

BENJAMIN STÄDTER

»In den Schuhen des Fischers«

Mediale Bilder Johannes' XXIII. am Beispiel von US-amerikanischen Spielfilmproduktionen

1. Das retrospektive Bild Johannes XXIII.

Als der Kirchenhistoriker Karl Joseph Hummel im Jahr 2004 in einer TV-Dokumentation den Unterschied zwischen Pius XII. (1939–1958) und seinem Nachfolger Johannes XXIII. (1958–1963) auf den Punkt bringen wollte, wählte er zwei Bilder, ein materielles und ein sprachliches, die er mit den beiden Päpsten der 1950er-Jahre verbindet¹: Im Wohnzimmer seiner Eltern, so berichtete der Historiker, stand ein Bild Pius' XII., das den Papst als ehrwürdigen Heiligen *Vater* darstellte. Ganz anders die Erinnerung an Johannes XXIII., von dem, so Hummel, nicht das Bild eines Heiligen *Vaters* in der Rückschau bleibt, sondern das Sprachbild, das dieser selbst bei seiner Krönung den Gläubigen zurief: »Ich bin Joseph, Euer *Bruder*«.

Während der Pacelli-Papst im Bild des Vaters mit Charismen der Ehrerbietenden Autorität, der Strenge und der väterlichen Tugendhaftigkeit belegt wird, besticht das Bild des Bruders durch die Idee von Nahbarkeit einer Person, die vermeintlich auf derselben hierarchischen Stufe steht, und der man uneingeschränktes Vertrauen schenken mag. Hummels Bilder scheinen sehr geeignet, um aus ihnen heraus die Geschichte des retrospektiven Blicks auf das Pontifikat des Roncalli-Papstes zu erzählen. Sie zeigen Unterschiede auf, ohne die Gemeinsamkeiten zwischen Pius XII. und Johannes XXIII. außer Acht zu lassen, denn auch der Bruder Josef kann in dem von Johannes XXIII. gewählten Bild als Verwalter des ägyptischen Pharaos Autorität ausstrahlen, auch er erscheint seinen Brüdern als Vertreter einer hierarchischen Ordnung.

Fernab von Hummels Erinnerungen an sein Elternhaus lässt der durch visuelle Narrative in säkularen und kirchlichen Medien geprägte Blick auf die Person Roncallis und sein Pontifikat vor allem zwei Deutungen erkennen: Zum einen die Idee des Bruchs mit den formalisierten Auftritten seiner Vorgänger. Dabei parallelisierten populäre Medienformate diesen Bruch in der Repräsentation des Papstes mit einem Bruch in der päpstlichen (Kirchen)politik: Das durch die Medien gezeichnete Bild Johannes' XXIII. und seines Wirkens ist ein Bild der Erneuerung, der kirchlichen Reform, die in mancher

1 »Die Akte Pacelli. Rom öffnet die Archive« (Bayerischer Rundfunk 2004, Redaktion Kirche und Welt, Buch und Regie: Norbert GÖTTLER, Redaktion: Hubert SCHÖNE, Erstsendung in der Reihe »Stationen« des Bayerischen Fernsehens, 20.04.2003).

Überzeichnung die Öffentlichkeit als vermeintliche Revolution innerhalb der Kirche erreichte².

Eng mit diesem Bild der Erneuerung verknüpft ist die Zeichnung Johannes' XXIII. als Papst des Friedens. Ein überaus populäres Bild, das mit 30 Millionen wohl die größte aller Auflagen von trägergebundenen Medien des Papstes (zumindest in der Bundesrepublik Deutschland) aufweist, veröffentlichte die Deutsche Bundespost im Jahr 1969: Eine von dem Grafiker Heinz Schilling entworfene Briefmarke mit dem Titel »Papst Johannes XXIII.« Das Anfang Oktober erstmals ausgegebene Postwertzeichen zu 30 Pfennig zeigt den verstorbenen Pontifex im stilisierten Profil. Umrahmt wird das Bild mit drei Schriftzügen: »Deutsche Bundespost«, »Papst Johannes XXIII.« und »Frieden auf Erden«, ein Verweis auf dessen Enzyklika »Pacem in terris« von 1963. Die Deutsche Bundespost griff hiermit eine Deutung des Roncalli-Papstes auf, die über Jahrzehnte hinaus dessen Person und den retrospektiven Blick auf sein Pontifikat bestimmen sollte: Johannes XXIII. als Papst des Friedens (Abb. 1).



Abb. 1: Briefmarke der Deutschen Bundespost. Erstaussgabe am 2. Oktober 1969 (Gemeinfrei)

Im Folgenden sollen diese beiden Deutungen des Papstes anhand des fiktionalen Bildgenres herausgearbeitet werden, genauer gesagt anhand von drei Spielfilmen: Am Beispiel des Kassenschlagers »In den Schuhen des Fischers« (USA 1968), der wenige Jahre nach dem Tod Johannes' XXIII. die Kinos eroberte, gilt es zu zeigen, wie das publikumsstarke Medium Spielfilm Person und Wirken des Papstes post mortem deutete. Zudem verdeutlicht der Film, inwiefern Massenmedien breiten Bevölkerungsschichten die bisher verschlossenen Türen zu den prunkvollen Riten innerhalb des Vatikans zu öffnen versuchten und somit eigene Deutungen kirchlichen Handelns popularisierten. Als Vergleichsfolie zur Hollywoodproduktion dienen zwei US-amerikanische Fernsehfilme, die sich dem Format des *biopics* zuordnen lassen, das die Biografie realer Personen mithilfe eines fiktio-

2 Hierzu ausführlich: Benjamin STÄDTER, Traditionelle Versammlung der katholischen Hierarchie oder revolutionärer Bruch in der Kirchengeschichte? Bilder des Zweiten Vatikanischen Konzils in den bundesdeutschen Medien, in: Soziale Strukturen und Semantiken des Religiösen im Wandel. Transformationen in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1989, hrsg. v. Wilhelm DAMBERG, Essen 2011, 187–202. – Zur Betrachtung des Reformgedankens Johannes' XXIII. aus theologischer Perspektive siehe etwa: Joachim SCHMIEDL, »Aggiornamento – Dialog – Kontinuität. Aspekte des Reformverständnisses der Päpste des Zweiten Vatikanischen Konzils«, in: Reformen in der Kirche. Historische Perspektiven, hrsg. v. Günther WASSILOWSKY, Andreas MERKT u. Gregor WURST, Freiburg i. Br. 2014, 256–277, bes. 259–261.

nalen Drehbuchs erzählt und ausdeutet. Die Drehbuchautoren eines *biopics* greifen dabei selten auf das gesamte Lebenswerk einer Person zurück, sondern konzentrieren sich auf einzelne Episoden ihres Handelns. Im Falle der hier ausgewählten Filme »A Man Whose Name Was John« (USA 1973) und »I would be called John« (USA 1987) sind dies zum einen der historisch belegte Einsatz Roncallis für jüdische Flüchtlinge während seiner Zeit als apostolischer Gesandter in Konstantinopel, zum anderen in einer breiter angelegten Erzählung die wichtigsten Lebensstationen Roncallis einschließlich seiner Zeit als Papst Johannes XXIII. Dabei können beide Produktionen zeigen, wie säkulare Medien oftmals auch unter Mitwirkung katholischer Geistlicher und teils auch vormaliger Vertrauter Johannes' XXIII. ein Bild des Papstes zeichneten, das einzelne Aspekte seines Wirkens herausstellte und mit Deutung belegte und somit im öffentlichen Gedächtnis verankerte.

Die Rolle der säkularen Medien soll bei den Betrachtungen der Filme grundlegender Fixpunkt der Analyse sein. Anhand der drei gewählten Filme soll dabei gezeigt werden, wie einerseits die Produktionsbedingungen, andererseits aber auch der gesellschaftspolitische Rahmen ihrer Produktionszeit die Botschaften der Filme prägen konnten. Darüber hinaus lässt sich an den ausgewählten Medienformaten aufzeigen, wie säkulare Medien sich in selbstreferentieller Wendung selbst inszenierten und welchen Platz sie sich in der Kommunikation zwischen katholischer Kirche und Öffentlichkeit zuwiesen. Die Medien (seien es nun Printmedien, Fernsehstationen oder auch Spielfilmproduktionen) nahmen spätestens seit den 1960er-Jahren vermehrt offen und offensiv die Rolle des Vermittlers zwischen katholischer Kirche, ihrer Riten und Protagonisten einerseits und den massenmedialen Öffentlichkeiten andererseits ein. In ihrer Selbstbeobachtung und -inszenierung stellten sie sich zwischen Institution und Öffentlichkeit und deuteten kirchliche Amtsträger und Transformationsschübe visuell aus. Diese Etablierung des Journalismus als deutende Instanz in den Kirchenberichterstattungen ist eng verbunden mit der in den 60er-Jahren sich vollziehenden Entwicklung vom so bezeichneten Konsensjournalismus hin zu einem Konfliktjournalismus, der auch die Institution Kirche, deren Autoritäten und Handeln kritisch hinterfragte und damit begann, das Wirken der Kirche mit den sich wandelnden Werten der sich zunehmend liberalisierenden Gesellschaft der Bundesrepublik zu messen³.

