

gischen Institutes ITER in Recife anordnete (vgl. HK, Oktober 1989, 458 ff.). Begründet wurde diese überraschende Entscheidung mit der Feststellung, daß bei Nordost II die „Mindestanforderungen für die priesterliche Ausbildung“ nicht erfüllt seien und daß das Institut ITER den zukünftigen Priestern „keine adäquate intellektuelle Ausbildung“ vermitteln könne. Da beide Institutionen vom vorherigen Erzbischof von Recife, *Hélder Câmara*, gegründet worden waren, wird in dem römischen Eingreifen auch eine nachträgliche Korrektur des Wirkens dieses weltweit wegen seines pastoralen Engagements und Eintretens für die Armen und Unterdrückten bekannten Bischofs gesehen. Sein Nachfolger, *Jose Cardoso Sobrinho*, ist mit seiner Amtsführung und den Entscheidungen, die Pastoralarbeit unter den Landarbeitern einzuschränken und die Arbeit der diözesanen Kommission für Gerechtigkeit und Frieden zu kontrollieren, auf teilweise heftigen Widerstand unter den kirchlichen Gruppierungen gestoßen, die sich dem Erbe Hélder Câmarias verpflichtet fühlen. Eine Gruppe von 21 Bischöfen des Nordostens stellte sich in einer Erklärung hinter die Entscheidung zur Schließung der beiden Ausbildungsstätten, da Rom nun einmal so entschieden habe, auch wenn man gerne vorher mit den römischen Instanzen ein Gespräch gehabt hätte (NCR Oct. 209, 1989). Dagegen protestierte der Bischof von Crateús, *Antonio Battista Fragoso*, gegen die Art und Weise, wie diese Entscheidung getroffen wurde: Es habe sich wieder einmal gezeigt, daß man in Rom anonymen Denunzianten ungebührlich Gehör schenke (KNA, 30. 11. 89).

Im Frühjahr 1989 wurde die Erzdiözese São Paulo durch Anordnung des Vatikans in vier neue Diözesen aufgeteilt. Kardinal *Evaristo Arns* blieb pikanterweise nur ein Gebiet, das die Mittelschichts- und Reichenviertel der größten Stadt Lateinamerikas umfaßt. Schon vorher hatte Kardinal Arns die meisten seiner vatikanischen Ämter verloren. Diese und ähnliche Maßnahmen Roms gehen gewöhnlich auf Auseinandersetzungen innerhalb des lateinamerikanischen Episkopats und Klerus zurück, die nach Rom be-

richtet werden und bei denen sich beharrenden Kräfte immer stärker durchsetzen. So entsteht der Eindruck, daß über Bischofsernennungen und die Besetzungen wichtiger Stellen in den lokalen, regionalen und überregionalen Gremien das Erbe von Medellín und Puebla langsam zurückgedrängt wird.

## Zwei Kirchenmodelle im Widerstreit

Bei den verschiedenen Auseinandersetzungen zwischen Rom und den Ortskirchen in der Dritten Welt geht es um das Recht auf Verschiedenheit als die eigentlich theologische Frage. Achille Mbembe sieht in der Verneinung der inhärenten Geschichtlichkeit der afrikanischen Gesellschaften, wie sie z. B. Kardinal Ratzinger mehrfach geäußert hat, letztlich eine Verneinung einer legitimen Eigenprägung afrikanischer Kulturen als Ausgangspunkt für eine afrikanische Theologie. Für Ratzinger ist die kulturelle Gegenwart global geprägt durch europäisches Denken, das sich weltweit durchgesetzt hat und ein irreversibles Faktum darstellt, hinter das nicht zurückgegangen werden kann (PMV, Dossiers 2–3, 1986, 38 f.). So gibt es in der Kirche gegenwärtig offensichtlich zwei verschiedene Modelle von „katholischer Weltkirche“. Das eine ist das vertikale Kirchenverständnis, das den Papst als Zentrum aller Aktivitäten sieht und sich eine Leitung der Kirche nur aus diesem Zentrum vorstellen kann. Das andere Bild greift Anstöße des II. Vatikanischen Konzils auf und sieht als Ideal einer Weltkirche die Gemeinschaft vieler Ortskirchen, die miteinander in Gemeinschaft leben. Das Konzil stellte nur einen Kompromiß dar, weil es auf der einen Seite eine neue Konzeption des Verhältnisses von Orts- und Weltkirche auf der Basis einer Theologie der „*communio ecclesiarum*“ entwarf, sich andererseits aber scheute, das zentralistische Modell wirklich aufzugeben. Die verschiedenen Spannungen und Auseinandersetzungen zwischen Rom und den Ortskirchen sind Ausdruck dieser noch unerledigten Aufgabe der Kirche, wirklich zur Weltkirche zu werden.

