

Frage, ob Marx seinen historischen Materialismus szientistisch-mechanistisch oder echt historisch verstanden habe, den Sachverhalt nicht ganz; was Marx bieten will und vorlegt, läßt sich in heutiger Sprache wohl am besten als „Prozeß-Analyse“ bezeichnen, die über das tiefere Wesen der den Prozeß auslösenden und steuernden Kräfte gar nichts aussagen will.

Marx will sich nicht wie die früheren Philosophen damit begnügen, die Welt zu erklären; er will sie mit seiner Philosophie verändern. Und ausgerechnet dazu baut er eine deterministische Lehre auf, wonach die Welt sich *streng notwendig* und in ganz bestimmter Richtung verändert! Sein Anliegen – zum mindesten in seiner Jugend, als er sich mit seiner Philosophie noch nicht im national-ökonomischen Gestrüpp verstrickt hatte – war ausgesprochen menschlicher und damit geschichtlicher Art: die Welt *menschlicher*, ja schlechthin *menschlich* zu machen. Seine Jünger oder doch diejenigen, die sich rühmen, seine Jünger, ja die allein rechtgläubigen Erben seiner Lehre zu sein, haben in ihrem Machtbereich die Welt viel eher *unmenschlich* gemacht. Wir – so sagte ich – haben von Marx gelernt, geschichtlich zu denken, und meinte mit „wir“ die freiheitlich denkenden Gesellschafts- und Wirtschaftswissenschaftler, insbesondere die Vertreter der christlichen (katholischen) Soziallehre. Wenn Engels und die Machthaber im kommunistischen Block,

die mehr Engels als Marx folgten, es nicht von ihm gelernt haben, so liegt die Ursache dafür zutiefst darin, daß der Systematiker und der Historiker in Marx nicht miteinander ins Reine gekommen sind. Der Systematiker in ihm ging von der vorgefaßten Meinung aus, die Historie lasse sich in ein System bringen, und ging mit dem Willen ans Werk, sie in sein System zu zwingen; diese leidenschaftliche Voreingenommenheit bestimmt von vornherein seine Systematik. Nur größerer Respekt vor der Historie hätte ihn davor bewahren können, aber dafür war der Historiker in Marx zu schwach; so konnten der Systematiker und der Willensmensch in ihm sich miteinander verbünden, um die Geschichte in einer Weise zu behandeln, als ob sie im wörtlichen Sinn „machbar“ wäre. Das Erstaunlichste dabei aber ist: dieser bei Marx notdürftig überdeckte, niemals ausgeglichene Widerspruch zwischen Notwendigkeit und Machbarkeit der Geschichte hat nicht dazu geführt, seine Lehre als innerlich widersprüchlich abzutun und der Sammlung menschlicher Irrtümer zu überantworten; er lebt vielmehr in dem als politische Macht etablierten Marxismus fort als „Antagonismus“, der ihm seine unüberbietbare Wendigkeit in der Interpretation seiner Dogmen und damit in seiner politischen Strategie und Taktik verleiht und die unerschöpfliche Quelle bildet, aus der er immer neue Kraft schöpft.

Oswald v. Nell-Breuning SJ

Cannes 1973: Kino-Landschaft der Extreme

Das diesjährige Filmfestival in Cannes verstärkte den Eindruck, der schon in den letzten Jahren aufkam: Die Filmindustrie drängt nach einem einzigen internationalen Markt, der alle Wünsche und Ansprüche erfüllen kann. Es hängt auf das engste mit der finanziellen Krise zusammen, in der sich viele Produzenten fortwährend befinden (nicht zuletzt die großen amerikanischen Firmen), aber auch mit dem auf allen Gebieten industrieller Fertigung zu beobachtenden Trend

nach Konzentration, daß nur noch wenige gewillt sind, ihre Aufmerksamkeit auf diverse Festspiele aufzuspalten. Wie bei jeder Industrie steht für den Produzenten der Messecharakter vor dem des künstlerischen Wettbewerbs; und in dieser Hinsicht bietet Cannes von allen europäischen Filmfestspielen die besten Voraussetzungen. Während andere Festivals, die nach den Vereinbarungen des Produzentenverbands denselben Status haben wie Cannes, immer mehr zu nationalen Vorführ-

stellen werden, hat Cannes nach der Krise des Jahres 1968¹ eine breite Basis gefunden, die weit über das hinausgeht, was andere Festspiele anzubieten haben.

