

Tobias Haupts

Nach dem Konzil oder Der Geist vergangener Weihnacht

Ulrich Schamonis ALLE JAHRE WIEDER

Über ein Ende: '68/'86

Vielleicht markierte der Beginn der 1980er Jahre ein Ende der Ideen, Träume und Visionen, die sich unter dem geschichtsträchtigen Jahr und der Chiffre '68 zusammenfassen lassen. Mit der ersten Ausgabe der *taz* 1978 und der Gründung der Partei *Die Grünen* am 13. Januar 1980, nach dem vorhergegangenen Treffen am „Strand von Tunix“, begann zwar eine Bündelung aktivistischer Energien in der Bundesrepublik, möglicherweise aber auch der so oft beschworene wie kritisierte Gang durch die Institutionen.¹ Die 1980er Jahre kennzeichnen sich als ein Jahrzehnt des Bürgerprotestes und der Initiativen, durch den Einsatz für die Umwelt und damit gegen Atomkraft, durch den Einsatz für den Frieden und damit gegen die Aufrüstung. Und auch wenn die Empörungen über den deutschen Herbst kaum verklungen waren und sich der Aktivismus des Einzelnen noch als tragfähig erwies, so schien sich eine Gegenentwicklung anzudeuten, die den Einzelnen nicht mehr nach außen trug, sondern ins Innere. Vielleicht markieren die beginnenden 1980er Jahre daher auch den sichtbar spürbaren Beginn einer großen Enttäuschung über die nachlassende Kraft der letzten großen Ideologien des 19. Jahrhunderts: des Sozialismus und des Liberalismus. Dem Aufruhr folgte die Einkehr, ein Hang zum Bewahrenden, und damit verbunden auch zum Konservativen – und dies nicht erst unter dem neuen Kanzler der CDU, Helmut Kohl, im Oktober 1982.

Bereits Ende der 1970er Jahre zeichnete sich eine Wiederkehr romantischer Ideen ab, das Hören auf den Geist der Umwelt, die Achtung des Lebens im alltäglichen Miteinander. Nicht zufällig hielt sich in jenen Tagen und Wochen ein Fantasyroman in den Bestsellerlisten der Feuilletons, stieg zunächst auf Platz 5 ein und kletterte schließlich auf den ersten Rang.² Zum Kronzeugen dieser anderen Antwort auf die andauernden Herausforderungen der Moderne wurde der Schriftsteller Michael Ende, Sohn des surrealistischen Malers Edgar

¹ An dessen Ende 1991 die realpolitische Wende der Grünen stand.

² Vgl. Ulli Pfau: Phantásien in Halle 4/5. Michael Endes „Unendliche Geschichte“ und ihre Verfilmung. München 1984, S. 21.

Ende. Michael Ende hatte bereits in den 1960er Jahren mit den Büchern um das Findelkind *Jim Knopf*³ seine eigenen literarischen Geister in der Gestalt Bertolt Brechts ausgetrieben⁴ und damit erste Bestseller vorgelegt. Endes neues Buch, *Die Unendliche Geschichte*,⁵ sprach nicht nur das „ewig Kindliche“⁶ in seinen Lesern an, sondern öffnete den Blick für die Welt hinter der Welt, für die Macht der Fantasie und nicht zuletzt auch, sehr zur Freude der Lehrer und Pädagogen, für das Lesen selbst, für die Kraft und Schönheit eines guten Buches. Endes Erfolg, so glaubte auch der Schriftsteller selbst, konnte nur zustande kommen, weil sich etwas verändert hatte in der öffentlichen Meinung und im Diskurs. Der zeitweilige Tiefpunkt der sogenannten Eskapismus-Debatte,⁷ in der die Kritiker nur das gelten ließen, was politische Relevanz besaß, schien Ende der 1970er Jahre erreicht zu sein. Endes Werk, und dies war eine seiner zentralen Aussagen, führte eben nicht nur nach Phantásien, sondern handelte gleichsam von der Frage, wie man dieses Phantásien wieder verlassen könne, ohne es vollends loszulassen. Vielleicht konkretisierte sich hier, im Umbruch der 1970er zu den 1980er Jahren, und eben nicht, wie Rüdiger Safranski andeutet, in '68 eine letzte Bewegung der Romantik.⁸

Den Herausforderungen der Moderne mit einem Hauch Transzendenz zu begegnen – diese Haltung durchzog auch die Filme der 1980er Jahre, was von einem vulgären Verständnis der Romantik im US-amerikanischen Fantasyfilm⁹ der Dekade bis hin zur Eröffnung religiöser Thematiken im europäischen Autorenfilm¹⁰ reichte. Der gerade das filmische Schaffen um 1968 bestimmende Schlachtruf der *Realité!* schien vergessen.¹¹ Und dies trotz einer strukturellen Gemeinsamkeit zwischen den Jahrzehnten: Denn die Aufladungen der Gesellschaft durch die zirkulierenden Bilder der Medien und die durch sie geweckten Sehnsüchte, die 1968 so bestimmend und doch unerkannt wirkten, wurden mit dem Beginn des Medienzeitalters der 1980er Jahre erneut virulent. Video und

3 Michael Ende: *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*. Stuttgart 1960, sowie Michael Ende: *Jim Knopf und die Wilde* 13. Stuttgart 1962.

4 Vgl. Birgit Dankert: *Michael Ende. Gefangen in Phantásien*. Darmstadt 2016, S. 226.

5 Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart 1979.

6 Vgl. Michael Ende: *Über das Ewig-Kindliche*. In: ders.: *Zettelkasten. Skizzen & Notizen*. Herausgegeben von Roman Hocke. München 2011, S. 177–198.

7 Vgl. zur Eskapismus-Debatte Dankert: *Michael Ende*, S. 170.

8 Vgl. Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. Frankfurt am Main 2009, S. 13.

9 Vgl. den Zyklus US-amerikanischer Fantasyfilme zwischen 1978 und 1987.

10 Vgl. exemplarisch die Arbeiten von Wim Wenders oder Krzysztof Kieślowski in den 1980er Jahren.

11 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Auf- und Abbrüche – die Internationale der Pop-Kultur*, in diesem Band.

Videokassette führten nicht nur zu einem Mehr dessen, was dieser Zirkulation beigegeben wurde und sie aufrechterhielt, sondern förderten, auch durch neue Medien wie den Personal Computer, einen weiteren Rückzug des Mediengebrauchs ins Private, verschärften auf ihre Weise die Rückkehr einer neuen Form der Biedermeierlichkeit, die vonseiten des Kinos nach dem Ende des Neuen Deutschen Straßenfilms nur noch durch das Undergroundkino seiner Zeit, durch die Arbeiten Lothar Lamberts, Jörg Buttgereits und Christoph Schlingensiefs, angegriffen wurde.¹²

Diese Verschiebung der Bemühungen der 68er und ihr mögliches Nachlassen in den 1980er Jahren gehen einher mit dem Ende der einstigen Erneuerungsbewegung des deutschen Films, dem Ende des Neuen Deutschen Films. Bilder dieser Enttäuschung finden sich weniger in den jeweiligen Filmen als in den einzelnen Biografien ihrer Protagonisten, im Produzieren abseits des bundesdeutschen Marktes oder der Konzentration auf ein anderes Medium. Eine Ausnahme bildet hier Hans W. Geißendörfers 1984 erschienener Film *EDITHS TAGEBUCH* (BRD), basierend auf der gleichnamigen Romanvorlage von Patricia Highsmith, der das Ankommen und damit auch Scheitern der Protagonisten der 68er-Bewegung Ende der 1970er Jahre zeigt und der zugleich keine Lösungen für das Überbrücken einer möglichen Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit bietet: Edith Baumeister (Angela Winkler) lebt mit ihrem Mann Paul (Vadim Glowna) und ihrem Sohn Chris (Leopold von Verschuer) in einer Villa in Berlin-Zehlendorf. Von ihrem Mann wird sie betrogen, ihr Sohn erweist sich als die destruktive Verkörperung einer erst in den 1980er Jahren zur vollen Blüte kommenden *No-Future*-Bewegung. Das einstige Feuer ihres politischen Engagements will sie auch im neuen Haus nicht aufgeben, arbeitet nebenbei für die Stadtteilzeitung *Signal*, nutzt statt des Mediums Flugblatt das bequem über die regulären Verteiler die Haushalte erreichende Druckerzeugnis.¹³ '68 ist lediglich ein vergangenes Damals, erinnert durch das Blättern in alten Fotoalben; der Fernseher, der über Politik berichtet, wird im Film regelmäßig ausgeschaltet. Doch eben dieses Scheitern an den einstigen hehren Zielen inszeniert Geißendörfer nicht nur als Scheitern der bürgerlichen Konstrukte – ihr Mann verlässt Edith schließlich, der Sohn vergiftet den bettlägerigen Onkel –, sondern auch als Rückzug in die Innerlichkeit, als Rückzug ins Grüne (Abb. 1).

