Film auf einen kleinteiligen Forschungsweg, spricht mit Gläubigen ebenso wie mit den Dominikanern, sie erkundet einige der vielen Tausend Votivtafeln der Kirche, die über die größte und umfangreichste Sammlung an Votivtafeln in Europa verfügt<sup>17</sup> – alleine im Gebäude hängen über 4000.

Eine interessante Sequenz zeigt Giusy im Kreuzgang des Santuario im Gespräch mit einer Gläubigen, die ebenfalls im Rollstuhl sitzt (Abb. 3). Hier kommt es zu einer theologischen und persönlichen Verhandlung der Theodizee, in der die eigenen Themen und Fragen mit in ihre anthropologische Erkundung hineingezogen werden. Am Beispiel dieser einzigartigen Szene erläutert die Regisseurin die Bedeutung der Offenheit für Zufälle in Dreharbeiten, da sich eine solche Szene als nicht herstellbares Geschenk im Film erweist.<sup>18</sup>

Die zweite Protagonistin des Films ist *Sue Song*, eine koreanische Pianistin, die nach Neapel übersiedelt ist, um dort nach ihrer eigenen, ihrer wahren Musik zu suchen. Sie unterrichtet in einer religiösen Frauengemeinschaft benachteiligte Kinder in Musik und lässt sich vom Wunderglauben der Stadt anstecken. Ihre eigene Schwester ist zu Besuch, die beiden treten im Film mehrfach in intensiven Gesprächen in einen Austausch

17 Vgl. van Loyen 2018, 274.

18 Vgl. Festival La Première Fois 2020.



4 Sue Song unterrichtet Kinder in Musik. ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 00:27:34.

über die Sehnsucht nach und die Praxis religiöser Fundierung. «Ich suche nach der Liebe, die mein Leben erfüllt. Es geht um die allumfassende Liebe Gottes. Ich will erfahren, ob die Liebe wirklich Bestand hat.»<sup>19</sup>

Zu Beginn einer Szene, in der Sue Musikunterricht für Kinder bei einer Schwesterngemeinschaft gibt (Abb. 4), sagt eine der Nonnen: «Viele Menschen fühlen sich Gott näher dank der Musik.» Sue reagiert und sagt zu den Kindern: «Musik ist eine Sprache ohne Worte, die aber viel tiefer geht. Sie erreicht alle Herzen. Also, dann wollen wir jetzt mit Gott reden, ja?»<sup>20</sup> In einem Video-Gespräch sagt sie zu ihrer Schwester, der Mensch sei das einzige Lebewesen, das sein eigenes Lied nicht kennt; «[...] ich suche mein eigenes Lied hier in Neapel», und zitiert den Dichter Walt Whitman, der «sagte, wir haben alle unseren eigenen Rhythmus».<sup>21</sup> Ihren eigenen Lehrer lässt sie begeistert wissen: «Ich finde hier die wahre Musik.» Und so ist auch die gesamte Tonspur des Films, ebenso die Musik, vollständig on-screen angelegt: Dies trägt bei zur anatomischen Erkundung des Wunders.

Mit der dritten Protagonistin, *Fabiana Matarese*, erreicht der Film den Kult der Straße. «Tante Fabiana», wie sie liebevoll von ihrer Nichte Martina gerufen wird, lebt in einem der alten neapolitanischen Viertel, in einem großen, mehrstöckigen Mietshaus, das sich um einen Innenhof erstreckt, unten die Armen, oben die etwas Wohlhabenderen. Ihrem Körper scheint

19 ANATOMIA DEL MIRACOLO 2017, 00:21:56–00:22:12.

20 ANATOMIA DEL MIRACOLO 2017, 00:27:11–00:27:24.

21 Vgl. ANATOMIA DEL MIRACOLO 2017, 00:30:17–00:30:42.

5 Fabiana schwenkt eine Fahne während einer nächtlichen *funzione*. ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 00:45:55.



6 «Ich liebe die Nacht.» Fabiana streift durch die Gassen Neapels. ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 00:40:43.



eine Trans-Identität eingeschrieben, sie lebt als Frau, agiert in weiblichen wie auch in männlichen Rollen als Fahnenschwenker (Abb. 5) und augenscheinlich als Führungsperson einer lokalen Kultgruppe – Fabiana ist Mitglied in der Associazione Maria Santissima dell’Arco Porta San Gennaro, dem ältesten Tor der Stadt Neapel.