Für den Kritiker, der weniger am kommerziellen als am künstlerischen Angebot interessiert ist, bringt diese zunehmende Konzentration auf ein Festival die Gefahr mit sich, daß er rein zeitlich gar nicht mehr alle wichtigen Filme wahrnehmen kann, daß er von vornherein selektiv tätig werden muß, daß er im ständigen Gespräch mit Kollegen Hinweise auf Filme suchen muß, die andere schon gesehen haben und die er eventuell in einer Zweitaufführung noch ansehen kann. Dieses Hin- und Herhetzen von einem Film in den anderen bringt ein Element der Nervosität ein, unter dem Kritiker in Cannes immer mehr leiden und das möglicherweise im einen oder anderen Fall auch ihr Urteil beeinflussen mag.

Der Film-Umschlagplatz Cannes bestand in diesem Jahr aus dem Wettbewerbsprogramm mit täglich zwei Filmen, der „Woche der Kritik“ mit täglich einem Film, der „Quinzaine des Réalisateurs“ mit täglich drei Filmen, dem Film-Markt in vielen Kinos mit mehreren Dutzend Filmen am Tag, einer Perspektive des französischen Films, Sonderveranstaltungen mit langen Dokumentarfilmen (darunter dem reichlich unorganischen offiziellen Film über die Münchener Olympiade) und zahllosen privaten Vorführungen.

Im Gegensatz zum Vorjahr² hatte das offizielle Programm (wenn auch zum Teil außerhalb des Wettbewerbs) einige bemerkenswerte Filme zu bieten, war es vor allem viel eher als 1972 in der Lage, ein repräsentatives Bild vom Entwicklungsstand des heutigen Kinos zu vermitteln. Es zeigte sich dabei, daß die interessanten Filme alle Beschreibungen eines Bewußtseinsprozesses waren. Die engagierten Filmemacher, die sich zu Beginn der sechziger Jahre von der Individualproblematik der Gesellschaftskritik und -veränderung zuwandten, beginnen nun erneut, das

Einzelwesen in der Gesellschaft zu entdecken. Es ist nicht die Spiegelung gesellschaftsferner Krisen und Sehnsüchte, wie sie in den fünfziger Jahren Gegenstand zahlreicher Filme war, zu denen man zurückkehrt, sondern mehr die Reflexion über den Standort des einzelnen in dieser Gesellschaft und über den individuellen Lebens- und Spielraum, den sie ihm gewährt oder verweigert.

Joseph Losey³ stellt diese Frage an einem Stoff, dessen Figuren und Mechanismen eindeutig der Vergangenheit angehören, dessen gedanklicher Kern aber die heutige Situation genauso trifft wie die historische. Ibsens „Nora“ wurde unter seiner Regie als „*A Doll's House*“ zu einer Apotheose der Frauen-Emanzipation. Weit entfernt von den Theaterklišees herkömmlicher Ibsen-Dramaturgie verläßt sich Losey auf die Wirkkraft einer ganz allmählichen Steigerung des dramatischen Impetus, inszeniert er die Geschichte der lebensfrohen Nora, die als Folge einer unbesonnenen Betrugsaffäre die brüchige Fassade ihrer scheinbar so glücklichen Ehe zu erkennen beginnt, konsequent auf die entscheidende Schlussszene hin. In ihr vereint sich die Intention Loseys mit dem persönlichen Engagement seiner politisch aktiven Hauptdarstellerin Jane Fonda zu einem Appell an die Selbstbewußtheit und Selbstbehauptung der Frau. Es soll heftige Diskussionen zwischen Jane Fonda und ihrem Regisseur über die Gestaltung dieser Szene gegeben haben, und Losey zeigte sich in Cannes von dem Ergebnis, das er als einen Kompromiß ansieht, wenig befriedigt. Doch ist diese Entstehungsgeschichte angesichts der konkreten Wirkung des fertigen Films von untergeordneter Bedeutung. Vermittelt wird sehr eindeutig und auf künstlerisch ungemein subtile Weise ein Plädoyer für die Emanzipation, das – wenn man es genau reflektiert – auch die Befreiung des Mannes von den Konventionen und Zwängen gesellschaftlicher Regeln beinhaltet.

Werden in Loseys Film Möglichkeiten der Befreiung aus einem scheinbar unveränderli-

¹ Siehe dazu diese Zschr. 182 (1968) 54 ff.

² Siehe diese Zschr. 190 (1972) 62 ff.