¹² Vgl. Tobias Haupts: Verweilen. Rudolf Thome, die Poetik der Dauer und die bundesdeutsche Filmgeschichte der 1980er Jahre. In: ders. (Hg.): Rudolf Thome. Film-Konzepte 51. München 2018, S. 65 ff.

¹³ Ediths erster Artikel in der ersten Ausgabe der von ihr mitbegründeten Zeitung lautet „Das arme reiche Deutschland“ und handelt von der Umweltzerstörung und den „Kampfmaßnahmen“ dagegen.



Abb. 1: Über den Kopf wachsen (EDITHS TAGEBUCH).

In ihrem Büro im ersten Stock der Villa, welches nach und nach von Pflanzen überwuchert wird, flüchtet sich Edith in die Scheinwelt ihres Tagebuchs. Dort realisiert das im harschen Gegensatz zum Bild stehende Voice-over der ruhigen Stimme Angela Winklers den Absturz ihrer Figur. Da es Edith eben nicht gelingt, aus ihrem eigenen Phantasien zu entkommen, endet sie in Verzweiflung, bedroht von einem Platz in der Psychiatrie, vollkommen außerhalb der Gesellschaft, die sie aus Berlin-Zehlendorf heraus verändern wollte. Im Gegensatz zu Edith verpasste Hans W. Geißendörfer den Absprung (vom Kino) nicht, wenngleich dieser nur bis nach München führte, in eine kleine gutbürgerliche Ecke mit dem Namen LINDENSTRASSE (BRD 1985–).

Auch Ulrich Schamoni, in den 1960er Jahren einer der führenden Regisseure des Jungen Deutschen Films, arbeitete Ende der 1970er und zu Beginn der 1980er Jahre nunmehr für das Fernsehen. Die von ihm inszenierte und vom WDR produzierte Serie *SO LEBTEN SIE ALLE TAGE* (BRD 1984) – schon im Titel deutet sich ein womöglich verklärter Blick auf die deutsche Vergangenheit an – handelt von den sogenannten kleinen Leuten im Preußen des 18. Jahrhunderts, die zuvor realisierte Produktion des Süddeutschen Rundfunks *WAS WÄREN WIR OHNE UNS* (BRD 1979) vom bundesdeutschen Leben in den 1950er Jahren. Im Gegensatz zu Hans W. Geißendörfer kehrte Schamoni nach 1984 bis zu seinem Tod 1998 nicht mehr zum Kino zurück. Die bundesdeutsche Filmgeschichte der 1980er Jahre abseits dieses hier beschriebenen Narrativs des Niedergangs beziehungsweise des Abschieds wäre jedoch noch zu schreiben.¹⁴

¹⁴ Vgl. Haupts: Verweilen.

Über einen Anfang: '62/'68

Die Pole, zwischen denen sich Ulrich Schamonis 1967 erschienener Film *ALLE JAHRE WIEDER* (BRD) bewegt – dem Aufbruch der Filmemacher im Zuge des Jungen (und später Neuen) Deutschen Films auf der einen und den Entwicklungen der katholischen Kirche innerhalb Westdeutschlands und darüber hinaus auf der anderen Seite – nehmen zum Revolutionsjahr '68 eine asynchrone Beziehung ein. Richtig ist zwar, dass die provokativen Herausforderungen, vor welche die Jugend die westliche Welt stellte, den Film¹⁵ wie auch die Kirche gleichermaßen trafen, beide aber, Medium wie Institution, bereits zu Beginn des Jahrzehnts in Vorlage gegangen waren. Die aktive Kritik am bestehenden System, am Schweigen über die nähere Vergangenheit des Landes, an den Vätern und am fehlenden Bruch und Neuanfang, die sich 1968 in geplanten wie spontanen Aktionen auf und abseits der Straße entlud, hatte sich im deutschen Film wie auch in der katholischen Kirche in Maßen bereits ereignet. Die Revolution von unten erreichte den deutschen Film auf den Kurzfilmtagen in Oberhausen am 28. Februar 1962, die kirchliche Revolution von oben das Episkopat der Weltkirche bereits wenige Jahre davor.

Diese Revolution setzte ein mit einem Wechsel im höchsten Amt der katholischen Kirche, die Papst Pius XII. beinahe zwanzig Jahre lang bis zu seinem Tod am 9. Oktober 1958 geleitet hatte. Die Äußerlichkeiten dieses Wechsels wurden bereits in der Erscheinung des neuen Papstes Johannes XXIII. deutlich. Vertrat der großgewachsene und hagere Pius das Papstamt mit einer geradezu aristokratischen Haltung, so schien der kleinere und gedrungene Johannes bodenständigerer Natur zu sein. Einen wirklichen Wandel durch den Wechsel im höchsten Amt der Kirche sah man jedoch nicht kommen. Die Presse und Öffentlichkeit belegte den Beginn des neuen Pontifikats bereits mit den Schlagwörtern vom Kompromisskandidaten, der Verlegenheitslösung und des Übergangspapstes.¹⁶ Das Interesse schien eher an einer Kontinuität zwischen Pius und seinem Nachfolger zu bestehen. Auch die Ankündigung von Johan-

¹⁵ Zum zeitgenössischen Zusammengehen von Film und Religion vgl. Reinhold Zwick: Provokation und Neuorientierung: Zur Transformation religiöser Vorstellungen im Kino der langen sechziger Jahre. In: Frank Bösch/Lucian Hölscher (Hg.): Kirche – Medien – Öffentlichkeit. Transformationen kirchlicher Selbst- und Fremddeutungen seit 1945. Göttingen 2009, S. 144–173.

¹⁶ Vgl. Karl Gabriel: Zwischen Aufbruch und Absturz in die Moderne. Die Katholische Kirche in den 60er Jahren. In: Axel Schildt et al. (Hg.): Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften. Hamburg 2000, S. 530 sowie Wilhelm Damberg: Abschied vom Milieu? Katholizismus im Bistum Münster und in den Niederlanden 1945–1980. Paderborn u. a. 1997, S. 223.

nes XXIII. vom 25. Januar 1959, möglichst bald ein Konzil einberufen zu wollen, stieß Ende der 1950er Jahre auf wenig Resonanz.¹⁷ Erst als dieser Plan konkret wurde, die Beratungen abgeschlossen waren und die Vorbereitungen in die entscheidende Phase gingen, begann die Öffentlichkeit zu ahnen, was Johannes unter dem Schlagwort des *Aggiornamento*¹⁸ verstand und, mehr noch, mit ihm bezwecken wollte.