Eine besondere Rolle erhält im Film der Kontakt von Fabiana mit der jugendlichen Nichte Martina, zu der generationelle Grenzen aufgehoben scheinen. Andere Beziehungen haben einen loseren Charakter. Fabiana lebt inmitten der Frömmigkeit, der Familie und des Stadtviertels und zeigt sich im Film auch in einem verletzlichen Ausleben der eigenen Sexualität (Abb. 6).

## Der Vollzug des Rituals

Der religionswissenschaftlich, anthropologisch und ritualtheoretisch beforschte und begleitete Kult der Madonna dell’Arco kommt im Film intensiv ins Bild, zum einen durch die unmittelbare Teilhabe an der Kultpraxis in der Person Fabiana Matarese, aber auch in eigenständigen Sequenzen, die dem Film einen ethnografischen Charakter einweben. Ulrich van Loyen

hat diesen Kult als hoch strukturiert beschrieben, dessen Frömmigkeit und Praxis sich zugleich aber weitestgehend jeglichem kirchlichen Ordnungs- und Kontrollversuch entzieht – und das seit Jahrhunderten.<sup>22</sup> Die Ausübung der Rituale wird weitgehend unabhängig, teilweise gegen die Kleruskirche praktiziert, in einem «Zusammenhang von Renitenz und Penitenz, von Widerspenstigkeit und Reue»,<sup>23</sup> der dieser Frömmigkeit eigentümlich ist.

Die Gläubigen sind in über 350 *Associazioni* und Gruppen bei dem Santuario Madonna dell'Arco registriert und organisiert, daneben existiert eine große Zahl nicht registrierter Gruppen, teilweise Familien, teilweise Stadtviertel oder ganze Straßenzüge in Neapel, in denen die Menschen sich dieser Verehrung hingeben.<sup>24</sup> Die registrierten *Associazioni* sind, von kirchlichen Strukturen unabhängig, intern hierarchisch strukturiert, sie prägen ihre Gemeinschaft das gesamte Jahr hindurch, und sie führen insbesondere in der Fastenzeit die sogenannte *cerca* oder *questua*, Spendensammlungen, durch – die Einnahmen fließen in die Finanzierung der Gruppen und ihrer Ausstattung und werden auch der Madonna dargebracht. Die Gruppen bilden formierte Teams, sogenannte *paranze*. Ihre weiß gekleideten und mit roten und blauen Schärpen geschmückten Mitglieder heißen *fujenti* – das sind die «Fliehenden» – sowie *battenti*, das sind die Marschierenden, die sich in früherer Zeit der inzwischen verbotenen Praxis der Selbstgeißelung hingaben. War die aktive Mitgliedschaft in einer *paranza* vielfach Männern vorbehalten, so gibt es inzwischen gemischte Gruppen; die Aufgaben werden nicht mehr nach Geschlechtern getrennt, zudem beschränkt sich die fromme Praxis keineswegs alleine auf Mitglieder aus «alteingesessenen neapolitanischen Familien».<sup>25</sup> Gemeinsam ist den Gläubigen aber in der Regel das Prekariat: Die meisten von ihnen gehören der gering gebildeten und in Armut lebenden Unterschicht in Neapel an, dem Kult wird eine gewisse Nähe zu Aktivitäten der Mafia sowie der Kleinkriminalität nachgesagt. Die unterprivilegierte Schicht Neapels weist indes eine besondere «kulturelle Kreativität» in der Aneignung und Fortführung des Kultes, in der Ausübung von Traditionen und Adaption von neuen Elementen auf.<sup>26</sup> Die *Associazioni* sind mit verschiedenen Formen «ritualisierter Selbstdarstellungen»<sup>27</sup> – der *questua* (Spendensammeln, Beginn ab 14. Januar) ebenso wie der *funzione*

22 Vgl. van Loyen 2018, 274.

23 Ebd., 273.

24 Vgl. die private Webseite <https://www.madonnadellarco.it/> [abgerufen am 23. Januar 2023].

25 Stazio 2016, 372.

26 Göltenboth 1998, 17, mit Verweis auf Turner 1989.

27 Van Loyen 2018, 276.



7 Kinder werden bereits früh in die Kultpraxis integriert. ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 00:48:01.

