

sind — ist immer doch schon eine Tugend im Keim). In einem immer noch jammervollen Leben wird sich das Atmen der göttlichen Tugenden dann in einer unerwarteten plötzlichen Zärtlichkeit, einem plötzlichen Liebesausbruch allein bezeugen. Die Zöllner und Sünderinnen werden uns morgen im Reiche Gottes vorangehen; aber auch hier schon offenbaren sie uns bisweilen etwas von dem unaussprechlichen Geheimnis der Liebe Christi: der Schnapspriester in „Die Macht und die Herrlichkeit“ stirbt als Märtyrer. Unter den Neurotikern, ohne Urteil und zuweilen besessen, kennen wir solche, die durch die einfache Treue, mit der sie in der Nacht die göttliche Hand festhalten, die sie nicht spüren, schon hier einen ebenso unerträglichen Glanz ausstrahlen wie der hl. Vinzenz von Paul.

Zwei Arten von Heiligen

Doch wenn wir auch eine gleiche grundlegende Treue gegenüber der Gnade und also eine gleiche Heiligung im Geheimnis annehmen, so gibt es doch zwei Arten von Heiligen. Es gibt die unabsehbare Menge derer, deren Heiligung hienieden niemals in ihrem seelischen Habitus einen Ausdruck findet und die sich erst am Jüngsten Tag erheben werden, um in alle Ewigkeit zu leuchten. Das sind die Heiligen ohne Namen. Und neben ihnen gibt es die Heiligen mit glücklichem Naturell, die keuschen, starken und sanften Heiligen, die kanonisierten und kanonisierbaren Heiligen; ihr Herz ist weit „wie der Sand an den Ufern des Meeres“, und ihre Seele singt schon hier die Ehre Gottes wie eine gutgestimmte Harfe. Aber die einen und die andern sind Brüder. Und die hl. Therese und der hl. Ignatius von Loyola mit ihrem schönen seelischen Gleichgewicht sind näher verwandt mit dem Schnapspriester als mit einem Menschen, der von seelischer Gesundheit und moralischem Konformismus strotzt, aber niemals in seinen Wurzeln erbebt ist und zu Gott gestammelt hat. Die Heiligen, die von Dämonen heimgesucht sind, und die Heiligen, deren Seelen mit Engeln verkehren, haben das gleiche Grunderlebnis; sie reden von Gott und sich selbst in den gleichen Ausdrücken; sie gehören derselben Welt an: einer Welt, in der die einzige Traurigkeit ist, sich Gottes immer so unwürdig zu fühlen, und die einzige Freude, von Ihm geliebt zu werden und zu versuchen, ihm Liebe mit Liebe zu erwidern. Nur für uns sind sie verschieden, für Gott sind sie gleich. Wir werden es am Tage des Herrn sehen.

Dennoch ist es wichtig, denen, die seelisch krank sind, ihre Leiden zu erleichtern. Und nicht nur aus Menschlichkeit, sondern auch um des Glaubens selber willen. Denn die Heiligung ist nicht nur das Ereignis am Ende aller Tage, sondern sie soll auch jetzt schon den ganzen Menschen erneuern nach Gottes Ebenbild. Damit die Früchte des Hl. Geistes aber reifen können, muß der Boden gesund sein.

Was P. Beirnaert in diesem Vortrag am Herzen gelegen hat: zu zeigen, daß auch der psychisch Armselige der Gnade teilhaftig werden kann, eben das ist auch Graham Greenes Anliegen, eben darum kann sein „Schnapspriester“ als Beispiel für P. Beirnaerts Darlegung dienen. Nicht ein „Vorbild“ darf der Leser freilich bei Greenes Helden suchen; was er aber lernen kann, ist, seinen Mitmenschen, auch den armseligsten, in seinem wenn auch noch so verdeckten und gebrechlichen Ringen um Gott zu sehen, zu verstehen und zu achten, dieses Stück Wirklich-

keit, das der Dichter Greene durchleuchtet, den armen, elenden, schwachen Menschen, der doch im tiefsten Innern nicht aufhört, Gott zu lieben. Gewiß sind Greenes Mittel kraß, vielleicht unnötig kraß, das sollte aber nicht davon abhalten, sein eigentliches Anliegen und dessen Wichtigkeit zu erkennen.