Das Zweite Vatikanische Konzil,¹⁹ welches am 11. Oktober 1962 begann und am 8. Dezember 1965, nun bereits unter dem Pontifikat Pauls VI.,²⁰ endete, sollte die katholische Kirche auf die Moderne zubewegen, von der sie sich abgekapselt und losgelöst betrachtet hatte.²¹ Wenngleich der revolutionäre Geist der ersten Monate des Konzils bereits nach kurzer Zeit eher einer Form von Resignation gewichen war, da es den Teilnehmern in seinen Reformen zu weit oder eben nicht weit genug ging, darf der Einschnitt des 2. Vatikanums für das Leben der Gläubigen, aber auch für das Erscheinungsbild des Glaubens wie auch der Kirche im öffentlichen Raum, nicht unterschätzt werden. Diese Form der inneren Erneuerung, das bildliche Aufreißen der einst verschlossenen Fenster, um bereits 1962 den angestauten und seit 1968 so gern skandierten *Muff der tausend Jahre* zu entlüften, wurde in der Bundesrepublik mit einer weiteren, nur konsequenten Debatte verbunden, auf welche die Veröffentlichung wichtiger Bücher folgte: Das Buch *Der deutsche Katholizismus im Jahre 1933*²² (1961) des deutschen Staatsrechtlers Ernst-Wolfgang Böckenförde, Carl Amerys Streitschrift *Die Kapitulation oder Deutscher Katholizismus heute*²³ (1963) über den Milieukatholizismus sowie Rolf Hochhuths Schauspiel²⁴ *Der Stellver-*

17 Vgl. Damberg: Abschied vom Milieu?, S. 223.

18 Was so viel bedeutet wie *auf den Tag bringen*.

19 Zur Geschichte des Konzils vgl. Otto Hermann Pesch: Das Zweite Vatikanische Konzil (1962–1965). Vorgeschichte – Verlauf – Ergebnisse – Nachgeschichte. Würzburg 1993 sowie Knut Wenzel: Kleine Geschichte des Zweiten Vatikanischen Konzils. Freiburg u. a. 2005. Zur Theologie des Konzils vgl. Joseph Ratzinger (Benedikt XVI.): Zur Lehre des Zweiten Vatikanischen Konzils. Formulierung – Vermittlung – Deutung. Erster & Zweiter Teilband. Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Gerhard Ludwig Müller. Band 7/1 & Band 7/2. Freiburg 2012.

20 Papst Johannes XXIII. starb bereits am 3. Juni 1963.

21 Vgl. Gabriel: Zwischen Aufbruch und Absturz in die Moderne, S. 529.

22 Ernst-Wolfgang Böckenförde: Der deutsche Katholizismus im Jahre 1933. Kirche und demokratisches Ethos. Mit einem historiographischen Rückblick von Karl-Egon Lönne. Freiburg u. a. 1988.

23 Carl Amery: Die Kapitulation oder Deutscher Katholizismus heute. Reinbek 1963. Vgl. Gabriel: Zwischen Aufbruch und Absturz in die Moderne, S. 531.

24 Auch die Veröffentlichung von Heinrich Bölls Roman *Ansichten eines Clowns* befeuerte die Diskussion. Heinrich Böll: Ansichten eines Clowns. Köln 1963.

treter²⁵ (1963) lösten nach den anfänglichen Skandalen und Empörungen nötige Diskussionen über die Rolle und Verquickung der katholischen Kirche zur Zeit des Nationalsozialismus aus, die die tradierte Heldengeschichte der in dunkler Zeit standhaft gebliebenen Kirche ergänzte wie zurechtrückte.²⁶

Die inner- wie außerkirchlichen Debatten waren somit 1967 bereits voll im Gange, und doch bildete das Jahr '68 nicht nur einen Fluchtpunkt der Debatte, sondern gleichsam einen neuen Höhepunkt. Die Ursache für den Verlust der Integrationskraft der katholischen Kirche lag in den offen sichtbaren Verschiebungen des tradierten Wertesystems,²⁷ in der Nichtübereinstimmung zwischen gesellschaftlichen und kirchlichen Werten, deren Auseinandergehen bereits in den 1950er Jahren begonnen hatte. Der Anlass aber, der 1968 die Situation erneut verschärfte und zum Ausbrechen offener Differenzen im bundesdeutschen Katholizismus führte, bildete die Enzyklika *Humanae Vitae* (*Über die Weitergabe des Lebens*),²⁸ die Papst Paul VI. am 25. Juli 1968 veröffentlichen ließ. Die Antibabypille, die seit 1961 auch auf dem deutschen Markt erhältlich war, führte zum Einsatz einer Kommission durch den Papst, die der Frage nachgehen sollte, ob das glaubende katholische Paar auf diese Form der Empfängnisverhütung zurückgreifen dürfe, ob an ihr Glauben und Handeln übereinzubringen seien. Und trotz der positiven Antwort der Kommission bezog Paul VI. in seiner Enzyklika gegen den Gebrauch der Pille Stellung. Die Unruhe unter den Katholiken der Bundesrepublik brach sich auf dem 82. Katholikentag²⁹ in Essen Bahn und wurde nicht nur durch die Enttäuschung aufgrund der kurz zuvor veröffentlichten Enzyklika getragen, sondern auch durch die politischen Ereignisse in Osteuropa, die Niederschlagung des Prager Frühlings wenige Wochen zuvor. Die katholischen Bischöfe fühlten sich genötigt, in einer eigenen nachfolgenden Erklärung³⁰ die Botschaft Pauls VI. zu relativieren und

25 Rolf Hochhuth: *Der Stellvertreter*. Ein christliches Trauerspiel. Reinbek 1963.

26 Vgl. Gerhard Ringshausen: *Die Kirchen – herausgefordert durch den Wandel der Gesellschaft in den sechziger Jahren*. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der sechziger Jahre*. München 2003, S. 34.

27 Vgl. Gabriel: *Zwischen Aufbruch und Absturz in die Moderne*, S. 537–538 sowie Detlef Pollack: *Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in den 1960er Jahren*. In: Claudia Lepp et al. (Hg.): *Religion und Lebensführung im Umbruch der langen 1960er Jahre*. Göttingen 2016, S. 31 ff.

28 Vgl. Papst Paul VI.: *Humanae Vitae*. *Über die Weitergabe des Lebens*. http://w2.vatican.va/content/paul-vi/de/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae.html (Zugriff am 15. 5. 2018). Vgl. dazu Dietrich von Hildebrand: *Die Enzyklika „Humanae Vitae“ – ein Zeichen des Widerspruchs*. Regensburg 1968.

29 Vgl. David Andreas Seeber (Hg.): *Katholikentag im Widerspruch*. Ein Bericht über den 82. Katholikentag in Essen. Freiburg u. a. 1968.

30 Vgl. Ringshausen: *Die Kirchen*, S. 34.

die Frage nach dem Nutzen und Gebrauch der Pille zurück an die einzelnen Menschen zu geben, an ihren persönlichen Glauben und letztlich auch ihr eigenes Gewissen.

Und dennoch schien sich auch hier zwischen den Gläubigen und der Führung der Kirche, konzentriert in der Person des Papstes, eine Kluft zu öffnen. Die These, dass es in der katholischen Kirche, und genauer noch im Denken führender Theologen, nach den angestrebten Öffnungen des 2. Vatikanischen Konzils gerade 1968 zu einer konservativen Wende gekommen wäre, lässt sich nur bedingt aufrechterhalten. Einen solchen Vorwurf machte unter anderen der Schweizer Theologe und Universitätsprofessor in Tübingen, Hans Küng, seinem Kollegen (und späterem Papst) Joseph Ratzinger, der erst 1966 auf Kungs Bestreben von Münster nach Tübingen gewechselt war. Denn abseits ihres wissenschaftlichen-theologischen Denkens lassen sich die Viten Kungs und Ratzingers als Beispiele dafür lesen, wie das jeweilige Professorium der deutschen Universitäten auf die protestierenden Studierenden reagiert hat.³¹ Küng, der offen die Position Pauls VI. kritisierte, warf Ratzinger vor, zu sehr an überholten Vorstellungen der Kirche festzuhalten, hierbei außer Acht lassend, dass weltliches und kirchliches Denken, trotz einer Öffnung zur Moderne hin, an den entscheidenden Punkten schlicht nicht immer kompatibel sein können. Sowohl Küng als auch Ratzinger waren beide als theologische Berater³² Teilnehmer des 2. Vatikanischen Konzils gewesen und standen zumeist hinter den theologischen Erneuerungen und Reformen. In seinem 1968 erschienenen Buch *Einführung in das Christentum*³³ brachte Joseph Ratzinger diesen Widerspruch zwischen unveränderlicher Wahrheit und dem Geist des *Aggiornamento* zur Sprache und verwies damit auf ein Grundproblem, dem sich jedwede Erneuerungen im Allgemeinen und die Ideen von 1968 im Besonderen ausgesetzt sehen:

Die Grundparadoxie, die im Glauben an sich schon liegt, ist noch dadurch vertieft, dass Glaube im Gewand des Damaligen auftritt, ja, geradezu das Damalige, die Lebens- und Existenzform von damals zu sein scheint. Alle Verheutigungen, ob sie sich nun intellektuell-akademisch ‚Entmythologisierung‘ oder kirchlich-pragmatisch ‚Aggiornamento‘ nen-

31 Vgl. dazu Hansjürgen Verweyen: Joseph Ratzinger – Benedikt XVI. Die Entwicklung seines Denkens. Darmstadt 2007, S. 43 ff. sowie Peter Seewald: Benedikt XVI. Ein Porträt aus der Nähe. Berlin 2005, S. 109–110.

32 Küng als theologischer Berater von Bischof Carl Joseph Leiprecht von Rottenburg, Ratzinger als theologischer Berater des Kölner Kardinals Joseph Frings.

33 Joseph Ratzinger (Benedikt XVI.): Einführung in das Christentum. Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis. Mit einem neuen einleitendem Essay. 7. Auflage. München 2006.

nen, ändern das nicht, im Gegenteil: diese Bemühungen verstärken den Verdacht, hier werde krampfhaft als heutig ausgegeben, was in Wirklichkeit doch eben das Damalige ist. Diese Verheutigungsversuche lassen erst vollends bewusst werden, wie sehr das, was uns da begegnet, ‚von gestern‘ ist [...]; er [der Glaube] erscheint uns viel eher als die Zumutung, im Heute sich auf das Gestrige zu verpflichten und es als das immerwährende Gültige zu beschwören. Aber wer will das schon in einer Zeit, in der an die Stelle des Gedankens der ‚Tradition‘ die Idee des ‚Fortschrittes‘ getreten ist?³⁴

Den Anspruch, das Neue nicht „unbesehen jederzeit auch schon für das Bessere [zu] halten“,³⁵ verteidigte Ratzinger im Vorwort zu seinem Buch – eine Grundüberzeugung, die 2005 auch mit zum Leitthema seines Pontifikats werden sollte.

Über Oberhausen: '62/'67

Der Regisseur Ulrich Schamoni, und mit ihm nicht wenige andere, konnte Anfang der 1960er Jahre nicht anders, als den katholischen Glauben nicht nur mit dem Alten und Verbrauchten zu identifizieren, sondern gleichfalls das nach 1945 wieder in Mode gekommene Schwarz mit der Einengung des Milieus in der katholischen Bischofsstadt Münster gleichzusetzen. Wandte sich zwar lediglich Schamonis Bruder Peter mit seiner Unterschrift unter dem Text des Oberhausener Manifests gegen das Kino (und damit wohl auch das Deutschland) der Väter, provozierte Ulrich durch die Veröffentlichung seines Romans *Dein Sohn lässt grüßen*³⁶ (1962) die vorhergegangene Generation im Allgemeinen und die Bewohner Münsters – zum ersten Mal – im Besonderen.

Fast die ganze Stadt marschierte mit, so gut wie alle, mindestens hunderttausend. Und die nicht mitmarschierten, standen wenigstens am Straßenrand, waren also auch dabei; und die nur gezwungen dabei waren, füllten immerhin die Reihen; und die nicht mitmachten, die waren unwichtig, die sah man eben gar nicht, die durften einfach nicht gesehen werden, um das Ganze nicht zu stören und um nicht gestört zu werden. [...] Der ehemalige Stadtrat Heinrich Barweich mußte mitmarschieren, konnte sich nicht davonmachen, wollte es auch gar nicht; er trug die rechte vordere Stange des Baldachins.³⁷

Die Assoziationen liegen auf der Hand: In dieser nahezu filmisch gedachten Beschreibung der Fronleichnamsprozession drückt sich, gleich einem Palimp-

³⁴ Ratzinger: Einführung in das Christentum, S. 46–47.

³⁵ Ratzinger: Einführung in das Christentum, S. 27.

³⁶ Ulrich Schamoni: *Dein Sohn lässt grüßen*. Berlin 1962.

³⁷ Schamoni: *Dein Sohn lässt grüßen*, S. 7.

sest, das Vergangene im Gegenwärtigen durch, wird marschiert statt prozessiert.

Zentrale Figuren des Buches sind die jugendlichen Schüler³⁸ des fiktiven Städtchens Kloster, das bereits im Namen auf das Milieu wie auch das Moment der Einengung verweist, die in stetiger Opposition zu ihren Lehrern und Vätern versuchen, den eigenen Weg zwischen dem bereits Vorgegebenen zu finden. Ihr Betragen erweist sich nicht nur dort als ungenügend, wo erste Erfahrungen mit älteren Frauen und jüngeren Mädchen gemacht werden, sondern auch in ihrer Rebellion, die sinnentleert erscheint. Hinter dem Beschmieren des Gedenksteins für die ehemalige Synagoge in Kloster steht lediglich eine Wette;³⁹ das Verprügeln von Ausländern, die die eigenen Mädchen verführen könnten, ist nur Mutprobe. Natürlich waren ihre Väter allesamt in der Partei, mitunter, dies ist bekannt, bereits 1932/33.⁴⁰ Grund für Aufsehen oder gar Skandal bietet dies nicht mehr und der gehasste Lehrer wird nur deshalb als ehemaliges Mitglied der NSDAP entlarvt, weil die Versetzung gefährdet ist.⁴¹ Die Ethik der christlichen Religion dient allein der intellektuellen Fingerübung, die Möglichkeiten des freien Willens gelten als verhandelbar, Pascals Wette als das zu spielende Spiel.⁴²

Das Buch wurde zum erwartbaren Skandal und wie so oft in den 1950er und 1960er Jahren aus den falschen Gründen.⁴³ Ausschlaggebend dafür, es auf die Liste der jugendgefährdenden Schriften zu setzen, war nicht die Banalisierung der jüngsten Vergangenheit, der Sünden der Väter, die sich in die christdemokratische Nachkriegszeit hinein verlängerten und einschrrieben, sondern, so wurde vage angedeutet,⁴⁴ der immer wieder stattfindende Geschlechtsverkehr mit wechselnden Partnern.⁴⁵ Tatsächlich aber stellt Schamoni bereits in seinem Roman die Generation der Söhne als eine zum wirklichen Widerstand

38 Im selben Jahr erschien auch der Roman *Die Unberatenen* (Hamburg 1963) des Schriftstellers Thomas Valentin, auf dem Peter Zadeks Film *ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME* basiert.

39 Vgl. Schamoni: *Dein Sohn lässt grüßen*, S. 136–137.

40 Vgl. Schamoni: *Dein Sohn lässt grüßen*, S. 146 ff.

41 Vgl. Schamoni: *Dein Sohn lässt grüßen*, S. 200 ff.

42 Vgl. Schamoni: *Dein Sohn lässt grüßen*, S. 118 ff.

43 Vgl. die Debatten um mögliche Verbote von Willi Forsts *SÜNDERIN* (BRD 1951) oder Ingmar Bergmans *TYSTNADEN* (*DAS SCHWEIGEN*, S 1963) in der Bundesrepublik.

44 Vgl. Lutz Hachmeister/Christine Schulte: „... sobald Sie Erfolg haben, geraten Sie in die Schußlinie.“ Ein Gespräch mit Ulrich Schamoni. In: *Medium 4* (1984), S. 33.