(ab Palmsonntag) als Feier zu Ehren des lokalen Madonnenaltars – tief in die Sozialstrukturen der Viertel in Neapel eingewoben und übernehmen wichtige Aufgaben in der Organisation des Kultes, ebenso, wie ihnen sozialstrukturell eine hohe Bedeutung zukommt. Der Film begleitet Fabiana, die in einer *paranza* aktiv ist, in dieser rituellen Praxis. Eindrücklich ist die *funzione*, von Musik begleitete Rituale und tanzähnliche Formationen mit als heilig wahrgenommenen Bildern, mit geschwenkten Fahnen und überdimensionalen Madonnenbildern, ein Kultvollzug, dem eigene wundertätige Kräfte zukommen.<sup>28</sup> Es existieren mehrere filmische Dokumente, beispielsweise die anthropologische Dokumentation I FUJENTI<sup>29</sup> des Dokumentarfilmers Luigi di Gianni aus dem Jahr 1966.<sup>30</sup> Szenen des neapolitanischen Straßenkults eröffnen auch den Spielfilm PIANESE NUNZIO, 14 ANNI A MAGGIO.<sup>31</sup> In den vergangenen Jahren hat die Kulturanthropologie zudem die intensiven Repräsentationspraktiken des Kultes in Social Media als Thema der Forschung identifiziert, denn die immer schon ausufernden Bildpraktiken der *fujenti* werden in neuen Medienformen vollkommen selbstverständlich und

28 Ebd., 290–291.

29 I FUJENTI (Luigi di Gianni, IT 1966). Online verfügbar: madonna dell'arco-web 2020.

30 Vgl. zu filmischen Umgängen mit religiösen Ritualen und Trancezuständen auch den Beitrag von Georg Seeßlen, in diesem Band.

31 PIANESE NUNZIO, 14 ANNI A MAGGIO (PIANESE NUNZIO – 14 IM MAI, Antonio Capuano, IT 1996).

gleichsam ungebrochen fortgesetzt.<sup>32</sup> Auch die Protagonistinnen des Filmes können als reale Personen in Social Media angetroffen werden.

Die Bindung an den Kult ist für die Menschen existenziell. In der Regel formulieren Personen ein Gelübde (*voto*), das immer geheim bleibt, aber auch für die nachfolgenden Generationen bindende Kraft haben kann, und so werden alle Familienmitglieder schon in der Kindheit intensiv in die Kultpraxis eingebunden (Abb. 7) und an ihre Weitergabe herangeführt.

## Das Ritual im Film

Ostermontag ist der Tag der Wallfahrt, und auch im Film erhält dieser Tag als Höhepunkt der Frömmigkeit ausführlichen Raum. In einer mäandrierenden Bewegung steuert Alessandra Celesia den Film auf diesen Höhepunkt zu und entfernt sich wieder davon.

Zunächst begegnet Sue, die ihren Kinderchor bei einem Marienlied am Klavier begleitet, dann folgt der Film Fabiana, die sich mit einigen Mitstreitenden auf den ungefähr 12 km langen Fußmarsch der *fujenti* begibt, und schließlich wendet er sich Giusy zu, die mit ihrer Professorin gemeinsam vom Balkon der Wohnung die heranströmenden Mengen betrachtet. Dann nimmt die Kamera die Zuschauenden mit hinein in die Kirche, die bereits von Giusys stillem Moment zu Beginn sowie dem Gründonnerstagsgottesdienst mit Sue bekannt ist. Doch heute zeigt sich diese Kirche als ein gänzlich anderer Erfahrungsraum. Mit dem Tritt über die Schwelle der Kirche erreichen die ungefähr 500.000 Pilgernden das Herz ihrer Sehnsucht und ihrer Hoffnung. An dieser Schwelle verfallen Menschen in ekstatische Situationen, in Schreien und Weinen, teilweise in sehr aufrüttelnde Trance-Zustände oder direkt in Ohnmacht. Unter den Pilgernden treffen wir Fabiana, später auch Giusy, die sich zum ersten Mal selbst in den Zug der Gläubigen einreicht und den Weg unter dem Blick der Madonna antritt. Die insgesamt elfminütige Sequenz (00:50:10–01:10:11) schließt mit einem deutenden Forschungsprotokoll, in dem Giusy ihre Erfahrung bilanziert.

