

men, festgehalten werden. Gerade an dieser Stelle aber würde sich für den, dem es weniger auf Formaldefinitionen ankommt, entscheiden, ob die Sozialversicherung inhaltlich als eine *gesellschaftliche* Institution gestaltet ist, die wesentlich auf eigenen Füßen steht und des Staatszuschusses nur zum Ausgleich eines variablen Defizits bedarf (allgemeine Garantie einer Mindestrente).

Noch mehr als der Beitragsrente stehen die Verfasser der Stellungnahme dem Umlageverfahren in der Altersversicherung skeptisch gegenüber, das heute so ungefähr auf allen Seiten in dieser oder jener Form vertreten wird. Ein solch hartnäckiges Plädoyer für die Notwendigkeit einer allgemeinen Kapitaldeckung war beim heutigen Stand volkswirtschaftlicher Einsichten eigentlich nicht mehr zu erwarten. Im Krisenfall, also in der eigentlichen Probe aufs Exempel, führt die Liquidierung von Anlagewerten stets zu riesigen Substanzverlusten, — von der krisenverschärfenden Wirkung einer Desinvestition ganz zu schweigen. Wenn nunmehr als Ausweg die Lombardierung von Anlagewerten empfohlen wird, um den Ausfall an Beiträgen wettzumachen (75), so ist die Kapitaldeckung vollends ad absurdum geführt: für den Effekt der Kaufkraftschöpfung bedarf es der Kapitaldeckungs-Fiktion wirklich nicht mehr. Das Maß des Wünschenswerten aber ist überschritten, wenn dann auch noch zustimmend ein Plan wieder aufgegriffen wird, der seinerzeit um der vollen Kapitaldeckung willen vorschlug, die eingehenden Beiträge allein zur Ansammlung von Rücklagen für die neu entstehenden Ansprüche zu verwenden und die „alte Last“ zur Gänze aus Steuermitteln abzudecken.

Man muß es bedauern, daß demgegenüber Vorschläge, denen es um die zentrale Frage einer „dynamischen Rentenformel“ geht, nicht in die Betrachtung einbezogen werden. Aus dem BKU-Vorschlag⁴ z. B. wird allein und ausge-

rechnet die schwache Stelle zitiert, wo von der Versorgung der Invaliden außerhalb der Rentenversicherung die Rede ist. Das Professorengutachten, das im übrigen auf die Grundkonzeption des BKU-Vorschlages verweisen konnte, hatte in dieser Teilfrage die Möglichkeit einer vorgezogenen Altersrente bei erwiesener Vollinvalidität erwogen, deren Höhe sich nach den Beitragsleistungen richtet. Die Kritik der Stellungnahme an dieser Konstruktion (67,68) übersieht die Wirkung des *inneren* Ausgleiches, der in jeder Versicherung dadurch gegeben ist, daß etwa durch den vorzeitigen Tod von Anspruchsberechtigten kalkulierte Leistungen nicht mehr erbracht werden müssen.

*

Nach alledem drängt sich dem Leser der Stellungnahme der Eindruck auf, daß sie zu sehr im Bannkreis des geltenden Systems der sozialen Sicherung verhaftet bleibt, um zu wirksamen Reformvorschlägen gelangen zu können. Auch die verfassungsrechtlichen Bedenken, die die Verfasser gegen Eingriffe in bestehende Leistungsansprüche geltend machen, können einer kritischen Prüfung nicht standhalten.

Bruno Molitor

Die tätowierte Rose

Man kann Bedenken tragen, ob man über einen Film, den man ablehnt, schreiben soll oder nicht. Denn erfahrungsgemäß wirkt eine öffentliche Ablehnung bei vielen als ein Anreiz und bewirkt das Gegenteil dessen, was erreicht werden sollte. Indes bietet dieser preisgekrönte Film Gelegenheit, auf eine Reihe von wichtigen Wahrheiten aufmerksam zu machen, die geeignet sind, das künstlerische Urteil zu bilden und zu reinigen.

