

FEDERICO RUOZZI

Pius XII. als Papst der Medien

Zur Repräsentation des Papstes in Kino und Fernsehen der 1940er- und 1950er-Jahre*

1. Pius XII., »vom Mythos zur historischen Gestalt«¹

Nach der Französischen Revolution (1789–1799) und insbesondere nach dem Ersten Vatikanischen Konzil (1869–1870), dessen wichtigste Entscheidung die päpstliche Unfehlbarkeit betraf, wurde die Rolle des Papstes durch die Katholische Kirche neu definiert. Dies führte dazu, dass viele Katholiken eine neue Art der Verehrung für den Papst verspürten². Dieser Trend kennzeichnete besonders auch das 20. Jahrhundert – das sogenannte Medienzeitalter –, als das mediale System eine neue Art von Einfluss auf Gesellschaft, Kultur, Politik und Religion nahm. Audiovisuelle Medien tendieren dazu, Medienikonen und Idololatrie zu kreieren. Dies begriff schon Leo XIII. (1878–1903), welcher 1896 der erste Papst war, der auf Film festgehalten wurde – nur ein Jahr, nachdem die Gebrüder Auguste Marie Louis Nicolas (1862–1954) und Louis Jean Lumière (1864–1948) 1895 die Filmkamera erfunden hatten. Folglich mussten sich die Päpste mit der Logik der Medien arrangieren. Manchmal geschah dies etwas überzeichnet und im Stile von »the show must go on«: Ich denke hier an die unangemessenen Aufnahmen des sterbenskranken Papstes Johannes Paul II. (1978–2005), des authentisch »live« aufgenommenen Papstes³.

Um den Enthusiasmus der Medien etwas einzudämmen, hat auch Papst Franziskus mehrmals wiederholen müssen, dass er kein Superstar und nicht einmal ein Star sei: »Das ist ein Ausdruck, der von den Medien benutzt wird, aber es gibt eine andere Wahrheit:

* Deutsche Übersetzung von Friederike OCKERT und Claus ARNOLD.

1 Francesco TRANIELLO, Pio XII dal mito alla storia, in: Pio XII., hrsg. v. Andrea RICCARDI, Rom 1984, 5–29.

2 Siehe Pietro SCOPPOLA, Gli orientamenti di Pio XI e Pio XII sui problemi della società contemporanea, in: Storia della Chiesa, Bd. 23, Cinisello Balsamo 1991, 129–159. – Zur Verehrung des Papstes vgl. Annibale ZAMBARBIERI, La devozione al Papa, in: Storia della Chiesa, Bd. 22/2, Cinisello Balsamo 1990, 9–81 und Roberto RUSCONI, Santo Padre. La santità del papa da San Pietro a Giovanni Paolo II, Rom 2010.

3 Tomaso SUBINI, *Pastor Angelicus* as a Political Text, in: Requiem for a Nation. Religion and Politics in Post War Italian Cinema (Italian Frame 3), hrsg. v. Roberto CAVALLINI, Mailand 2016, 17–34; René SCHLOTT, Papsttod und Weltöffentlichkeit seit 1878. Die Medialisierung eines Rituals (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte, Reihe B: Forschungen 123), Paderborn 2013.

Wir sehen so viele ›Stars‹, die irgendwann verglimmen und untergehen: vergängliche Dinge. Aber ein Diener Gottes zu sein ist etwas Wunderschönes, das nicht einfach vergeht«⁴.

Insbesondere während des Pontifikats von Pius XII. (1939–1958) erreichte die Verbindung zwischen Papst und Gläubigen einen neuen Höhepunkt, und die Veröffentlichung zweier Tonfilme über ihn und mit ihm ist kein Zufall: *Pastor Angelicus* (1942) von Romolo Marcellini (1910–1999) sowie *Guerra alla Guerra* (1948) von Romolo Marcellini und Giorgio Simonelli (1901–1966) wurden beide vom *Centro Cattolico Cinematografico* produziert, dem Katholischen Zentrum für Kinematographie (CCC). Tatsächlich verfügte Luigi Gedda (1902–2000), der Präsident der *Gioventù Italiana dell’Azione Cattolica*, der Italienischen Jugend der Katholischen Aktion (GIAC) und des CCC⁵, über eine Strategie zur Entwicklung eines Katholischen Filmtheaters⁶. Darüber hinaus hatte er eine Strategie, um ein öffentliches Bild des Papstes und der Kirche zu schaffen⁷, und zwar mit der 1941 geäußerten Begründung, dass es »heutzutage ein größeres Bedürfnis zu sehen als zu lesen gibt. Wir sind eine visuelle Menschheit«⁸. Schon fünf Jahre zuvor, nämlich im Dezember des Jahres 1936, hatte Gedda in einem Memorandum zum Thema Filmtheater, welches er an den damaligen Kardinalsstaatssekretär Pacelli schickte, angemerkt, dass das Medium das Potenzial habe, »die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts so zu beeinflussen, wie Gutenbergs Entdeckung das 15. Jahrhundert«⁹.

Um die Konstruktion des positiven Bildes von Pius XII. in diesen Jahren zu verstehen¹⁰, ist es notwendig, die Rolle des Filmtheaters und des Fernsehens, welches bis dato zumindest von den Kirchenhistorikern vernachlässigt wurde, zu würdigen. Denn faktisch waren diese Medien daran beteiligt, den ›positiven Mythos‹ des Papstes mitzugestalten, indem sie seine Worte, Bilder und Taten ausstrahlten. ›Positiver Mythos‹ ist ein Terminus der Historiographie, welcher sich vom ›negativen Mythos‹ (›der Papst, der geschwiegen hat‹) absetzt, um die Popularität Pius’ XII. während der 1940er- und 1950er-Jahre zu

4 Gian G. VECCHI, Papa Francesco: Non sono una star. Sono solo un servo dei servi di Dio, in: *Corriere della Sera*, 28. September 2015.

5 Zu Luigi Gedda siehe Luigi Gedda nella storia della Chiesa e del Paese, hrsg. v. Ernesto PREZIOSI, Rom 2013; und seine Lebenserinnerungen s. Luigi GEDDA, 18 Aprile 1948. Memorie inedite dell’artefice della sconfitta del Fronte Popolare, Mailand 1998.

6 Gedda notiert: »Diese Aufgabe erschien recht leicht in einem Zeitalter, in dem das Fernsehen noch nicht existierte, und es notwendig war, eine visuelle Darstellung des Lebens der Kirche zu schaffen« (ebd., 73).

7 Siehe Roger AUBERT, Il mezzo secolo che ha preparato il Vaticano II, in: *Nuova storia della Chiesa*, Bd. 5,2: La Chiesa nel mondo moderno, Turin 1979, 39. – Siehe Luigi GEDDA, Pensiamoci, in: *Rivista del cinematografo* 12, 1941, 161.

8 Luigi GEDDA, Conclusioni, in: *Il volto del cinema*, Rom 1941, 329. – Pius XII. war auch Hauptdarsteller des Films »Der veruntreute Himmel« (1958), unter der Regie von Ernst Marischka, wo der Papst zustimmte, einige Aufnahmen einer Papstaudienz hinzuzufügen.

9 Vgl. den Vortrag von Gianluca DELLA MAGGIORE, Il papa, il cinema e la seconda guerra mondiale. Beitrag zur Tagung: I cattolici tra immagine sacra e religiosa. Casi di studio sul cinema e la televisione in Italia tra gli anni ’40 e gli anni ’70, Universität Mailand, 11. November 2015; siehe auch Gianluca DELLA MAGGIORE/Tomaso SUBINI, Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity, Mailand 2017; Gianluca DELLA MAGGIORE, Universalismo cinematografico. L’inchiesta della Santa Sede sul cinema del 1935, in: *Cinema e Storia* 5, 2017, 51–66.

10 Siehe Muriel GUITTAT-NAUDIN, Les silences de Pie XII. Entre mémoire et oubli 1944–1958, in: *Revue d’Histoire Ecclésiastique* 106, 2011, 215–239.

beschreiben¹¹. Der ›negative Mythos‹ entstand in Italien und anderswo erst nach seinem Tod¹².

Dennoch wurde bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit laut Guittat-Naudin eine zeitweilig weitverbreitete Kritik am Papst »schnell erstickt«. Sein positives Bild als Verteidiger des italienischen Volkes überwog nach Benito Mussolinis (1883–1945) Fall, während einer Zeit, in welcher der Papst ohne große Schwierigkeiten mythisiert werden konnte¹³. Ich denke, dass die Medien eine wichtige Rolle gespielt haben, um sowohl ein positives als auch anschließend ein negatives¹⁴ Bild von Pius XII. zu kreieren¹⁵. Folglich ist es das Ziel dieses Beitrags, Film- und Fernsehquellen zu analysieren, welche Pius XII. entweder als willigen Darsteller (in Filmen) zeigen oder aber als einen widerwillig Dargestellten (in Nachrichten und Live-Übertragungen), also sowohl in einer passiven wie aktiven Rolle vor der Kamera. Man kann sogar sagen, dass Radio, Film und Fernsehen die Rolle des Papstes als eines »aktiven Players auf der internationalen Bühne«¹⁶ betont haben.

