

## Junger Papst vor alten Meistern

Zum Einsatz von Gemälden in Paolo Sorrentinos Fernsehserie *The Young Pope*

Filmemacher\*innen arbeiten sich immer wieder an Künstlern und Kunstwerken früherer Zeiten ab. Sie lassen sich von den Biografien und Werken alter und mittelalter Meister – und selten auch Meisterinnen – inspirieren. Das Spektrum reicht von Andrei Tarkowskis introspektivem Drama *Andrej Rubljow* (UdSSR 1966) über den gleichnamigen Ikonenmaler, der mit seinem künstlerischen Selbstverständnis hadert, bis hin zum Maler-Regisseur Julian Schnabel, der sich in seinen jüngsten Interviews stets dafür rechtfertigen muss, *noch einen* Spielfilm über Vincent van Gogh gedreht zu haben (*At Eternity's Gate*, USA/F 2018). Intermediale Bezugnahmen zum Medium des gemalten Tafel- oder Leinwandbildes können sich dabei in unterschiedlicher Art und Weise in Filmen niederschlagen. Derek Jarman übertrug in *Caravaggio* (UK 1986) die Anachronismen, die das Werk dieses Malers kennzeichnen, auf den Kontext des 20. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Peter Greenaway arbeitet immer wieder mit Tableaus, in denen er auf Motive aus der Kunstgeschichte anspielt; in seinen Filmen *The Draughtsman's Contract* (UK 1982) und *The Baby of Mâcon* (UK/F/D/NL 1993) ist es aber vor allem das antikonventionelle künstlerische Programm, das neben der Bildlichkeit und der Heraufbeschwörung einer «vagen frühneuzeitlichen Stimmung» als «barock» bezeichnet werden kann.<sup>2</sup> Emir Kusturica hängt gern Menschen oder sogar ganze Häuser (an Haken, Geländern, Kränen und Bahnschranken befestigt) in seine Filmräume – wie in Gemälden von Marc Chagall, wo Menschen «schweben, fliegen, fallen, leben», so die Selbstauskunft des Regisseurs.<sup>3</sup> Der Rückgriff auf das alte Medium kann ganz konkret darin bestehen, dass Filmemacher den Stil und gar den Pinselduktus bestimmter Maler mit ihren bewegten Bildern nachzuahmen versuchen wie in *Loving Vincent* (PL/UK 2017; Dorota Kobiela/Hugh Welchman). Für diesen Animationsfilm wurden die mit realen Schauspielern gedrehten Szenen Bild für Bild in Öl nachgemalt – im Stile Vincent van Goghs, versteht sich.

Wenn das vergleichsweise junge Medium Film Bezug nimmt auf das gestandene Medium des Gemäldes, so hat Angela Dalle Vacche treffend diagnostiziert, dann plagt es sich oft mit Minderwertigkeitskomplexen herum und zitiert die altehrwürdigen Kunstformen in geradezu obsessiver Weise. Wenn der Film es hingegen schaffen sollte, sich von solchen Abhängigkeitsverhältnissen zu emanzipieren, dann könne er sogar Kunsthistoriker\*innen zu neuen Erkenntnissen über längst etablierte Kunstformen verhelfen.<sup>4</sup> Der vorliegende Text erkundet, ob dies auch auf die TV-Serie *The Young Pope* (bislang zehn Folgen, I/S/F 2016) von Paolo Sorrentino zutrifft, in der an den Wänden hängende Gemälde ganz offensichtlich eine große Rolle spielen.

### Mütter und Päpste

*The Young Pope*, eine Koproduktion der Fernsehanbieter Sky Atlantic, HBO und Canal+, feierte am 21. Oktober 2016 im italienischen Fernsehen Premiere. Regis-

seur ist Paolo Sorrentino, der die zehn Folgen auf Englisch – mit italienischsprachigen Einsprengeln – gedreht hat. Protagonist ist der von Jude Law gespielte Lenny Belardo, der erste US-Amerikaner auf dem Papstthron, der als fiktiver Papst Pius XIII. ein radikal konservatives Regiment beginnt. Dass er *Cherry Coke Zero* zum Frühstück trinkt, sich nicht an das von Johannes Paul II. eingeführte Rauchverbot in den vatikanischen Palästen hält und einen von Giorgio Armani entworfenen päpstlichen Jogginganzug trägt, darf keineswegs darüber hinwegtäuschen, dass dieser Papst kompromisslos antimodern und autoritär ist und die ihm zunächst freudig zugewandten Gläubigen durch strenge Zurückweisung vor den Kopf stößt. Er holt sich die kostbare päpstliche Tiara aus Washington, D.C. zurück, die Paul VI. 1964 in einem symbolischen Akt von Caritas den Armen dieser Welt gestiftet hatte. Mit dieser Krone angetan hält Pius XIII. seinen pompösen Einzug vor den versammelten Kardinälen in der Sixtinischen Kapelle. Den «normalsterblichen» Gläubigen jedoch zeigt er sich nicht: Er will die Aura des Amtes ins Unermessliche steigern, indem er sich als unsichtbarer Papst inszeniert und die Vermarktung seines Bildes auf Devotionalien und Nippes streng untersagt.