Der erzählerische Inhalt des Films ist dieser. Eine Sizilianerin hat sich brieflich mit einem in den Vereinigten Staaten lebenden Landsmann verlobt und wandert ebenfalls nach Amerika

⁴ „Existenzsicherheit in der industriellen Gesellschaft“, Köln 1955, Bachem-Verlag.

aus. Zu ihrer Überraschung findet sie einen Mann, der ihre ganze Zuneigung gewinnt und mit dem sie ein über alles Maß glückliches Leben führt. Störend wirken nur geheimnisvolle Nachtfahrten ihres Mannes, eines Lastkraftwagenfahrers. Sie ringt ihm das Versprechen ab, die nächste schon versprochene Fahrt die letzte sein zu lassen. Serafina weiß nicht, daß ihr Mann im Dienst von Rauschgifthändlern steht. Er wird auf der Fahrt von der Polizei gestellt, verfolgt und kommt um. In ihrem maßlosen Schmerz läßt Serafina den Toten verbrennen, um seine Asche bei sich haben zu können. Sie hat ganz ihre Haltung verloren, pflegt sich nicht mehr, geht nicht aus und trauert, wenn sie auch um des Unterhaltes und ihrer Tochter willen als gesuchte Näherin weiterarbeitet. Die Tochter verliebt sich in einen jungen Matrosen, den Serafina zwingt, beim Bild der Madonna zu geloben, daß er die Unschuld des Mädchens bis zur Heirat achten will. In einer Auseinandersetzung mit zwei Kundinnen hört sie den Vorwurf, ihr Mann sei ihr nicht treu gewesen. Das versetzt sie in eine solche Aufregung, daß sie von dem Seelsorger der Gemeinde einen Bruch des Beichtgeheimnisses verlangt. Ohnmächtig wird sie von einem Landsmann nach Hause gebracht, der ihr, als sie sich beruhigt und ihren Argwohn als unmöglich zurückgedrängt hat, einen Heiratsantrag macht. Da der Körper dieses Mannes — sein Kopf ist der eines Clowns — Serafina an den Verstorbenen erinnert, geht sie darauf ein. Er bringt sie dann mit jenem Mädchen zusammen, das in Wirklichkeit ein geheimes Verhältnis hatte und es dadurch beweist, daß sie sich, gleich wie der Verstorbene, eine Rose auf die Brust tätowieren ließ. In abgründiger Verzweiflung läßt Serafina ihre Tochter nun mit dem Matrosen gehen und wirft sich weg in die Verbindung mit dem gierigen und dem Trunk verfallenen Mann.

Wesentlicher als die nihilistische Geschichte ist die ganze Atmosphäre des Films. Er rollt in einer Umgebung von

Menschen ab, die der Alltagsorge, dem Laster verfallen sind. Der Priester, der bei dem Tod des Mannes und bei einem Jahrmarktartigen Vergnügen seiner Gemeinde auftritt und der fragenden Serafina die Auskunft verweigert, erscheint als ein blasser Mitbürger. Die junge, unberührte Tochter, unwirklich gezeichnet in der Ahnungslosigkeit bei ihrem ersten Tanz und der ersten aufkeimenden Liebe, wirkt erschreckend in ihrer gehässigen Leidenschaft, wenn die Mutter sie zurückhalten will, oder auch hemmungslos, wenn sie sich dem jungen Matrosen, wenn auch ohne Erfolg, ganz anbietet. Dieser macht einen ehrenwerten, aber dümmlichen Eindruck. Abgesehen von diesen etwas von der Umwelt abgesetzten Personen vollzieht sich das Geschehen in einer rohen, gemeinen, triebhaften Form. Es ist die Welt von Leuten, deren Lebensinhalt nicht über das Sinnenhafte hinausgeht. Noch mehr, es ist ein Volk, das in Finsternis und Todesschatten lebt.

Man wird allerdings sagen können, daß, mit Ausnahme einiger unwesentlichen Vorgänge, die Wirklichkeit einer gewissen Schicht der modernen Großstadt getroffen und naturalistisch getreu wiedergegeben ist. Doch ist es nur die auf den ersten Blick erschaute Wirklichkeit. Die Kunst hat immer auch diesen Bereich miteinbezogen, wenn sie das tatsächliche Leben als Gegenstand anerkannte. Aber es spielte in der wahren Kunst, etwa bei Shakespeare, die Rolle der Episode, der zugleich der Charakter des Typischen verliehen wurde. Es wurde auch immer in das Geistige der Kunst hinaufgehoben und das Menschlich-Wesentliche in ihm entdeckt. Das aber fehlt hier. Auch der Film, der das Sinnenfällige durch die Mechanik des Gerätes aufnimmt, im rein passiven Sinn des Wortes, muß, wenn er Kunst sein will, über das Reinepisodische und Äußerliche hinausführen. Was in diesem Film geboten wird, bleibt in der Tiefe der verlorenen Kleinwelt, ja des Abhubs der Menschheit.