2. Pius XII., das mediale System und die audiovisuellen Quellen: freiwilliger und unfreiwilliger Darsteller für die Kameras

Während seines langen Pontifikats und besonders nach dem Zweiten Weltkrieg achtete Pius XII. stark auf alles, was ihn umgab, sodass sein Lehramt eine große Vielfalt von Themen abdeckte. Offensichtlich ignorierte er weder das mediale System, welches rapide an Einfluss in allen Sphären des öffentlichen Lebens gewann, noch die Wichtigkeit der öffentlichen Meinung¹⁷.

Wie neuere Studien der Dokumente aus dem Archiv Pius' XI. zeigten, ist Eugenio Pacelli bereits nach 1930 zu einer zentralen Figur der filmischen Politik des Heiligen Stuhles avanciert, als er päpstlicher Staatssekretär wurde. Wie Gianluca della Maggiore dargelegt

11 Alessandro A. PERSICO, *Il caso Pio XII. Mezzo secolo di dibattito su Eugenio Pacelli*, Mailand 2008.

12 Vgl. den Fall von Rolf Hochhuths Schauspiel »Der Stellvertreter« (*The Deputy, A Christian Tragedy*), Berlin 1963, über das Schweigen des Papstes während der Shoah. Costa-Gavras basierte seinen Film *Amen* (2002) auf diesem Thema. – Siehe ebenso GUITTAT-NAUDIN, *Les silences de Pie XII.* (wie Anm. 10), 215; Giovanni MICCOLI, *I dilemmi e i silenzi di Pio XII. Vaticano, Seconda guerra mondiale e Shoah*, Mailand 2007.

13 GUITTAT-NAUDIN, *Les silences de Pie XII.* (wie Anm. 10), 217; TRANIELLO, *Pio XII dal mito alla storia* (wie Anm. 1), 6.

14 Zum Konzept der »Verdunklung«: Oliver LOGAN, »Pius XII: Romanità, prophesy and charisma«, in: *Modern Italy* 3, 1998, 2, 7.

15 Mario MARAZZITI, *I papi di carta. Nascita e svolta dell'informazione religiosa da Pio XII a Giovanni XXIII*, Genua 1990.

16 LOGAN, *Pius XII.* (wie. Anm. 14), 241. – Das Kino war nicht das einzige Medium, welches an der Verbreitung des audiovisuellen Bildes von Pius XII. beteiligt war. In Wahrheit erleichterte ebenfalls das Fernsehen die Verbreitung des Bildes des Papstes über die ganze Welt, bis hinein in die einzelnen Haushalte. Zum Beispiel gelang es Pater Pichard, eine päpstliche Ansprache aufzunehmen, die damals zu Ostern 1949 ausgestrahlt wurde.

17 Siehe MARAZZITI, *I papi di carta* (wie. Anm. 15), 3–46. – Die umfassende Fülle der lehramtlichen Äußerungen Pius' XII. erschließt sich in systematisierter Form immer noch am besten aus: Arthur-Fridolin ÜTZ/Joseph-Fulko GRÖNER, *Aufbau und Entfaltung des gesellschaftlichen Lebens. Soziale Summe Pius XII.*, 3 Bde., Freiburg/Schweiz 1954–1961 (Register!).

hat, war es zum Beispiel die Hand Pacellis, die im Jahr 1936, als die Enzyklika *Vigilanti cura* vorbereitet wurde, die die Korrespondenz mit dem US-amerikanischen Episkopat und der sogenannten *Legion of Decency* führte, welche als Vorbild für das päpstliche Dokument diente. Vor 1932 war es Pacelli, der aktiv wurde, um das Projekt »Eidophone« zu unterstützen, und er half einem Konsortium deutscher und niederländischer Industrieller bei ihrem Versuch, eine kommerzielle katholische Filmproduktion zu kreieren¹⁸. Dies war also der Kontext, in welchem Pacelli in einem Brief an Johannes Jansen (1868–1936), den Erzbischof von Utrecht (1930–1936), die Katholiken dazu aufrief, sich ein »machtvolle[s]« Werkzeug »anzueignen«, das »eine großartige neue Form des sozialen Apostolats« ermöglichen könne¹⁹. Folglich gaben ihm die Erfahrungen, die er in Jahren vor seinem Pontifikat gesammelt hatte, die Fähigkeit, das Potenzial des Mediums zu erkennen und es auch zu nutzen, sobald er zum Papst gewählt worden war. Er hatte die pastorale Bedeutung der Medien verstanden, und war besonders daran interessiert, erst den Film und später das Fernsehen (vgl. seine Exhorte über das Fernsehen von 1954 und seine 1955 erschienenen Reden über den idealen Film oder seine Enzyklika *Miranda prorsus* von 1957) für sich selbst zu nutzen. Filme wurden – wie Della Maggiore gezeigt hat – als funktionales Mittel genutzt, um sowohl geopolitische Strategien des Heiligen Stuhls hinsichtlich anderer Länder als auch der Mobilisierung der Massen zu verwirklichen, wobei auch der ekklesiologische Einfluss – wie wir sehen werden – der weltweiten Verbreitung des päpstlichen Bildes nicht vernachlässigt werden darf, da er das Verhältnis zwischen der Römischen Kirche und den lokalen Kirchen neu definierte, wie schon der Film über Papst Leo XIII. zeigt, der in den USA 1898 veröffentlicht wurde. Die Akzeptanz dieser Medien war also nicht bedingungslos, sondern immer in Anbetracht ihres Nutzens als Strategie für den Heiligen Stuhl: ein Teil des »guten Modernismus«, welcher schon treffend analysiert wurde²⁰.

Wieso nennen wir also Pius XII. den »Papst audiovisueller Bilder«? Weil sowohl der Anfang als auch das Ende des Pontifikats von Pius XII. vor laufenden Kameras stattfand. Einerseits bildete das *Istituto Luce*, ein Filmographisches Zentrum für die Bildung und Erziehung der Italienischen Gesellschaft, das 1924 gegründet wurde, um Propaganda für das faschistische Regime zu erstellen²¹, nach 1929 einen wichtigen *corpus* über die Figur des Papstes und die Katholische Kirche²². Andererseits gab es das italienische öffentliche Fernsehen, offiziell ab 1954, welches für viele Jahre das erste und einzige Fernsehen war, das die Aktivitäten des Papstes genauestens verfolgte²³. Das Luce-Institut, das Kino und

18 Karel DIBBETS, *A Catholic Voice in Talking Pictures. The International Eidophon Company (1930–1934)*, in: *Moralizing Cinema. Film, Catholicism, and Power*, hrsg. v. Daniel BILTEREYST u. Daniela T. GENNARI, New York–London 2015, 137–157.

19 M.M., in: *L'Osservatore Romano*, 11. März 1939. – Der Brief wurde zitiert nach dem Vortrag von Gianluca DELLA MAGGIORE, *Il papa, il cinema e la seconda guerra mondiale. Beitrag zur Tagung: I cattolici tra immagine sacra e religiosa. Casi di studio sul cinema e la televisione in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, Universität Mailand, 11. November 2015. Der archivalische Nachweis bei Della Maggiore in: DELLA MAGGIORE/SUBINI, *Catholicism and Cinema* (wie Anm. 9).

20 Renato MORO, *Il »modernismo buono«*. *La modernizzazione cattolica tra fascismo e postfascismo come problema storiografico*, in: *Storia Contemporanea* 19, 1988, 625–716; Fulvio DE GIORGI, *Note sulla modernizzazione ecclesiale*, in: *Rivista di storia contemporanea*, 1/2, 1994–1995, 194–208.

21 Siehe Ernesto LAURA, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Rom 2004.

22 Pius XI. wurde 1922 zum Papst gewählt; 1929 unterzeichneten der Heilige Stuhl und die italienische Regierung die Lateranverträge.

23 Siehe Federico RUOZZI, *Voci e immagini della fede. Radio e tv*, in: *Cristiani d'Italia. Chiesa, società e stato – 1861–2011*, hrsg. v. Alberto MELLONI, Rom 2011, 471–486.

das Fernsehen entwickelten sich während seines Pontifikats (sowohl technisch als auch linguistisch) weiter²⁴. So schrieb Indro Montanelli (1909–2001), einer der wichtigsten italienischen Journalisten, in der Zeitung »Corriere della sera« über Pius XII. als dem »zugänglichsten Papst«²⁵, und begründete dies durch seine erhöhte Sichtbarkeit im Vergleich zu vorangegangenen Päpsten.