Hinter den römischen Mauern, die Pius von der Außenwelt trennen, ist dieser abbildlose Papst indes von zahlreichen Bildern umgeben. Der Vatikan ist bekanntlich ein mit Kunstschatzen überreich bestückter Mikrokosmos, und so tauchen auch in der Serie immer wieder berühmte Artefakte auf – ungeachtet ihres tatsächlichen Standorts, so etwa die *Venus von Willendorf* (ca. 24.000 v. Chr.), die in Wirklichkeit im Naturhistorischen Museum Wien aufbewahrt wird. Sie verleitet den vatikanischen Staatssekretär Kardinal Voiello (gespielt von Silvio Orlando) wiederholt zu unzüchtigen Gedanken und hat auch darüber hinaus eine wichtige dramaturgische Funktion: Vor ihrer Vitrine entschließt sich Papst Pius, alle homosexuellen Kirchenmänner aus ihren Ämtern zu jagen. Abgesehen von dieser jungpaläolithischen Skulptur, der *Pietà* von Michelangelo (1498/99) und einer in den vatikanischen Gärten stehenden Statue der fiktiven Heiligen Juana von Guatemala sind es dann aber zweidimensionale Gemälde, vor denen sich die Handlung entrollt: Jusepe de Riberas *Magdalena Ventura mit Mann und Säugling* (1631) taucht mehrfach auf, stets als Pendant zu Tizians *Venusfest* (1518/19). Beide Bilder hängen eigentlich im Madrider Prado in unterschiedlichen Räumen, genauso wie Velázquez' gemalter Kruzifix (1632), der in Folge 10 die Privatgemächer der Vertrauten des Papstes und Mutterfigur, Sister Mary (gespielt von Diane Keaton), ziert. Alle bisher genannten Bilder lassen sich vor allem mit dem biografischen Fokus der Serie erklären: Lenny Belardo ist als Achtjähriger von seinen Hippie-Eltern vor einem Waisenhaus abgesetzt worden. Im Denken und Handeln des jungen Papstes dreht sich alles um das Phänomen der Mutterliebe. Dieser zentralen Thematik geben sowohl die Urmutter von Willendorf als auch die ihren toten Sohn beweinernde Muttergottes Michelangelos Ausdruck. Riberas Porträt der an Hirsutismus erkrankten bärtigen Säuglingsmutter aus den Abruzzen lässt sich als Reflexion von Weiblichkeitskonzepten, als gemaltes Zeugnis des Faszinosums und der Unergründlichkeit des Mutterseins lesen, während das *Venusfest* Tizians die Liebesgöttin auf den Sockel hebt und mit den vielen nackten Putten einen Bezug zur allerersten Szene der Serie herstellt, einer surrealen Sequenz, in der sich ein Säugling aus einem Haufen nackter Babys herausarbeitet.

Während sich all diese Kunstwerke dem Themenkreis der Mutterschaft zuordnen lassen, setzt sich die Serie in einem zweiten Themenfeld intensiv mit Darstellungen von Päpsten auseinander. Gleich in der ersten Folge wird der neue Pius durch seine



1 Der Meteor durchbricht den Sonnenschirm im Gemälde von Domenico Passignano, Still aus der Titelsequenz von *The Young Pope* (IISIF 2016).

Positionierung vor einem Porträt Pius' X. in dessen Nachfolge verortet. Das Pontifikat dieses Papstes (1903–1914) zeichnete sich durch extrem antimodernistische Direktiven und Maßnahmen aus, weshalb er als ideologischer Vorläufer von Sorrentinos Pius XIII. besonders gut taugt. In einer Traumvision in Folge 10 wird Pius XIII. in seinem Speisesaal von etwa 15 Vorgängerpapsten heimgesucht, deren Gewänder, Barttrachten und Physiognomien es den kunsthistorisch gebildeten Zuschauer\*innen ermöglichen, sie verschiedenen Jahrhunderten und gar unterschiedlichen Porträtisten zuzuordnen. Die Bitte des amtierenden Papstes an seine Vorgänger, ihm die weiseste Erkenntnis, die sie zu Lebzeiten gehabt hätten, mitzuteilen, wird von Julius II. mit einer Plattitüde beantwortet, die Pius XIII. unbefriedigt zurücklässt. Julius II. erkennen die Zuschauer, weil er aussieht, als sei er direkt dem berühmten Porträt Raffaels von 1511 entsprungen.<sup>5</sup>