*Georg Evers*

## Der „wilde Mann“ Jesus

### Denys Arcands „Jesus von Montréal“

*Bei den Filmfestspielen von Cannes zeichnete die Jury den Film „Jesus von Montréal“ des kanadischen Regisseurs Denys Arcand mit einem Sonderpreis für den originellsten Film aus – Ende Januar kam er auch in die bundesdeutschen Kinos. Dieser Film fällt schon dadurch aus dem Rahmen, daß er ausgesprochen gegensätzliche Themen geistreich in sich vereint. Arcand, zuletzt in „Der Untergang des amerikanischen Imperiums“ mit einer bissigen Gesellschaftsanalyse bekannt geworden, zeigt wenig Berührungängste vor einem großen Thema und versteht dennoch nicht nur zu unterhalten.*

Er beginnt in einem Theater – und endet auf der Bühne des eschatologischen Predigers, im Bauch einer der großen Städte der westlichen Welt, der Untergrundbahn von Montréal. Denys Arcands „Jesus von Montréal“ erzählt eine Alltagsgeschichte aus dem Schauspielermilieu – und zugleich die Passionsgeschichte nach Markus, als Spielhandlung aufgeführt auf dem Mont Royal hoch über der gleichnamigen Stadt. Ein kanadisches Oberammergau ist der Film dennoch nicht – nach der Aufführung des Theaterstücks hört die Filmhandlung nicht auf. Er ist auch

kein Film, der die historische Wirklichkeit möglichst weitgehend hinter der Filmwirklichkeit zu verstecken sucht. Welche der beiden Geschichten im Vordergrund steht, ist schwer zu sagen – von „Jesus von Montréal“ erzählen beide: die Geschichte der Clique von jungen Schauspielern ebenso wie auch die Geschichte des Jesus von Nazareth alias Jesus Ben Pantera.

So einfach die Filmhandlung auch ist, so verschieden sind die Ebenen, auf denen der Film spielt, so anspielungsreich die Handlung: Der junge arbeitslose Schauspieler Daniel Coulombe (*Lothaire Bluteau*) erhält vom katholischen Priester Leclerc (*Gilles Pelletier*) den Auftrag, das bereits seit langem jährlich auf dem „königlichen Berg“ von Montréal aufgeführte Passionspiel „Der Weg des Kreuzes“ zu überarbeiten und in modernisierter Form neu zu inszenieren. Coulombe ist fasziniert von dieser Aufgabe, bereitet sich intensiv, mehr kritisch als historisch darauf vor, sucht sich eine Handvoll Schauspieler aus seinem näheren und weiteren Bekanntenkreis zusammen und bringt die Geschichte zur Aufführung. Das Stück wird ein Erfolg – nur der Auftraggeber, der Pfarrer, ist unzufrieden. Da Jesus als Sohn eines römischen Legionärs namens Pantera vorgestellt wird, halten er und seine kirchlichen Vorgesetzten, die der Pfarrer zur Begutachtung zu einer Aufführung einlädt, das Stück für untragbar.

## Eine Passionsgeschichte, die nicht folgenlos bleibt

Beim Versuch, das Stück gegen den Willen seiner kirchlichen Auftraggeber ein weiteres Mal aufzuführen, stürzt der Jesus-Darsteller in einem Handgemenge samt Kreuz zu Boden und verletzt sich dabei schwer. Für eine kurze Zeit erwacht Daniel/Jesus aus seiner Bewußtlosigkeit („heure de grâce“), nutzt die Gunst der Stunde in einem U-Bahnhof der Stadt zu einer apokalyptisch-visionären Predigt in Anlehnung an Markus 13 und stirbt unmittelbar darauf. Über Transplantationen verschiedener Körperorgane wird sein Tod für eine Reihe von Schwerkranken zum Ausgangspunkt neuer Lebenshoffnung, zu einer Art Auferstehung.