Ich denke also, dass eine Analyse der audiovisuellen Mittel, welche den Papst mit einbeziehen, interessanter ist als die Analyse offizieller Medientexte. Seit dem späten 19. Jahrhundert hat die Kirche immer eine doppelte Ebene der Vermittlung verfolgt: moralische Kontrolle sowie aktive Teilnahme. In diesem Fall können die audiovisuellen Quellen mehr Informationen liefern als die traditionellen Dokumente wie die Enzykliken oder Reden, da sie ein Bild der Kirche zeigen sowie Pius XII. selbst und seine öffentliche Wahrnehmung²⁶.

Wie ein Brief sich von einem Tagebuch unterscheidet und eine Enzyklika kein Dekret ist, so gibt es auch im audiovisuellen Bereich viele verschiedene Formate, die Pius XII. darstellen – beispielsweise Nachrichten, Dokumentationen, Filme und Fernsehbilder²⁷, welche alle basierend auf ihre spezifischen Charakteristika hin interpretiert werden wollen. Und dies ist der Grund, weshalb man Pius XII. als den Papst der modernen Medien bezeichnen kann²⁸.

3. Unfreiwilliger Darsteller: die Nachrichten

Es gibt hunderte von Wochenschau-Berichten über Pius XII., welche die Vorläufer der heutigen modernen Fernsehnachrichten waren, in welchen er als eher unfreiwilliger Darsteller erscheint, als Gegenstand der Nachrichten. Diese wurden in den Filmtheatern vor dem Hauptfilm gezeigt (gesetzlich war dies festgesetzt) und wurden häufig vom Luce-Institut produziert. Diese Wochenschauen decken die Jahre seines Pontifikats komplett mit kurzen Sequenzen seiner Aktivitäten ab. Einer der Produzenten und Kameramann des *Pastor Angelicus*, Marcello Baldi (1923–2008), schreibt in seinen Memoiren, dass er »während der päpstlichen Audienz immer direkt vor dem Papst stand mit seiner Kamera«²⁹, weil die Leute »ein großes Bedürfnis nach dieser Art Film hatten – insbesondere solche, welche die päpstlichen Zeremonien dokumentierten«³⁰.

24 Die »Eurovision« wurde beispielsweise erstmals 1954 ausgestrahlt.

25 Indro MONTANELLI, Un'apparizione, in: Corriere della sera, 10. Oktober 1958.

26 Siehe Dario VIGANÒ, Il cinema di Pio XII, in: Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia, hrsg. v. Ruggero EUGENI u. Dario VIGANÒ, Rom 2006, 209–221; Vittorio DE MARCO, Il contesto socio-politico dei due Discorsi, in: Pio XII e il cinema, hrsg. v. Dario VIGANÒ, Rom 2005, 18–34.

27 Siehe Alberto MELLONI, Lo storico e la fonte televisiva, in: Fare storia con la televisione, hrsg. v. Aldo GRASSO, Mailand 2006, 129–140.

28 Siehe Dario VIGANÒ, Pio XII, i media e la comunicazione, in: L'Eredità del Magistero di Pio XII, hrsg. v. Philippe CHENAUX, Vatikanstadt 2010, 141–182; DERS., Cinema e Chiesa, Turin 2002.

29 Siehe auch die Erinnerungen von Marcello Baldi, in: Cinema, cattolici e cultura in Italia, hrsg. v. Massimo GIRALDI u. Laura BOVE, Trient 2011, 17; LAURA, Le stagioni dell'aquila (wie Anm. 21), 203–221.

30 Siehe das Dokument zum CCC, erhalten im Archivio dell'Istituto per la storia dell'Azione cattolica e del movimento cattolico in Italia Paolo VI, Rome [Isacem], fondo Azione Cattolica Italiana Presidenza generale [Aci-Pg], XV, 3, 3.

Viele dieser Filme wurden in Kooperation mit dem CCC produziert³¹, hauptsächlich für die wichtigsten religiösen Feste oder die wichtigsten Momente des kirchlichen Lebens³².

Die allererste Dokumentation beispielsweise, welche im März 1939 veröffentlicht wurde, zeigt das Konklave und die Wahl des Papstes³³. Es zeigt Bilder von Pius XII., wie er zum allerersten Mal auf dem Balkon steht (2. März 1939). Die Tonaufnahmen der Menge auf dem Petersplatz zeigen, dass er bereits damals schon eine Berühmtheit war, da die Menge jubelte, sobald sie »Eugenio« hörte und nicht wartete, bis sein Nachname gesagt wurde. Ähnlich zeigen auch die Bilder der Krönungszeremonie (12. März 1939), welche zum ersten Mal draußen auf dem Petersplatz und nicht in der Basilika stattfand, dass der großen Menge an katholischen Gläubigen, welche für diese Zeremonie nach Rom gekommen waren, ein einprägsames Bild geboten werden sollte³⁴.

Grundsätzlich sind all diese Quellen ein offizielles Album von kurzen Sequenzen der traditionellen Aktivitäten, die vom Papst vollzogen werden: Ansprachen, Zeremonien, Segnungen, offizielle Besuche, öffentliche Audienzen, die Eröffnung des Heiligen Jahres 1950 und des Marianischen Jahres 1954, Seligsprechungen, Heiligsprechungen und Einweihungen bis hin zu seiner Beerdigung im Oktober 1958.

Eine dieser Quellen ist besonders wertvoll: die Wochenschau, welche den Besuch der Viertel in Rom zeigt, die von der amerikanischen Armee am 19. Juli 1943 zerbombt wurden. Der Erzähler, der die Bilder kommentiert, sagt, dass es ein »einzigartiger Moment war wegen der ergreifenden Einfachheit der Bilder. Der Papst war unter den Menschen, ganz ohne Eskorte«³⁵.

Im Jahr 1943 wurde auch der Mythos Mussolinis, welcher vom Luce-Institut propagiert wurde, durch die dramatische Situation aufgrund des Krieges und des Zusammenbruchs der Mussolini-Regierung und der anschließenden politischen Neuorganisation des Landes beendet³⁶. Resultat war, dass nach Mussolini nun sowohl König Victor Emmanuel III. von Italien (reg. 1900–1946) als auch der Papst in den Fokus rückten. Nach einer verschleierte Zensur der päpstlichen Weihnachtsansprache über den Frieden (1942) und einer eher kühlen Rezeption von *Pastor Angelicus* durch das Regime ist es kein Zufall gewesen, dass Pius XII. anschließend häufig in den Medien gesehen wurde: Wie bereits erläutert, wurden viele Minuten der Wochenschau vom Juli 1943 für seinen Besuch der zerbombten Viertel Roms reserviert, und im September wurde eine lange Sequenz der Nachrichten seiner Friedensansprache gewidmet³⁷. All diese Quellen sind wichtig, um ein Verständnis für Pius XII. als öffentliche Figur zu erlangen und seine Beziehung zur Öffentlichkeit zu verstehen.

31 Siehe Isacem, *Acì-Pg*, XV, 2, CCC 1933–1939.

32 Archivio Storico Luce [ASL], *Il solenne rito papale in Santa Maria Sopra Minerva in onore di San Francesco d'Assisi e Santa Caterina da Siena patroni d'Italia*, eine vatikanische Produktion, realisiert von der CCC, 1939–1940, b/n, sound, 10' _35"; NL005, *Notiziario n. 5 Luce nuova*, Sonderausgabe für das Konsistorium, in Zusammenarbeit mit der CC, Februar 1946, b/n, sound, 8' 25".

33 ASL, D004802, *Il conclave e la elezione del Sommo Pontefice*, März 1939, b/w, 12' 11". Einige Wochenschauen zeigen Pacelli vor seiner Wahl, z. B. sind die Bilder des 25. Eucharistischen Kongresses in Budapest (25.–29. Mai 1938), an welchem Pacelli als päpstlicher Legat teilnahm, von Interesse (*Giornale Luce*, B1319, 8. Juni, 1938, »La comunione di 150.000 ragazzi«).

34 ASL, D063401, *Istituto Nazionale Luce, L'incoronazione del sommo pontefice*, b/w, 19' 30".

35 ASL, D063004, *Istituto Nazionale Luce, Bombardamento della città del Vaticano*, b/w, 3' 31".

36 Siehe LAURA, *Le stagioni dell'aquila* (wie Anm. 21), 203–221. – Gabriele D'AUTILIA, *Il fascismo senza passione. L'Istituto Luce*, in: *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, Bd. I/1, hrsg. v. Giovanni DE LUNA, Gabriele D'AUTILIA u. Luca CRISCENTI, Turin 2005, 91–116.