### Die Gemäldegalerie der Titelsequenz

Die zentrale Rolle von Gemälden in der Serie wird besonders in der Eröffnungssequenz deutlich. Die Titelsequenz wird erst in der Mitte der zweiten Folge eingeführt und erscheint dann ab der dritten Folge jeweils als Vorspann. In einer halbnahen Einstellung und in Slow Motion sehen wir, wie Pius XIII., die Arme auf dem Rücken verschränkt, an einer langen, rotbespannten Wand vorbeidefiliiert, an der insgesamt neun Gemälde aufgereiht hängen, wobei der Papst die Bilder keines Blickes würdigt (Abb. 1). Es handelt sich um die *Anbetung des Kindes durch die Hirten* von Gerard van Honthorst (1620); Pietro Peruginos *Schlüsselübergabe an den Heiligen Petrus* (1481); Caravaggios *Bekehrung des Heiligen Paulus* (1601); eine byzantinische Ikone, die das Konzil von Nicäa zeigt, das 325 als erstes ökumenisches Konzil wichtig für das weitere Schicksal der Kirche war; Francesco Hayez' Darstellung Peters des Eremiten (1820er Jahre), der im Jahr 1095 als Initiator des sogenannten Volkskreuzzuges in deutschen und französischen Landen Anhänger um sich scharte; ferner werden gezeigt die *Stigmatisierung des Heiligen Franziskus* von Gentile da Fabriano (um 1420); der *Heilige Thomas von Villanueva*, wie er Almosen verteilt, gemalt von Mateo Cerezo (1650er Jahre); Domenico Passignanos Darstellung der Übergabe des Peterskirchenmodells von Michelangelo an Papst Paul IV. (1619); und schließlich das letzte Gemälde von François Dubois (1570er Jahre), die *Bartholomäusnacht*, die den Pogrom an den französischen Protestanten vom 23./24. August 1572 in Paris zeigt. Just vor diesem Gemälde wendet sich der Papst nach rechts und durchbricht die «vierte Wand» – er nimmt Blickkontakt zu den Zuschauer\*innen auf und zwinkert uns in Großaufnahme konspirativ zu (Abb. 2). Dann wendet Pius den Kopf wieder nach vorn und setzt seinen Weg mit



2 Papst Pius XIII. (Jude Law) durchbricht die «vierte Wand» und zwinkert dem Publikum zu, Still aus der Titelsequenz von *The Young Pope* (IISIF 2016).

einem verschmitzten Lächeln fort. Als Zuschauer\*in hat man unmittelbar das Gefühl, man werde durch das Augenzwinkern zum Komplizen/zur Komplizin gemacht – wobei in dieser Sekunde noch nicht klar ist, um was für eine Tat es sich handeln könnte.

Während seines Deflees wird der Papst von einem Meteor begleitet, der urplötzlich von links im Honthorst-Gemälde auftaucht und sich als animierte Feuerkugel sodann seinen Weg durch die gesamte Galerie bahnt, parallel zur Gehbewegung des Papstes und zur Querfahrt der Kamera und auch im selben Tempo. Offenbar handelt es sich zunächst um den Stern von Bethlehem, der nicht nur *agency*, sondern als Sternschnuppe auch eine Art Reiselust entwickelt: Maria, Josef und die Hirten werden staunend Zeug\*innen, als der leuchtende Flugkörper seinen heilsgeschichtlich relevanten Posten oberhalb von Stall und Krippe verlässt. Er fliegt weiter durch das Perugino-Fresko, so dass Christus vor Schreck den Kirchenschlüssel fallenlässt und also die Übergabe an Petrus scheitert; der Heilige Paulus im Caravaggio-Bild breitet die Arme angesichts des hellen Himmelskörpers aus; die Konzilsväter in der Nicäa-Ikone verrenken ihre Köpfe, um einen Blick auf den Meteor zu erhaschen; das Pferd des Kreuzzugspredigers bäumt sich erschreckt auf; der gerade mit der Stigmatisierung des Heiligen Franziskus beschäftigte Seraph verliert das Gleichgewicht, als der Meteor ihn passiert; der Blumenkranz, den ein Putto dem Heiligen Thomas von Villanueva auf den Kopf setzen will, fängt Feuer, bevor die Feuerkugel in der Szene mit Michelangelos Peterskirchenmodell den päpstlichen Schirm durchbricht, um anschließend die Häuser von Paris in der Bartholomäusnacht in Brand zu setzen. Am Ende verlässt der Meteor die gemalten Bilderwelten und tritt aus dem Gemälde Dubois' in den rotgewandeten Galerieraum ein, um dort – nachdem Pius XIII. nach rechts aus dem *film frame* geschritten ist – zum finalen zerstörerischen Coup anzusetzen. Die 80 Sekunden dauernde Sequenz wird untermalt von den harten E-Gitarren-Riffs des Songs *Watchtower* (Island Records; 2013), einer instrumentalen Bob Dylan-Bearbeitung durch den britischen Musiker Devlin.