Rossellinis Anti-Kriegs-Film „Paisa“

Seit längerem ist von der „Renaissance“ des italienischen Films und seinem „neo-realistischen“ Stil die Rede, von dem alle, die bewußt um einen neuen künstlerischen Ausdruck des Films bemüht sind, sich aufs tiefste beeindruckt zeigen. Einer der bedeutendsten Namen unter diesen italienischen Filmschaffenden ist der des vieldiskutierten Rossellini, und endlich war nun in Deutschland sein erster Nachkriegsfilm „Paisa“ zu sehen. In einer westdeutschen Großstadt ereignete sich allerdings das Seltsame, daß das Publikum nach der ersten Vorstellung rebellierte, so daß Polizei eingreifen und die erschrockene Theaterleitung den Film vom normalen Programm absetzen mußte, um ihn dann nur noch in einigen „Sondervorführungen“ einem interessierten und disziplinierten Publikum zu zeigen.

Und warum also die Aufregung? „Paisa“ — der Titel bedeutet wörtlich „einfaches Volk“, meint aber darüber hinaus das unbefragt von allem Kriegsgeschehen betroffene Volk — ist ein Dokumentarfilm aus der Zeit der alliierten Invasion in Italien, er enthält notwendigerweise auch Szenen, in denen deutsche Truppen auf ihren Rückzugskämpfen sichtbar werden. Sie führen sich in keiner Weise als Unmenschen auf, sind auch gar nicht negativer dargestellt als die Alliierten, sie sind einfach nur in der Lage der Verfolgten — aber offenbar gerade dies und die Tatsache überhaupt, daß hier noch kriegerische Handlungen gezeigt werden, hat in jenem rebellierenden Publikum empfindsame Saiten angerührt. Wenn das einer echten, inneren Ablehnung des Krieges und seiner Schrecklichkeiten schlechthin entstammte, so waren diese Empfindlichen darin in größerer Übereinstimmung mit den Absichten des Films, als sie selber ahnten; wenn sich jedoch nur eine jener üblichen, allzu „patriotischen“ und allzu „deutschen“ Empfindsamkeiten darin ausdrückte, so muß man darüber in Sorge geraten. Es wäre vor allem eine sehr oberflächliche Reaktion, welche den Film und seine eigentlichen Intentionen nicht im mindesten begriffen hätte.

Denn, wie gesagt, im Grunde ist dieser Kriegsfilm eine Anti-Kriegs-Propaganda, wie man sie sich eindrücklicher und ernster kaum vorstellen kann. In sechs großen Episoden hat Rossellini geschildert, was den Menschen durch die Verwüstungen des Krieges geschieht, wie sie erniedrigt und entwürdigt werden und physisch, moralisch und auch in einem letzten sublimen geistigen Sinn unter das Niveau des „Humanen“ geraten. Rossellini hätte seinem Film auch den Titel „Die Erniedrigten und Beleidigten“ geben können. Das an die Wurzel des Seins gehende innerlich Böse des Krieges ist hier sichtbar gemacht worden, freilich zugleich auch das unauslöschlich Gute, zutiefst Menschliche, das sich inmitten aller Verheerungen findet.

Der Film ist in seinen rein dokumentarischen Szenen, die sich innerhalb der Gesamtkomposition durch ihren wochen-

schau-ähnlichen Charakter deutlich herausheben (man kann das, vom künstlerischen Standpunkt aus, für eine Schwäche halten, muß aber zugeben, daß dennoch ein durchaus einheitliches Ganzes entstanden ist), gleichsam auf den Fußstapfen der Alliierten gedreht worden, verschiedentlich sogar, wie aus Italien berichtet wird, in einem tollkühnen Vorseilen, so daß die Kameramannschaft in Gefahr geriet, von den Deutschen gefangen genommen zu werden. Die Mitwirkenden des Films sind ein „Kollektiv“, aus dem lediglich der Name eines einzigen Mädchens, Maria Michi, genannt wird, denn überall, in Sizilien, Neapel, Rom, Florenz hat sich Rossellini die Menschen zusammengesucht, die er für seine Szenen brauchte; er hat damit eine „Amateurhaftigkeit“ hohen Ranges erzielt, eine Unmittelbarkeit und Freiheit der Darstellung, die eben den Reiz des Wahren hat. Das Dunkle und Böse des Krieges, dies vor allem, aber auch das dazwischen aufleuchtende Helle ist in oft nur anekdotenhaften Andeutungen eingefangen worden, mit einem sehr männlichen Blick auf die Welt, der sich nicht imstande sieht, einem etwas zu ersparen, aber auch, um derselben Wahrhaftigkeit willen, mit Zügen von Güte und Humor trösten kann.