37 ASL, *Giornale Luce*, C0373, *Il papa parla al mondo*, b/w, sound, 2' 54".

Pius XII. war der erste Papst, der sich einer so hohen Beliebtheit, sowohl unter Katholiken als auch Nicht-Katholiken in Italien und weiteren Ländern erfreute. Viele Jahrhunderte wussten die Gläubigen nicht, wie ihr Papst aussah und hatten nur stilisierte Bilder zur Verfügung³⁸. Die Wochenschauen waren also das erste audiovisuelle Dokument, welches den Papst der Welt zeigte, und halfen somit auch, den Mythos von Pius XII. zu kreieren³⁹.

4. Williger Darsteller: Dokumentationen und Filme

4.1 *Pastor Angelicus*

Obwohl Pius XII. ein unfreiwilliger Darsteller in den Wochenschauen war, da er ein passiver Gegenstand der Kamera war, konnte er auch als Protagonist und Darsteller an zwei Filmen mitwirken: *Pastor Angelicus* (1942), ein Titel, der aus Malachias Weissagung kommt, und *Guerra alla Guerra* (1948), beides Produktionen des CCC unter der Regie von Romolo Marcellini. Er war der erste Papst in der Kirchengeschichte, besonders im 20. Jahrhundert, der als Schauspieler in einem Film mitspielte und als williger Darsteller sich selbst der Welt präsentieren konnte. Diese beiden Filme nutzte Marcellini, um eine religiöse Thematik anzugehen (1942–1952), nachdem er viele Jahre Kriegsdokumentationen gedreht hatte (1936–1942)⁴⁰, welche als Propagandamaterial für das faschistische Regime genutzt worden waren.

Pastor Angelicus war die erste Produktion, die mit der neuen kulturellen und filmographischen Strategie von Luigi Gedda einherging und ein erster Schritt »in Richtung einer katholischen [Film-] Produktion« war⁴¹. Gedda würde sie als »den ersten signifikanten christlichen Beitrag zum Film nach *Vigilanti cura*«⁴² bezeichnen. In katholischen Filmkreisen gab es große Erwartungen bezüglich dieses Filmes⁴³, und er wurde von intensiven öffentlichen Debatten begleitet⁴⁴. Die Produktion des Filmes begann im Dezember 1941, und Gedda bezeichnete sich als »alleinig Verantwortlichen« für diesen Prozess⁴⁵. Der Film kam im folgenden Jahr am 17. Dezember 1942 in die Kinos.

Folglich war der Enthusiasmus für den Film groß⁴⁶. In einem Brief, der zur Erstaufführung an die Kardinäle gesandt wurde, schrieb Gedda, dass er »gestern eine Person

38 Siehe Federico RUOZZI, *L'immagine del pontefice tra Otto e Novecento*, in: *Verde bianco rosso. Una fotografia dell'Italia*, Mailand 2011, 86–99. – Siehe ebenfalls RUSCONI, *Santo Padre* (wie Anm. 2), 455–601.

39 Leo XIII. war der erste Papst, der 1896 und 1898 auf Film aufgenommen wurde. Vgl. <http://www.vaticanstate.va/content/dam/vaticanstate/video/citta-vaticano-1-leone-xiii-1896.wmv> (Stand: 24.10.2017).

40 Siehe Alessandra CORI, *Il cinema di Romolo Marcellini*, Genua 2009; Romolo MARCELLINI, *Lettera aperta a Lo Schermo*, in: *Lo Schermo*, 16, Nr. 10 (Oktober 1938), 21.

41 Cautamente, verso una produzione cattolica, in: *Rivista del cinematografo*, Nr. 5, 1943, 50.

42 Siehe Benedetta Celluloide, in: *Ciemme* 138–139 (2002), 21.

43 In einem vertraulichen Bericht im CCC-Archiv heißt es, dass *Pastor Angelicus* eine gute Gelegenheit gewesen sei, das Problem der katholischen Film-Produktion zu lösen (eigentlich sollte das CCC laut *Vigilanti cura* nur fördern, nicht selbst produzieren). Man erhoffte sich auch einen ökonomischen Erfolg, der dem CCC eine gewisse Autarchie bringen sollte (Isacem, *Acì-Pg*, XV, 3).

44 Zu dieser Debatte siehe die Seiten von »La Rivista del cinematografo« in diesen Jahren und den Band: *Il volto del cinema* (wie Anm. 8).

45 Isacem, *Acì-Pg*, XV, 3, 1, Brief von L. Gedda an U. Ciocchetti, 15. September 1944.

46 Siehe John POLLARD, *Electronic pastors. Radio, Cinema and Television from Pius XI to John XXIII*, in: *The Papacy since 1500. From Italian Prince to Universal Pastor*, hrsg. v. James CORKERY u. Thomas WORCESTER, Cambridge 2010, 182–203, hier: 199.

kennengelernt hatte, welche sich von der Religion abgewandt hatte, sich nun aber, nach dem Ansehen des Filmes *Pastor*, entschloss, wieder zu den Geboten der Kirche zurückzukehren. Deo gratias!⁴⁷

Gedda wollte das 25-jährige Jubiläum der Bischofsweihe (Mai 1917) von Pius XII. feiern, indem er ein Filmskript zum Leben des Papstes schrieb. Das priesterliche oder das bischöfliche Jubiläum war häufig eine Gelegenheit, um den Papst zu feiern, und in den 1940er-Jahren erschien der Film als die perfekte Möglichkeit, dies zu realisieren. Wegen der exzellenten Resultate des Films weltweit wurde Gedda direkt vom Papst geehrt (Commenda dell'ordine di San Gregorio Magno)⁴⁸.

Der Film ist in zwei Teile geteilt. Der erste Teil benutzte Material aus dem Archiv des *Istituto Luce*, um den Weg von Kardinal Pacelli von der Beerdigung Pius' XI. bis zu seiner Wahl zu begleiten und beinhaltete eine kurze fotografische Geschichte seiner kirchlichen Karriere. Für den zweiten Teil verfolgte ein Trupp von 20 Kameramännern die Aktivitäten von Pius XII. im Vatikan während vieler Monate: wie der Papst in seinem Büro arbeitete, während der öffentlichen und privaten Audienzen und während seines täglichen Spaziergangs. Folglich waren Marcellini und einige der Skriptschreiber die Vorläufer der vielen ›ein Tag mit dem Papst‹-Features, die ein Jahrzehnt später in religiösen und nicht-religiösen Zeitschriften erschienen.

Der Film wurde vom faschistischen Regime während der Vorbereitung und Ausstrahlung unterstützt⁴⁹; es wurde Archivmaterial vom Luce-Institut bereitgestellt, und in der Juni-Ausgabe des »Cinema«-Magazins von 1942, welches von Mussolinis Sohn Vittorio (1916–1997) herausgegeben wurde, wurden Bilder aus dem Film publiziert, mit dem Kommentar, dass er »eine Apotheose Roms mit dem Papst zusammenbringe und Roms ewige Größe bezeichne, indem er noch das wundertätige Leben Christi als eines Römers einfüge«⁵⁰. Es wurde deshalb gesagt, dass »die Kritik zu *Pastor Angelicus* diesen als einen faschistischen Film anpries«⁵¹.

Aber weder der Papst noch sein Staatssekretariat konnten sehr über diesen Beitrag im Cinema-Magazin erfreut gewesen sein; eine Notiz im Nachlass von Giulio Andreotti (1919–2013) zeigt uns, dass »auf dem Titelbild der letzten ›Cinema‹ vom 10. Juli, welche normalerweise ›Stars‹ der Szene zeigt, ein Portrait des Papstes prangt als Hinführung zu dem Artikel über den Film *Pastor Angelicus* im Inneren des Magazins (Seite 359). Anscheinend hat während der letzten paar Tage der Heilige Stuhl Personen beauftragt, alle Kopien des Magazins in Rom aufzukaufen, damit es aus dem Umlauf gebracht wird«⁵².

Während die Filmmacher vom faschistischen Regime unterstützt wurden (und, wie in der Dokumentation *Premise* berichtet, sehr vorsichtig waren, »das faschistische Regime nicht zu enttäuschen«)⁵³, wurde der Film *Pastor Angelicus* Gegenstand der Opposition der faschistischen Autorität, da »Mussolini extrem unglücklich über jede Art der öffentlichen Manifestation des päpstlichen Charismas« war⁵⁴. Zur Wahrnehmung des

47 Isacem, Aci-Pg, XV, 3.

48 Luigi Kardinal Maglione (1877–1944) schrieb in seinen Briefen an den Generaldirektor der Katholischen Aktion Msgr. Evasio Colli (1883–1971), dass der Papst Gedda diese Ehre verlieh »per il compiacimento della tanto soddisfacente riuscita del Film ›Pastor Angelicus‹«. Der Text des Briefes wurde veröffentlicht in: *Rivista del cinematografo* 5, 1943, 52.