2. Der vollkommene Papst: Inszenierungen eines fiktiven Papstes in Michael Andersons »In den Schuhen des Fischers«

Dieser Wandel des medial konstruierten Bildes von katholischer Kirche und deren Protagonisten lässt sich etwa am Beispiel der Illustriertenbildberichte über die Person Johannes XXIII. und des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965) deutlich erkennen: Zunehmend kam es gegen Ende der 1950er-Jahre zu medialen Neudeutungen, die sich teils auf sehr augenscheinliche Weise von den Selbstbildern der Kirche emanzipierten⁴. Als äußerst wirkmächtiges Medienggenre für solche Neudeutungen kann zudem der fiktionale

3 Hierzu grundlegend: Nicolai HANNIG, *Die Religion der Öffentlichkeit. Medien, Religion und Kirche in der Bundesrepublik 1945–1980*, Göttingen 2010.

4 Siehe hierzu (neben dem Wandel der medialen Darstellungen Johannes' XXIII.) etwa die neuen Formen von Priesterdarstellungen in den Medien, die sich zu gleicher Zeit etablieren konnten: Benjamin STÄDTER, *Verwandelte Blicke. Eine Visual History von Kirche und Religion 1945–1980*, Frankfurt a. M. u. a. 2011, 85–104, 264–316.

Spielfilm gelten, der eben nicht nur eine kirchlich gebundene oder zumindest interessierte Teilöffentlichkeit, sondern ein viel breiteres Publikum erreichte. Dabei sind Spielfilme, die das Leben eines zeitgenössischen Papstes nachzeichnen oder einen Papst selbst auftreten lassen, in der Nachkriegszeit eine Seltenheit. Der spektakuläre Auftritt Pius' XII. in der deutschen Literaturverfilmung »Der veruntreute Himmel« (Deutschland 1958) blieb eine Ausnahme⁵. Biografische Filme über Päpste sind vornehmlich ein Phänomen der 80er-Jahre und verstärkt des 21. Jahrhunderts, das vor allem durch die Persönlichkeit und das Pontifikat Johannes Pauls II. (1978–2005) angestoßen wurde⁶. Im Zuge des 40. Jahrestags der Einberufung des Zweiten Vatikanischen Konzils wurden zudem zwei Spielfilme über Johannes XXIII. produziert⁷.

Die Verfilmung der fiktiven Papstbiografie »In den Schuhen des Fischers« (USA 1968) des britischen Starregisseurs Michael Anderson ist somit ein frühes und für die 60er-Jahre einzigartiges Beispiel für einen Papstfilm. Das aufwendig inszenierte Hollywoodepos erzählt die Geschichte der Wahl und der Krönung Papst Kiril I., des vormaligen Bischofs von Lemberg. In seiner ausladenden Ausstattung, den aufwendig produzierten Bauten und dem Aufgebot von zum Teil Oscar-prämierten Starschauspielern kann der Film als spätes Beispiel für den US-amerikanischen Monumentalfilm gelten⁸. Versteht man diesen als formales Supragenre für Produktionen mit einem hohen Aufgebot an populären Darstellern und Statisten, aufwendigen Kulissen und Kostümen und eine von Weitwinkeleinstellungen dominierte Filmästhetik, so lässt sich seine Hochphase in den 50er-Jahren verorten. Dabei bedienten sich Kassenschlager wie »Quo Vadis« (USA 1951), »Ben Hur« (USA 1959) oder auch »Die Zehn Gebote« (USA 1956) zumeist antiker Stoffe⁹. In dieser Hinsicht bildet »In den Schuhen des Fischers« eine Ausnahme, da der Film weder als filmische Neufassung eines antiken Erzählstoffs eine Geschichte aus der Vergangenheit erzählt noch als Filmbiografie einer realen Person gewertet werden kann wie etwa die späteren Monumentalfilme über Oliver Cromwell (»Cromwell«, Großbritannien 1969) oder Mahatma Ghandi (»Ghandi«, USA, Großbritannien, Indien 1982).

Auf der Grundlage des 1963 erschienenen gleichnamigen Romans des australischen Autors Morris L. West inszenierte Michael Anderson »In den Schuhen des Fischers« vielmehr als eine in der nahen Zukunft liegende Utopie eines »vollkommenen Papstes«, der die Welt dank seiner moralischen Autorität, seines diplomatischen Geschicks und seiner

5 Zur visuellen Ausdeutung von Pius XII. siehe den Beitrag von Federico RUOZZI in diesem Band.

6 Als Beispiele hierfür: »From a Far Country« (Italien, Polen, Großbritannien 1980), »Pope John Paul II.« (USA 1984), »Pope John Paul II.« (Italien, USA, Polen 2005), »Karol Wojtyła – Geheimnisse eines Papstes« (Deutschland 2006), »Have No Fear: The Life of Pope John Paul II.« (Litauen, USA 2006), »Young John Paul II.« (Großbritannien 2008).

7 »Papa Giovanni: Ioannis XXIII.« (dt.: »Ein Leben für den Frieden – Papst Johannes XXIII.«, Deutschland/Italien 2003/04); »Il Papa Buono«, dt.: »Johannes XXIII.: Für eine Welt in Frieden« (Italien 2004).

8 Zur Frühphase des Monumentalfilms, dessen Vorläufer in den europäischen Pionierstudios zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden, siehe: John CARY, *Birth of the Epic*, in: *Spectacular! The Story of Epic Films*, hrsg. v. John COBAL, London u. a. 1974, 6–15.

9 Für den Umgang des US-amerikanischen Monumentalfilms mit religiösen Stoffen siehe am Beispiel von Cecil DeMilles »Die Zehn Gebote«: Anton K. KOZLOVIC, *The Construction of a Christ-figure within the 1956 and 1923 Versions of Cecil B. DeMille's The Ten Commandments*, in: *Journal of Religion and Film* 10 (1), 2006 (digital unter: <http://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1630&context=jrf>; Zugriff am 29.3.2017); Katherine ORISSON, *Written in Stone: Making Cecil DeMille's Epic 'The Ten Commandments'*, Lanham 1999.

menschlichen Gutmütigkeit vor der nuklearen Katastrophe bewahren kann. Gerade in dieser Abgrenzung zum herkömmlichen Monumentalfilm gewann Andersons Produktion in der zeitgenössischen Presse eine hohe Resonanz, konnte sie doch eine utopische Erzählung mit den zeitgenössischen Bedrohungsszenarien eines Atomkrieges verbinden. Anderson führte den Zuschauer zudem in die für breite Bevölkerungsschichten fremde Welt der vatikanischen Riten ein, die sich vormals hinter den verschlossenen Türen der Sixtinischen Kapelle abspielten. So waren es auch vor allem die imposante Kulisse und die ausschweifend inszenierten Bilder katholischer Pracht, die in den Medien Beachtung fanden.

Für die Filmproduktion in Rom versuchten die Produzenten, eine Drehgenehmigung an den Originalschauplätzen im Kirchenstaat zu erhalten. Als der Vatikan die Dreherlaubnis verweigerte, ließen die Produzenten der US-amerikanischen MGM-Studios die Sixtinische Kapelle und die privaten Gemächer des Papstes kurzerhand in den römischen Studios der Filmstadt *Cinecittà* originalgetreu nachbauen. Die dort erstandenen aufwendigen Kulissen fanden dabei nicht nur in der Presse Beachtung, sondern brachten dem Film zudem eine Oscarnominierung in der Kategorie »Bestes Szenenbild« ein.

Die Story, auf der »In den Schuhen des Fischers« basiert, offenbart sich dem Betrachter als modernes Märchen mit vielfältigen Anleihen an die zeitgenössischen weltweiten Ängste vor einem Dritten Weltkrieg: Kiril Lakota, der seit 20 Jahren in einem sibirischen Lager als politischer Häftling gefangene Erzbischof von Lemberg, wird von Papst Pius XIII. zum Kardinal erhoben und kann nunmehr als Staatsbürger des Vatikans die Sowjetunion verlassen. Kurz nach Kirils Kardinalserhebung stirbt Pius XIII. Auf dem anschließenden Konklave wählen die Kardinäle Kiril zum neuen Papst, der seinen Taufnamen als Papstnamen wählt. Noch vor seiner Krönung spitzt sich die weltpolitische Lage dramatisch zu: Die kommunistische Volksrepublik China steht inmitten einer Hungerkatastrophe und plant, die südlich gelegenen Nachbarländer zu okkupieren, um auf diesem Wege die Versorgung der eigenen Bevölkerung sicherzustellen. Die zu erwartenden Reaktionen der USA und der Sowjetunion scheinen einen atomaren Weltkrieg unausweichlich zu machen. Kiril entscheidet sich, selbst in Verhandlungen mit dem chinesischen Führer Peng zu treten und sich als Vermittler zwischen der Volksrepublik und dem Westen anzubieten. In einem Gespräch zweifelt Peng jedoch an der Ernsthaftigkeit des päpstlichen Versuchs, an einer weltpolitischen Lösung aktiv mitzuwirken. In einer dramatischen Wendung gibt Kiril während der Feierlichkeiten zu seiner Krönung den Verkauf sämtlicher Güter der Kirche bekannt, um so seinen Beitrag im Kampf gegen die Hungersnot in Ostasien zu leisten.