45 Auch ein Film Schamonis sollte mit der Zensur in Konflikt geraten: Sein 1974 veröffentlichter Film *CHAPEAU CLAUQUE* (BRD) erhielt eine FSK-Freigabe ab 18 Jahren, da der Film in den Augen der Prüfer Jugendliche zum Nichtstun verleiten könne. Vgl. Filmclub 813 (Hg.): Ulrich Schamoni: „Ein großer Privatier vor dem Herrn“. Köln 2006, S. 7.

unfähige Generation dar, gegen die sich, vielleicht gerade mehr noch als gegen die Eltern, seine Kritik richtet; eine Haltung, die sich auch im Debütspielfilm seines Bruders Peter SCHONZEIT FÜR FÜCHSE (BRD 1966) im resignativen und zugleich verachtenden Zynismus der Hauptfiguren äußert und sie unfähig macht, gegen den Druck der bleiernen Zeit aufzubegehren.

Diese Gemeinsamkeit der Protagonisten von *Dein Sohn lässt grüßen* über SCHONZEIT FÜR FÜCHSE bis hin zu ALLE JAHRE WIEDER löste in der Filmkritik den Vorwurf aus,⁴⁶ sich nicht weit genug von *Papas Kino* gelöst zu haben, gehört aber zum wesentlichen inszenatorischen Bestandteil des jeweiligen Films. Kernmoment der Handlung in SCHONZEIT FÜR FÜCHSE ist eine gutbürgerliche Treibjagd, zu der die Gesellschaft zusammengerufen hat und bei der die beiden Protagonisten und Freunde (gespielt von Helmut Fölnbacher und Christian Doerner) als Treiber beim feudalen Ritual eingesetzt werden. Der Ehrengast der Gesellschaft, ein Jagdautor (Willy Birgel), führt die beiden nicht nur in die Kunst des Tötens ein (Abb. 2), sondern lädt anschließend zu heimeligen Lesungen seiner niedergeschriebenen Jagdgeschichten am knisternden Kamin ein (Abb. 3).

Die Besetzung der Rolle mit dem Ufa-Star und Staatsschauspieler Willy Birgel deutet nicht nur auf eine doch schon früh einsetzende (Arbeits-)Beziehung zumindest zu den Stars der Altbranche⁴⁷ hin, sondern auch auf die Verbundenheit mit den Leben und Geschichten der Väter, von denen, trotz möglicher Bestrebungen der Loslösung, eben nicht loszukommen ist, werden sie doch immer als Teil des eigenen Lebens, des eigenen Ursprungs deterministisch mitgetragen. Die beiden jungen Männer versuchen ihren Ausweg in der Flucht zu finden, Viktor geht nach Amerika, der (im Film namenlos bleibende) Freund in den Beruf des Reporters, für den aber eigentlich auch kein wirkliches Interesse aufkommen will. Positionen, die von '68 aus gesehen vollkommen unmöglich einzuhalten wären, nicht nur aufgrund des zu vermissenden Widerstands. Viktor und sein Freund, darauf weist Bert Rebhandl hin, sind nicht einmal mehr durch Unkenntnis zu entschuldigen: Der Ausspruch „das[s] [das] doch nicht mehr [stimmt], was du hier siehst“⁴⁸ beschreibt eine Generation in „Wartehal-

⁴⁶ Bezogen auf SCHONZEIT FÜR FÜCHSE vgl. Olaf Möller: Alte Meister – Peter Schamoni. In: Ralph Eue/Lars Henrik Gass (Hg.): Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen. München 2012, S. 323. Zu es die gesammelten Kritiken in Cinémonde (Hg.): Die erste Welle: Retrospektive des jungen deutschen Films 66/67. München o. J., S. 4.

⁴⁷ Peter Schamoni führte diese Art von Zusammenarbeit mit den Stars des Dritten Reichs in SCHLOSS KÖNIGSWALD (BRD 1988) in besonderen Maßen fort. Ulrich Schamoni besetzte in es den Schauspieler Bernhard Minetti.

⁴⁸ SCHONZEIT FÜR FÜCHSE; TC: 01:15:19 h.



Abb. 2: Stilvolles Töten (SCHONZEIT FÜR FÜCHSE).



Abb. 3: (Jagd-)Geschichten von Früher (SCHONZEIT FÜR FÜCHSE).

tung“,⁴⁹ die über das Warten den Schritt nach Vorne vollkommen vergessen hat.

Ulrich Schamonis eigener Debütspielfilm *ES* (BRD 1966) inszeniert seine Protagonisten, das junge, auch ohne Trauschein glückliche Paar Hilke und Manfred (Sabine Sinjen und Bruno Dietrich), innerhalb anderer Parameter, die Loslösung von der elterlichen Generation scheint vollzogen, die Möglichkeiten des gemeinsamen Lebens in der ersten eigenen gemeinsamen Wohnung liegen vor ihnen. Doch es kommt zur Schwangerschaft, die beide voneinander separiert und schließlich in eine Kommunikationslosigkeit treibt, die keine gemeinsame Lösung mehr zulässt. Es, das ungeborene Kind, steht nicht nur zwischen ihnen, sondern zeigt zugleich auf, dass die möglichen Formen eines selbstbestimmten Lebens, zu denen auch die Entscheidung gehört, ein Kind nicht zu bekommen, einem öffentlich ethischen (und zu dem Zeitpunkt auch noch rechtlichen) Diskurs diametral gegenüberstehen. Die Sorglosigkeit der Bilder des gemeinsamen Lebens von Hilke und Manfred, spaßend bei den morgendlichen Ritualen, verträumt in der gemeinsamen Badewanne, werden aufgehoben⁵⁰ durch die Welt *da draußen*, durch die von ihr alleine aufgesuchten Ärzte, die genau dies noch verschärfen: ihr Alleinsein. Schamoni inszeniert und montiert die Aussagen der Ärzte in einem harschen Realismus, in jenem dokumentarischen Gestus, der dem Jungen Deutschen Film zu Eigen war (Abb. 4–6).

Hierbei geht es Schamoni weder darum, ob die Argumente der Ärzte gegen einen möglichen Abbruch der Schwangerschaft richtig sind, noch darum, sie durch die Mittel der audiovisuellen Ausgestaltung zu entlarven, sondern vielmehr um den Raum der Kälte, dem sich Hilke bei ihrer Suche nach Hilfe ausgesetzt sieht und an dem schon Anita G. (Alexandra Kluge) in *Alexander Kluges ABSCHIED VON GESTERN* (BRD 1966) zerbrach und der ihre Integration in den Westen verunmöglichte.⁵¹ Als Hilke schließlich einen Arzt gefunden hat, der den Eingriff vornehmen will und sie wieder bei ihrem Freund angekommen ist, kommt die vorherige Kommunikation vollends zum Erliegen und der Film endet in Bildern des gemeinsamen Schweigens. Getrennt voneinander, nicht Tisch und Bett, sondern am Tisch und auf dem Bett (Abb. 7).

Schamonis Film lässt sich schwerlich außerhalb des Diskurses lesen, der 1968 mit dem Höhepunkt der Debatte um die Antibabypille erreicht wurde.

⁴⁹ Bert Rebhandl: Anpassung und Bewusstwerdung. Filmische Sondierungen in der Bundesrepublik Deutschland. In: Connie Betz et al. (Hg.): Deutschland 1966. Filmische Perspektiven in Ost und West. Berlin 2016, S. 21.

⁵⁰ Die klassische Musik des ersten Teils des Films, so Rebhandl, „verstummt in der dramatischen zweiten Hälfte“. Rebhandl: Anpassung und Bewusstwerdung, S. 23.

⁵¹ Vgl. Hans Helmut Prinzler: Es. In: Norbert Grob et al. (Hg.): Neuer Deutscher Film. Stuttgart 2012, S. 96.