In der beschriebenen Sequenz agiert der Film am stärksten ethnografisch: Er will mehr erfahren oder zeigen als erzählen. Mit dem Überschreiten der Schwelle zur Kirche<sup>33</sup> wird das religiöse Gefühl selbst zum Ereignis. Die Kamera beobachtet hier das, was geschieht. Der Schnitt trifft eine lenkende Auswahl, indem er es vorzieht, Menschen in besonders tranceähn-

32 Stazio 2016.

33 Vgl. dazu insbesondere die minutiösen Beobachtungen zum Betreten des Kircheninneren bei Göltenboth 1998, 59–63.

lichen Zuständen zu zeigen.<sup>34</sup> Die elf Minuten sind ein winziger Ausschnitt der sich ereignenden Realität an einem einzigen Tag, an dem ungefähr 500.000 Menschen an der Madonna vorbeiziehen. Die plötzlichen Ausbrüche und Überschreitungen ins Ekstatische passieren vielfach. Während die Praktiken der Vorbereitung und des Anweges beim Pilgern voll auf Gemeinschaft setzen, geschieht im Moment des Übertritts in den Raum der Kirche eine Rückkehr zu Individuation, oder, wie van Loyen beschreibt, «das Weinen, das Schreien, die Absence gehören dem Einzelnen».<sup>35</sup>

## Ritualtheoretische Einordnungen

Das Überschreiten der Schwelle bedeutet den Eintritt des Einzelnen in den unmittelbaren Kommunikationsraum mit der Madonna, die an diesem Tag anders zu sein scheint als an anderen Tagen: Dem Mythos zufolge steht sie am Ostermontag mit ihrer ganzen Macht zur Verfügung und erblickt den Einzelnen in seiner ganzen Präsenz: Der <Bildnischarakter> wird eingetauscht gegen eine <ikonenhafte Identität><sup>36</sup> von eigener Realität. Die Hierophanie als <das Heilige, das sich zeigt><sup>37</sup> ergreift hier alle, die sich im Kirchenraum bewegen.<sup>38</sup> Die teilweise heftigen Trancen werden von den Teilnehmenden als überstarkes Gefühl für die Madonna beschrieben.<sup>39</sup> «Das Gefühl ist so stark, weil ich schuldig bin, und sie weiß es. Ihr nicht in die Augen schauen, weil ich weiß, daß sie es weiß. Die Trance *svenimento* ist wie Sterben»,<sup>40</sup> so beschreibt es ein Mitglied einer *Associazione* in einem Interview.

34 Gerade darin unterscheidet sich der Film wesentlich von Luigi Di Gianni Dokumentation I FUJENTI (1966), der zunächst mehrere Minuten auf der Tonspur einen Gesang zur Madonna dokumentiert (mit ergänzendem Audiokommentar), während die Bilder alte Votivtafeln aus dem Heiligtum zeigen, auf denen *fujenti* abgebildet werden. Der Übergang ist ein Zoom aus dem Heiligenbild selbst heraus, anschließend beginnt mit 00:03:20 die filmische Dokumentation einer *funzione* im nordöstlich der Innenstadt liegenden Rione Diaz sowie eine Begleitung des Wegs zum Sanktuarium am Ostermontag, wobei die Kamera den Raum nicht betritt.

35 Van Loyen 2018, 329. Vgl. auch grundlegend Matteis 2011.

36 Göltenboth 2015, 98.

37 Eliade 1984, 14.

38 Verschiedene Reaktionen lassen sich auf verschiedene Weise auf die Auffindungslegenden zurückführen. So vollziehen die Gläubigen eine Entschuldigung für den ihr erteilten Schlag, sie zeigen der Madonna ihren Beistand und ihr Mitleid, sie flehen um ihr Mitleid, sie sind bei ihrer «Mamma», in einem reinen Bitten, manchmal aber auch in einem schimpfenden oder klagenden Insult, so Göltenboth 1998.