Während die Lebensgeschichte des Erzbischofs Kiril Lakota bis zum Konklave deutliche Züge der Biografie des realen ukrainischen Kardinals Jossyf Slipyj (1893–1984) trägt¹⁰, orientieren sich Film und Roman bei der Ausgestaltung ihres Protagonisten nach dessen Wahl zum Papst augenscheinlich am Pontifikat und an der Person Johannes XXIII. Sowohl der zutiefst menschenfreundliche Charakter und der unprätentiöse Habitus von Papst Kiril als auch sein selbstloser Einsatz für den Weltfrieden tragen allzu deutlich die Züge des medial gezeichneten Roncalli-Bildes. In dieser Inszenierung des friedliebenden Papstes mit selbstlosen Zügen wirkt Andersons Film wie eine posthume Hommage an Johannes XXIII. Die Richtschnur, die die Person des realen Papstes dem Autor und dem Regisseur gab, wurde von den Filmemachern zudem offen bestätigt. So gab Morris L.

10 Zu Jossyf Slipyj siehe: Jaroslav PELIKAN, *Confessor Between East and West. A Portrait of Ukrainian Cardinal Jossyf Slipyj*, Grand Rapids 1990.

West während der Dreharbeiten der Presse zu Protokoll, dass er »von Papst Johannes fasziniert [war], als er das Buch zu schreiben begann«¹¹.

Im Hinblick auf innovative und neuartige Papstbilder, die die Massenmedien eigenständig entwarfen, können auch Roman und Film auf eindrückliche Weise zeigen, wie eine außerhalb der Kirche entwickelte Utopie über das zukünftige Verhältnis von Papst, Kirche und Welt über die Massenmedien ihre Öffentlichkeit fand. In einer parallel zu dem Kinofilm produzierten Dokumentation über die Entstehung von »In den Schuhen des Fischers« erklären Anderson und West ihre Intention für die Produktion des Filmes damit, in ihm grundlegende Möglichkeiten über das Wirken von Papst und Kirche in der modernen Welt darzustellen¹². Hierbei nimmt West explizit Bezug auf die Reformanstrengungen, die die katholische Kirche seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil erfuhr, wenn er konstatiert, dass für ihn »the debates on renewal which are going on within the church of today, the self-criticism, the self-believe, the reach for a wider understanding of the Christian message within the Christian community itself«¹³ zu grundlegenden Ausgangspunkten für die Handlung von »In den Schuhen des Fischers« wurden. Anderson betonte, dass ihn an dem Stoff vor allem die Beziehung von Kirche und Welt interessierte. Er wolle Antworten geben auf die Frage »where the church and where religion stands with man alongside of the future that faces him«¹⁴.

Über diese aktuellen Bezüge hinaus betont der Film durch einen dramatischen Kunstgriff zudem die Rolle der modernen Massenmedien als Vermittler zwischen Kirche und Öffentlichkeit. Somit greift der Film ein konstitutives Merkmal des Verhältnisses von Kirche und Medien in den 60er- und 70er-Jahren auf, nämlich den schleichenden Rückgang einer direkten Kommunikation zwischen Kirche und Gläubigen, der von einer zunehmenden Bedeutung der Medien als Vermittler begleitet wurde. Auch dieser Punkt lässt sich mit den Intentionen und dem Vorwissen von Regisseur und Autor erläutern: West, der seit seinem 14. Lebensjahr Mitglied des katholischen Laienordens *Christian Brothers* war, arbeitete Ende der 50er-Jahre für ein halbes Jahr als Korrespondent der konservativen britischen Zeitung *Daily Mail* in Rom und war zuständig für die Kirchenberichterstattung. Somit lag sein professionelles Wirken gerade auf dieser zunehmend bedeutsamen Schnittstelle zwischen Kirche und Öffentlichkeit, die die Medien einnahmen¹⁵.

Andersons Film stellt das Medium Fernsehen in die Rolle des Mittlers zwischen Kirche und Öffentlichkeit. Es sind nicht die kirchlichen Amtsträger, die dem Publikum das formelle und inhaltliche Prozedere der Papstwahl erläutern, sondern der anwesende amerikanische Fernsehjournalist George Faber. Auch in dieser Inszenierung des Fernsehens finden sich Parallelen zu den medialen Darstellungen der Krönung Johannes' XXIII.

Im Folgenden sollen diese für die Diskussion über die audiovisuelle Ausdeutung eines modernen Papstbildes herausragenden Merkmale des Films »In den Schuhen des Fischers« genauer betrachtet werden. Zum einen soll an der Person des fiktiven Papstes aufgezeigt werden, in welcher Weise der Film ein Vorbild in der Gestalt des realen Papstes Johannes XXIII. findet. Außerdem soll gefragt werden, welche Merkmale eines idealen Papstes und darüber hinaus ganz allgemein eines idealen Christenmenschen der Film in

11 Erich KOCIAN, »Papst zwischen Rotchina und Russland«, in: Deutsche Tagespost, 23.3.1968.

12 Die von der Produktionsfirma MGM 1968 erstellte Dokumentation über die Dreharbeiten des Films findet sich auf der DVD-Ausgabe von »In den Schuhen des Fischers« aus dem Jahr 2006.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Zur Biografie Wests siehe: Maryanne CONFOY, Morris West. Literary Maverick, Milton 2005.

seiner utopischen Zeichnung Kirils aufzeigt, die über das Pontifikat Johannes' XXIII. hinausweisen. Des Weiteren wird die im Film thematisierte Rolle der Medien als Vermittlungsinstanz zwischen katholischer Kirche und Öffentlichkeit genauer untersucht. Hier gilt es zu zeigen, welche filmischen Bilder Szenen wie die Papstwahl prägen und wie es dem Regisseur gelang, in ihnen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verschwinden zu lassen. Der Film erzählt in solchen Szenen nicht nur eine fiktive Geschichte. Er vermittelt darüber hinaus die realen Abläufe und Bedeutungen katholischer Riten in eine breite Öffentlichkeit. Ein letzter Abschnitt umreißt die Reaktionen der säkularen und kirchlichen Medien auf diese Themen.

2.1 Kiril I. als mediales Bild eines idealen Papstes

Die von West gegenüber den Medien artikulierte Vorbildfunktion Johannes XXIII., die der Papst bei der Konzeption des Charakters Kiril I. einnahm, lässt sich an drei Punkten deutlich aufzeigen: an seinem gutmütigen und warmherzigen Charakter, an seinem unprätentiösen und an einigen Stellen revolutionär erscheinenden Umgang mit kirchlichen Formen und Geboten und an seinem persönlichen Engagement für den Weltfrieden.

Grundlegender Charakterzug Kirils, dessen Part der populäre Hollywoodstar Anthony Quinn übernahm, ist sein ebenso offenherziger wie sanftmütiger Umgang mit seinem direkten Gegenüber. So scheint er sich, als er seinen späteren Sekretär Pater David Telemond zum ersten Mal trifft, sofort für dessen theologische Studien zu begeistern und begegnet dessen Thesen, die unter dem Verdacht der Häresie stehen und von Kirils Kardinalskollegen schließlich verboten werden, mit vorsichtiger Aufgeschlossenheit. Die Darstellung der freundschaftlichen Beziehung zwischen Telemond und Kiril findet ihren Höhepunkt in der Sterbeszene Telemonds. Mit den Bildern von Telemonds Sterben in den Händen seines Protégés Kiril inszeniert Anderson das zutiefst christliche Bild der Pietà: Während des gemeinsamen Gebets bricht Telemond zusammen. Kiril versucht ihn zu stützen und trägt ihn schließlich aus der päpstlichen Kapelle heraus. Anderson spiegelt in der Szenerie eines der populärsten Motive des Christentums und lässt Kiril in Anlehnung an die Gottesmutter zum mitfühlenden Trauernden werden, der schmerzerfüllt den Tod eines geliebten Menschen betrauert.

Kurz nach seiner Wahl zum Papst befällt Kiril ein zutiefst menschliches Verlangen: Er möchte zumindest für eine kurze Zeit den Mauern des Vatikans entfliehen und in das Leben der Großstadt eintauchen. Während eines Spaziergangs, den Kiril inkognito in der schwarzen Soutane eines einfachen Priesters unternimmt, begegnet ihm die Ärztin Ruth Faber. Diese ist auf dem Weg zu einem todkranken Patienten. Kiril begleitet die Ärztin, besorgt ein Medikament aus der nahe liegenden Apotheke und hält schließlich die Hand des sterbenden Mannes. Als er erkennt, dass der Sterbende jüdischen Glaubens ist, spricht er das hebräische Totengebet. Die mit viel Pathos inszenierte Szene wirkt wie ein filmisches Sinnbild der von Johannes XXIII. vorsichtig angestoßenen und von der Israelreise seines Nachfolgers fortgeschrieben Versöhnung zwischen katholischer Kirche und Judentum. In der Person Kirils vereinigen Autor und Regisseur den Willen der Päpste Johannes XXIII. und Paul VI. nach einer Aussöhnung zwischen den beiden Religionen. Der Papst selbst ist in der Lage, durch sein spontanes Handeln auf die religiösen Empfindungen seines jüdischen Gegenübers einzugehen und durch seine breite Bildung die richtigen Worte für das jüdische Sterbegebet zu finden.

Kirils Einfühlungsvermögen in sein Gegenüber unterstreicht indes seine folgende Unterhaltung mit der Ärztin Ruth Faber, die kinderlos und geplagt von Selbstzweifeln in defätistischer Resignation ihrer Ehe keinen Sinn mehr geben kann. Kiril gewinnt mit

einfachen Worten, die er explizit als Rat eines einfachen Geistlichen verstanden wissen möchte, ihr Vertrauen und spricht ihr neuen Mut zu.