49 Isacem, Aci-Pg, XV, 3.

50 L., *Pastor Angelicus*, in: *Cinema* Nr. 145, 10. Juli 1942, 359.

51 SUBINI, *Pastor Angelicus* as a Political Text (wie Anm. 3), 21.

52 Ebd.

53 Ebd., 22.

54 POLLARD, *Electronic pastors* (wie Anm. 46), 198.

Films notierte damals der amerikanische Jesuit Vincent McCormick, dass »der Papst zu populär wurde und das allgemeine Interesse am Frieden widerspiegelte«⁵⁵. Dabei kritisierte der Film nicht direkt Mussolini oder das totalitäre Regime oder forderte gar Freiheit von dem unterdrückenden Regime; vielmehr lieferte er ein einfaches Angebot – nämlich den Mythos Mussolini durch einen neuen Mythos auszutauschen. Ob dies nun bereits von Anfang an Absicht und Teil des Filmprojektes gewesen war oder nicht: Sobald der Film veröffentlicht wurde, trat dieser Aspekt in den Vordergrund. Das zelebrierte Bild von Papst Pius XII. unterminierte die Bilder von Mussolini, an die die italienische Gesellschaft sich gewöhnt hatte, und der nun dafür verantwortlich war, das Land in den Krieg gezogen zu haben. Ohne Zweifel wirkt diese Substitution noch stärker in der Rückschau, *a posteriori*, wo wir ja wissen, was in den Jahren und Monaten nach 1942 noch alles geschah. Trotzdem glaube ich, dass es bereits damals von den Filmemachern intendiert war, diesen Effekt hervorzurufen, einfach wenn man die Struktur und die Rhetorik einiger Passagen analysiert, wie zum Beispiel die lange Sequenz, welche Verwundete und Invalide zeigt, die vom Papst empfangen werden, oder die detaillierte Beschreibung des Vatikanischen Informationszentrums, welches Pius XII. 1939 eigens ins Leben gerufen hatte, um Familien zu helfen, Informationen über ihre abwesenden Angehörigen im Feld zu erlangen. Sicherlich ist dieser Film kein antifaschistischer Film; es sollte ein Papst-Propagandafilm werden, der aber – fast von Anfang an – zu einem Anti-Mussolini Film wurde (zumindest in dem Sinne, dass er eine visuelle Ikone erschuf, die mit Mussolinis Mythos rivalisierte) und der auch zum Teil ein Anti-Kriegs-Film war (durch die Verurteilung des Konfliktes im Sinne der theologisch fundierten Lehre vom gerechten Krieg, die Pius XII. vertrat): Es war ein authentisches »politisches Manifest«⁵⁶.

Wenn wir also die Absicht vergleichen, mit der *Pastor Angelicus* erdacht wurde und wie der Film später rezipiert wurde, lässt sich von einer positiven Heterogenese sprechen, welche im Endeffekt einen Vorschlag formulierte: »den Vorschlag einer geteilten charismatischen Macht von Pius XII. und Mussolini, die als Referenzpunkt für ein völlig durcheinander geratenenes Italien dienen konnte«⁵⁷.

Die faschistische Regierung und der Heilige Stuhl hatten vereinbart, für den Film zusammenzuarbeiten, weil beiden bewusst war, dass eine solche Kollaboration beiden Vorteile bringen würde, die sie nicht anders erhalten könnten (der Film wurde bereits als »Konkordat auf Celluloid« bezeichnet, was die gegenseitigen Interessen beschwor, die zur Unterzeichnung des Lateran-Vertrages von 1929 geführt hatten). Gedda war sich sogar bewusst, dass wenn man damals einen Film über den Papst machen wollte, es absolut vonnöten war, das faschistische Regime hinter sich zu wissen, gerade auch, weil er den Großteil des Filmbestands über den Papst von dem Luce-Institut einfordern musste (welches zu dem Zeitpunkt noch die Kontrolle über alle visuellen Bilder des Papstes hatte, bis 1954 das italienische Staatsfernsehen und nach 1983 das Centro Televisivo Vaticano diese Kontrolle übernahmen, was sich vor allem ab dem Jubiläumsjahr 2000 bemerkbar machte)⁵⁸.

55 Zit. nach ebd.

56 Gian P. BRUNETTA, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Rom–Bari 2009, 103.

57 Vgl. den Vortrag von Gianluca DELLA MAGGIORE, *Il papa, il cinema e la seconda guerra mondiale* (wie Anm. 19).

58 *Telecamere su San Pietro. I trent'anni del Centro Televisivo Vaticano*, hrsg. v. Dario VIGANÒ, Mailand 2013.

Bei der jährlichen Konferenz *Media, Religion and Culture*, welche von der Universität Kent ausgerichtet wird, wurde *Pastor Angelicus* (PA) vor kurzem als »politischer Text« diskutiert: »Die Definition von PA als »politisch« beruht auf der Bedeutung, die Katholiken dem Wort gaben«, und zwar für Propagandazwecke⁵⁹. Oder wie der kirchliche Berater des CCC Luigi Civardi schrieb:

*Die Agentur, die Pastor Angelicus gedreht hat, wurde von der kirchlichen Autorität ins Leben gerufen und ist authentischer Ausdruck des Katholischen Apostolates im Bereich des Films. In Wahrheit ist der Film ein Werk des Apostolates: ein Mittel für Katholische Propaganda. Alle Priester und Gläubigen, besonders jene die in der Katholischen Aktion mitkämpfen, sollten es auch als solches ansehen*⁶⁰.

Nach Pollard hat »*Pastor Angelicus* gewissermaßen den Boden dafür bereitet, dass Pius XII. nach dem Fall Mussolinis zur Schlüsselfigur avancieren konnte.« Letztendlich, auch wenn *Pastor Angelicus* »künstlerisch gesehen ein mittelmäßiger Film« ist, hat er es doch geschafft, sein politisches Ziel zu erreichen: päpstliche Propaganda, die Erschaffung einer neuen Leitfigur, besonders für die italienische Gesellschaft⁶¹, aber nicht nur das.

Völlig richtig, wie ich finde, verortet Gianluca della Maggiore den Film und dessen Strahlkraft in einem Szenario, das über Italien hinausweist. Der Export des *Pastor Angelicus* in andere Länder diene nicht einfach dazu, eine Verehrung für den Papst zu schaffen; in della Maggiores Sicht hatten »die kirchlichen Führungspersonen kein Problem damit, PA Projekt als innovatives Mittel zu nutzen: als Teil einer heiklen geopolitischen Neupositionierung, die der Heilige Stuhl in dieser Zeit unternahm«, weil »eine viel weitere Perspektive vom Vatikan angestrebt wurde; die Kameras zielten weit über Italien hinaus und richteten sich auf einen internationalen Kontext, der mit einem totalen Krieg beschäftigt war«⁶².

Es gab sogar eine ausgearbeitete Strategie, um nicht nur die Vorführung des Films in Italien zu fördern, sondern auch für den Export in andere Länder nach dem Dezember 1942. Für Italien gibt es dank eines schriftlichen Berichtes, den Gedda am Ende der Produktion des Filmes verfasst hat, Informationen über die Werbung, welche vom CCC gemacht wurde; es versuchte, *Pastor Angelicus* in jeder Stadt und insbesondere in den Diözesen sowohl privat als auch öffentlich zu zeigen – sowohl für die Kurie als auch für die Gläubigen⁶³. Des Weiteren hat das CCC den Film im März und Mai nach Spanien⁶⁴, Bulgarien, Rumänien und dann in die Missionsländer⁶⁵ exportiert; anschließend nach Ungarn und Frankreich (mehr als 210 Vorstellungen wurden allein in Paris über den Zeitraum von sechs Wochen organisiert)⁶⁶. Währenddessen wartete das CCC auf die Erlaubnis der Deutschen Zensurbehörde, um den Film auch in die »besetzten Territorien«⁶⁷ zu exportieren. Dank *Chapel Film* wurde *Pastor Angelicus* auch in den USA gezeigt (z. B. im

59 SUBINI, *Pastor Angelicus* as a Political Text (wie Anm. 3)

60 LUIGI CIVARDI, *Il Pastor Angelicus e i cattolici*, in: *Rivista del Cinematografo* 16,3, 1943, 27f.

61 POLLARD, *Electronic pastors* (wie Anm. 46) 198.

62 DELLA MAGGIORE, *Il papa, il cinema e la seconda guerra mondiale* (wie Anm. 9).

63 Enic musste für die italienischen Bischöfe private Vorstellungen des Films organisieren (Isacem, *Acı-Pg*, XV, 3).

64 Siehe Silvano SERNESI, *I film italiani in Spagna*, in: *La Rivista del cinematografo*, Nr. 3, 1947, 12.

65 Msgr. Vincenzo Scuderi kaufte die englische Version der Dokumentation »La presa di possesso di S. Santità a S. Giovanni in Laterano« und andere Filme über Pius XII. und Pius XI. für die salesianische Mission in Indien (Isacem, *Acı-Pg*, XV, 3).