Die Gemälde, an denen der Papst vorbeischiebt, stammen aus vier Jahrhunderten und befinden sich alle – bis auf Peruginos Schlüsselübergabe – *nicht* im Vatikan. Dass Peruginos Fresko hier gerahmt an der bespannten Wand hängt, ist eine von mehreren Veränderungen, welche vermutlich vorgenommen wurden, um die Ausstellungswand homogener zu gestalten. Auch das eigentlich enorme Format dieses Freskos (335 x 550 cm) wurde reduziert, so dass es sich organisch neben die in Wahrheit nur halb so hohe Leinwand Caravaggios (175 x 230 cm) fügt. Die Kreuzzugsszene von Francesco Hayez wird kurzerhand spiegelverkehrt wiedergegeben, um die Lese- und Bewegungsrichtung nach rechts nicht zu unterbrechen.

Der Filmemacher Sorrentino hat die Gemäldegalerie im Serien-Intro nicht museal-chronologisch gemäß der Entstehung der einzelnen Bilder sortiert; die Abfolge ordnet sich vielmehr dem kirchengeschichtlichen Zeitstrahl unter, der illustriert werden soll. Die hier skizzierte Geschichte der Kirche beginnt mit der Geburt Christi und führt über die *donatio clavis* an Petrus, die Konversion des Heiligen Paulus, das Konzil von Nicäa (325), den Volkskreuzzug von 1095, die Stigmatisierung des Heiligen Franziskus (1224), den gegenreformatorischen Heiligen Thomas von Villanueva (Anfang 16. Jahrhundert) und Michelangelos Neugestaltung der Peterskirche (1547) hin zum Massaker an den Hugenotten (1572). Diese Auswahl ist natürlich höchst subjektiv. Man hätte auch Ereignisse wie das sogenannte Morgenländische Schisma, die Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen, die Inquisition oder die Missionierung der Welt infolge der europäischen Expansion zeigen können.

Liegt bei Sorrentinos Auswahl der Galeriebilder ein Rätsel vor, das ein ähnlich tiefgründiges und hartnäckiges Detektivspiel rechtfertigt, wie Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker es bei der Entschlüsselung komplexer ikonografischer Programme zur Anwendung kommen lassen? Es scheint, als seien bei der Konzeption des Bilderdefiles für die Titelsequenz eher pragmatische Faktoren ausschlaggebend gewesen als das Ansinnen, eine möglichst originelle oder enigmatische Mischung aus dem Fundus christlich-abendländischer Kunst zusammenzustellen: Sechs der neun Gemälde aus dem Serien-Intro sind auf nur wenigen aufeinanderfolgenden Seiten im Kapitel «Episodi della Storia della Chiesa» des populärwissenschaftlichen Handbuchs *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa* abgebildet.<sup>6</sup> Es ist gut denkbar, dass Sorrentino und sein Mitarbeiterstab bei ihren Recherchen auf dieses Buch zurückgegriffen haben.

### Gemälde als Speicher explosiver Energien

Umso mehr lenkt dieser Befund unser Augenmerk auf die Auswahl der nicht aus dem Handbuch entnommenen Gemälde. Und in der Tat lässt sich im Fall von Gerard van Honthorst eine interessante zusätzliche Dimension entdecken, die über den Faktor Prominenz hinausgeht. Vor die Aufgabe gestellt, eine Darstellung der Geburt Christi für den Beginn der Gemäldegalerie auszuwählen, hätte sich Sorrentino aus einem Fundus von abertausenden Gemälden bedienen können – anders als beispielsweise im Fall der Bartholomäusnacht, die nur sehr selten in den bildenden Künsten dargestellt wurde. Und doch wählte der Regisseur ausgerechnet dieses Gemälde von Honthorst, das die Anbetung des neugeborenen Christuskindes durch die Hirten zeigt. Es steht zu vermuten, dass diese Wahl mit der spezifischen Geschichte dieses Gemäldes zu tun hat. Es wurde nämlich vor 26 Jahren bei einem Bombenanschlag zerstört (Abb. 3).<sup>7</sup>