In Szenen wie dieser, in denen Kiril die päpstlichen Gewänder ablegt, gerät der Papst zur Symbolfigur einer sich reformierenden Kirche, die die vormaligen visuellen Schranken zwischen kirchlicher Hierarchie und Laien vorsichtig einzuebnen beginnt. Noch augenscheinlicher gerät der Gewandwechsel Kirils in den Szenen seiner Verhandlungen mit dem chinesischen Führer Peng. In Kontrast zu den Auftritten der realen Päpste legt Kiril hier seine Soutane, das Zeichen des Priesterstandes, ab und begegnet seinem Verhandlungspartner in Anzug und Krawatte. Seinen verduztten Kardinälen erklärt Kiril, dass er bei seinen kommunistischen Gesprächspartnern ein Gefühl der Gleichheit und des Miteinanders erzeugen wolle, für das seine päpstliche (und priesterliche) Kleidung nur hinderlich wäre. Kiril scheint nun zwei Personen in sich zu vereinen: die geistige Autorität des Nachfolgers Petri und zugleich den reisenden Politiker und säkularen Diplomaten. Anderson treibt dieses Bild auf die Spitze, wenn er Papst Kiril nach seiner Heimkehr in die vatikanischen Gemäcker nicht etwa die Kleidung wechseln lässt, sondern ihn kniend, in weltlicher Kleidung aber im priesterlichen Gestus der zum Gebet erhobenen Hände vor seinem häuslichen Altar beten lässt.

Bis zum Ende des Films lässt der Regisseur Kiril somit in der Kleidung sämtlicher Stände und hierarchischer Stufen der katholischen Kirche auftreten: als Laie im profanen Anzug, als einfacher Priester in schwarzer Soutane, als Erzbischof im bischöflichen Ornat, als Kardinal im Kardinalspurpur und in den Gewändern des Stellvertreters Christi. Als gewöhnlichen Menschen, als einen unter vielen, der das Leiden eines einfachen Häftlings in einem sowjetischen Lager für politische Gefangene erleben muss, sieht der Zuschauer Kiril zudem in der Anfangssequenz des Films. Mit der Darstellung des heldenhaften Papstes als Laie schafft Anderson zum einen ein erhöhtes Identifikationspotential des Zuschauers mit dem Charakter. Zum anderen steht die Figur des Kiril eben nicht nur für den idealen Papst, sondern für den idealen Christenmenschen im Allgemeinen, der wahlweise als leidender Gefangener, als weise handelnder Politiker, als einfacher Priester, als umsichtiger Kardinal oder eben als barmherziger Papst in der Welt wirkt und sich für das Wohl der Menschen einsetzt.

Das für den Plot des Films zentrale politische Engagement Kirils für den Weltfrieden mag als direkte Anspielung auf die Enzyklika Johannes' XXIII. »Pacem in terris« aus dem Jahr 1963 verstanden werden. Noch heute gilt Johannes XXIII. in der theologischen Diskussion als »Papst der Versöhnung [in] einer Zeit, in der der Ost-West-Konflikt mit der Kubakrise und der Bedrohung eines neuen Weltkriegs seinen Höhepunkt erreichte«¹⁶. In seiner letzten Enzyklika forderte der Papst zwei Jahre nach der Errichtung der Berliner Mauer und etwa ein halbes Jahr nach der Kubakrise, dass die Konflikte der Welt »nicht durch Waffengewalt, sondern durch Verträge und Verhandlungen beizulegen« seien¹⁷. Kiril geht im Spielfilm nun noch einen Schritt weiter, indem er die Verhandlungen selbst anstößt und an ihnen aktiv teilnimmt. In dieser positiven Zeichnung des politischen Engagements der Kirche stellt der Film einen offensichtlichen Kontrapunkt zu der Mehrheit der bundesdeutschen Medien dar, die gerade dieses Wirken der Kirche kritisierten. Sie sahen die Aufgaben von Religion und Kirche darin, »die Hoffnung auf eine transzen-

16 Hans MAIER, Die Umwelt des Konzils, in: *Communio* 6, 2005, 546–550, hier: 546.

17 JOHANNES XXIII., Enzyklika »Pacem in terris«, 11. April 1963, Nr. 67. URL: http://w2.vatican.va/content/john-xxiii/de/encyclicals/documents/hf_j-xxiii_enc_11041963_pacem.html (Stand: 10. Juli 2017).

dente Vollendung aufrechtzuerhalten«¹⁸. Zum einen mag man hier einen Unterschied in der Rollenzuweisung der Religionen zwischen den Gesellschaften der Bundesrepublik und der USA sehen. Das in den 60er-Jahren in Westdeutschland zunehmend in Frage gestellte politische Engagement wurde in den USA weiterhin hingenommen und auch geschätzt. Zum zweiten gab aber gerade die Fiktionalität des Genres den Produzenten von »In den Schuhen des Fischers« die Möglichkeit, einen idealen Papst zu entwerfen, dem (im Gegensatz zu den realen Kirchenführern) das explizit politische Handeln seiner Kirche zugestanden werden konnte.

Darüber hinaus lässt sich das symbolische Abstreifen der Tiara durch Kiril während der Krönungszeremonie als direkte Referenz an eine Handlung Pauls VI. deuten. Dieser legte als Zeichen der kirchlichen Hinwendung zu den Armen der Welt die päpstliche Krone im November 1963 in einem feierlichen Akt auf dem Altar der Peterskirche ab, als gegen Ende der dritten Periode des Zweiten Vatikanischen Konzils das Thema »Armut in der Welt« von den Konzilsvätern diskutiert wurde¹⁹. Der in dieser Handlung angedeutete Verzicht auf weltlichen Besitz zugunsten der Not leidenden Bevölkerung in der Dritten Welt kann indes als realer Vorläufer der Schlusszene von Andersons Film gelten, in der Papst Kiril in einem ungleich größeren Akt des Verzichts sämtliche Kirchengüter zur Linderung der Not in Ostasien zum Verkauf freigibt.

2.2 Die filmische Inszenierung der Medien als Schnittstelle zwischen Kirche und Öffentlichkeit

Innerhalb der filmischen Erzählung nimmt das Fernsehen für die öffentliche Präsentation vatikanischer Riten und kurialer Politik eine zentrale Rolle ein. Dies wird gleich zu Beginn des Films deutlich, als der Kurienkardinal Rinaldi dem US-Reporter George Faber ein Exklusivinterview mit dem soeben aus der sowjetischen Gefangenschaft entlassenen Kiril Lakota anbietet. Das Kalkül des Kardinals erschließt sich schnell: Faber wird ein Interview gewährt, er kann dieses als medialen Coup verkaufen, muss aber einwilligen, dass er in seiner Berichterstattung die politische Linie des Vatikans vertritt. In der filmischen Inszenierung dieses Kuhhandels geraten die Medien zum Sprachrohr und Erfüllungshelfen des Vatikans, die sich von der Römischen Kurie für deren Machtpolitik instrumentalisieren lassen.

Ein anderes Bild zeichnen die ausgiebigen Szenen, die George Faber in Ausübung seines Berufs vor der Kamera zeigen. Hier gibt er dem imaginierten Fernsehzuschauer grundlegende Informationen über das Prozedere der Papstbeisetzung, die Wahl eines neuen Pontifex und dessen Krönung. Dabei offenbart sich der amerikanische Journalist als gläubiger Katholik, so dass die Vermutung naheliegt, der Romanautor West als ehemaliger Korrespondent der *Daily Mail* und Mitglied eines katholischen Laienordens fand die Inspiration für den Charakter des George Faber vor allem bei sich selbst. Faber

18 Nicolai HANNIG/Benjamin STÄDTER, Die kommunizierte Krise. Kirche und Religion in der Medienöffentlichkeit der 1950-er und 60-er Jahre, in: Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte 101, 2007, 152–183, hier: 173. – Ausführlich auch in: Nicolai HANNIG, Von der Inklusion zur Exklusion? Medialisierung und Verortung des Religiösen in der Bundesrepublik Deutschland seit 1945, in: Kirche – Medien – Öffentlichkeit. Transformationen kirchlicher Selbst- und Fremddeutungen seit 1945, hg. v. Frank BÖSCH u. Lucian HÖLSCHER (Geschichte der Religion in der Neuzeit 2), Göttingen 2009, 32–65.

19 Victor CONZEMIUS, Die Konzilspäpste Johannes XXIII. und Paul VI., in: *Communio* 34, 2005, 551–558, hier: 557.

pfllegt nicht nur einen überaus respektvollen und servilen Umgang mit den Kardinälen. Als während eines Live-Beitrags seines TV-Senders die Totenglocke für den verstorbenen Papst ertönt, unterbricht er seine Moderation, scheint für einen kurzen Moment von seinen Emotionen überwältigt und bekreuzigt sich schließlich.