66 Siehe *Rivista del Cinematografo*, Nr. 2, 1948, 3.

67 Siehe das Memorandum in Isacem, *Acı-Pg*, XV, 3.

Republic Theatre in New York am 19. Dezember 1946 und in Boston) mit dem Titel *The Story of the Pope*. Die amerikanische Version hatte eine Einführung von Kardinal Francis Spellman (1889–1967) und erfuhr die Mitwirkung von Fulton Sheen (1895–1979) (dem ersten Katholischen Tele-Evangelisten). 1948 hat das CCC laut dem Staatssekretariat auch Exportversuche mit einer Japanisch-untertitelten Version gestartet⁶⁸.

Das Bild des Papstes wurde also auch außerhalb des Vatikan-Staates gesehen – auf welchen er seit 1870 nach dem Verlust seiner weltlichen Macht begrenzt war – und konnte Gläubige in der ganzen Welt, eine ›große Öffentlichkeit‹ erreichen, und diese konnten teilhaben. Wie Gedda in einem Artikel am 6. Dezember 1942 schrieb, war der Film zu einer »großen päpstlichen Audienz mit der Weltöffentlichkeit geworden, welche von den zwei Armen von Berninis Kolonnaden zu den 100.000 Räumen reichte, in denen er gesehen wurde«⁶⁹. Dieses audiovisuelle päpstliche Propaganda-Dokument war nicht nur für den Export geeignet, sondern konnte auch für jede politische oder kirchliche Gelegenheit genutzt werden als ein Aufruf an die Gläubigen, sich allerorten um den Papst zu scharen.

Der Film wurde noch einmal zu einem schwierigen und wichtigen Anlass gezeigt, und zwar zugunsten der Christdemokratie während der italienischen Wahlkampagne von 1948, in welcher er als eine antikommunistische Botschaft nicht nur in den Filmtheatern, sondern auch auf der Straße (besonders in Süditalien, in kleinen Ortschaften, wo es noch keine Kinos gab) dank eines ›Reisekinos‹ gezeigt wurde: Projektoren wurden auf Lastwagen installiert, die vom Vatikan selbst bereitgestellt wurden⁷⁰. Dies war eine Neuerung, denn bei den vorhergehenden Wahlen 1946 waren solche Aktionen aufgrund der schmalen Ressourcen nur stellenweise möglich gewesen⁷¹. Am Ende der 1940er-Jahre waren die Italiener gut auf die Codes der visuellen Kultur eingestimmt worden: »advertising in the commercial field, and fascism in the political field, had accustomed the Italians to a visual language, to a syntax of the image«⁷² und diese »Magie des Kinos« wurde von der Katholischen Aktion, dem Vatikan und der Christdemokratischen Partei effektiver genutzt als von den Kommunisten der PCI⁷³. Neben Filmen, die produziert wurden, um passive Wähler an die Urnen zu treiben (*Ponzio Pilato*, *Incubo*, *Dubbio di Amleto*), um dort gegen die Volksfront zu stimmen war es vor allem *Pastor Angelicus*, der den größten Enthusiasmus weckte. Der Film wurde auf öffentlichen Plätzen und in Kirchen zusammen mit *La città dei ragazzi* (Boys' Town, 1938) und nach dem 23. März 1948 zusammen mit *Guerra alla guerra* (dem Film über das Friedenswerk von Pius XII. [s. u.]) gezeigt und von einer Propagandarede begleitet. In einem Bericht über diese Propaganda-Aktionen für die Leitung der ACI, der *Azione Cattolica Italiana*, heißt es: »Und wenn die mobilen Filmtheater in die kleinen Ortschaften kamen, als Geschenk des Papstes, war der erste Effekt Enthusiasmus und Dankbarkeit gegenüber dem Heiligen Vater; in den Augen der

68 Wie der Jahresbericht des »Ente dello spettacolo« am 7. Juni 1948 erklärte (Isacem, Aci-Pg, XV, 3).

69 Luigi Gedda, in: *L'Osservatore Romano*, 6. Dezember 1942.

70 Siehe Carlo FALCONI, *La Chiesa e le organizzazioni cattoliche in Italia (1945–1955)*, Turin 1956. – Siehe Elena DAGRADA, *La forma della propaganda nei film prodotti dai Comitati civici (1948–1959)*, in: Luigi Gedda nella storia della Chiesa e del Paese, hrsg. v. Ernesto PREZIOSI, Rom 2013, 205–216.

71 Vgl. Edoardo NOVELLI, *Le elezioni del Quarantotto. Storia, strategie e immagini della prima campagna elettorale repubblicana*, Rom 2008, 92.

72 Ebd.

73 Siehe Mino ARGENTIERI, *The Italian Communist Party in Propaganda Film of the Early Post-war Period*, in: *The Art of Persuasion. Political Communication in Italy from 1945 to the 1990s*, hrsg. v. Luciano CHELLES u. Lucio SPONZA, Manchester 2001, 74–86.

Einwohner war es ein Zeugnis davon, wie der Heilige Vater immer an seine Kinder denkt und auch die Ärmsten und Entferntesten nicht vergisst«⁷⁴.

So wurde also PA ein Format, um den Papst als Leitfigur zu stilisieren (spirituell, moralisch, kulturell und sogar politisch) und konnte in jeder Krise benutzt werden: um dem Faschismus etwas entgegenzuhalten, im Krieg oder bei einer ungewissen politischen Situation, die eine Steuerung gebrauchen konnte.

4.2 Ein Vergleich zwischen dem italienischen *Pastor Angelicus* und dem deutschen *Pastor Angelicus*

Wenn wir PA anschauen, dann ist eines der ersten Dinge, die auffallen, dass es keinen Voroder Abspann gibt. Wir wissen, dass Romolo Marcellini Regie führte, dass Gedda für das Drehbuch verantwortlich war und dass sie mit einer Gruppe junger Leute rund um das CCC zusammenarbeiteten; aber wir haben diese Informationen nur dank der Aussagen von Protagonisten aus dem Archiv; sie erscheinen nicht in einem Abspann. Der Abspann zeigt lediglich, dass »ENIC den Film von CINES präsentiert, produziert vom Centro Cattolico Cinematografico«. Es gibt jene, die der Meinung sind, dies sei eine sehr moderne und »Anti-Autor-Einstellung« des audiovisuellen Mediums⁷⁵: PA also als ein audiovisuelles Format, welches als Typ an verschiedene Kontexte und Zeiten angepasst werden kann.

Ich habe versucht, eine detaillierte Synopse über jene Version, die von der Filmoteca Vaticana, und jener Version, die auf dem deutschen Markt unter dem Titel *Pastor Angelicus. Papst Pius XII. im Vatikan* zirkuliert(e), zu erstellen. Interessante Variationen wurden offensichtlich, welche die beiden Filme zu zwei verschiedenen Filmen macht, sowohl aufgrund der audiovisuellen Sequenzen als auch aufgrund des Kommentars. Ein Beispiel soll hier genügen: Der Film wurde in Italien 1942 veröffentlicht, also vor dem Waffenstillstand vom 8. September 1943; doch in der deutschen Version gibt es zusätzliches Material, das die amerikanische Armee auf dem Petersplatz in Rom zeigt, das bereits befreit worden war, und Bilder zeigen, wie der Papst eine Audienz für General Charles de Gaulle (1890–1970) und Winston Churchill (1874–1965) hielt. Im Begleitkommentar wurde bereits diskutiert, wer gewonnen und wer verloren hat: »Wie werden die Gewinner sich wohl den Verlierern gegenüber verhalten?«

Häufig sind in der italienischen Version zusätzliche Sequenzen, manchmal kurz, manchmal recht lang, welche nicht in der deutschen Version zu finden sind. In meiner Synopse habe ich drei verschiedene Eingriffe in den Film gekennzeichnet, die mit drei Motivationen zu erklären sind:

1) *Unwichtige Sequenzen, die nicht in der deutschen Version erscheinen*

Es gibt zum Beispiel am Anfang der italienischen Version eine Sequenz, welche die Statue von Petrus zeigt; bei der Beerdigung von Pius XI. († 1939) gibt es eine längere Sequenz von älteren Leuten, die trauern. In der deutschen Version wurde zudem eine Sequenz über Pater Agostino Gemelli (1878–1959), den Gründer der Katholischen Universität, gekürzt, welche ihn zeigt, wie er auf die Audienz von Pius XII. wartet. Eine große Menge Material wurde auch um den Teil gekürzt, der das Vatikanische Radio zeigt und auch ein Teil, der eine öffentliche Audienz für die Kriegsverwundeten ausstrahlt.