In der Nacht auf den 27. Mai 1993 explodierte ein Sprengsatz vor den Uffizien, in der Via dei Georgofili. Mitglieder des Corleonesi-Clans der Cosa Nostra um Salvatore Riina hatten dort knapp 300 kg Sprengstoff in einem Kleintransporter deponiert. Fünf Menschen kamen ums Leben, etwa 40 weitere wurden verletzt. Die Uffizien und umliegende Gebäude wurden stark beschädigt, 50 Skulpturen und 150 Gemälde in Mitleidenschaft gezogen. Drei Gemälde waren unwiederbringlich zerstört – darunter die Anbetungsszene von Gerard van Honthorst. Paolo Sorrentino hat sich in mehreren Filmen mit der mafiösen Vergangenheit Italiens beschäftigt, so in *Le conseguenze dell'amore* (I 2004) und in *Il Divo* (I/F 2008), und auch in *La Grande Bellezza* (I/F 2013) spielt ein Mafioso eine wichtige Rolle.



3 Gerard van Honthorst, *Anbetung des Kindes durch die Hirten*, 1620, Öl auf Leinwand, 338,5 x 198,5 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890 n. 772.

Honthorsts Gemälde leistet also für den Serienvorspann noch anderes als die bloße Illustration des Beginns der Kirchengeschichte. Dieses Kunstwerk ist durch seine spezifische Geschichte zu einem Speicher geworden – ähnlich der Papsttiara, die Pius XIII. sich in *The Young Pope* zurückholt. Das erste Gemälde der Titelsequenz zeigt nicht nur ein Ereignis, sondern es ist selbst zum Zeugen und Opfer eines bildexternen Ereignisses geworden. Was den Regisseur hier mutmaßlich mehr als die konkrete Ikonografie des Gemäldes interessiert hat, ist die Geschichte des Bildträgers oder Bildvehikels, mithin die *enargeia*, die diesem innewohnt.

Die Zuschauer\*innen jedoch bekommen nur das Bildobjekt – die *image* – zu sehen,<sup>8</sup> denn Sorrentino hat das Gemälde im Intro «geheilt», nichts weist auf seine vormalige Zerstörung hin. Paolo Sorrentino geht es hier eindeutig nicht darum, mit einem thaumaturgischen Trick die Zeitläufte der jüngsten Vergangenheit zu revidieren oder christliche Kunst durch die Suggestion einer weltentrückten Unzerstörbarkeit zu überhöhen. Vielmehr legt der Filmemacher es wohl eher darauf an, die individuelle Gewalterfahrung des Honthorst-Bildes und die damit verbundene Assoziation von Terror unterschwellig in seine eigene Erzählung einzubauen. Mit Aby Warburg im Kopf ließe sich überlegen, ob der Meteor, der aus der Geburtsszene hervorgeht und sich unaufhaltsam durch die gesamte Bilderreihe bewegt, womöglich von den Energien angetrieben wird, die diesem Gemälde innewohnen. Ob bewusst oder unbewusst: Sorrentino spielt hier mit der Idee von den energetischen Wirkmächten der Bilder und verlagert sie vom Bildobjekt – auf das Warburgs Überlegungen zum mnemischen Schwingungs- und Entladungspotential der Bilder sich beziehen – auf die Ebene des Bildvehikels, auf den versehrten materiellen Bildträger. Der subliminale Aufruf der kulturzerstörenden Sprengkraft des barbarischen



4 Der Meteorit erreicht die Figur Johannes Pauls II., Still aus der Titelsequenz von *The Young Pope* (IISIF 2016).

Attentats lässt sich als ominöses Vorzeichen lesen, als Eröffnung einer Klammer, die sich am Ende der Titelsequenz schließen wird.

An dieser Stelle ist es nun an der Zeit, die bislang noch nicht beschriebene Schlusspointe der Titelsequenz in unsere Überlegungen einzubeziehen. Das Bilderdefilee des jungen Papstes Pius XIII. endet nämlich mit einem radikalen Bildersturz: Der aus dem Dubois-Gemälde austretende Meteor ist nun kein kleiner glühender Feuerball mehr, er hat sich in einen großen, dunklen, dampfenden Gesteinsbrocken verwandelt und ist damit zu einem noch zerstörerischeren Flugeschoss geworden. Mit voller Wucht trifft er diejenige Person, die statuengleich neben dem letzten Gemälde sichtbar wird: Es ist Papst Johannes Paul II., mit Ferala und geschlossenen Augen, der hier brutal zu Boden gestreckt wird und nach unten aus dem Kamera-Bildfeld verschwindet (Abb. 4). Als die Kamera dann einen Schwenk nach unten vollzieht, gibt sie das Abschlussbild der Titelsequenz frei: die hyperrealistische Wachsfigur aus Maurizio Cattelans Skandalkunstwerk *La Nona Ora* (1999), also den am Boden liegenden, von einem Meteoriten getroffenen Papst Johannes Paul II.<sup>9</sup>