Anderson inszeniert die Szene als typischen Beitrag eines Fernsehkorrespondenten, der vom Ort des Geschehens live berichtet: Vor der Kulisse des Petersplatzes steht Faber mit einem Mikrofon in der Hand und blickt den Betrachter an. Zunächst sieht der Kinobesucher noch die technischen Bedingungen der Fernsehproduktion im Bild, nämlich eine Kamera und einen Sonnenschirm, der das auf den Reporter fallende Licht zu regulieren scheint. Während der Szene fokussiert die Kameraeinstellung dann plötzlich auf Faber, so dass der Kinobesucher unvermittelt in die Rolle eines Fernsehzuschauers versetzt wird, der sich von den Medien über die Geschehnisse und Hintergründe aus Rom informieren lässt. Das Setting, in dem sich der Journalist Faber befindet, vermittelt dem Betrachter die bekannte Szenerie der Fernsehnachrichten. Regisseur Anderson macht sich hier die Sehgewohnheiten seines Publikums zunutze, das auf der Grundlage der über Jahre eingeübten »bildlichen Wahrheitsrhetorik« der Nachrichtensendungen nicht fiktionale TV-Beiträge als »Oasen des Objektivens« wahrnimmt, in denen über vermeintlich sachliche Wahrheiten informiert wird²⁰. So zitiert der Regisseur den typischen starren Kamerablick auf den Fernsehreporter, der jeglichen Wechsel der Einstellung vermeidet, den seriösen Journalisten im grauen Anzug mit Einstecktuch und Krawatte, dessen ernsten, auf den Zuschauer gerichteten Blick und die bedachte, aber durchaus sonore Artikulation.

Mit dieser Übernahme der Bildrhetorik von Fernsehnachrichten lässt der Film die Gengrenzen zwischen fiktionalem Film und real anmutendem Fernsehkommentar nach und nach verschwinden. Der Kinobesucher scheint nun aus der Welt des Films herausgerissen und wird über die realen Szenarien, die einem Papsttod folgen, informiert.

Faber erläutert dem Zuschauer mit theatralischen Pausen zwischen seinen Sätzen die formalisierten Riten, die die Zeit der Sedisvakanz und das darauffolgende Konklave prägen. Die salbungsvollen Glockenschläge der Totenglocke, die seine Worte im Hintergrund begleiten, schaffen eine erhabene pathetische Atmosphäre. Der Blick auf den Reporter wird immer wieder unterbrochen von einzelnen Bildern, die den Petersplatz zeigen, auf dem sich zahlreiche Gläubige zum Gebet für den verstorbenen Papst versammelt haben.

Im Laufe der Filmhandlung tritt Faber immer wieder als erklärende Instanz auf, die die Zuschauer über die vor sich gehenden Riten informiert, so etwa bei seinen Erläuterungen der Regeln eines Konklaves. Auch hier überschneiden sich die real anmutenden Kommentare Fabers und die Spielszenen, in denen die Kardinäle den zukünftigen Papst aus ihrer Mitte wählen.

Fabers Rolle als Vertreter der Medien, der das Publikum über die Vorgänge im Kirchenstaat informiert und diese ausdeutet, betont der Regisseur Anderson indes in einer recht humoristischen Überzeichnung: Während der Zuschauer zunächst Faber von Kameras, Mikrofonen und Scheinwerfern umgeben in seinem Fernsehstudio sieht, folgt eine Einstellung, die den Betrachter auf einen überdimensionierten Bildschirm blicken lässt, auf dem Faber als Fernsehbild zu sehen ist. Der Bildschirm, so lässt die folgende Einstellung deutlich werden, befindet sich in der Zentrale des sowjetischen Ministerpräsi-

20 Zur Ästhetik und Etablierung dieser Bildrhetorik der scheinbaren Objektivität im Fernsehen am Beispiel der ARD Tagesschau siehe: Kristin MAREK, *Wa(h)re Objektivität. Bildpolitik im Fernsehen – Bildwissen durch Kunst*, in: *Politische Kunst – Politik der Kunst* (Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 9), hg. v. Jutta HELD u. Ursula FROHNE, Göttingen 2008, 127–137.

ten, der gebannt auf das Fernsehbild starrt. Die US-amerikanischen Medien scheinen also auch für die sowjetische Führung die Mittler der katholischen Riten zu sein.

Auch in dem epischen Schlussakt des Films, der Krönung Kirils und seiner Verkündigung, auf jeglichen kirchlichen Besitz zugunsten der Armen zu verzichten, schlüpft Faber wieder in diese Rolle des Moderators: »Die größte Zeremonie der Welt«, die Faber seinem Publikum ankündigt, mag vielen Zuschauern, so der Journalist, »inhaltslos und veraltet vorkommen«. Aber »vielen anderen« können die Riten als Symbol der »ewigen Fortdauer und Größe der christlichen Botschaft über zwei Jahrtausende« dienen. Faber thematisiert also durchaus die Ablehnung, die den prunkvollen vatikanischen Zeremonien in breiten Gesellschaftsschichten widerfuhr. Aber mit den Worten des Katholizismus und pathetischen Umschreibungen wischt er diese Zweifel beiseite und bereitet das Publikum auf das seiner Meinung nach Wesentliche der Zeremonie vor, das sich wenige Minuten später vor den Augen der Zuschauer bewahrheiten soll: Die Größe der christlichen Botschaft wird unter Kiril zur barmherzigen Caritas, die sich in seiner Schenkung sämtlicher kirchlichen Güter materialisiert. Der Charakter des Journalisten formuliert und forciert somit gerade gegen Ende des Films die Botschaft einer in ihrer Tradition verhafteten, aber zugleich gegenüber der Welt offenen Kirche, deren selbstloser Einsatz und moralische Autorität die Welt vor der nuklearen Katastrophe bewahrt.

2.3 Die Fortschreibung des päpstlichen Selbstverständnisses und mediale Reaktionen auf »In den Schuhen des Fischers«

Das Filmepos »In den Schuhen des Fischers« kann in seinem erklärenden Blick auf den Katholizismus als früher Vorläufer der Welle von Papstfilmen gelten, die während des Pontifikats Johannes Paul II. produziert wurden. In ihrer filmischen Inszenierung kommunizieren die Produzenten das offenkundige Plädoyer, die katholische Kirche möge den unter Johannes XXIII. beschrittenen Weg der Öffnung fortsetzen und sich auf der Grundlage einer christlichen Botschaft der Barmherzigkeit und Caritas in die Weltpolitik einmischen. In dem Dreieck zwischen einer Besinnung auf die christliche Tradition und deren Riten, einem tiefst menschlichen Auftreten der kirchlichen Vertreter und dem politischen Engagement für den Weltfrieden sieht der Film die Zukunft des Katholizismus.

Schon der Filmtitel »In den Schuhen des Fischers« vermittelt zudem die Idee, dass die skizzierte Utopie nicht nur eine reformierte und erneuerte Kirche zeigt, sondern einen Katholizismus, der sich auf seine Wurzeln besinnt. Kiril, so legt die Metapher nahe, orientiert sich in seinem Handeln am ersten Papst der Kirchengeschichte. Sein Wirken versteht er selbst als dessen Erbe. Im Film selbst unterstreicht die mehrfache, oftmals pathetisch ausgesprochene Wendung »Tu es Petrus« die Nachfolge, in der Kiril steht. Zum einen bekräftigt sein Freund und Berater Pater David Telemond die Autorität, mit welcher er an seinem Vorhaben zweifelnde Kiril handeln kann. Zum anderen ist es Kardinal Leone, der Kirils Position in der direkten Nachfolge des ersten Papstes betont. In der dramatischen Diskussion zwischen Kiril und seinen kurialen Beratern, in der diese Kirils Pläne zur Aufgabe der kirchlichen Güter zugunsten der Hungerleidenden in Ostasien scharf kritisieren, legt Kiril seinen Bischofsring ab und bietet den konsternierten Kardinälen seine Abdankung an. Mit pathetisch ernster Mimik schreitet Kardinal Leone ein, nimmt den Ring und streift ihn mit den Worten »Nein, das ist Petrus!« zurück an Kirils Finger. Die Verbindung von diesem Ausspruch der kirchlichen Lehre über das Papstamt und dem materiellen Symbol des päpstlichen Bischofsrings unterstreicht den Versuch des Films, die grundlegenden Lehren über den Stellenwert des Papstamtes in möglichst eindringlichen, teils auch recht effekthascherischen Bildern zum Ausdruck zu bringen.

Die zeitgenössische Filmkritik erkannte in Andersons Film vor allem aufklärerisches Potential, das sich vornehmlich auf die oben diskutierte Figur des TV-Reporters George Faber zurückführen lässt. So betonte etwa der Filmjournalist Erich Kocian in seinem in den *Badischen Neuesten Nachrichten* und der katholischen *Deutschen Tagespost* publizierten Bericht über die Dreharbeiten, dass in Andersons Film »erstmal[s] [...] die politischen Hintergründe der Papstwahl erörtert und die Methoden der Wahl gezeigt [werden]«²¹. Dabei, so ergänzte der katholische *Filmdienst*, schlüpfte der Fernsehreporter Faber in die Rolle des »Erklärer[s]«²².

Fast ausnahmslos kritisierte das deutsche Feuilleton hingegen die oberflächliche Thematisierung der im Film beschriebenen weltpolitischen Lage und des Bemühens des Vatikans. Am deutlichsten geriet dabei die Filmbesprechung der *Frankfurter Rundschau*, die die »naive Verzeichnung der realen Proportionen« monierte und in der »unerhörten Breite, mit der Papsttod, Papstwahl, Papstkrönung [und] der Papst als Mensch inmitten des farbenprächtigen Kuriengepräges abgefilmt werden« etwas »Reaktionäre[s]« entdeckte²³. Auch wenn die vernichtende Besprechung des linksliberalen Blattes aus Frankfurt in ihrer Vehemenz allein stand, lässt sich die Kritik an der Naivität des Plots durchgehend in fast allen medialen Reaktionen auf den Film finden. Dabei korrespondiert die Kritik an der Naivität der Filmstory in eigentümlicher Weise mit dem Lob für die von Anderson entworfenen Bilder. Die handwerklich beachtenswert produzierten Totalen und die aufwendige Ausstattung des Films gerieten für viele Kritiker zum gelungenen Gegenstück der enttäuschenden und an der Oberfläche verhaftenden Handlung: So hob der katholische *Filmdienst* Andersons Gespür für große Bilder hervor, deren »imposante Kulisse« ganz im Gegensatz zu der »auf Oberflächenreiz zielende Dramaturgie« stehe²⁴. Auch die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* bemängelte, dass der »Hollywood-Märchenglanz« der Bilder in naiver Überzeichnung in Stereotypen stecken bleibe²⁵.