³ Zu Joseph Losey siehe auch diese Zschr. 188 (1971) 45 f.

chen System immerhin in Gang gebracht, so stellt sich der neue Film des Spaniers *Carlos Saura*, „*Ana y los lobos*“ (*Anna und die Wölfe*), als eine ebenso radikale wie pessimistische Kritik des geringen Freiheitsraums innerhalb des spanischen Gesellschaftssystems dar. Ein junges amerikanisches Kindermädchen (Geraldine Chaplin) kommt in das Landhaus einer alten spanischen Patrizierfamilie. Während die alte Mutter dort ihren Erinnerungen nachhängt oder sich in epileptischen Krämpfen windet, suchen ihre erwachsenen Söhne verzweifelt nach einem Lebensinhalt. Der eine, Familienvater, wagt nicht, aus seiner unbefriedigenden Ehe auszubrechen und flüchtet sich in sexuelle Heimlichkeiten; der zweite, einst als Mädchen erzogene Sohn fühlt sich zum Befehlshaber ausersehen, tyrannisiert die Bewohner des Hauses mit seinen verletzenden Kontrollen und Anweisungen und sammelt in einem abgeschlossenen Raum Uniformen und Waffen; den dritten zieht es zu den Heiligen hin, aber seine Selbstaufgabe entspringt ersichtlich einem egoistischen Wahn. Saura, der sich in all seinen Filmen genötigt sah, seine kritischen Absichten der Zensur wegen hinter symbolischen Verschlüsselungen zu verbergen, greift hier zu so präzise porträtierten Schlüsselfiguren, daß die Identifikation der drei Brüder mit den drei Säulen des Franco-Regimes, Adel, Militär und Kirche, sich unabweisbar aufzwingt. Wie stets, treibt Saura das Spiel in die extreme Konsequenz: die Brüder überfallen das Kindermädchen, als es das Haus verlassen will; der eine vergewaltigt es, der andere schneidet ihm die Haare ab und der dritte erschießt es. Bleibt dem Zuschauer vor allem die Verwunderung, daß die spanischen Behörden den Film nach Cannes gelassen haben, obwohl ein deutlicherer Angriff auf das Franco-Regime im Film noch nie gewagt wurde.

Von der Ohnmacht des Individuums handelt auch der neue Film des Schweden *Ingmar Bergman*, „*Cries and Whispers*“ (*Schreie und Flüster*), freilich nicht von der Ohnmacht in einem politischen System, sondern von der Ohnmacht in der alltäglichen Welt der Familie. Bergman beschreibt, wie schon

oft, die existenzielle Situation des Alleinseins vor dem Tod. Eine junge Frau liegt auf dem Sterbebett. Während ihrer letzten Qualen kommen ihre beiden Schwestern, die einzigen Verwandten, doch nichts als ein paar Erinnerungen verbindet die Schwestern miteinander. Jede ist zu sehr mit ihren eigenen Problemen beschäftigt, als daß sie der Sterbenden eine echte Hilfe sein könnte. In einer unbeschönigenden Folge von Großaufnahmen beschreibt Bergman den einsamen Tod und das Sich-Aufbäumen gegen eine Gewißheit, die man nicht wahrhaben will. Die Kompromißlosigkeit des Stils erinnert vor allem an seinen damals umstrittenen Film „*Das Schweigen*“, dessen metaphysische Komponente von wenigen nur wahrgenommen wurde. Gerade sie aber wird in diesem Film weiterentwickelt zu dem visionären Bild der Barmherzigkeit, die sich in dem Verhältnis eines jungen Dienstmädchens zu der Sterbenden äußert. Auch dieser Film Bergmans steht wieder gegensätzlichen Interpretationen offen. Es kann jedoch kaum verkannt werden, daß er nach Jahren der Stagnation eine bedeutende Entwicklung im Schaffen des Regisseurs ist, daß er gleichzeitig im Stil eine Reduzierung auf ein Minimum an filmischen Mitteln mit sich bringt, das ihn den Filmen Carl Theodor Dreyers und Bergmans eigenem „*Licht im Winter*“ an die Seite stellt.