39 Vgl. Göltenboth 1998, 68.

40 Ebd., 69.

Die Bedürftigen werden in dieser Erfahrung von anderen Personen begleitet und gestützt. «Die so <außer sich> Geratenen werden von anderen Teilnehmern der Pilgergruppe – meist Freunden oder Verwandten – aufgefangen, gestützt oder getragen.»<sup>41</sup> Natalie Göltenboth beschreibt in einer minutiösen ethnografischen Beschreibung einen rituell vollzogenen und ermöglichten Umschlag von der Aktion in die Passion, dem Handeln ins Erleiden bzw. die Ergriffenheit:

Anders als das nach außen wirkende Feld der Aktionen im Anweg auf das Fest ist der konkrete Schmerzraum in jeder Hinsicht ein Innenraum – im Fall des Ostermontaggeschehens: Kircheninnenraum, Muttergottesraum, aber auch Seeleninnenraum, in dem die Abgründe menschlichen Empfindens gelebt, ab-erlebt, dargestellt werden. Anstelle des Agierens herrscht hier die Leideform vor: das passive Geschehen-Lassen dessen, was aus dem Seeleninneren nach außen dringt. Allerdings handelt es sich dabei um einen rituell eingebundenen und damit aktiv herbeigeführten «Umschlag» von Aktion in Passion (Ergriffensein).<sup>42</sup>

Sie verbindet den sich augenfällig auf der Kirchenschwelle vollziehenden Wechsel vom Aktionsfeld der Pilgernden zum <Schmerzraum> und die damit einhergehenden Veränderungen im sozialen Gefüge der Abwesenheit gesellschaftlicher Regeln und konkreter ritueller Gestaltungsfragen mit Turners Begriff des <Liminalen>.<sup>43</sup> In dieser eigenen Phase des Kultgeschehens bricht die Ordnung grundlegend zusammen. Mit dem Übertritt in den Anschauungsraum der Madonna vollzieht sich ein Eintritt in einen neuen kultischen Rahmen, «in dem Liminalität im sozialen wie im psychischen Bereich stattfindet. Ordnungs- und Kontrollmechanismen werden aufgegeben, die Grenzen der vom Individuum internalisierten Verhaltensnormen überschritten».<sup>44</sup> Diese Phase der Verunsicherung lässt sich als kathartischer Prozess deuten, denn auch bei tranceartiger Ergrif-

41 Ebd., 39.

42 Ebd., 81. In der Kirche herrscht eine latente Spannung zwischen den Dominikanern als Vertretern der Amtskirche und den *fujenti* als Vertreter:innen des Kultes, die im Moment der Toröffnung dem Anschein nach die Herrschaft übernehmen. Diese Art der Madonnenverehrung ist einzigartig und befindet sich außerhalb der im katholischen Spektrum befindlichen Praktiken. So singen die Menschen keine klassischen Marienlieder oder beten das Ave Maria, sondern werfen der Madonna spontan ihre eigenen Lieder zu, wie dies auch in der Praxis der *Saeta* in der spanischen Marienverehrung bekannt ist.

43 Vgl. ebd., 83.

44 Ebd., 83.

fenheit bewegen sich die *fujenti* hier im emotionalen Vertrauensraum, im Gesichtsfeld <ihrer> Madonna. «Insofern ist die Trance ein Akt der Hingabe an das Heilige. Persönliches Leiden und Wünschen wird durch die Trance gewissermaßen in die heilige Sphäre hinaufgeschleudert, hinausgeschleudert aus dem <persönlichen Raum> in den Bereich der Madonna, wo man es als <aufgehoben>, als <gerettet> erhofft.»<sup>45</sup>

Die kathartische Trance angesichts der Madonna lässt sich verstehen als Akt der Veröffentlichung persönlicher Empfindungen vor der Gottheit. So bleibt die Madonna, von der Heilung erhofft wird, die wichtigste Instanz im Trancegeschehen. «Das Zeigen als Akt des Darstellens ist dabei notwendige Voraussetzung für Heilung und Heiligung, <weil man die Krankheit offenbaren muß, die man heilen will> [Beuys].»<sup>46</sup> Was geheilt werden soll, muss zuvor erkannt werden. Der Akt der Darstellung selbst wird zu einem Auslöser innerer Erkenntnisprozesse. «Die kathartische Trance verteilt die Last der Not. Alle wissen nun davon, die Gemeinschaft der Gläubigen ebenso wie die heilige Macht. Hilfe und Heilung scheinen dadurch näher gerückt.»<sup>47</sup>