Die erste, sizilianische, Episode ist noch angefüllt von den Ungewißheiten, dem schrittweisen Sichvortasten der allerersten Invasions-Operationen; ein kleiner Trupp Amerikaner greift in einem Dorf unter den verängstigt in einer Kirche zusammengedrängten Bewohnern das Mädchen Carmela auf, um sich einen schwierigen Weg zeigen zu lassen, der den Anschluß an den Standort der Deutschen herstellen soll. Während die andern vorpirschen, muß das Mädchen mit dem Soldaten Joe auf einer Burgruine zurückbleiben, und hier spielt sich nun eine der zugleich einfachsten und stärksten Szenen ab. Carmela, der der Krieg den Vater raubte, ist wie ein erschrecktes, eigensinniges Tier, finster, mürrisch, von einer äußersten, starren Verlorenheit des Ausdrucks. Schwer vorstellbar, daß auf diesem Menschengesicht jemals noch ein Lächeln aufblühen könnte. Sie kann nur italienisch, Joe nur englisch sprechen; so versucht der naiv-gütige, von ihrem Schweigen betroffene große Junge ihr durch Zeichensprache und einige nachdrückliche Vokabeln einen Begriff von seinem Leben in der Heimat zu geben, er erzählt von Hühnern und Kühen und zeigt Photographien von seiner Mutter und seiner Schwester. Und schließlich weicht die Starre, erhellt sich das Gesicht, denn Carmela begreift, daß auch Joe ein Mensch ist wie sie, daß „irgendwo“, in jenem fremden Land, dem dieser Soldat entstammt, auch „Heimat“ ist, an der sein Herz hängt, wie das ihre an ihrem geplagten, zwischen den Kriegsereignissen hin- und hergerissenen Dorfe. Dieses kurze Aufblühen Carmelas wiegt ganze Filme auf, und das spontane Einverständnis zwischen den beiden jungen Menschen, das gleich darauf mit ihrer beider Tod endet — denn noch ist Krieg — ganze Liebesgeschichten.

In der neapolitanischen Episode wird einiges von den gerade in dieser Stadt nicht unerheblichen Zerstörungen durch den Luftkrieg sichtbar, darüber hinaus aber die nicht mehr überbietbare Zerlumptheit und Verkommenheit der Kinder. Aber auch hier wieder Helligkeit im Dunkel: eine Gruppe von Jungens hat einen betrunkenen Neger erwischt und ist dabei, ihn untereinander zu „verauktionieren“; die Gebärden, mit denen diese kleinen Burschen, irgendwelche Fetzen viel zu großer Kleidungs-

stücke an sich herumschleppend, Bündel von Geldscheinen aus den Taschen ziehen und sich den Neger abkaufen, sind unbeschreiblich in ihrer düsteren Groteskheit. Aber das ist nicht nur Neapel, das ist die vom Kriege betroffene Jugend schlechthin, und das ist auch keineswegs gänzlich vorüber, das lebt und stiehlt und handelt in vielen Gegenden Europas genau so auch heute noch. Einer der Ragazzi, ein kleines sehniges Geschöpf mit dunklen, funkelnden Augen, zerrt seinen schwankenden Neger von dannen, an der Polizei vorbei bis hin auf ein Trümmergrundstück, wo er diese menschliche Beute in Sicherheit bringt; und zu seinem größten Vergnügen fängt die an, sich allmählich zu ermannen und in einem großartigen improvisierten und dramatisierten „Nigger-Song“ seine Rückkehr nach New York als glorreicher Krieger darzustellen: das Flugzeug kurvt zur Erde, das Auto saust von dannen, der brausende Broadway umgibt ihn, das alles wird dem kleinen Neapolitaner vorgespielt und er versteht es, denn diese Sprache, die Sprache aller Menschen mit kindlichem Herzen, ist international und findet den direktesten Weg zu seinem Gemüt. Bevor der Neger erschöpft zum Schlafen hintenübersinkt, warnt ihn der Bursche mit nun erwachter Kollegialität: „Wenn Du einschläfst, werde ich Dir Deine Schuhe stehlen.“ Der Ernüchterte, in der Tat Bestohlene fährt ärgerlich in seinem Jeep mit dem Bürschchen in das heimatliche Dorf über Neapel, um die Schuhe wiederzuholen; der Kleine strampelt und schreit und will nicht; und dann kommt auch hier „der“ Augenblick dieser neapolitanischen Episode: wie er dem Amerikaner begrifflich macht auf die Frage: „Wo sind Deine Eltern?“, daß die durch den Bombenkrieg getötet worden sind. Der Neger läßt die Schuhe, die er schon in der Hand hat, wieder fallen, steigt in sein Auto und fährt stumm von dannen.