Ingmar Bergmans große Zeit waren die fünfziger Jahre. Es nimmt nicht wunder, daß sein Film jetzt plötzlich wieder ein riesiges Publikum mobilisiert, daß er in den USA zum Beispiel zu einem beachtlichen Kino-Erfolg geworden ist. Das politische Kino der sechziger Jahre hat auf allen Gebieten des Films einer sensiblistischen Richtung Platz gemacht, deren eine Erscheinungsform der nostalgische Film⁴ und deren andere, in den letzten Monaten wieder bedeutender werdende Komponente der bewußt subjektive Autorenfilm ist. Daß auch das sensiblistische Kino eine durchaus dialektische Funktion haben kann, demonstrierte in Cannes der drei-

⁴ Siehe dazu den Beitrag „Romantik und Gewalt“ in dieser Zschr. 188 (1971) 39 ff.

einhalbstündige Film „*La maman et la putain*“ (Die Mutter und die Hure) von Jean Eustache. Es ist ein erkennbar autobiografischer Film über einen parasitären jungen Mann zwischen zwei Frauen. Eustaches Film, die Fortsetzung des Nouvelle-Vague-Stils zu einer bezwingend einfachen Erzählform, beschreibt die parasitäre Existenz in langen Gesprächen und Monologen, die ihrerseits die Kritik der geschilderten Existenz sogleich implizieren. So kehrt sich der Film folgerichtig schrittweise in eine Beschreibung der „Opfer“ um. Sie nun, die Frauen, an denen der „Held“ des Films leidet, während eigentlich sie an ihm zu leiden haben, und denen die ungeteilte Anteilnahme der bürgerlichen Moral gelten darf, schlagen dieser Moral ins Gesicht, wenn sie sich mit dem drastischen Vokabular des Dirnenjargons von den Hemmungen und Frustrationen zu befreien suchen, die ihnen eine längst nicht mehr akzeptierte Bürgerwelt eingeimpft hat.

Neben dem Rückzug in die Nostalgie und dem Vorstoß in die subjektive Dialektik eines Jean Eustache verblieb für das erregungswillige Festspielpublikum an der Croisette ein drittes Genre, das in der Folge der aus Italien und Amerika importierten Gewalt-Welle immer abstrusere Blüten treibt. Gemeint ist jener gesellschaftskritisch drapierte Extremismus in scheinbar hochkünstlerischer Sexualperversion. Während, nur noch für Eingeweihte der Branche erkennbar, auf dem Film-Markt von Cannes Demonstrationen in Se-

xual-Akrobatik wie „*It Happened in Hollywood*“ liefen, verirrte sich ins offizielle Wettbewerbsprogramm ein Film wie Marco Ferreris „*La Grande Bouffe*“ (Die große Fresserei), dem denn auch sogleich einige Kritiker hohe kritische Intentionen attestierten. Natürlich kann man in der Geschichte von den vier erfolgreichen Männern, die aus Überdruß beschließen, sich in einer überladenen Villa wortwörtlich zu Tode zu fressen und zu huren, eine Attacke gegen die Konsumgesellschaft entdecken. Doch Ferreri kostet die Widerlichkeiten dieses Vorgangs mit einer solchen Lust am drastisch breitgewalzten Detail aus, daß für mein Empfinden die Spekulation mit der abseitigen Erfindung deutlich im Vordergrund steht.

Es ist ein ebenso aufschlußreiches wie merkwürdiges Phänomen, daß eine ganze Reihe hervorragender Regisseure und Schauspieler in den letzten Monaten den Weg in die (kommerziell lohnende) Übertreibung sexueller Darstellungen bis hin zum Fäkalismus eingeschlagen haben, ihre Drastik dabei stets mit künstlerischem Anspruch verteidigend: Pier Paolo Pasolini mit „*The Canterbury Tales*“, Bernardo Bertolucci mit „*Der letzte Tango in Paris*“ und nun Marco Ferreri mit „*La Grande Bouffe*“. Summieren läßt sich die Kino-Szene 1973 jedenfalls als eine Landschaft der Extreme, in der nebeneinander für die Wiederentdeckung des Autorenfilms und des Individuums wie auch für die drastischste Provokation Raum ist. Franz Everschor

Systematik und Perspektiven der westdeutschen Außenpolitik

Ein Literaturbericht

Bis weit in die sechziger Jahre hinein beschränkte sich die wissenschaftliche Analyse und Reflexion der Außenpolitik der Bundesrepublik auf Teilbereiche. Der Grund dafür liegt zu einem guten Teil in der Tatsache, daß zuerst die Details aufzuarbeiten waren, bevor man sich an die Gestaltung des Ganzen wagen konnte. Aber es läßt sich eine weiter

reichende Erklärung anführen. Die Begrifflichkeit von Außenpolitik setzt den Staat als Einheit voraus. Das öffentliche Bewußtsein hierzulande sah aber in der Bundesrepublik keinen Staat wie andere Staaten Europas. Die BRD war Provisorium für einen erst wiederherzustellenden deutschen Staat und (oder) Transitorium für einen erst zu errich-