Dies bezeugt auch weithin die Kritik,

die der Film erfahren hat. Sie fühlt sich nicht recht wohl, wenn sie die Treue der Gesellschaftszeichnung feststellt. Da ist nichts, was erhebt oder gefallen kann. So bleibt nichts anderes übrig, als den künstlerischen Tiefstand des Geschehens und der Mitspielenden als den unbefriedigenden Rahmen und Hintergrund für die tragende Person zu bezeichnen, die durch Anna Magnani eine Höhe erreicht haben soll, wie sie durch kein schmückendes Beiwort ganz wiedergegeben werden kann.

In der Tat ist es etwas ganz Außerordentliches, was Magnani leistet. Von den Empfindungen höchster Seligkeit bis zur schmerzvollsten Verzweiflung drückt sie die ganze Kette der, man möchte sagen, überhaupt möglichen Empfindungen und Gefühle aus. Dies geschieht durch den Ausdruck der Augen, des Antlitzes, die Bewegung der Hand und des ganzen Körpers, geschieht in einer ganz natürlichen Folge aller Äußerungen des so weitgespannten Erlebniskreises. Dabei wird jede einzelne Wandlung der seelischen Stimmung so prall und blutvoll durch ihre ganze Erscheinung ausgedrückt, daß sie sich immer restlos in dem Einen ausgibt. Selbst der Zuschauer wird durch diese unveränderlich äußerste Anspannung, die auf ihn wirkt, gezwungen, das Letzte der eigenen Aufnahme- und Teilnahmekraft aufzubieten. Dies wird besonders fühlbar in den sich fast überstürzenden Augenblicken höchster Leidenschaftlichkeit, in denen ein beglückter, meist aber erregter, beunruhigter, verzweifelter Mensch an die Grenzen seiner Möglichkeiten geworfen wird.

Schon hier wird die Kunst in Frage gestellt. Der Miterlebende wird sich zwar sagen, daß diese Weise, das Innere bis ins Letzte im Äußeren zu zeigen, dem südländischen Temperament entspricht. Serafina ist eine Sizilianerin. Aber was das wirkliche Leben bietet, erscheint in ihm als vorübergehender Ausbruch der Natur. Widerspricht es nicht der Kunst, dies und nur dies darzustellen? Lessing ist gewiß nicht der

allgütige Kritiker. Aber er hat doch tief gesehen, als er sich in seinem Laokoon darüber Gedanken machte, warum der antike Künstler den mit seinen Söhnen von den todbringenden Schlangen umstrickten trojanischen Priester nicht im Augenblick des höchsten Schmerzes und des Todesschreies abbildete. Er wählte den vorletzten, den fruchtbaren Augenblick. Er ist fruchtbar, weil er den Beschauer zur Tätigkeit aufruft, um in seinem Geist das Geschehen zu vollenden. In der tätowierten Rose gibt es keine fruchtbaren Augenblicke. Der Zuschauer sieht die überreifen Früchte zu Boden fallen und zerplatzen. Ja, sie stürzen auf ihn selbst und erschlagen ihn.

Das ist nicht von ungefähr. Das Gefühlsleben, das Anna Magnani wiedergibt, verharrt auf der Ebene des Rein-Animalischen. Eine liebende und in ihrer Liebe betrogene und zu Tode getroffene Frau bewegt sich vor uns. Diese Liebe ist rein sinnlicher Natur. Ihr Anschmiegen an den Leib ihres Mannes, ihr Bangen, ihre Unruhe, ihr Schmerz über den Tod, ihre Trauer, ihr Argwohn, ihre Verzweiflung, ihre Begegnung mit dem zweiten Mann, dem sie sich in Selbsterstörung ausliefert, alles sind Handlungen sinnenhafter Leidenschaft, die alle Stufen selbst des Tierischen durchlaufen. Sogar in den Augenblicken der Ruhe, der verhältnismäßig besinnlichen Erinnerung an vergangenes Glück zeigt ihr Auge eine abgründige Verschleierung von Tiefen, die sogleich sich gähnend öffnen und die glühende Lava des Urgrundes emporerschleudern können. Hier ist kein Mensch mehr, sondern ein rein animalisches Wesen, dessen höhere Erkenntniskraft nur dazu dient, die innere Triebhaftigkeit zu wecken. In dieser Sinnenwelt aber geht alles nach den strengen Gesetzen der Natur. Hier gibt es keine Beherrschung. Die Kräfte wirken sich immer ganz aus, und die Geschehnisse nehmen einen reißenden notwendigen Ablauf.