Die Episode „Rom“ beschreibt die Verwüstungen, die der Krieg bei den Mädchen angerichtet hat: ein strahlendes junges Geschöpf, beim Einmarsch der Amerikaner noch unverdorben, unbefangen und natürlich hilfsbereit, ist sechs Monate später eine Dirne; keines der beiden erkennt den anderen wieder, und erst, als der Soldat, angewidert von ihren Verführungskünsten, aus seiner Erinnerung das Bild jener Francesca heraufbeschwört, die sowohl Schönheit wie Würde besaß, weiß das Mädchen, wen sie da bei sich hat. Sie versucht, ihn wiederzugewinnen, aber es ist zu spät. Es gibt einige Augenblicke innerhalb dieser Episode, in der die Realistik des Dirnenmilieus um einige Nuancen zu stark ist, eine einzige Andeutung anstelle von mehreren hätte hingereicht, um auch hier der Forderung nach unerbittlicher Wahrhaftigkeit Genüge zu leisten.

In Florenz werden wir noch Zeuge von Straßenkämpfen, geraten in das undurchsichtige, von Partisanen belebte Hin und Her zwischen den Fronten, aus dem ebenfalls augenblickhaft die Umrisse menschlicher Schicksale sichtbar werden, ehe wir in einem abgelegenen Franziskanerkloster und damit nun allerdings bei dem schwächsten Teil des Filmes landen. Nicht unabsichtlich sind die bisherigen Episoden ausführlicher charakterisiert worden: es sollte versucht werden aufzuzeigen, wie sehr es Rossellini gerade beim Griff mitten ins Dunkle, Schmutzige, Verlorene gelang, die überall dicht daneben liegenden Helligkeiten aufzufinden, das dichte Beieinander der Lebens-„Realität“ zu zeigen. Der Film übt damit nicht nur eine „moralische“, sondern, wenn man so will, auch eine unmittelbar

„spirituelle“ Wirkung aus. Hier, bei den Franziskanern, macht der Film Anstalten, „fromm“ zu werden, und damit wird er komisch, sentimental und unwahr. Folgendes geschieht: drei amerikanische Geistliche bitten um Unterkunft in einem sehr idyllischen, von den Stürmen des Krieges verschont gebliebenen Kloster. Sie wird ihnen freundlich gewährt, die kleine Klostergemeinschaft, die sehr un-franziskanisch-reklusenhafte Züge trägt und von vollendeter Weltfremdheit ist, müht sich nach Kräften, es den Gästen recht zu machen. Da wird durch ein Gespräch des Paters Guardian mit dem einen der drei Fremden klar, daß dieser selbst, Bill Martin, zwar ein katholischer Priester ist, seine beiden Kameraden aber ein Protestant und ein Jude. Die Franziskaner laufen aufgestört, wie gackernde Hühner, durcheinander, um sich diese unfassbare Neuigkeit mitzuteilen, und jeder sinkt sofort auf die Knie, um Gott um Verzeihung zu bitten, daß das Haus zwei Ungläubige beherberge. Vor dem Abendessen, das mit Hilfe dörflicher Gaben und amerikanischer Konserven für franziskanische und Kriegs-Verhältnisse mehr als üppig geraten ist, wird den Gästen mitgeteilt, daß es nicht üblich sei (!), während der Mahlzeiten zu reden, es wird ihnen „Guter Appetit“ gewünscht, und dann sollen sie essen, wagen es aber nicht, weil die gesamte Bruderschaft mit starren Blicken steif aufgerichtet an den Wänden entlang sitzt und ihrerseits keine Anstalten zum Essen trifft. Bill Martin wagt, das Schweigen zu brechen und den P. Guardian zu fragen, warum denn niemand von ihnen essen wolle, und er erfährt, daß man sich strenges Fasten auferlegt habe, weil man Ungläubige unter dem Dach beherberge.

Nun, hier kann dem ausgezeichneten Regisseur Rossellini der Vorwurf nicht erspart werden, daß er sich um die gleiche Authentizität für diesen Teil seines Films hätte bemühen müssen, die ihn in den übrigen auszeichnet, und weniger noch als einige äußere Fehler hätten ihm grobe innere Unwahrscheinlichkeiten unterlaufen dürfen. Sie lassen sich dahin zusammenfassen, daß jenes heftig, nahe-

zu aggressiv zur Schau getragene Fasten der Franziskaner ein unerhörter Verstoß gegen das Gebot der Liebe und darum, so hoffen wir, ziemlich unwahrscheinlich ist, auf jeden Fall nicht im Einklang mit dem Geiste des Heiligen, in dessen Namen hier so gehandelt wird. Rossellini hat sich inzwischen darangemacht, von eben diesem Heiligen, von Franziskus, einen eigenen Film, „Francesco giullare di Dio“, zu drehen; Minderbrüder aus Baronissi sind daran beteiligt, und so ist anzunehmen, daß er inzwischen Gelegenheit gehabt hat, sich selber zu korrigieren.