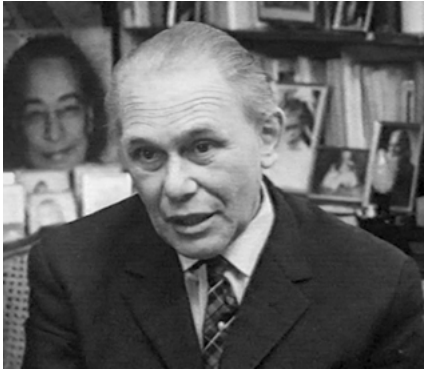


Abb. 4–6: Die Ablehnung der Selbstbestimmung (Es).

Und dennoch, ganz anders als der Nachfolger ALLE JAHRE WIEDER, erscheint der Film völlig frei von Fragen der Religion und dem damit verbundenen Milieu. Selbst der Ausflug mit der gebrechlichen Tante des eigenen Chefs auf den Friedhof wirkt fremd auf Manfred, losgelöst vom Heilsversprechen des Glaubens, exotisch als Ort, der nach kurzen Momenten der Langeweile nur unter dem Aspekt des Wirtschaftens (Urnen in Hochhäusern als Friedhof der Zukunft) gelesen wird. Der Kontakt zu den buchstäblich Vorhergegangenen kommt dort nicht zustande, wo es eben nicht um andere Themen und Fragen als den Bau des nächsten Hauses geht, wo die Zukunft verkörpert wird durch die wohlbeleibten „Patriarchenfiguren“,⁵² die bereits das Kino der 1950er Jahre etabliert hatte.⁵³

⁵² Rebhandl: Anpassung und Bewusstwerdung, S. 19.

⁵³ Vgl. DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (Rolf Thiele, BRD 1958).



Abb. 7: Die Trennung von Tisch und Bett (es).

Dies will sich jedoch weder als Vorwurf an Schamonis Film noch an die Werke des Jungen Deutschen Films verstanden wissen. Die Filme, die in der Zeit nach dem Oberhausener Manifest entstanden, wirken bis heute eigenwillig areligiös, verweisen auf keine offensichtliche Form der Transzendenz.⁵⁴ Die Religion taucht meist nur dort als kaum mehr teilbares Moment einer Gemengelage auf, wo die bundesdeutsche Gesellschaft sich dem Willen oder gar Wünschen und Träumen des handelnden Individuums entgegenstellt, das Subjekt im Glauben Hindernis und nicht Freiheit erkennt, eine Einengung durch das sogenannte Milieu. Ulrich Schamoni wie auch seine Brüder⁵⁵ Victor (Junior), Peter⁵⁶ und Thomas⁵⁷ wurden zwar in den 1930er Jahren in Berlin geboren und verbrachten

⁵⁴ Eine Ausnahme innerhalb des Neuen Deutschen Films stellen vielleicht die Filme Werner Herzogs dar.

⁵⁵ Zur Geschichte der Film-Familie Schamoni vgl. anekdotisch-biografisch: Maria Schamoni: *Meine Schamonis*. München 1983.

⁵⁶ Zum Filmschaffen Peter Schamonis vgl. Hilmar Hoffmann (Hg.): *Peter Schamoni: Filmstücke, film pieces*. Stuttgart 2003.

⁵⁷ Thomas Schamonis Film *EIN GROSSER GRAUBLAUER VOGEL* (BRD/I 1970) orientiert sich in seiner Ästhetik eher an den Filmen der späten 1960er Jahre der neuen Münchner Gruppe um Lemke und Thome.

Teile ihrer Kindheit dort, zogen aber nach dem Tod des Vaters⁵⁸ an der Ostfront 1942 in das spätere Nordrhein-Westfalen, in die Nähe des sauerländischen Iserlohns und schließlich ins westfälische Münster, welches zum zentralen Handlungsort von Ulrich Schamonis Roman wie auch seines zweiten Spielfilms werden sollte.

Über Münster: '62|'67

Die Schamonis nehmen in der Filmgeschichte der Bundesrepublik eine eigenwillige Position ein. Gehörte Peter Schamoni zwar zu den Mitunterzeichnern des Oberhausener Manifestes und lassen sich die Debütfilme der Schamonis auch anhand ihrer Poetik in eine starke Nähe zu den anderen Filmen der ersten Welle des Jungen Deutschen Films verorten, so nehmen sie bereits 1968 eine Position ein, die zwar nicht abseits von Oberhausen zu verorten ist, wie jene von Klaus Lemke und Rudolf Thome,⁵⁹ durch die sie jedoch schon früh dazu bereit sind, nach der Rolle der Unterhaltung für und in den eigenen Filmen zu fragen, den Jungen Deutschen Film als Publikumsfilm zu denken.⁶⁰ Eine vielleicht auch von der Filmpublizistik herbeigewünschte Homogenität der Oberhausener Gruppe hatte sich bereits Mitte der 1960er Jahre als Irrtum herausgestellt. Ulrich Schamonis *QUARTETT IM BETT* (BRD 1968) erweist sich gerade im zentralen Jahr 1968 nach dem Erfolg von May Spils' *ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN* (BRD 1968) als vergeblicher Versuch, dem Jungen Deutschen Film eine weitere Komödie an die Seite zu stellen. Statt den Rolling Stones⁶¹ folgt Schamoni den Jacob Sisters ins Tonstudio (Abb. 8), die, so die vernichtende Bilanz der Filmkritik, das einzig Genuine an seinem Film darstellen würden.⁶²

Bereits 1965 verliefen die Fronten nicht mehr nur zwischen der sogenannten Altbranche und den Jungfilmern, sondern gleichfalls zwischen den Jungfilmern und Teilen der Filmkritik. Gerade zwischen Ulrich Schamoni und den Autoren der 1957 gegründeten Zeitschrift *Filmkritik*, die die Bewegung ab Ober-

58 Victor Schamoni (Senior), einer der ersten Filmwissenschaftler Deutschlands, veröffentlichte Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre Texte über den Zusammenhang von Katholizismus und Film.

59 Vgl. dazu den Beitrag von Matthias Grotkopp in diesem Band.

60 Zu den möglichen Stilangeboten des Neuen Deutschen Films an den Zuschauer vgl. Thomas Elsaesser: *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München 1994, S. 110 ff.

61 Wie in Jean-Luc Godards *ONE PLUS ONE*.

62 Vgl. Wolfgang Vogel: *Oktett im Leichenhaus*. Ulrich Schamoni: „Quartett im Bett“. In: *Film 2* (1969), S. 38.



Abb. 8: Das einzig Genuine des Films: die Jacob Sisters (QUARTETT IM BETT).

hausen wohlwollend begleitet hatte, kam es in den 1960er Jahren mehr und mehr zum Bruch, nicht nur aufgrund der augenscheinlichen Anlehnung seiner Filme an *Papas Kino* und dem Zurückbleiben hinter einer neuen Radikalität, die sich die Zeitschrift in den Filmen gewünscht hätte. Zum offenen Streit kam es zwischen den aus Münster stammenden Enno Patalas, Ulrich Gregor und Uwe Nettelbeck mit Ulrich Schamoni bereits vorher, als dieser die drei Filmkritiker für Statements in der Dokumentation *...GEIST UND EIN WENIG GLÜCK* (BRD 1965) interviewte, die Schamoni im Auftrag des ZDF und der dort gesendeten Reihe *Filmforum* drehte. Ziel der Sendung sollte es sein, dem Zuschauer und möglichen Kinogänger die Talente des Jungen Deutschen Films vorzustellen und Lust auf mehr anzuregen. Schamoni, der die damalige Atmosphäre als „aggressiv“ beschrieb, hatte von den Aufnahmen von Gregor und Nettelbeck „nur die Stotterer und Pausen“⁶³ in die Sendung geschnitten und Patalas beim ausgiebigen Schlemmen am Buffet⁶⁴ gezeigt (Abb. 9).