Die Umstände von Inszenierung und Aufführung des Passionsstücks sind die eine Seite der Filmhandlung – das „reale“ Leben der Schauspieler die andere. Prädestiniert war die Truppe auf jeden Fall nicht für die Aufführung von Passionsspielen: Bei der Suche nach Darstellern für sein Stück trifft Coulombe Mireille (*Catherine Wilkening*), als sie gerade spärlich bekleidet bei Werbefilmaufnahmen für ein Parfum posiert. Martin (*René Girard*) ist, als Coulombe ihn in einem Filmstudio aufspürt, mit der Synchronisation eines Pornofilms beschäftigt.

Richtig zufrieden ist von den jungen Leuten eigentlich niemand mit dem, was er tut: René (*Robert Lepage*) macht gerade Aufnahmen für einen Film, der eine kleine Kosmologie im Zeitraffer skizziert, die ihn als Sprecher jedoch nicht weniger orientierungslos zurückläßt als vermutlich

auch die späteren Zuschauer. Zur Mitarbeit bei der Passion kann er sich nur entschließen, als ihm versichert wird, er könne in seiner Rolle auch den Hamletmonolog rezitieren, wovon er schon lange geträumt hat. Constance (*Johanne-Marie Tremblay*) schließlich hat ein Auskommen gefunden als Serviererin in einer kirchlichen Suppenküche für Obdachlose.

Seine Dynamik erhält der Film erst dort, wo sich diese Truppe nach und nach bei der Arbeit an der Passionsgeschichte selbst zu verändern beginnt, so daß sie schließlich nicht einfach distanzierte Verkünder eines ihnen fremden Textes sind, sondern sich mehr und mehr mit der verkündeten Botschaft von der Nächsten- und Feindesliebe dieses Jesus identifizieren – ganz im Gegensatz zum größten Teil ihres Publikums, einer dümmlich-zynischen Kulturschickeria, die bei den Aufführungen zwar die Überbringer der Botschaft beklatschen, sich aber für die Botschaft selbst nicht interessieren.

Ohne daß dies nun in einen von Moral tiefenden Bekehrungs- und Erweckungsfilm abgeleitet würde, bleibt die Passionsaufführung wenigstens für die Akteure nicht folgenlos: Die Hohlheit des sie umgebenden Kulturbetriebs beginnen sie zu durchschauen. Sie wollen nicht nur reden, sondern auch etwas zu sagen haben. Coulombe versucht, Mireille aus der sexistischen Vermarktung ansehnlicher Frauenkörper in der Werbebranche herauszuholen. Mit anderen Worten: Das „Jesus-Spielen“ bleibt nicht auf die Passionshandlung beschränkt: Aufführungs- und Alltagsgeschehen vermischen sich – so sehr, daß am Ende das eine nicht mehr vom anderen zu trennen ist: Der verletzte bzw. gekreuzigte Daniel/Jesus wird vom Kreuz abgenommen und mit Blaulicht ins Krankenhaus gefahren; das Krankenhauspersonal tut sich schwer, die Maske des blutüberströmten Jesus vom Blut des schwerverletzten Daniel zu unterscheiden.

## Die Seinen nehmen ihn nicht auf ...

Über weite Strecken spielt der Film so mit der Mehrdeutigkeit von Alltagswirklichkeit der Schauspieler und biblischer Erzählwirklichkeit. So offensichtlich die biblischen Anspielungen auch sind, die Handlung verliert dadurch nicht an Plausibilität: Seine Mitspieler sucht sich Daniel wie einst Jesus zusammen; diese lassen alles stehen und liegen und kommen mit ... Ein Schauspielerkollege, gerade noch Selbstmörder in der Bühnenfassung von Dostojewskis „Brüder Karamasow“, führt Daniel/Jesus nach Art von Johannes dem Täufer ein: *Der Schauspieler ist besser als ich!* Eine aufgetakelte TV-Diva verlangt – siehe Lk 14, 8 – vor lauter Begeisterung über die Theateraufführung „den Kopf“ dieses Johannes – für ihre Show. Die Tische, die Daniel aus Verärgerung umstößt, sind nicht die der Wechsler im Tempel, sondern die der Bier-Reklame-Produzenten, vor denen Mireille sich nackt ausziehen soll. Mireille macht dies zwar inzwischen nichts mehr aus – dennoch fühlt sie sich durch den Protest von Coulombe auf für sie ungewohnte Weise neu gewürdigt und geliebt.