74 Mario CASELLA, 18 aprile 1948. La mobilitazione delle organizzazioni cattoliche, Galatina 1992, 214.

75 Enrico MENDUNI, kurze Ansprache während der Konferenz »I cattolici tra immagine sacra e religiosa. Casi di studio sul cinema e la televisione in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70«, Universität Mailand, 11. November 2015.

Im Kontext der allgemeinen Aussage des Films können diese Veränderungen als unwichtig hingenommen werden, und ich denke, wir können annehmen, dass die Sequenzen gekürzt wurden, um die Verlängerung auszugleichen, die durch die *ad hoc* angehängten Zusatzmaterialien entstand. Ohne diese Kürzungen wäre die Filmzeit wohl zu lang.

2) *Wichtige Sequenzen, welche nicht in der deutschen Version erscheinen*

Einige Sequenzen in der italienischen Version von PA sind nicht in der deutschen Version vorhanden, wie z. B. die Sequenz, in welcher man die italienische königliche Familie bei einer privaten Audienz mit dem Pontifex sieht, oder die Sequenz, welche die Unterzeichnung der Lateran-Verträge zeigt. Diese Themen sind entweder gar nicht vorhanden oder sehr gekürzt. Dadurch dass diese Szenen mit Italiens Geschichte zu tun haben, waren sie für ein deutsches Publikum wohl nicht interessant. Es wäre interessant zu wissen, ob PA für verschiedene Vorstellungen unterschiedlich angepasst wurde.

3) *Wichtige Sequenzen, die nicht in der italienischen Version erscheinen*

Diese dritte Variante ist besonders interessant. In Bestätigung der Annahme, dass italienische Geschichte nicht unbedingt für das deutsche Publikum interessant ist, findet man im Gegenzug in der deutschen Version Sequenzen, die sich auf Deutschland beziehen wie z. B. einige Aufnahmen, die Papst Pacelli in Deutschland zeigen, während er dort Nuntius war. Außerdem erfolgen Aufnahmen von seiner Audienz mit Neville Chamberlain (1869–1940) (als »der Mann, der den Europäischen Krieg aufhielt« [!]) und mit Myron Charles Taylor (1874–1959). Diese Aufnahmen sind nicht in der italienischen Version. Doch die wichtigsten Veränderungen findet man am Ende der Dokumentation. Die italienische Version hat eine lange Aufnahme, die das 25-jährige Bischofsjubiläum von Papst Pacelli zeigt; dies wurde in der deutschen Version teilweise durch eine lange Aufnahme ersetzt, welche amerikanische Soldaten auf dem Petersplatz und in der Kirche zeigt (als ein unverkennbares Signal, dass die Hauptstadt Italiens bereits befreit worden war: »nicht nur einfache Soldaten, sondern hochrangige Generäle und Politiker nutzen den Aufenthalt, um den Vatikan zu besuchen und Souvenirs und religiöse ›Relikte‹ zu kaufen«); noch wichtiger ist, dass die deutsche Version die päpstliche Audienz mit De Gaulle (30. Juni 1944 [?]) und Churchill (»der alte Churchill ist auch gekommen, nach dem Waffenstillstand zwischen Italien und den Alliierten«) zeigt. Diese Aufnahmen sind neu (weil sie offensichtlich nach 1942 gefilmt wurden).

4.3 *Guerra alla guerra*

Der andere wichtige Film mit Pius XII. als Darsteller ist *Guerra alla guerra* (Krieg dem Kriege) von 1948. Er wurde kürzlich wiederhergestellt⁷⁶ – die Regisseure waren Romolo Marcellini und Giorgio Simonelli⁷⁷.

Während PA das Leben des Papstes vorstellte und die Frage aufwarf, »Was macht ein Papst den ganzen Tag?«, präsentierte *Guerra alla guerra* den Papst als den großen

76 Siehe z. B. Luca PELLEGRINI, Pio XII e il suo grido nel deserto, in: L'Osservatore Romano, 7. September 2009. Für eine vertiefte Analyse des Films und der Art und Weise, wie der Heilige Stuhl ihn als geopolitisches Instrument im Kalten Krieg nutzte, siehe Gianluca DELLA MAGGIORE, Guerra alla guerra. Cinema e geopolitica vaticana nella Chiesa di Pio XII, in: Schermi, II, 2 (im Druck): »Il modo in cui il quotidiano della Santa Sede presentava la notizia della messa al bando nell'Est sovietico di *Guerra alla guerra* (1948) certificò, nella fase più accesa della guerra fredda, il valore *naturaliter* politico che le gerarchie ecclesiastiche avevano inteso dare al film prodotto dalla Orbis«.

77 1948 verfilmte Simonelli die anti-nationalsozialistische Farce »Accidenti alla Guerra!«

›Verteidiger der Zivilisation‹ (*defensor civitatis*) gegen den Krieg, gemäß der damaligen katholischen Rhetorik und der Lehre des Heiligen Stuhls zu Krieg und Frieden⁷⁸: Krieg wurde als Gottes Strafe gegen die Menschen gesehen, die nicht den Lehren des Papstes folgten. Der Film ›zeigt die Bemühungen des Heiligen Vaters, während des Konfliktes die Schäden zu lindern‹⁷⁹. Der Papst wird als ein ›lebender Heiliger‹⁸⁰ dargestellt und als ein einzigartiger Weg, um Frieden zu finden. Wie *Famiglia Cristiana* – die wichtigste italienische Katholische Wochenzeitung⁸¹ – 1948 schrieb:

*Obne den Papst sind Menschen und Nationen nur Atome, Bruchstücke der Menschheit ohne Geschichte, ohne eine Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft. [...] Freiheit, Fortschritt, Frieden und Zivilisation mit dem Papst; oder ohne ihn die Knechtschaft des Geistes, die Nationen in Verfall und Verderben bringt*⁸².

Auf diese Art und Weise wurden Filme zu wichtigen Werkzeugen, um im 20. Jahrhundert das päpstliche Modell zu fördern⁸³.

Die Analyse des *Pastor Angelicus* und *Guerra alla guerra* zeigt, wie in den 1940er-Jahren italienische Filme dazu beigetragen haben, das öffentliche Bild des Papstes zu zeichnen, indem der Papst selbst als ein öffentliches und universales Symbol genutzt wurde. Der Höhepunkt ist hier die Dokumentation zum *Anno santo 1950*⁸⁴, in welcher wir, zusammen mit traditionellen Zeremonien, Ritualen und Liturgien, sehen können, wie Katholiken aus allen Ecken der Welt nach Rom pilgern und somit die Universalität der Kirche bestätigt und Pius XII. zum Papst des Volkes gekrönt wird⁸⁵. Es war eine einzigartige Möglichkeit, um visuell zu zeigen, wie stark der Papst geliebt wurde.

Während also das Vatikanische Radio die Stimme des Papstes in die ganze Welt hinaus sandte, brachte das Kino nun Bilder des Papstes direkt in die Städte. Durch diese Filme hatten der ›positive Mythos‹ Pius' XII. und seine Popularität die Grenzen Italiens überschritten.

5. Fernsehbilder

Der Film war nicht das einzige Medium, das geholfen hat, die audiovisuellen Bilder von Pius XII. zu streuen. Ich möchte gerne die Rolle des Fernsehens unterstreichen, welches zur Mythenbildung beigetragen hat.

78 Siehe Georges MINOIS, *L'église et la guerre. De la Bible à l'ère atomique*, Paris 1994; Daniele MENOZZI, *Chiesa, pace e guerra nel Novecento. Verso una delegittimazione religiosa dei conflitti*, Bologna 2008.

79 Emilio LONERO / Aldo ANZIANO, *La storia della Orbis-Universalis. Cattolici e neorealismo* Turin 2004, 107. – Eine Analyse der die Kirche betreffenden Kriegsfilme findet sich im Kapitel: ›Un conflitto fra Stato e Chiesa‹ in: Mino ARGENTIERI, *Il cinema in Guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940–1944*, Rom 1998, 234–268. – Siehe ebenfalls die von der ›Pontificia Commissione di Assistenza ai Profughi‹ produzierten Filme.

80 LOGAN, Pius XII: Romanità, prophesy and charisma (wie Anm. 14), 243.

81 Eine sehr interessante Analyse von Niamh CULLEN, *Morals, modern identities and the Catholic woman. Fashion in Famiglia Cristiana, 1954–1968*, in: *Journal of Modern Italian Studies*, 18,1, 2013, 33–52.