Gerade die medialen Reaktionen in den USA können darüber hinaus zeigen, dass die nachgestellten Bilder aus dem Vatikan nicht länger nur für ein katholisches Publikum ein erbauliches visuelles Ereignis darstellten. Die Filmkritik des als Illustrierte konzipierten protestantischen Familienmagazins *Christian Herald* lobte Andersons Film als »magnificently photographed story of popes and cardinals«, nicht ohne dessen dramaturgische Schwächen zu kritisieren²⁶. Die ausladenden Bilder vatikanischer Pracht hatten spätestens hier die Grenzen der katholischen Milieus überschritten und galten für ein breites konfessionsübergreifendes Publikum als würdevoller Ausdruck katholischer Religiosität.

3. Der menschenliebende Papst: Das Bild Johannes XXIII. in Buzz Kuliks »A Man Whose Name Was John« (USA 1973)

Anders als »In den Schuhen des Fischers« ist die Produktion des US-Fernsehsenders ABC Networks aus dem Jahr 1973 kein abendfüllender biographischer Kinofilm, sondern ein etwa 50-minütiger Fernsehfilm, dessen Drehbuch sich auf eine Episode aus dem

21 »Der Papst zwischen Rotchina und Russland«, in: *Badische Neueste Nachrichten*, 20.4.1968; *Deutsche Tagespost*, 23.3.1968.

22 »In den Schuhen des Fischers«, in: *Filmdienst*, 1969.

23 »In den Schuhen des Fischers«, in: *Frankfurter Rundschau*, 7.7.1969.

24 »In den Schuhen des Fischers«, in: *Filmdienst*, 1969.

25 »Science fiction, katholisch«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.7.1969.

26 »The shoes of the Fisherman«, in: *Christian Herald* Februar, 1969.

Leben Roncallis konzentriert: Sein diplomatisches Wirken als apostolischer Nuntius in Konstantinopel, das im Film zur Rettung von 647 jüdischen Kindern auf einem Flüchtlingsboot führt²⁷. »A Man Whose Name Was John« wurde erstmals am Ostersonntag, den 22. April 1973, in den USA ausgestrahlt²⁸. Es folgten Ausstrahlungen auch in anderen Ländern²⁹.

Den Anstoß, zehn Jahre nach dem Tod des Pontifex dem amerikanischen Publikum eine filmische Hommage zu präsentieren, stammte von dem Hauptdarsteller des Films selbst: Der als Seriendarsteller zu Ruhm gekommene Raymond Burr hatte Johannes XXIII. in mehreren Privataudienzen kennengelernt. Angetrieben von seinem Interesse an verschiedenen Religionen und seiner Faszination an dem Roncalli-Papst entwickelte er bereits zu Lebzeiten des Pontifex Pläne, dessen Leben zu verfilmen³⁰. Hiefür stellte er eigene Recherchen über mögliche Handlungsstränge eines Films an und beauftragte Journalisten, Materialien über den Lebensweg des Papstes zusammenzustellen. Als Anfang der 70er-Jahre die Produktionsfirma Universal Studios an ihn mit dem Vorschlag herantrat, das Projekt zehn Jahre nach dem Tod des Papstes umzusetzen, konnte der Drehbuchschreiber John McGreevey auf Burrs Recherchen zurückgreifen. Universal Studio produzierte den Streifen als zweiten Teil einer vierteiligen Reihe, die eine Episode aus dem Leben bedeutender Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts präsentierte. Neben Roncalli waren dies der englische König Eduard VIII. (1894–1972), der US-amerikanische Footballstar Vince Lombardi (1913–1970) und der US-Präsident Harry S. Truman (1884–1972)³¹. Als Regisseur konnten die Produzenten den Amerikaner Buzz Kulik gewinnen, der sich früh in seiner Karriere auf Fernsehfilme spezialisiert hatte. Mit dem kommerziell überaus erfolgreichen Footballdrama »Brian's Song« (»Freunde bis in den Tod«) filmte Kulik zwei Jahre zuvor ein viel beachtetes *biopic*, das u. a. den renommierten Fernsehpreis *Emmy Award* in der Kategorie *Best Dramatic Program* gewann³².

Der Film »A Man Whose Name Was John« erzählt die Geschichte von Roncallis Zeit als Apostolischer Delegat in Konstantinopel anhand von zwei Themensträngen: In der Rahmenhandlung erleben die drei Mitglieder eines US-amerikanischen Fernseheteams das Konklave 1958 in Rom. Der Tontechniker Joseph Kahn, so stellt sich am Ende des Films heraus, überlebte als jüdisches Kind die Irrfahrt des Flüchtlingssschiffes, das Anfang der 1940er-Jahre durch Roncallis diplomatisches Geschick und unorthodoxes Handeln vor den Fängen der Nationalsozialisten gerettet wird. In einem römischen Café erzählt er 1958 seinen beiden Kollegen von den dramatischen Tagen in Konstantinopel. Roncallis Wirken als Apostolischer Delegat wird somit zur eigentlichen Geschichte des Films. Ne-

27 Zu Roncallis Zeit als Nuntius in Konstantinopel und der Rettung eines Flüchtlingssschiffes, die als Vorlage für den Film diente, siehe: Renzo ALLEGRI, Johannes XXIII. »Papst kann jeder werden. Der beste Beweis bin ich.« Ein Lebensbild, München u. a. 2000, 90ff. – Zur Diskussion über die historische Belegbarkeit des Vorgangs siehe: Dorothee RECKER, Die Wegbereitung der Judenerklärung des Zweiten Vatikanischen Konzils. Johannes XXIII., Kardinal Bea und Prälat Oesterreicher – eine Darstellung ihrer theologischen Entwicklung, Paderborn 2007, 140–143. – Vgl. auch Angelo G. RONCALLI, *La mia vita in Oriente. Agende del delegato apostolico II: 1940–1944* (Edizione Nazionale dei Diari di Angelo Giuseppe Roncalli – Giovanni XXIII, Bd. 4.2), Bologna 2008.

28 Lee GOLDBERG, *Unsold Television Pilots 1955–1989*, Calabasas 2015, o. S. (Artikel 1117).

29 Ona L. HILL/ Raymond BURR, *A Film, Radio and Television Biography*, Jefferson 1994, 109.

30 Hier und im Folgenden: Ebd., 108f.

31 GOLDBERG, *Unsold Television Pilots* (wie Anm. 28) (Artikel 1115 und 1117).

32 Zu dem von der internationalen Kritik hoch gelobten Schaffen Kuliks als Regisseur von Fernsehfilmen siehe etwa den Nachruf von Tom Vallance in der britischen *Independent*: Tom VALLANCE, *Obituary: Buzz Kulik*, in: *The Independent*, 29.1.1999.

ben Roncalli selbst steht sein Sekretär, der irische Geistliche Thomas Ryan, im Zentrum der Episode. Der reale Thomas Ryan, von 1964 bis 1982 Bischof der irischen Diözese Clonfert, stand dem Filmproduktionsteam als Berater kirchlicherseits (»ecclesiastical consultant«) zur Verfügung³³.

Die Eröffnungsszene des Films, die in ihrer Gestaltung frappierende Ähnlichkeiten mit einzelnen Szenen des Films »In den Schuhen des Fischers« aufweist, führt die Zuschauer in die Wahlmodi eines Konklaves ein. Noch deutlicher als in »In den Schuhen des Fischers« spielen Drehbuchautor und Regisseur mit den Grenzen zwischen realem Journalismus und fiktivem Filmgenre: Die Rolle des Journalisten, der den Zuschauer über die Papstwahl 1958 informiert, übernahm Cleve Roberts, ein an der US-amerikanischen Westküste äußerst populärer Journalist und Nachrichtensprecher. Seit zwei Tagen, so berichtet er dem Publikum in der Anfangssequenz des Films, saßen die Kardinäle nun abgeschottet von der Außenwelt in der Sixtinischen Kapelle und konnten sich noch für keinen neuen Papst entscheiden. Dies, so Roberts weiter, zeige der schwarze Rauch an, der nun bereits zehnmal den zahlreichen Menschen auf dem Petersplatz über die bisherigen ergebnislosen Wahlgänge informierte. Diese recht grundlegenden Erläuterungen von Wahlort, Prozedere und Symbolik mögen darauf verweisen, dass Produzenten und Drehbuchschreiber des Fernsehfilms eine nicht unerhebliche Gruppe von (amerikanischen) Fernsehzuschauern im Blick hatten, die mit den Riten der katholischen Kirche und den Vorgängen eines Konklaves in Rom eben nicht vertraut waren. Es zeigt sich somit, dass auch hier fiktionale Medienformate als erklärende (und damit auch deutende) Instanz zwischen katholischer Kirche und einer interessierten Öffentlichkeit standen, die das öffentliche Bild des Papstes prägen konnten. Die Besetzung des fiktionalen Charakters eines TV-Journalisten in Rom mit einem realen (und den Fernsehzuschauern in dieser Rolle bekannten) Nachrichtensprecher lässt die Unterscheidung zwischen der realen Person des Papstes und der fiktionalen Ausdeutung seines Charakters und Wirkens im Spielfilm auf frappierende Weise verschwimmen. Auch hier werden die Sehgewohnheiten des Publikums genutzt, um die Ebene des fiktionalen Fernsehgenres zu verlassen und in scheinbar nicht fiktionalen TV-Beiträgen eigene Deutungen über den Katholizismus im Allgemeinen und Papst Johannes XXIII. im Besonderen zu vermitteln.