Auf den ersten Blick lässt sich der Vorspann zu *The Young Pope* somit als spielerisches Reenactment eines vom Künstler Cattelan in die Welt gesetzten Narrativs lesen. In bewegten Bildern malt die Sequenz gleichsam aus, was sich das Betrachtersubjekt von *La Nona Ora* als Vorgeschichte der ihm präsentierten Situation bislang im Kopf imaginieren musste: den Anflug des Meteoriten auf den Papst und den Moment des Aufpralls. Und aufgrund des schelmischen Augenzwinkerns von Pius XIII. lässt sich dieses performative Reenactment dann natürlich gar nicht anders deuten, als dass hier eine mächtige Figur nicht nur der Kirchengeschichte, sondern auch der jüngeren Zeitgeschichte überhaupt vom Sockel gestoßen wird.

### ***aemulatio* und Symbiose**

Die symbolischen, ikonoklastischen und provokativen Qualitäten der Sequenz liegen somit auf der Hand. Dies als alleinige Lesart hinzustellen, wäre jedoch unterkomplex, denn der Vorspann birgt eine bildmediale Feinmechanik, die zu betrachten letztlich spannender ist als der kalkulierte Knalleffekt des explizit ausbuchstabierten Meteoriteneinschlags. Im Rahmen einer intermedialen *aemulatio* lässt Paolo Sorrentino in den 80 Sekunden des Serien-Intros einen Wettstreit zwischen alten und neuen Bildmedien austragen, bei dem das repräsentierende Medium Film und das repräsentierte Medium Gemälde letztlich symbiotisch voneinander profitieren.

Die wilde Energie, die dem Honthorst-Bild entspringt, überträgt sich nicht auf die Betrachter\*innen der Gemälde – auf uns nicht, und auch nicht auf den jungen Papst, der die Gemälde keines Blickes würdigt. Stattdessen entlädt sich die Wirkmacht des Bildes zielgerichtet beim Aufprall auf die Figur Johannes Pauls II. am Ende des Galeriekorridors. Diese Feststellung reduziert die neun Gemälde filmdramaturgisch zunächst einmal auf die Funktion, einen *Suspense* im Hitchcock'schen Sinne herzustellen. Der Spannungsaufbau mündet in die überraschende Enthüllung des Reenactments der Cattelan'schen Skulptur, so dass sich das Zuschauersubjekt im Nachhinein die Frage stellt, ob der Meteor/Meteorit denn eigentlich als Naturkatastrophe in Eigenregie geflogen ist oder ob er womöglich durch den augenzwinkernden Pius XIII. initiiert und ferngelenkt wurde wie eine tödliche Drohne.

Schon wenige Minuten der eigentlichen Serienhandlung reichen jedoch aus, um zu erkennen, dass die dramaturgische Funktion der Intro-Gemälde sich nicht allein auf die Rolle eines billigen *plot device* beschränkt. Die Galerie der Titelsequenz unterstützt nämlich ideal die große kirchenpolitische Agenda, die Lenny Belardo alias Pius XIII. in *The Young Pope* verfolgt: Es geht ihm um nichts weniger als um die Wiederherstellung einer verloren geglaubten allumfassenden Aura und Autorität des Papsttums. Der junge Papst will ein Kraftfeld erneuern, für dessen Verlust er seine ›verweichlichten‹ Vorgänger nicht nur verantwortlich macht, sondern sogar verachtet – und für dessen Reparatur die Wiederbeschaffung der weggeschenkten Tiara als Fanal dient.

So gesehen ist es wichtig zu betonen, dass die neun Gemälde durch die Feuerkugel nicht zerstört werden. Vielmehr wird – abgesehen von kleineren Sachschäden, etwa am Sonnenschirm des Passignano-Bildes – lediglich ein Teil des dargestellten Figurenpersonals durch den Überflug kurzzeitig irritiert. Auch wenn die berühmten Kunstwerke also in spielerischer Weise als Flugschneise eines bildfremden Elements zweckentfremdet werden, bleibt ihre auratische Kraft intakt – und damit auch ihre Fähigkeit, die Geschichte der Institution Kirche zu repräsentieren und in affirmativer Weise zu stärken. In anderen Szenen aus *The Young Pope* werden hochkomplexe Gemälde wie Tizians *Venusfest* und Riberas *Barbuta* genutzt, um den Dialogen, die sich vor diesen Bildern entspinnen, Dreidimensionalität und Tiefe zu verleihen (Abb. 5); ohne Worte wird dem Zuschauer allein durch die Präsenz dieser Gemälde im Hintergrund vermittelt, welch inneres Dickicht die sprechenden Figuren zu durchschreiten haben. Die Galerie der Titelsequenz führt hingegen vor Augen, dass Bilder in illustrativ-affirmativer Weise kirchengeschichtliche Ereignisse darstellen und zugleich in eine intermediale Wechselbeziehung mit filmischen Bauformen treten können.