Vor Beginn der Aufführung sitzen die Schauspieler auf dem Boden zum Essen zusammen – wer dünkt da nicht an die Abendmahlsszene? Und beim zweiten Zusammenbruch bzw. beim Tod von Daniel entfaltet Arcand am Fuße einer U-Bahn-Rolltreppe unter den Klängen von Pergolesis „Stabat Mater“ eine Grablegung bzw. eine Todesfahrt Christi ohne jeden naturalistischen Kitsch. Man kann sie sich kaum eindrücklicher vorstellen. Nicht zu vergessen die Symbolik der Namen: Der Jesus-Darsteller vereinigt in sich sowohl den entschlossen-prophetischen Protestler (Daniel) wie auch den sanften, engelgleichen Nazarener-Jesus mit Dreitagebart (Co[u]lombe = die Taube).

Anders als seine Vorgänger *Achternbusch* (vgl. HK, September 1983, 429 ff.), *Godard* (vgl. Juni 1985, 256 ff.) und *Scorcese* (vgl. HK, November 1988, 505) erregte Arcand mit seinem Jesus-Film bisher wenigstens keine Proteststürme im Kirchenvolk – und zieht möglicherweise eben deshalb – leider – auch weniger Zuschauer in die Kinos. Aber es ist nicht so, daß das kirchliche Christentum in diesem Film ungeschoren davonkäme. Im Gegenteil. Der kirchenamtliche Protest gegenüber der Passionsaufführung ist bereits Teil der Filmhandlung. Darüber hinaus muß sich die Kirche – verkörpert in Pfarrer Leclerc und seinen kirchlichen Vorgesetzten – von Jesus/Daniel in der Passionsgeschichte ein – wenn auch nicht gerade brandneues – prophetisches „Ihr sollt euch nicht Rabbi nennen, nicht Meister, Monsignore oder Eminenz ...“ anhören. Arcands Jesus wird unter den Seinen nicht mehr verstanden: Pergolis „Stabat Mater“, von zwei Frauen gesungen, erklingt zu Beginn des Filmes noch in einer Kirche – am Schluß im U-Bahn-Schacht. Im kirchlichen St.-Markus-Hospital ist kein Platz für ihn, die Ambulanz ist hoffnungslos überfüllt, erst im jüdischen(!) – die „Göttermörder“ Gescholtenen von einst stehen ihm am nächsten – Krankenhaus versucht man ihm zu helfen. Aber zu spät.

Ansonsten erscheint Kirche in diesem Film wie ein Ort, an dem man sich mit allerlei Lebenslügen, institutionellen Zwängen und Rücksichtnahmen mehr schlecht als recht über Wasser zu halten sucht – nicht gerade ein Hort der Freiheit: Bei seinen Recherchen für die Theateraufführung stößt Coulombe auf einen Theologen, der ihn zwar auf die neuesten historisch-kritischen Jesus-Forschungen aufmerksam macht, ansonsten aber seinen Namen aus Furcht vor möglichen Schwierigkeiten aus der Sache heraushalten möchte: „Ihr Schauspieler könnt doch sagen, was ihr wollt.“ Und Pfarrer Leclerc – sein Name („Kleriker“) macht aus ihm eher ein typisches Exemplar seines Berufsstandes als eine gescheiterte Ausnahmestaltung – unterhält eine intime Beziehung zu Constance, die auch in der Vergangenheit schon an den Passionsaufführungen mitgewirkt hatte. Pfarrer Leclerc hält es im übrigen mit einer Mischung aus pragmatischem Realismus (oder ist es Resignation?) und Lebensweisheit: Ihn hat das Leben gelehrt, daß Institutionen allemal den längeren Atem haben und daß man sich anpassen muß. Die historisch-kritisch ermittelte Wahrheit ist für ihn nicht so wichtig – für ihn

zählt, was den armen Teufeln, mit denen er es in seiner Gemeinde zu tun hat, zum Leben hilft. Solange Weihwasser und der Beichtstuhl billiger und ungefährlicher sind als „Koks“, warum soll er sie nicht vorziehen? Es kommt ihm allemal auf die erlösende Wirkung an. Und da auch sein Priestertum ihn nicht davor bewahrt, Sünder zu sein, sieht er auch keinen Grund, sein Verhältnis zu Constance oder seinen Priesterberuf aufzugeben.