Einen Schwerpunkt in der Darstellung Johannes' XXXIII. fanden die Filmmacher in seinem Wirken über die Grenzen des Katholizismus hinaus. In der Darstellung der Rettungstat des damaligen Erzbischofs Roncalli in Konstantinopel wird der Kirchenmann zu einem religiösen Führer, der die Grenzen von Konfession und Religion ein ebnet. Auf diplomatischem Parkett brilliert er als Gesprächspartner des (muslimischen) Generalsekretärs im türkischen Außenministerium Numan Menemencioglu (1893–1958), des (katholischen) deutschen Botschafters Franz von Papen (1879–1969) und des (jüdischen) Rabbiners Isaac Herzog (1888–1959). Sein diplomatisches Geschick liegt vor allem in seiner Fähigkeit, mit den Vertretern unterschiedlicher Religionen und Staaten geradezu freundschaftliche Beziehungen zu entwickeln, so dass diese dem Erzbischof als Vertreter des Heiligen Stuhls ihr Vertrauen schenken. Einen besonderen Ausdruck erhält dieser die Grenzen der Konfessionen und Religionen überschreitende diplomatische Ansatz zudem darin, dass sich Erzbischof Roncalli eben nicht nur für die Interessen der katholischen Bevölkerung einsetzt, sondern im Falle des jüdischen Flüchtlingsboots explizit auch für Andersgläubige. Hierfür verzichtet er schweren Herzens auf eine Reise nach Italien zu seinem sterbenskranken Bruder Alfredo. Als seine konsternierte Schwester Maria voller Unverständnis für diese Entscheidung einwirft, es sollen sich doch Juden um die jü-

33 John J. O'CONNOR, TV. »A Man Whose Name Was John«, in: New York Times, 21.4.1973.

dischen Kinder kümmern, entgegnet Roncalli als Begründung für seine Entscheidung: »Diese [Juden] sind auch meine Brüder«.

Die nun folgende Philippika seiner aufgebrauchten Schwester stellt dem Zuschauer den Erzbischof als einen Kirchenmann vor, der gegen jede Art von Karrierismus von seinen Idealen der selbstlosen Humanität geleitet wird. Er habe, so Roncallis Schwester, anstatt sich eine gute Position in der kirchlichen Hierarchie in Rom zu sichern, seine Zeit damit verschwendet, sich in Griechenland, Bulgarien und der Türkei für die Interessen von Heiden und Außenseitern einzusetzen. Diese Arbeit der letzten 40 Jahre habe in keinsten Weise einen Gewinn für ihn selbst gebracht. Sein Gewinn für die letzten 40 Jahre, so die Antwort Roncallis in recht philosophischer Wendung, seien die letzten 40 Jahre gewesen.

Ein Blick auf eine Statue Johannes' des Täufers lässt Roncalli schließlich einen Plan zur Rettung der jüdischen Kinder ersinnen: Er lässt Taufdokumente für die Kinder fälschen, die diese als Katholiken ausweisen, um ihnen anschließend über seine Kontakte zur portugiesischen Gesandtschaft eine Ausreise nach Portugal zu ermöglichen. Der Blick auf die Statue gerät hierbei in zweierlei Hinsicht zum entscheidenden Moment des Films: Er lässt Roncalli den entscheidenden Plan zur Rettung der Kinder entwickeln und sorgt zudem, so legen die *storyline* und Filmtitel (»A Man Whose Name Was John«) letztendlich nahe, nach dem Konklave 1958 für Roncallis Namenswahl zu Johannes XXIII.

Eingedenk des Zielpublikums in den USA verwundert es nicht, warum der Film gerade diese Episode aus Roncallis Leben für seine Deutung des Papstes wählte: Durch seinen Humanismus und seinen Einsatz für die jüdischen Kinder wird Roncalli eben nicht primär als Amtsträger der katholischen Hierarchie gezeichnet, sondern als ein von den Idealen der christlichen Nächstenliebe beseelter Sympathieträger, dessen Taten weit über die Grenzen des Katholizismus hinaus Respekt und Bewunderung hervorrufen. Diese Bewunderung leitet der Film selbst an, wenn innerhalb der Rahmenhandlung im Jahr 1958 der Kameramann des TV-Teams ausruft: »Wenn diese Geschichte wahr ist, so ist [Roncalli] ein ganzer Kerl.« (Englisches Original: »If this story ist true, he is quite a guy.«). Quasi als Beglaubigung der soeben erzählten Geschichte zückt der Tontechniker Kahn, als Zeuge der Begebenheit einst selbst von Roncalli gerettet, eine Taschenuhr seines von den Deutschen ermordeten Vaters hervor, deren Kette Roncalli selbst ihm einst auf dem Flüchtlingsboot als Zeichen der Verbundenheit schenkte.

In der pathetischen Schlussequenz, die den gerade zum Papst gewählten Roncalli auf der Loggia des Petersdoms zeigt, findet der bewundernde Blick auf den Pontifex seinen Höhepunkt, wenn aus dem Off der Journalist Cleve Roberts berichtet: »Angelo Roncalli wurde Papst Johannes XXIII., ein Interimpapst, dessen zu kurze Regentschaft mehr Wandel initiierte als diejenige aller seiner Vorgänger der letzten tausend Jahre.« Mit mehreren Kameraschwenks über den dicht gefüllten Petersplatz und dem Verweis auf das von Johannes XXIII. eröffnete Zweite Vatikanum und die Enzyklika »Pacem in Terris« endet der Film. Die Enzyklika, so hebt Roberts hervor, sei die erste der Kirchengeschichte, die sich nicht nur an alle Katholiken, sondern an alle Menschen guten Willens richtete. Somit wiederholt das Ende des Films dessen zentrale Deutung des Roncalli-Papstes: Johannes XXIII. steht als humanistischer und menschenliebender Reformpapst für ein neues Kapitel in der Geschichte des Katholizismus. Er wandte sich in seinem Tun und seinen Botschaften an Menschen außerhalb seiner Kirche und wurde so zu einem Sinnbild jeglicher Nächstenliebe. So steht er als Vorbild nicht nur für seine Anhänger in der katholischen Kirche, sondern universell für alle Menschen guten Willens.

4. Der Papst des American Dream: Die Deutung Johannes' XXIII. in Charles B. Jarrotts »I would be called John: Pope John XXIII.«

Eine ganz andere Geschichte erzählt der abendfüllende Spielfilm »I would be called John: Pope John XXIII.«, eine US-Produktion aus dem Jahr 1987. Das Fernsehspiel wurde von der nicht kommerziellen und staatlich bezuschussten Sendergruppe *Public Broadcasting Service (PBS)* unter der Leitung des Produzenten David Susskind gedreht und als »special one man play« angekündigt. Susskind hatte sich in den 70er- und 80er-Jahren als Produzent von biografischen Filmen hervorgetan und konnte für das Fernsehspiel über den Roncalli-Papst den englischen Regisseur Charles B. Jarrott gewinnen. Gemeinsam gestalteten sie insgesamt vier kammerartig inszenierte Filme über das Leben bedeutender Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts. Ein Jahr zuvor startete diese Reihe mit einem einstündigen Film über Präsident Dwight D. Eisenhower (1890–1969), der unter dem Titel »Ike« gesendet wurde³⁴. Die Kritik nahm diesen Film reserviert auf und mahnte die sehr simplifizierende und recht unkritische Sicht auf das Wirken des vormaligen Weltkriegsgenerals an³⁵. Anlass für die Ausstrahlung des Papstfilms bildeten zum einen das 25-jährige Jubiläum der Eröffnung des Zweiten Vaticanums, des Weiteren die Reise Papst Johannes Pauls II. in die USA im September 1987³⁶. Dabei geriet das Projekt zu einer *private public partnership*, der Film wurde von der US-Rüstungsgesellschaft *General Dynamics* mitfinanziert. Als Drehbuchschreiber entwarf der vormalige Priester und Psychologieprofessor der jesuitischen Loyola University in Chicago, Eugene Kennedy (1928–2015), das Script. Konzipiert als Kammerspiel für einen Schauspieler lebt der Film ganz von der Präsenz des britischen Hauptdarstellers Charles Durning. Ihn begleitet der Zuschauer durch die verschiedenen Stationen Roncallis kirchlicher Karriere; Ausgangspunkt bildet dabei der Vorabend des Konklaves 1958. Zunächst berichtet der Film in Rückblenden über die prägenden Erlebnisse des späteren Papstes an der italienischen Front im Ersten Weltkrieg (1914–1918), als Diplomat in Bulgarien und der Türkei, später dann über sein Wirken als Papst.