Diese Symbiose zeigt sich besonders deutlich in den letzten Sekunden des Vorspanns, also beim Aufprall des Meteoriten. In kurzer zeitlicher Abfolge – wir reden hier zum Teil über Sekundenbruchteile – wechselt der im *film frame* gezeigte Bildinhalt mehrfach seinen Aggregatzustand. Der Filmemacher Sorrentino setzt die Ambiguität der Bilder kunstvoll ein, um das Publikum in ein Wechselbad der kognitiven Wahrnehmung zu stürzen. Als der aufrechtstehende Körper von Johannes Paul II. von rechts ins Bild rückt, sollen die Zuschauer\*innen einen Moment lang annehmen, dass es sich um die Darstellung des noch lebenden Johannes Paul II. durch einen Schauspieler handeln könnte. Die Kamera bewegt sich weiter, der frühere Papst jedoch verharrt regungslos, sodass wir im nächsten Moment sogleich umdenken: Handelt es sich vielleicht um eine Statue? Noch während diese Frage im Raum steht, schlägt





5 Papst Pius XIII. im Gespräch mit einem Kind vor Tizians *Venusfest* und Riberas *Barbata*, Still aus Folge 10 von *The Young Pope* (I/S/F 2016).

von links der Meteorit ein. Jetzt müsste die Statue doch in tausend Teile zerspringen... Doch diese Erwartung wird nicht erfüllt. Weder spritzt Blut, noch fliegen Scherben – die Figur kippt einfach zur Seite und wird nach unten aus dem Bild geschleudert. Das «Rätsel» wird dann durch den Kameraschwenk gelöst, und indem sich der standhafte Johannes Paul II. *ex post* als noch nicht zu Boden geworfener Doppelgänger der Cattelan'schen Wachsf figur entpuppt, erkennen wir, dass *keine* unserer zwischenzeitigen Lesarten falsch war: In der zeitlichen und logischen Abfolge der Filmbilder in dieser Sequenz ist Johannes Paul II. sowohl reale Person wie auch Statue und zugleich Abguss eines konkreten Kunstwerks aus dem Jahr 1999.

Das Funktionieren dieses Statuswechsels wird aber erst durch das vorherige gemächliche Abschreiten der Galeriegemälde ermöglicht: Der Clou der Titelsequenz speist sich aus der auratischen Energie, mit der sich der Meteor im Flug durch die neun Gemälde auflädt. Das bedeutet auf der inhaltlichen Ebene, dass Pius XIII. das Galerie-Defilee gegenüber den Zuschauer\*innen als einen Akt der Herrschaftslegitimation einsetzt: Der gewalttätige Umsturz des populären Vorgängers Johannes Paul II. wird quasi «objektiv» abgesegnet, indem die ballistische Flugbahn des Meteors mit dem kirchengeschichtlichen Zeitstrahl enggeführt wird und so der Eindruck einer teleologischen Unausweichlichkeit entsteht.

Insofern erweist sich das Spiel mit den Bildern, das der Filmemacher Paolo Sorrentino in der Eröffnungssequenz von *The Young Pope* betreibt, als ein lustvolles Vexierspiel, in dem unterschiedliche Bilder aus unterschiedlichen Zeiten und aus unterschiedlichen Kontexten auf unterschiedlichen medialen Ebenen miteinander in Beziehung treten, ja, miteinander kommunizieren. Über die eigentlichen inhaltlichen Andeutungen hinaus, die sich auf die Prämissen, den Plot und die dramaturgischen Verwicklungen der Serie beziehen, erhalten wir so nicht zuletzt Erkenntnisse über das Funktionieren von Bildern im Allgemeinen. Das gemalte Leinwand- oder Tafelbild wird in *The Young Pope* als Speicher von institutioneller Tradition, von inhaltlicher Komplexität oder explosiver energetischer Wirkungsmacht eingesetzt. Es kommt Sorrentino dabei nicht darauf an, wo die gezeigten Kunstwerke sich befinden, und auch nicht darauf, wer sie gemalt hat. Tizians *Venusfest* und Riberas *Barbata* und auch die *Pietà* von Michelangelo bilden als komplexe künstlerische Reflexionen über das Thema der Mutterschaft und Mutter-Kind-Beziehungen die Folie für die Szenen der Serie, in denen dieser Themenbereich verhandelt wird. Die frühneuzeitlichen Kunstwerke verleihen den filmischen Szenen eine Tiefe und Mehrdimensionalität, welche die Dialoge allein kaum erreicht hätten.