Man kann ihr wildes Schicksal nicht

tragisch nennen. Denn Tragik ist nur da, wo ein Mißverhältnis von Ursache und Wirkung vorliegt. Hier aber sind sie einander gleich. Der sinnlichen Verfallenheit entspricht der Umschlag in die äußerste Verfinsterung. Der lückenlose Ablauf der Stimmungen folgt den Gesetzen der Sinnespsychologie, wie ihn der Intellekt des erfahrenen Drehbuchverfassers erdachte und der Instinkt der Schauspielerin, eben instinktiv, empfand und vorführt.

Serafina verehrt aber die Madonna? Sie soll ihr helfen, vor ihr soll der Liebhaber ihrer Tochter Rücksicht und Ehrfurcht geloben. Doch hat diese angebliche Religiosität mit der christlichen Andacht nur das Äußere gemeinsam. Die Madonna ist ihr nur wie das manahaltige, Geheimniskraft ausstrahlende, abergläubisch verehrte Symbol eines primitiven Heidentums, eines weiblichen Fruchtbarkeitskultes.

Der Nihilismus der tätowierten Rose kennt den Menschen nicht. Er bannt ihn in die dunkle triebhafte Nacht der

Sinne. Wer noch die seelische Möglichkeit hat, die Wirkung des Films auf das Publikum zu beobachten, wird über manche Äußerungen erschrecken. Der Schaden, den ein solcher Film anrichtet, liegt in der Erniedrigung der Zuschauer, nicht im Sinn des eindeutig Verführerischen, obwohl auch dies in Anfälligen und Ungesicherten der Fall sein wird, sondern im Sinn des Hinabstoßens in das Untergründige des Animalischen, des Wilden, das in jedem Menschen Möglichkeiten hat.

Der schwerste Vorwurf muß aber jene Kunstkritiker treffen, die in der Eile und Ruhelosigkeit ihres Handwerks an den Erscheinungen haften bleiben und ob des Eindrucks einer sinnemäßigen Vollendung vergessen, daß der Mensch auch Geist ist, auch freien Willen hat und daß die Liebe, auch die tödlich verwundete Liebe, in der Freiheit des Geistes wurzelt. Nur da ist Kunst, wo dieser freie Geist angerufen und zum Sieg geführt wird.

Hubert Becher S. J.

Theologie

Ein Literaturbericht

Das theologische Denken unterscheidet sich in Grundlagen und Methoden vom naturwissenschaftlichen, das heute weithin als einzig wissenschaftliches Denken gilt. Jeder, der sich mit Theologie befaßt, muß sich deswegen zuerst über diese wissenschaftstheoretischen Fragen der Theologie klar werden. Dazu bietet ihm eine vorzügliche Hilfe *Gottlieb Söhngen, Philosophische Einübung in die Theologie* (142 S., Freiburg/München, Karl Alber, DM 7,80). Sich streng an Thomas von Aquin und die scholastische Methode anschließend, jedoch immer auch die Zusammenhänge mit der modernen Philosophie, vor allem mit Kant aufzeigend, stellt der Vf. dar, was Theologie ist. In vier Kapiteln über Erkenntnis, Wahrheit, Wissenschaft und den Glauben legt er die Grundlagen für das entscheidende 5. Kapitel, worin er dem Problem der Theologie als einer Glaubenswissenschaft nachgeht. Die Vorzüge des Buches sind seine allgemein verständliche Art und die Weite des Blickes, so daß die Theologie im Gesamten der menschlichen Geisteswissenschaften ihren rechten Ort erhält. — Ebenfalls mit dem wissenschaftstheoretischen Problem befaßt sich *Johannes Beumer, Theologie als Glaubensverständnis* (251 S., Würzburg 1953, Echter Verlag, DM 11,50). Weniger systematisch als Söhngen, doch mehr historisch untersucht der Vf., was das Vatikanische Konzil unter „Glaubensverständnis“ versteht. Nach einem geschichtlichen Überblick über die Väterzeit (Klemens v. Alexandrien, Origenes, Augustinus), dem ein solcher über die mittelalterliche Scholastik (Anselm, Wilhelm v. Auxerre, Thomas) und Mystik (Bernhard v. Clairvaux, Wilhelm v. Gent, Dionysius d. Kartäuser und aus der Neuzeit Jose-