Schamonis „Gag“ führte jedoch dazu, dass diese sich nicht nur tödlich beleidigt fühlten, sondern Schamoni „als inhuman und faschistoid“⁶⁵ beschimpf-

⁶³ Vgl. Hachmeister/Schulte: Ein Gespräch mit Ulrich Schamoni, S. 34.

⁶⁴ Vgl. *...GEIST UND EIN WENIG GLÜCK*; TC 00:24:54h.

⁶⁵ Vgl. Hachmeister/Schulte: Ein Gespräch mit Ulrich Schamoni, S. 34.



Abb. 9: Das Schlemmen der Filmkritik: Enno Patalas (...GEIST UND EIN WENIG GLÜCK).

ten. Ob dies eine Lektüeranweisung für Schamonis folgende Langfilme bildete, mag Spekulation sein, doch auch zu ALLE JAHRE WIEDER verhielt sich die Filmkritik eher verhalten. Patalas, seinen eigenen Auftritt in Schamonis Sendung in guter Erinnerung, attestierte dem Film und seinem Regisseur „[eine] hämische Überheblichkeit, die sich über Menschen lustig macht, die ein besseres Schicksal verdient haben als das, ausgerechnet in Münster zu wohnen.“⁶⁶ Und die zur damaligen Zeit stark mit den christlichen Kirchen in Deutschland verbundene Filmkritik witterte zunächst den wiederholten Skandal,⁶⁷ sprach aber als dieser, vielleicht auch aufgrund der im Vergleich zum Vorgängerfilm ES niedrigen Zuschauerzahlen,⁶⁸ ausblieb, zumindest von der (potenziellen) Verächtlichmachung religiöser Gefühle.⁶⁹

⁶⁶ Enno Patalas zitiert nach ALLE JAHRE WIEDER. Ein Film von Ulrich Schamoni. Begleitheft zum Film. Herausgegeben im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe von Volker Jakob. Westfalen-Lippe 2007, S. 7.

⁶⁷ Vgl. Begleitheft zum Film, S. 7.

⁶⁸ Der Film hatte 600.000 Zuschauer (ES hingegen 2,5 Millionen). Vgl. Begleitheft zum Film, S. 7.

⁶⁹ Vgl. Begleitheft zum Film, S. 7.



Abb. 10: Münster 1967 (ALLE JAHRE WIEDER).

Das erste Bild des Films ist keiner Person gewidmet, sondern einer Stadt; der Einstieg gleicht einer Overture.

Zu sehen ist der Turm einer Kirche (Abb. 10), gefolgt von Aufnahmen der Stadt Münster, der Menschen und, nach einem Wechsel in die Innenräume, des Chores unter der Leitung des später noch zu einer kleinen Berühmtheit gelangenden Musiklehrers Dr. Bierbaum. Zum Gesang des Liedes *Heilig Heimatland*, ein Verweis auf Brauchtum und Tradition, werden Bilder der Stadt und Bilder von Menschen gezeigt, flanierende Spaziergänger, Arm in Arm, mal mit Kind und Frau, mal mit Frau und Hund. Die Inszenierung folgt einer Logik des Werbefilms, zeigt Impressionen der Stadt, gleitet an Sehenswürdigkeiten entlang, die bei einem Besuch in Münster aufzusuchen sind und auf jeder Postkarte zu finden wären. Ein Film über die Heimat und so zugleich auch ein Heimatfilm? Schon Hans Deppes *SCHWARZWALDMÄDEL* (BRD 1950) kennt Inszenierungen der Stadt (dort Baden-Baden), genauer des Kurortes, an dem der Wiederaufbau schon vollzogen wurde und die Schaufenster bereits wieder Waren anbieten, eine sogenannte Wirklichkeit hierbei außen vor lassend.

Die Exposition in Schamonis Film nimmt sich dem an und verweist zugleich auch auf die noch nicht vorgestellte Hauptfigur, den Werbetexter Hannes Lücke (Hans Dieter Schwarze), der darum zu wissen scheint, wie das, was an den Kunden zu bringen ist, beworben werden muss. Auch diesen zeigt der Film nicht direkt, schneidet nach dem Verklingen des Liedes auf die Kargheit



Abb. 11: Heimfahrt (ALLE JAHRE WIEDER).

der Autobahn, die das Schwarz-Weiß des Films noch zu verdoppeln scheint (Abb. 11).

Eine jazzig angehauchte Version des 1842 veröffentlichten Weihnachtsliedes, das dem Film den Titel gab, klingt an, ein zaghafter Versuch, die Tradition zu modernisieren, wohl wissend, dass jede Tradition im Moment ihrer Veränderung zunächst aufhört, Tradition zu sein. Dieser Bruch dauert nicht lange an, denn schon in dem Moment, als das Auto in eine Unterführung fährt, endet die Neuinszenierung des Weihnachtsliedes, wechselt zur Kirchenorgel (und damit in das Sakrale), als hätte das Auto und mit ihm seine Insassen eine unsichtbare Linie überquert, hinter der *Alle Jahre wieder* so gesungen wird, wie es eben seit *allen Jahren* gesungen wurde, die Tradition also noch intakt ist.

Hannes spricht während der Fahrt mit seiner neuen, deutlich jüngeren Freundin Inge⁷⁰ (Sabine Sinjen), die er widerwillig auf seinen Weihnachtsbesuch mitgenommen hat, an den Ort seiner Familie, seiner Herkunft und seiner Frau und Kinder, von denen er in Trennung, nicht aber in Scheidung lebt. Hannes spricht von dem, was sich durch den Grenzübertritt im Tunnel aufdrängt: von früher. Dieses *Früher*, bereits hier der Geist vergangener Weih-

⁷⁰ Hannes nennt seine Freundin nicht oft beim Namen, nutzt eher verniedlichende Kosennamen.

nacht, hat sich Hannes olfaktorisch ins Gedächtnis gebrannt. Der Duft der gebratenen und gefüllten Weihnachtsgans, den er im Verlaufe des Films erneut riechen darf, ist unwiederbringlich mit (s)einer Erinnerung an Weihnachten verbunden. Als er Inge danach fragt, ob sie Gans so zubereiten könne, wie es seine Mutter (und wahrscheinlich ihre Mutter vor ihr) konnte, kann er sich die Antwort schon selbst geben, erkennt, dass es sich um ein Stück verlorene Vergangenheit handelt, welches, trotz Überlieferung des Rezepts, für immer verloren gegangen ist.⁷¹ Trotz der alljährlichen Wiederkehr des Weihnachtsfests, der Tradition und des Rituals, wird diese Lücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart bleiben, schreibt sich gar ein in den Namen des Protagonisten: Lücke. Als Hannes und Inge nun endlich in Münster ankommen, wechselt der Film erneut in den Modus des bewerbenden Zeigens. Die Kamera wechselt in die Subjektive, eröffnet Münster und seine Altstadt im Blick durch die Windschutzscheibe, kommentiert durch die Informationen des Fahrers, vor dessen Augen sich ein funkelnbes Weihnachtspanorama entfaltet. Erneut läuten die Kirchenglocken, die nicht nur die Menschen zum Gottesdienst rufen, sondern auch Hannes wieder nach Münster gerufen haben. Innerdiegetisch will Hannes Inge an seiner Vergangenheit teilhaben lassen, will ihr Münster so zeigen, wie es sich seinem immer schon durch die eigene Geschichte präfiguriertem Blick eröffnet, um mehr von sich preisgeben zu können, einen gemeinsamen Erfahrungsraum zu schaffen, bevor überhaupt gemeinsame Erfahrungen in Münster gesammelt werden können – und die, wie sich zeigen wird, zum größten Teil auch nach den Geschehnissen des Films ausbleiben. Abseits der konkreten Filmhandlung adressiert der Akt des Sich-Erinnerns am spezifischen Bild der Heimat auch den Zuschauer (und nicht nur den aus Münster stammenden), der darum weiß, wie die Welt da draußen, jeder Stein und jede Mauer, zum mnemotechnischen Objekt wird, an dem sich das Narrativ der (eigenen) Geschichte ablesen und erzählen lassen kann. In Hannes' Beschreibung schrumpft die subjektive (wenngleich auch fiktive) Geschichte seiner Person mit der in die Weltgeschichte eingeschriebenen Rolle Münsters zusammen, wird der Bäcker, der mit seiner selbstgebastelten Schleuder die in den Käfigen gefangenen Wiedertäufer eine Zeitlang mit Nahrung versorgte, selbstverständlich noch namentlich gekannt und genannt. Dass diese Geschichte den historischen Tatsachen in mehr als einem Punkt widerspricht, ist dabei nicht von Belang, schmückt sie doch Hannes' Aufforderungen an seine Begleiterin zu schauen, zu gucken und möglichst auch zu staunen – ähnlich der Intentionen, die auch die später im Film gezeigten Mitarbeiter und Führer der von Inge besuchten

71 Ein Kernproblem jedweder Form von Geschichte und Geschichtsschreibung.

Museen teilen. Dass dieses Hinsehen nicht wie gewünscht funktionieren kann, scheitert immer an dem Verlangen, nicht nur zu sehen, sondern es auch so zu sehen, wie *er* es sieht.