Im Gegensatz zu dieser «apollinisch»-klaren Funktion der Bilder steht die gewissermaßen «dionysische» Funktion der Bilder in der Anfangssequenz der Serie als Speicher- und Übertragungsmedien wilder Energien, die sich in einem bilderstürzlerischen Akt entladen, welcher gleichzeitig wiederum ein neues Bild hervorbringt. Was der Vorspann darüber hinaus leistet, ist, die Cattelan-Skulptur in einen narrativen Kontext zu setzen, dessen Fehlen die Betrachter\*innen seit Jahrzehnten umtreibt.<sup>10</sup>

## Anmerkungen

**1** Klaus Krüger, Bilder der Kunst, des Films, des Lebens. Derek Jarman's Caravaggio, in: *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, hg. v. Thomas Hensel/Klaus Krüger/Tanja Michalsky, München 2006, S. 257–279; Marco de Waard, Art and Aisthesis in Derek Jarman's Caravaggio, in: *The Meditation of the Artist*, hg. v. Rachel Esner/Sandra Kisters, Cham 2018, S. 147–163.

**2** Jan Behrs, Kino und Barock bei Peter Greenaway, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 2007, Jg. 17, S. 361–372; Julia Quandt, Die Inszenierung von Gemälden bei Pasolini, Jarman und Greenaway, in: *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*, hg. v. Ruth Reiche u. a., Bielefeld 2011, S. 229–242.

**3** Tino Jacobs, Interview mit Emir Kusturica, 27. September 1998, unveröff. Transkript, S. 3 (von 5).

**4** Angela Dalle Vacche, *Cinema and Painting, How Art is Used in Film*, Austin 1996, S. 3.

**5** *Bildnis Papst Julius II.*, 1511, Öl auf Holz, 108,7 x 81 cm, London, National Gallery.

**6** Rosa Giorgi, *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa*, Mailand 2004, S. 220 (Schlüsselübergabe), S. 241 (Peter der Eremit, hier richtig herum abgebildet), S. 250 (Michelangelo übergibt das Modell), S. 271 (Bartholomäusnacht), S. 286 (Caravaggios Paulus-Konversion), S. 305 (Gentile da Fabrianos Stigmatisierung des Heiligen Franziskus). Auf S. 333 taucht hier im Übrigen auch Raffaels Julius II. auf, der in der zehnten Episode in genau dieser Gestalt mit Pius XIII. konvertiert.

**7** Kathryn Mitchell Lucchese, *Meaning Through Annihilation. The Patrimony Bombings*

*of 1993*, Dissertation, Austin, Texas 1993–2003, <https://search.proquest.com/docview/304664893?accountid=17231>, Zugriff am 10. Februar 2019. *Uffizi oltre la facciata: il restauro degli edifici danneggiati dall'attentato di Via dei Georgofili*, hg. v. Susanna Botti/Fiammetta Nante/Giovanna Bossi, Florenz 2003.

**8** Zur Unterscheidung von *tableau* und *image* siehe Eva Schürmann, Die Bildlichkeit des Bildes. Bildhandeln am Beispiel des Begriffes «Weltbild», in: *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Köln 2005, S. 195–211; die Neubenennung der Komponenten eines Bildes in Bildvehikel und Bildobjekt bei Wolfram Pichler/Ralph Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.

**9** Die Installation wurde 1999 erstmals in der Kunsthalle Basel gezeigt, 2000 dann in der Londoner Royal Academy und in der Galeria Zacheta in Warschau. Hier provozierte sie einen Eklat, als zwei Mitglieder des Parlaments versuchten, den Meteoriten von der Wachfigur zu heben und diese aufzurichten. Antisemitische Beschimpfungen zwangen die Museumsdirektorin Anda Rottenberg in der Folge aus dem Amt. Siehe Martin Kemp, *Message from the Heavens*, in: *Nature*, Bd. 453, Heft 1185, vom 26. Juni 2008, <https://doi.org/10.1038/4531185a>; Renato Diez, Maurizio Cattelan. Provocazioni, scandali, record e molto altro, in: *Arte*, 2010, 440, S. 110–117.

**10** So auch Kemp 2008 (wie Anm. 9): «*We look in vain for a known story into which Cattelan's narrative fragment can be inserted.*»