## Filmische Erkenntnisse der Liminalität

Im Gesamtkontext umfassen die wichtigen Szenen der Kultausübung nur einen kleinen Teil, etwa 15 Minuten von 83 Minuten Filmlänge. Doch *ANATOMIA DEL MIRACOLO* (2017) lässt in diesen ethnografisch formierten Sequenzen die eigentümliche Intensität in Klang, Bewegung und rituellem Tun überdeutlich werden. Die Grenzen zwischen Ritual und Emotion, zwischen Bild und Repräsentanz, zwischen Sacrum und Profanum, zwischen Normalität und Enthobenheit verwischen vollkommen, wenn Menschen schluchzend vor dem Bildnis der Madonna zusammenbrechen und ihr lauthals Schwüre zurufen. Die katholische Kirche als Kontext der praktizierten Frömmigkeit beweist hier Jahr für Jahr ein überraschend hohes Maß an Ambiguitätstoleranz, auch wenn rituelle Formen im 20. Jahrhundert zunehmend durch den Versuch der «Unterordnung des Rituals unter die Wortverkündigung»<sup>48</sup> auf Vereindeutigung hin ausgerichtet wurden. Der Madonnenkult in Neapel widerstrebt dieser Ordnung zutiefst.<sup>49</sup>

45 Ebd., 86.

46 Ebd., 86.

47 Ebd., 87.

48 Vgl. Bauer 2018, 23.

49 Vgl. Göltenboth 2015.

Liminalität realisiert sich in ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017) auf verschiedenen Ebenen der Grenz- und Genreüberschreitungen. Der Film webt aus dem realen Leben einiger Menschen eine kohärente Story, die durch Kamera, Komposition und Schnitt zu einer *staged reality* geführt wird. In diesem Raum kommt der Film den Grenzbereichen religionsbezogener Erfahrungen, in dem sich die Menschen bewegen, nahe, ohne sie voll ergründen zu können.

Im Film gelingt es Celesia, mit ihren Protagonistinnen verschiedene Varianten der Distanz und Grenzüberschreitung zu erzählen und zu ermöglichen, wobei sie klar vermeidet, die Kultausübung als <folkloristisch> oder <unernst> abzutun.<sup>50</sup> Die Momente im Kirchenraum wirken besonders aufschlussreich. Giusy besucht zum ersten Mal am Ostermontag selbst die Madonna, begleitet von ihrer Professorin und zwischen Faszination und kritischer Distanz bewegt (Abb. 8).

Fabiana geht unmittelbar darin auf, die Rituale zu vollziehen, ohne diese kritisch zu reflektieren, und sorgt für eine Fortsetzung und Integration des Kultes in der Familie. Die Momente im Kirchenraum wirken besonders aufschlussreich: Fabiana robt alleine weinend auf dem Bauch hin zur Beschränkung vor dem Bildnis (Abb. 9), wird dort aufgehoben und getröstet (Abb. 10). Die beiden Kinder, die sie auf dem Pilgermarsch begleitet haben, hat sie spätestens in der Kirche allein gelassen, sie rutschen auf Knien durch die Schreie der Menschen nach vorne, schauen sich dabei nur vorsichtig um (Abb. 11): Ihr Blick wirkt umso erwachsener, wie die in Trance verfallenen Erwachsenen kindlich-regressive Religiosität auszuagieren scheinen. Dieser filmische Moment um Fabiana kann verstanden werden als Kommentar zu der anthropologischen und liturgischen Diskussion, die seit Jahrzehnten bezüglich der Kultpraxis geführt wird.<sup>51</sup> Die Pianistin Sue Song kommt der Madonna näher im Rahmen eines geordneten, von den Dominikanern geleiteten Gottesdienstes, jedoch begegnet sie ihr nicht auf dem Weg der ekstatischen Annäherung. Die Kulturanthropologin Giusy schließlich bleibt zu der Madonna auf freundschaftlicher Distanz – sie beobachtet und hinterfragt die Fragen und Interpretationen der Frommen, doch sie gibt sich nicht mit deren einfachen Hoffnungs- und Glaubensantworten zufrieden. In ihrer intellektuellen Distanz kann sie ihre eigene Angewiesenheit und Bedürftigkeit benennen, aber zugleich davon Abstand nehmen. Sie ordnet die Sehnsucht nach dem Wunder, die Anatomie des Wunders auch in der persönlichen Reflexion:

50 Eine Praxis, die in der italienischen Öffentlichkeit ebenso wie der Ritualforschung seit den 1970ern zu beobachten ist, vgl. Göltenboth 2015, 98.