## Von der Lebenswirklichkeit der Spieler und Zuschauer nicht abgelöst

Hämisch oder verletzend ist solche Kirchenkritik nicht, sie wirkt nicht aufgesetzt, sondern ergibt sich aus der Spielhandlung. Härter geht Arcand demgegenüber mit der (Halb-)Welt der Kultur- und Medienschaffenden bzw. der Werbebranche ins Gericht, einer Welt, der der Regisseur selbst angehört. Da zieht Arcand alle Register von Komödie und Satire. Aber auch hier fehlt die biblische Parallele nicht: Als „Versucher“ erweist sich einer der Ausgebufftesten der Branche, ein Rechtsanwalt namens Yves Jacques (*Richard Cardinal*): Hoch über den Dächern von Montréal legt er dem Talent Daniel/Jesus alle nur denkbaren Reichtümer dieser Welt zu Füßen – wenn er nur so handelt, wie man es in den entsprechenden Kreisen halt tut. Ob es der Gruppe nach dem Tod von Daniel gelingt, schauspielerische Qualität und wirtschaftliche Rentabilität so miteinander zu vereinbaren, wie es ihnen der Versucher schmackhaft macht, bleibt offen.

Wer versucht, was Arcand in „Jesus von Montréal“ versucht hat, sieht sich – egal, wie das Produkt letztendlich ausfällt – dem Verdacht ausgesetzt, es handele sich um einen moralinsauren Erbauungsfilm, um fromme Schwarzweißmalerei. Und in der Tat, auch Arcand kommt nicht ohne eine gewisse plakative Vereinfachung aus, die Gegenüberstellung von Gut und Böse läßt wenig Raum für Zwischentöne. Daß man ihm dennoch Handlung und Personen abnimmt, liegt an der *unangestregten Leichtigkeit*, mit der der Film trotz seines Themas daherkommt und in der es eben möglich ist, Passion und Porno, Werbung und „virgin Mary“, Coca-Cola und katholische Kirche ins Bild zu bringen. So locker und unverkrampft, ironisch und auch selbstironisch sich der Film jedoch auch gibt, dem Zufall wird nichts überlassen: die strenge Architektur des Films geht dem Betrachter allerdings erst beim zweiten Blick auf.

Von anderen Jesusfilmen unterscheidet Arcands Film vor allem eins: Hier wird nicht die Passionsgeschichte „an sich“ abgebildet. Die Passionsgeschichte ist nie abgelöst von der Lebenswirklichkeit derjenigen, die das Stück spielen bzw. es rezipieren. Selbst die begrenzte Illusion der Spielwirklichkeit wird immer wieder durchbrochen, etwa wenn eine Zuschauerin, eine Schwarze, sich Jesus/Daniel zu Füßen wirft und um Erbarmen bittet oder wenn Daniel/Jesus vom Kreuz weg von Kriminalbeamten verhaftet wird, weil er sich wegen seiner Tätlichkeiten im Filmstudio vor Gericht zu verantworten hat.

Ebenso wenig ist *der* Jesus, wie er in der Passionsgeschichte dargestellt und in der Alltagswirklichkeit der Schauspieler fortlebt, einfach *der* Jesus, wie ihn Historiker oder Exegeten ermitteln oder – erst recht nicht – wie ihn eine christliche Gemeinde verkündet. Es ist vielmehr jener Jesus, wie ihn Daniel Coulombe und seine Truppe in ihren subjektiven Lebensumständen entdecken: ein „homme sauvage“ (wilder Mann) – so der Titel eines Filmes, von dem in der U-Bahn-Station ein Plakat hängt – ein Mensch, der sich die Freiheit nimmt, anders zu sein als die anderen. Arcands Jesus ist ein weiteres Beispiel dafür, daß auch in der vom Christentum entfremdeten modernen

Gesellschaft der Jesus-Stoff *noch nicht ausgeschöpft* ist, sondern vielmehr Hinweise für ein geläutertes Menschsein bereit hält, ja sogar Hoffnung ausstrahlt. Dabei lebt dieser Film von jenem für das kirchliche, zumal katholische Christentum eher fremdartigen Charme eines sehr nordamerikanischen, unmittelbaren Umgangs mit dem Mann aus Nazareth. Mit der Meßlatte einer kirchlichen Dogmatik wird man da nicht herangehen dürfen – was aber nicht heißt, daß dieser „wilde Mann“ nicht auch denen etwas zu sagen hat, die ihn selbst eher im Lichte der kirchlichen Lehrtradition zu sehen gewohnt sind.