Für den deutschen Beschauer schließt „Paisa“ mit jener Refektoriums-Szene: Bill Martin erhebt sich ergriffen und versichert den Brüdern, daß er bei ihnen eine Demut und einen Glauben wiedergefunden habe, die er durch den Krieg verloren hatte. Der Original-Film enthält noch eine sechste Episode, die im Gebiet des Po spielt: Partisanen werden, an Händen und Füßen gefesselt, von einem Kanonenboot aus in den Fluß gestoßen. Es ist schauerlich, aber es ist nicht das allerletzte Wort: auch hier gibt es noch Szenen, die den Menschen in seiner Würde und in seiner Liebe zur Freiheit zeigen. Die Deutsche Selbstkontrolle des Films in Wiesbaden hat, vor der Freigabe „Paisas“ für das deutsche Publikum, die Beseitigung dieser letzten Episode verlangt; und wenn man in Betracht zieht, welche Aufnahme die sehr viel harmlosere erste Episode gefunden hat, so ist hier vielleicht in der Tat der Anlaß zu weiteren Erregungen vermieden worden. Denn wiewohl Rossellinis Film seine „Tendenz“ deutlich genug macht: zur Abschreckung vor dem Krieg seine Schrecklichkeiten zu zeigen, ist wahrscheinlich nicht jedem der wiederholte Anblick eben dieser Schrecklichkeiten erträglich. Jedenfalls aber wäre der Originalschluß dieser innersten Tendenz des Films gemäßer als es so die ein wenig allzu „lyrische“ und tiefe franziskanische Idylle ist. Aber wir haben nun eine Ahnung bekommen vom neuen italienischen Film und dürfen auf das Weitere gespannt sein.

Aus der Ökumenischen Bewegung

Die Taufkrise in der EKD und ihre Lösung

„Sollte sich der Sakraments- und Taufbegriff Karl Barths in der evangelischen Kirche durchsetzen, wozu viel Neigung besteht, so würde diese sich auch in diesem Punkte weit vom NT entfernen... und eines der letzten Fundamente der Einheit der Kirche würde dahinfallen“, so schrieb Heinrich Schlier in seiner Widerlegung der Schrift von Karl Barth aus dem Jahre 1943 über „Die kirchliche Lehre von der Taufe“ (Theol. Lit. Ztg. Dez. 1947 Sp. 336). Seitdem ist der Kampf um die Beibehaltung der Kindertaufe und die Einführung der Erwachsenentaufe in der EKD immer drängender geworden, zumal seitdem sich Präsident Niemöller in seiner Eigenschaft als Vorsitzender des „Bruderrates“ der Sache annahm. Inzwischen sind aber auch einige Klärungen erfolgt. Die Ansbacher Generalsynode der „Vereinigten Luth. Kirche in Deutschland“ hat Ende Juni eine für die Lutheraner bindende Weisung über die Taufe erteilt, und auch ein führendes Mitglied des „Bruderrates der Bekennenden

Kirche“, Oberkirchenrat Dr. Joachim Beckmann, Düsseldorf, hat in einer Schrift „Die kirchliche Ordnung der Taufe“ (Ev. Verlagswerk 1950) jede unnötige Neuerung und jedes Sektierertum abgelehnt, das die Gemeinden verwirren könnte. Er fordert sogar die Beibehaltung der trinitarischen Formel und die Begießungstaufe „im Hinblick auf die römisch-katholische Taufübung“, um der Christenheit das Ärgernis der Wiedertaufe zu ersparen. Die Taufkrise in den evangelischen Kirchen offenbart sowohl ein neues Sakramentsbewußtsein wie auch ein neues Kirchenbewußtsein, das uns schon in der Abendmahlsfrage begegnet ist. Barths Vorstoß von 1943 hat indessen nur eine bestehende Krise verschärft, indem er behauptet, die Taufe sei kein „kausatives oder generatives“, sondern nur ein „kognitives Mittel unseres Heiles“, ein Zeichen beim Wort, sie erfordere auf seiten des Täuflings eine volle Glaubensentscheidung; die Kindertaufe sei daher gegen das Zeugnis des NT. Damit wurde allerdings der reformatorische Sakramentsbegriff, der das Sakrament zum Mittel der Wortverkündigung macht, radikal betont. Das geschah zu einer Zeit, als bereits von