51 Vgl. dazu Göltenboth 2015, 102.

8 Giusy mit ihrer Professorin zwischen den Pilgernden. ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 01:09:19.



9 Fabiana auf dem Weg zur Madonna. ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 01:07:34.



10 Fabiana hat die Schranke erreicht. ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 01:07:49.



11 Die Kinder im Santuario. ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 01:08:23.





12 Giusy singt aus vollem Hals. ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 01:20:43.

Ich habe mich immer gefragt, warum erfährt in so einer vollen Kirche nur eine Person ein Wunder? Gott wurde mir immer beschrieben als allmächtig und allgegenwärtig. Der uns alle errettet und uns allen hilft. Warum erfährt von 100 Personen dann nur eine ein Wunder? Es ist leicht zu sagen «Wenn Du diese eine Person wärest, würdest du so nicht reden!» Das kann sein, oder auch nicht. Denn nach 30 Jahren hat man wahrscheinlich gelernt, seine Verletzungen anzunehmen. Auch der Madonna hat niemand ihren Fleck im Gesicht entfernt. Niemand hat ihn übermalt. Wahrscheinlich, damit sie unverkennbar ist. Vielleicht machen auch mich meine Verletzungen unverkennbar? Denn ohne sie wäre ich nicht mehr ich. Ich würde mich nicht mehr erkennen. Mein ganzes Wesen würde sich verändern. Denn alles, was ich bin, baut auf meinen Verletzungen auf. Also überlasse ich das Wunder den anderen. Denjenigen, die mit dem Schmerz nicht umgehen können. Die nur verzweifeln, weinen und schreien können. Die sich nach etwas sehnen, das nicht da ist.<sup>52</sup>

Im Herzen des Films steht die Bedeutung des Anders-Seins. In ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017) wird deutlich, dass die Herausforderungen und die Krise im Leben angelegt sind. Der religiöse Glaube gewinnt darin mitunter Züge des Magischen: Fabiana hat ihn stabil rituell in sich gebunden, die verwundete Madonna braucht sie und tröstet sie, ganz unmittelbar. Sue versteht ihr Leben als eine Lovestory mit Gott, die mehr in Musik als in Ritualen zu entdecken ist; sie verbleibt ganz im kirchlich strukturierten

52 ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017), 01:08:44–01:10:14.

Raum. Und die säkulare Wissenschaftlerin Giusy erkennt in ihrer Verwundung ihre eigentliche Identität. Die semidokumentarische Annäherung an Menschen und ihre Situierung entspricht der filmischen Herangehensweise von Alessandra Celesia, doch angesichts der besonderen, liminalen Realität des Madonnenkultes in Neapel entfaltet die Überschreitung der Genre Grenzen eine besondere Wirksamkeit.<sup>53</sup> Der Film hält nichts fest, sondern legt verschiedene Situationen ohne Urteil nebeneinander, zur Anschauung vor. Die Zuschauenden kommen so auf eine spezielle Art selbst in die Situation der Madonna dell'Arco, vor der Menschen ihr Leben und ihre Hoffnung, ihr Scheitern und ihre Intimität ausbreiten.

Der Film endet, wie er begonnen hat, mit italienischem Pop. Vasco Rossi singt «Vivere», Giusy singt aus vollem Hals mit und blättert den Text auf großen Tafeln mit.