Eugene Kennedy deutet Papst Johannes XXIII. als revolutionären Reformen, der voll Verachtung auf die Geltungssucht und das Besitzstanddenken der Kurienkardinäle blickt. Andererseits inszeniert der Film seinen Protagonisten als konservativen Helden, der es – geradezu stereotyp das amerikanische Ideal des *from rags to riches* verkörpernd – aus ärmlichen Verhältnissen stammend durch harte Arbeit bis zum Pontifex Maximus der Weltkirche schafft. Dem Zuschauer zugewandt berichtet Roncalli an verschiedenen Stationen seiner kirchlichen Karriere von diesem seinem Weg. Hierbei stellt er die konservativen Werte der westlichen Gesellschaften in den 80er-Jahren als Voraussetzung für seinen Aufstieg dar: Der starke Zusammenhalt und die harte physische Arbeit in der norditalienischen Bauernfamilie hätten ihn und sein Arbeitsethos geprägt. Die Anfechtungen des Krieges während seiner Zeit als Militärgeistlicher im Ersten Weltkrieg waren für ihn eine Zeit der Schule, in der er viel über das menschliche Herz und die Sünden der Menschen lernte.

34 Jerry ROBERTS, *Encyclopedia of Television Film Directors*, Volume 1, Art. »Charles B. Jarrot«, Lanham u. a. 2009, 280f.

35 Herbert MITGANG, *TV Reviews*. E. G. Marshall stars as Eisenhower in »Ike«, in: *New York Times*, 15.10.1986.

36 Judith MICHAELSON, *Durning takes on the »Peasant Pope« for Pbs*, in: *Los Angeles Times*, 15.9.1987.

Stets trotzte er in seinen Jahren als Bischof und Diplomat den Widrigkeiten, die er durch die kirchliche Elite bei seinem Aufstieg erfuhr. So betont er nachdrücklich, wie weit er auf seinen diplomatischen Stationen in Osteuropa von den eigentlichen Machtzirkeln des Vatikans entfernt war. Durch harte Arbeit und geschicktes diplomatisches Taktieren gelangen ihm erste Annäherungsversuche zu den Repräsentanten anderer Konfessionen und Religionen. So entwarf er bereits hier erste Grundlagen für seine spätere Politik der Öffnung und Annäherung während seines Pontifikats. Das Pontifikat selbst gerät für ihn als *homo novus* in der Kurie zu einem ständigen Kampf, in dem es sich täglich zu bewähren gilt, der eigenen körperlichen Gebrechlichkeit und den innerkirchlichen Widersachern trotzend. Die »Propheten des Untergangs« (»prophets of doom«) in der Kurie, so der Pontifex, hätten die Sprache der Menschen verlernt, ihr elitärer Habitus verhindere, dass sie die neuen Möglichkeiten von Wissenschaft und Kommunikation im Sinne des pastoralen Auftrags der Kirche nutzen.

Der anderthalbstündige Film präsentiert Johannes XXIII. also als beides, als Reform-er innerhalb der Kirche, aber auch als Phänotyp eines Aufsteigers, der sich mit konservativen Werten gegen die Standesdünkel einer Elite emporarbeitet. Somit passt sich Jarrotts Deutung des Roncalli-Papstes sehr wohl in die Wertvorstellungen der US-amerikanischen Gesellschaft nach der *Reagan Revolution* ein: Durch sein individuelles Durchsetzungsvermögen gelingt es ihm, den Widrigkeiten der althergebrachten Elite zu trotzen. Gestützt auf seinen Glauben, der Hochachtung seiner familiären Herkunft und einen hehren Arbeitsethos kann Johannes die Kirche in seinem Sinne umformen und wird in der filmischen Narration zu einer Heldenfigur, die anschlussfähig auch an nicht religiöse Führungsgestalten wird. Dies bringt der kurze Hinweis auf die Beteiligung der Rüstungsfirma *General Dynamics* auf den Punkt: »This portrayal of one man's courage and leadership is being made possible by a grant from General Dynamics.« Johannes XXIII. wird gedeutet als charismatische Herrscherpersönlichkeit, dessen persönlicher Mut und Führungskraft die Kirche des 20. Jahrhunderts entscheidend prägen konnten.

5. Fazit

Was sagen uns nun die medialen Bilder des Papsttums im US-Kino bzw. in den Fernsehproduktionen der 60er-, 70er- und 80er-Jahre über die Inszenierung des modernen Papsttums von Pius IX. bis Franziskus?

Ich möchte dafür plädieren, die offensichtlichen Innovationen in der Darstellung Johannes' XXIII. vor dem Hintergrund des medialen Wandels zu deuten. Dies lässt sich in der Bundesrepublik einerseits an den Berichterstattungen der Printmedien gut beobachten: So gilt die Epoche der 60er-Jahre, also die Zeit während und kurz nach dem Pontifikat des Roncallipapstes, einerseits als Blütezeit des Illustriertenjournalismus, zum anderen als Beginn des Konfliktjournalismus, der althergebrachte Institutionen zunehmend kritisch in Frage stellte³⁷. Bilder des Papstes, die eine scheinbare Privatheit stilisieren, sind eben nicht einzigartig für die Kirchenberichterstattungen, sondern finden sich ebenso in den Berichten über Politiker, Schauspieler und andere VIPs. Auf der Linie des Konfliktjournalismus lag die offensive mediale Ausdeutung der Ereignisse rund um das Zweite Vatikanische Konzil. In ihrer Rolle als Vermittlungsinstanz zwischen Kirche und Öffentlichkeit wiesen die Medien dem Katholizismus Rollen innerhalb der sich liberali-

37 Hierzu ausführlich: STÄDTER, *Verwandelte Blicke* (wie Anm. 4), 164–315.

sierenden Gesellschaft zu; sei es nun eine politische Rolle als Institution des Friedens oder eine gesellschaftlich-religiöse Instanz, die die Hoffnung der Gläubigen auf eine transzendente Vollendung aufrechterhalten solle. Ihre Rolle als moralische Instanz in der bundesrepublikanischen Gesellschaft wurde der katholischen Kirche im Laufe der 60er-Jahre hingegen gerade von den liberalen Medien abgesprochen. Diese Rolle galt ob der von den Journalisten als zweifelhaft dargestellten moralischen Integrität einiger Kirchenführer zwischen 1933 und 1945 als obsolet. Aber auch dies ist kein Alleinstellungsmerkmal der Kirchen- oder Papstberichterstattungen, wie die Skandalberichte etwa über die Vergangenheit Kurt Georg Kiesingers (1904–1988) oder Heinrich Lübkes (1894–1972) aufzeigen können.

Auch in den hier genauer dargestellten US-Filmproduktionen lassen sich deutlich zeitgebundene Deutungen der Person Roncallis und des Pontifikats Johannes XXIII. erkennen. Ganz im Zeichen der Bedrohungen des Kalten Krieges präsentiert »In den Schuhen des Fischers« das Bild eines perfekten weltpolitisch handelnden Pontifex, der bei allen Anleihen bei Johannes XXIII. eingebunden ist in die globalen Krisenszenarien der späten 1960er-Jahre. Mit seinen Charismen der Bescheidenheit, der Religionsgrenzen überschreitenden Menschenliebe und seinem diplomatischen Geschick gelingt es ihm in filmischer Überzeichnung, sich zum Retter der Menschheit aufzuschwingen und die Welt vor der atomaren Zerstörung zu bewahren. Als historisch belegbarer Ankerpunkt der Filmgeschichte kann sicherlich die Enzyklika »Pacem in Terris« vom April 1963 gelten, die kurz nach den Bedrohungsszenarien der Kubakrise im Oktober 1962 veröffentlicht wurde.

Einen ähnlichen Schwerpunkt setzte die TV-Produktion »A Man whose name was John« aus dem Jahr 1972. Auch hier steht eine Deutung Roncallis im Vordergrund, die ihn über alle Konfessions- und Religionsgrenzen hinweg als vermittelnde Instanz in Zeiten eines globalen Waffengangs sieht. Sein Einsatz für jüdische Flüchtlinge kommentiert er gegenüber seiner Schwester mit dem lapidar wirkenden Satz »Auch sie sind meine Brüder«. In der filmischen Erzählung bleibt offen, ob das Wort »Brüder« hier als direkte Replik auf den Vorwurf seiner Schwester gemeint ist, er würde seinen Einsatz für die Juden dem Besuch seines kranken Bruders in der Lombardei vorziehen. Eine mögliche Lesart derjenigen Rezipienten, die sich der theologischen Impulse des Pontifikats Johannes' XXIII. bewusst sind, wäre zudem eine theologische: Roncalli als Vertreter der Kirche sieht die Juden als seine geistigen Brüder, die an den Glauben an einen und denselben Gott mit ihm verbunden sind.

Ein ganz anderes Bild des Papstes vermittelt die etwa 15 Jahre später entstandene TV-Produktion »I would be called John: Pope John XXIII.« Hier wird weniger das Charisma der Menschenliebe in den Blick genommen als vielmehr das Schicksal des Außenseiters in der katholischen Hierarchie. Dieser schafft es trotz aller vatikanischen Seilschaften auf den Thron Petri und wird somit zum Protagonisten einer recht stereotyp erzählten Aufstiegsgeschichte. Mit moralischer Integrität und festem Glauben in den eigenen Wertehorizont kann sich Johannes auch während seines Pontifikats gegen die intrigente Arglistigkeit mancher Kardinäle in Rom durchsetzen.

Medial vermittelte Bilder des Papstes gilt es also einzulesen in die Transformationsprozesse säkularer Medien. Manchmal mögen sie uns mehr über journalistische, filmische oder ganz allgemein kulturelle Trends sagen als über den Zustand der katholischen Kirche.