Klaus Nientiedt

## „Land der Rosen oder der Sklerosen?“

Ein Situationsbericht über die „Wende“ in Bulgarien

*Von allen ost- und südosteuropäischen Ländern, die sich im vergangenen Jahr vom totalitären Kommunismus stalinistischer, sowjetischer oder auch nationaler Prägung frei machten, war Bulgarien das unauffälligste. Bis heute gibt es dort eine rein kommunistische Regierung, nachdem sich die KPB Anfang Februar mit der Opposition über die Bildung einer Koalitionsregierung nicht einigen konnte. Wolf Oschlies, Mitarbeiter am Bundesinstitut für ostwissenschaftliche und internationale Studien in Köln und hervorragender Kenner Bulgariens, ist dennoch der Meinung, die Wende vollziehe sich dort besonders gründlich und wenn unauffällig, dann deswegen, weil sie durch den „liberalen“ Kurs Todor Shiwkovs ein Stück weit – contre cœur – vorbereitet war. Hier sein Bericht.*

Bulgarien ist ein moderner agro-industrieller Staat mit touristischen Ambitionen. Es ist das klassische Land der Slaven, von dem aus vor 1000 Jahren die Schüler der „Slaven-Apostel“ Kyrill und Method das slavische Schrifttum begründeten. Es war 500 Jahre unter türkischer Fremdherrschaft und wäre in ihr untergegangen, hätte nicht die nationale christliche orthodoxe Kirche die Flamme der bulgarischen Kultur gehütet. Es hat unter dem Kommunismus weniger als andere gelitten, weil es seine Anfänge mit einem „verschlafenen Stalinismus“ und seinen Fortgang mit gelassenem Pragmatismus aufzufangen verstand. Und vor allem ist Bulgarien ein balkanisches Land. Dieser Umstand legt ein paar soziologische Gesichtspunkte nahe, die gerade bei den gegenwärtigen Umwälzungen im Lande zu beachten sind.

In den Jahrhunderten des „türkischen Jochs“ gab es nur zwei Dinge, an die man sich als Bulgare halten konnte – die bulgarischen Schulen und die eigene Familie. Diese *Familie* hieß „familiäre Großgemeinschaft“, war ein eigener Wirtschaftsverband von meist über 100 Menschen und hatte ihre subtil ausgeprägte Hierarchie, die ihrerseits

Funktionen und Rang jedes Individuums bestimmte. Wer in dieser Hierarchie ganz oben stand, konnte auf Achtung und Loyalität zählen – solange sein Tun und Treiben der Familie zählbaren Nutzen brachte und seine Patronage nicht zur Diktatur ausartete. Trat das ein, dann wurde der Oberste gnadenlos gestürzt. Weil das albulgarische Erbrecht alle Familienmitglieder gleich behandelte, auch die Frauen, und sie mit gesundem Selbstbewußtsein ausstattete, mußte jeder Familienchef damit rechnen, bei aller Achtung stets kritisch beäugt zu werden.

So war es in bulgarischer Vergangenheit – so ist es immer noch. Und kein anderer als *Todor Shiwkov* (\* 1911) mußte das am 10. November schmerzlich erfahren, als er – nach über 35 Jahren in bulgarischer Spitzenposition – gestürzt wurde. In seiner Amtszeit hat Shiwkov alle negativen Entwicklungen der „Bruderländer“ von Bulgarien ferngehalten – keine DDR-„Abgrenzung“, keine polnischen Wirtschaftseinbrüche, keinen tschechoslowakischen Neostalinismus. Shiwkov war nie ein bulgarischer Honecker oder gar Ceauşescu, eher schon ein bulgarischer Kádár – der jahrzehntelang eine (fast) liberale Politik trieb, um dann zu stürzen, als er zum Hemmnis wirklicher Liberalisierung geworden war. Oder wie es *Blaga Dimitrova*, Bulgariens weltbekannte Poetessa, bei einer Demonstration in Sofia ausrief: „Bulgarien, das Land der Rosen, wurde zum Land der Sklerosen!“

### „Promjana“ heißt „Wende“

Die *Bulgarische KP (BKP)* erregt seit Monaten das Erstaunen der Beobachter: Äußerlich kaum verändert, gibt sie die wesentlichen Impulse für einen tiefgreifenden Reformprozeß und hat – als einzige KP Osteuropas – dabei noch Mitglieder *gewonnen!* Derzeit zählt sie rund 980 000 Anhänger. An ihrem geistigen Profil wirken drei Reform-