Dieses Überschreiten der Begrenzung zwischen Sehen und Hören referenziert filmisch-kommunikative Vorbilder textlicher Inszenierung, insbesondere die Eröffnungsszene des Dokumentarfilms DON'T LOOK BACK<sup>54</sup>, in dem Bob Dylan zu seinem «Subterranean Homesick Blues» eines der ersten Musikvideos überhaupt gedreht hat; doch eine visuelle Assoziation geht zu der Videobotschaft «My story: Struggling, bullying, suicide, self harm» der Schülerin Amanda Todd, die 2012 auf YouTube ihre Vulnerabilität sichtbar gemacht und sich im Alter von 16 Jahren das Leben genommen hat.<sup>55</sup> In ANATOMIA DEL MIRACOLO (2017) fallen Giusy alle Karten aus den gekrümmten Händen (Abb. 12), und dies wird ihr zum Moment einer absoluten Befreiung.

### Literaturverzeichnis

Thomas Bauer, 2018, *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Ditzingen.

Bronzini, Giovanni Battista, 2000, *Storia del culto della Madonna dell'Arco attraverso le fonti scritte e figurative dei secoli XVII-XVIII*, Florenz.

D'Aloisio, Fulvia, 2015, *Das Fest und der*

Kult der Madonna dell'Arco, in: *Zibaldone* 59, 93–102.

D'Aloisio, Fulvia, 2009, *Das Fest und der Kult der Madonna dell'Arco*, in: Pisani, Salvatore / Siebenmorgen, Katharina (Hg.), *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlin, 479–486.

Eliade, Mircea, 1984, *Das Heilige und das*

53 An dieser Stelle sei angemerkt, dass eine vergleichende Analyse mit dem ebenfalls semidokumentarisch angelegten, doch narrativeren Film zu einer Kultprozession in Sizilien A BLACK JESUS (Luca Lucchesi, DE 2021) nahe läge, ebenso die Verbindung mit THE NEW GOSPEL (DAS NEUE EVANGELIUM, Milo Rau, DE/CH/IT 2020), vgl. dazu ausführlicher den Beitrag von Georg Seeßlen, in diesem Band.

54 DON'T LOOK BACK (D.A. Pennebaker, US 1967).

55 TheSomebodytoknow, 8. Dezember 2012.

- Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt a. M.
- Filmdienst, 2017, Ein Himmel voller Wunder, *filmdienst.de*: <https://is.gd/WONeTP> [abgerufen am 12. Januar 2023].
- Festival La Première Fois, 2020, MAS-TERCLASS: Alessandra Celesia | Festival La Première Fois, *youtube.com*: <https://is.gd/Knj9jV> [abgerufen am 14. Januar 2023].
- Göltenboth, Natalie, 1998, *Vom Schmerzraum zum Fest. Kulturelle Kreativität am Beispiel der Madonna dell'Arco in Neapel*, München. Zugl.: München, Univ., Magisterarbeit.
- Göltenboth, Natalie, 2015, «Basta con questo teatro». Trancediskurse und die Herstellung von Folklore im Santuario der Madonna dell'Arco in Neapel, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2, 97–104.
- Krüger, Klaus, 2018, *Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*, Wallstein.
- Madonna dell'arco-web, 2020, Documentario 1966: I fujenti della Madonna dell'Arco, *youtube.com*: <https://is.gd/aZliFL> [abgerufen am 14. Januar 2023].
- Matteis, Stefano de, *La Madonna degli esclusi. Un'indagine sulla cultura locale a partire dagli aspetti rappresentativi e performativi di un'azione rituale*, Napoli 2011.
- Piaggio, Ricardo, Ex Voto, o.J., *pourparler.org*: <https://is.gd/EdvqFj> [abgerufen am 20. Januar 2023].
- Pirker, Viera, Anatomia del Miracolo: Ein Himmel voller Wunder 2017, *feinschwarz.net*: <https://is.gd/ebt1eX> [abgerufen am 23. September 2021].
- Stazio, Marialuisa, 2016, Global media and local worlds: The devotees of Madonna of the Arch are using social media – An exploratory case study, in: *European Journal of Cultural Studies* 19/4, 369–386.
- TheSomebodytoknow, 8. Dezember 2012, My story: Struggling, bullying, suicide, self harm, *youtube.com*: <https://is.gd/6ZlkeN> [abgerufen am 20. Januar 2023].
- Turner, Victor, 1989, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a. M.
- Van Loyen, Ulrich / Dreschke, Anja, 2018, *Neapels Unterwelt. Über die Möglichkeit einer Stadt – eine Ethnografie*, Berlin.