82 G. MENARA, ›Luce nel mondo‹, in: *Famiglia Cristiana*, 27. Juni 1948.

83 Siehe ebenfalls die Besprechung des Films von Turi VASILE, *Guerra alla Guerra*, in: *La Rivista del cinematografo* 2, 1947, 5.

84 *Anno santo 1950*, Filmoteca Vaticana 1951.

85 Archivio Filmoteca Vaticana.

Durch das Fernsehen konnte das Bild des Papstes auch in jedem Haus gesehen werden. Nach dem Erfolg der Ausstrahlung der Christmette von 1948 im französischen Fernsehen wurde Pater Pichard der Autor eines weiteren wichtigen religiösen Projektes: Er wollte ein Fernsehprogramm dem Papst, seinem Bild und seiner Stimme widmen. Nach langen Diskussionen konnte er eine päpstliche Ansprache aufnehmen, die während der Osterzeit 1949 im französischen Fernsehen lief. Dies war das erste Zusammentreffen zwischen dem Papst und dem neuen Medium. Französische Zuschauer konnten hier zum ersten Mal den Papst im Fernsehen sehen. Anschließend entschieden amerikanische Bischöfe, dem französischen Beispiel zu folgen und strahlten eine päpstliche Botschaft für die amerikanischen Bürger im Fernsehen aus. Dieser Welterfolg der päpstlichen Lehre im französischen Fernsehen wurde auch in einen Film verwandelt (*Der Papst und die Geburt des Fernsehens*) unter der Regie von Jean-Pierre Chartier und von *Le Production du Parvis* produziert.

Ein weiteres wichtiges Datum ist der 24. Dezember 1949. Französische Bischöfe waren dafür verantwortlich, dass eine Fernseh-Übertragung der Zeremonie der Öffnung der Heiligen Tür durch Pius XII. erfolgen konnte.

Für die Konstruktion und Verbreitung des päpstlichen Bildes war noch ein weiteres Datum wichtig: der 6. Juni 1954. Als Italien zum ersten Mal eine Übertragung der Eurovision verantwortete, entschied man sich, Aufnahmen der kulturellen und künstlerischen Geschichte des Vatikan zu zeigen, und noch wichtiger, eine Botschaft von Papst Pius XII. in fünf verschiedenen Sprachen an die jeweiligen Länder Frankreich, Spanien, England, Deutschland und Belgien auszusenden. Der Papst entschied auch, eine Ansprache auf Niederländisch zu halten. Am nächsten Tag gab es nur Lob für das italienische Fernsehen, dass dieses eine päpstliche Nachricht ausgesandt hatte. Nun war der Papst also ein vollkommener Medienstar!

6. Fazit

Wir haben also gesehen, wie der »positive Mythos« des Papstes durch den Film und die aktive Teilnahme von Pius XII. entstanden ist. Pius XII. war der Papst des Volkes, weil er, im Gegensatz zu seinen Vorgängern, aufgrund der neuen Technologien und Massenmedien einen direkten Dialog mit den Gläubigen aufbauen konnte⁸⁶. Sein Verständnis für Film und Fernsehen und grundsätzlich für die Massenmedien ermöglichte es ihm, sein Bild weltweit zu verbreiten und zwar zu einem Zeitpunkt, wo ein starker Wunsch nach katholischen Filmproduktionen herrschte. Oliver Logan hat festgestellt, dass »die Elemente eines Personenkultes bereits direkt nach seiner Wahl im März 1939 festgestellt werden können«, wobei »das Jahr 1942 noch einmal eine Intensivierung des Personenkultes sah«⁸⁷, aufgrund der Rolle des Papstes als Lehrer. Logan konzentriert seine Analyse auf die Weihnachtsansprachen von 1941 und 1942, in welcher Pius XII. versuchte, das »Papsttum zu einem Player auf der internationalen Bühne« zu machen.

Wie bereits erläutert waren Filmproduktionen wie die des *Pastor Angelicus* (1942!) wichtig für den Aufbau dieses Personenkultes um den Papst. Was also alle Filme verbindet, ist letztendlich der Triumph der Kirche. Logan glaubt, dass in den Jahren »1943–

86 Nach Marazziti erzeugt das komplexe Verhältnis zwischen der Einsamkeit und der hieratischen Natur Pius' XII. auf der einen Seite und der Menschenmasse auf dem Petersplatz auf der anderen Seite den Mythos des perfekten modernen Papstes (MARAZZITI, I papi di carta (wie. Anm. 15), 7).

87 LOGAN, Pius XII: Romanità, prophesy and charisma (wie. Anm. 14), 240.

1944 eine Serie von hochemotionalen Kontakten zwischen dem Papst und der römischen Bevölkerung zustande kam, welche eine Schlüsselfunktion für die Mythologisierung von Pius XII. als einem Papst des Volkes einnahmen⁸⁸. Beispiele hierfür sind sein Besuch in den zerbombten Vierteln Roms und seine Massenaudienz für Flüchtlinge. Gleichzeitig sorgten die audiovisuellen Bilder dafür, diese Beziehung zwischen dem Papst und den Gläubigen weltweit zu zementieren.

Diese Bilder spielten eine ergänzende Rolle in dem Prozess, den Logan als »die Dramatisierung der Begegnung von Pontifex und den Massen«⁸⁹ bezeichnet und der die physische Zerbrechlichkeit des Papstes einschloss. Für Logan bedeutet die physische Zerbrechlichkeit des Papstes einen Eindruck positiver Fragilität, welche den Papst als Opfer einer antiklerikalen Gesellschaft stilisiert. Deswegen ist nachvollziehbar, wie wichtig es war, Bilder seines Körpers zu zeigen, seiner durchsichtigen Figur, seiner Krankheit und all der semantischen Elemente, die hier mitschwingen, um die »leidende Ikonographie«⁹⁰ zu verkörpern, welche auch mit Papst Johannes Paul II. assoziiert werden.

Die Bedeutung von *Pastor Angelicus* erschließt sich schließlich im Vergleich mit einem ähnlichen Dokument: Das Italienische Fernsehen realisierte 1959 ein ähnliches Programm für den neuen Papst Johannes XXIII. (1958–1963), *La giornata del papa* (1959)⁹¹, quasi ein Remake des *Pastor Angelicus*. Die Orte waren dieselben, in welchen Pacelli als Papst lebte, aber trotzdem sind beide Filme komplett unterschiedlich. Der Hauptunterschied liegt in der Persönlichkeit: Pius XII. wirkte filmischer und entfernter, wohingegen Papst Johannes XXIII. mehr televisional, also näher erschien.

Johannes XXIII. hat auch weniger Aufmerksamkeit auf die Form gelegt: Er putzte seine Nase vor der Kamera, fasste sich an die Stirn, an seine Ohren usw. Dieser Unterschied der Selbstpräsentation verrät unterschiedliche Kommunikationsmethoden der beiden Päpste: Das Ziel von Pius XII. war eine spirituelle Propaganda, welche raffiniert umgesetzt wurde. Er war der erste Kirchenführer, der mithilfe des Films, von Radio und Fernsehen eine direkte Verbindung mit den Massen herstellen konnte. Nach Grasso⁹² war er mit Johannes Paul II. vergleichbar, da beide ein starkes Charisma und eine starke Persönlichkeit besaßen⁹³. Im Gegenzug dazu war das Ziel von Johannes XXIII. eine einfache *communicatio*, ein Gespräch, ähnlich wie der Ansatz des jetzigen Papstes Franziskus (2013). Des Weiteren war auch die Zeit eine andere: Pius XII. sprach zu Nationen, die vom Zweiten Weltkrieg erschüttert wurden, während Papst Johannes XXIII. versuchte, ein *aggiornamento* (eine Update) der Katholischen Kirche in der Moderne zu erreichen. Es lässt sich also zusammenfassend sagen, dass das Verhältnis des Papstes zu den audiovisuellen Massenmedien eine wichtige Kategorie der Analyse ist, weil Film und Fernsehen, wie Pollard schreibt, »für das Papsttum ein neuer Weg waren, einen ›Personenkult‹ um den Papst herum zu erschaffen«⁹⁴.

88 Ebd., 241.

89 Ebd., 243.

90 MARAZZITI, I papi di carta (wie Anm. 15), 25.

91 Archivio Teche Rai, R002135/00, 41' 44", Regie F. Schepis, in Zusammenarbeit mit P. Josca, E. Luparelli, E. Ravel (1959).

92 Siehe Aldo GRASSO, Il pontificato giovanneo nel giornalismo televisivo, in *Cristianesimo nella storia*, 25,2, 2004, 569–574.

93 Siehe Daniel DAYAN/Elihu KATZ, *Media Events: The Live Broadcasting of History*, Cambridge–Mass. 1992.

94 POLLARD, *Electronic pastors* (wie Anm. 46), 202.