Schamonis Film im Modus der Satire⁷² zu lesen, die durch die Montage die einzelnen, zunächst disparaten Bilder zu einem neuen Ganzen verwebt, um sich so über Stadt, Land und seine Bewohner lustig zu machen, greift zu kurz, gestattet es der Film dem Zuschauer eben nicht, sich auf eine Position hinter der Kamera zurückzuziehen und nur beobachtend teilzunehmen. Dass er dies vielleicht möchte, liegt nah, evoziert eine mögliche Identifikation mit Hannes doch mehr als nur gemäßigten Widerwillen. Der Vergangenheit verhaftet, aus der er selbst von Münster nach Frankfurt geflohen ist, fehlt ihm nicht nur die Idee einer wie auch immer gearteten Form von Zukunft, sondern auch ein tieferes Verständnis für das eigene Leben und mehr noch für das seiner Mitmenschen. Seine Oberflächlichkeit stellt der Film in besonderem Maße dort aus, wo Hannes auf nahezu alles, was ihm begegnet, mit einem Sprichwort, einem Sinn- und Kalenderspruch antwortet, deren Sinn es eigentlich nur ist, etwas zu sagen, wenn ansonsten peinliche Stille herrschen würde. Genau aber dieses Agieren steht einer möglichen Zukunft wie einer definitiv getroffenen Entscheidung (für die Scheidung oder gegen sie, für die neue Freundin oder gegen sie) und damit einhergehend auch einer Fortentwicklung im Wege. Würde dies nur ihn betreffen, könnte man es als tragisch bezeichnen, jedoch weitet er die Endgültigkeit, die er hinter seinen auswendig gelernten Weisheiten vermutet, auch auf all jene Menschen aus, auf die er im Laufe des Films trifft, bildet die Rezitation dessen, *was man immer schon gewusst hat*, den Endpunkt eines Gespräches, nach dem nicht mehr zu debattieren oder abzuwägen ist. Inge, die diese Mechanismen durchschaut hat, weist seinen Freund Spezi (Johannes Schaaf), der ähnlich, wenngleich auch resignativer, zu denken scheint, darauf hin, dass Sprichwörter doch nicht immer stimmen müssen, dass trotz deren wahren Kerns Alternativen möglich sind. Die Zwischenschnitte des Films auf die vermeintlichen Weisheiten des Musiklehrers Dr. Bierbaum erscheinen vor diesem Hintergrund nicht mehr bloß als urige Sentenzen, sondern als Ursprung eines solchen Denkens. Mehr über Münster ist eben nicht zu wissen, als dass die Glocken läuten, es regnet oder eine Kneipe eröffnet wird, und wenn die Ehe der Grund für jede Scheidung ist, dann lädt der infinite Regress zur Entlastung ein. Führt in *Dein Sohn lässt grüßen* die Angst, zu werden wie die Väter, noch zum Selbstmord und damit zum radikalen Entzug der Zukunft, und in SCHON-

⁷² Vgl. Corinna Brocher: Peter Schamoni. In: Barbara Bronnen/dies.: Die Filmemacher. Zur Neuen deutschen Produktion nach Oberhausen 1962. Mit einem Beitrag von Alexander Kluge. München u. a. 1973, S. 115–126 hier: S. 122.

ZEIT FÜR FÜCHSE in die Flucht oder Verzweigung, so wird dieser Umstand in ALLE JAHRE WIEDER nicht einmal mehr in Betracht gezogen. Es bleibt beim Dazwischen (zwischen Münster und Frankfurt), beim Nichtentschiedenen und beim Herholen der Tradition, die oszilliert zwischen nachmittäglichem Kaffeetrinken und abendlichem Besuch der alten Flakstellung an den Kanalschleusen, an denen man in der Gruppe das letzte Aufgebot des Dritten Reiches darstellte. Eben nur diese Vergangenheit, die geteilte Erfahrung, verbindet, hilft über die Tatsache hinweg, *40 geworden zu sein*⁷³ und über den Umstand, dass nicht mehr zu holen ist als Mehr des Immergleichen und nichts mehr bleibt, als den Blick ins Gestern zu richten.

Das Aufbrechen oder gar Fehlen dieser Gemeinschaft wird besonders in der Inszenierung des Gottesdienstes deutlich. Diese Aufnahmen, so die vorherige Befürchtung der Öffentlichkeit, eignen sich in doppelter Weise dazu, einen Skandal auszulösen. Nicht nur die durch Schamonis Ruf durchaus berechnete Befürchtung, durch die Kunst der Montage der Lächerlichkeit preisgegeben zu werden, sondern das Filmen des Gottesdienstes als solches war in den 1960er Jahren bereits in einen Diskurs eingebettet, der sich maßgeblich im Jahrzehnt zuvor an der Frage der Gottesdienstübertragung des bundesdeutschen Fernsehens entzündet hatte.⁷⁴ Hierbei ging es sowohl um die Frage nach der Äquivalenz und der Wirksamkeit des medialen Segens für die Zuschauer am Bildschirm als auch um die Vorsicht, das Heiligste selbst, also die Transsubstantiation, offenzulegen, um so Einblick in den zentralen Ritus zu gestatten, der nun jedem, der ein Fernsehgerät besaß, offen zugänglich war und sich nicht mehr nur auf den Gläubigen beschränkte. Schamoni zeigt die Predigt des Priesters,⁷⁵ wie er auch die Wandlung zumindest in (Aus-)Schnitten andeutet;⁷⁶ inszenatorisch spannender bleibt aber die Frage des Individuums, maßgeblich Hannes', und seines Ortes in der vermeintlichen Gemeinschaft. Anders als beim Weihnachtsgottesdienst in Wolfgang Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*⁷⁷ (D 1946) oder bei den Heiligen Messen in Harald Brauns *NACHTWACHE* (D 1949) formiert sich in Schamonis Kirche keine Gemeinschaft

⁷³ So der Titel des im Film rezipierten Gedichtes, das im Original vom Drehbuchautor Michael Lentz stammt.

⁷⁴ Vgl. dazu und für weiterführende Literatur: Tobias Haupts: *In weiter Ferne, so nah: Die Überwindung der Gottesferne durch den Geist des Fernsehens*. In: Pablo Abend et al. (Hg.): *Medialität der Nähe. Situationen – Praktiken – Diskurse*. Bielefeld 2012, S. 276.

⁷⁵ Hier in Originalaufnahme und -ton.

⁷⁶ In ähnlicher Weise nur wenige Jahre später auch in Éric Rohmers *MA NUIT CHEZ MAUD* (F 1969) inszeniert, dort aber in langen, verweilenden Einstellungen.

⁷⁷ Der in seiner Funktion der Gemeinschaftsbildung stark an William Wyllers *MRS. MINIVER* (USA 1942) und den letzten Gottesdienst in der nun teilweise zerstörten Kirche erinnert.

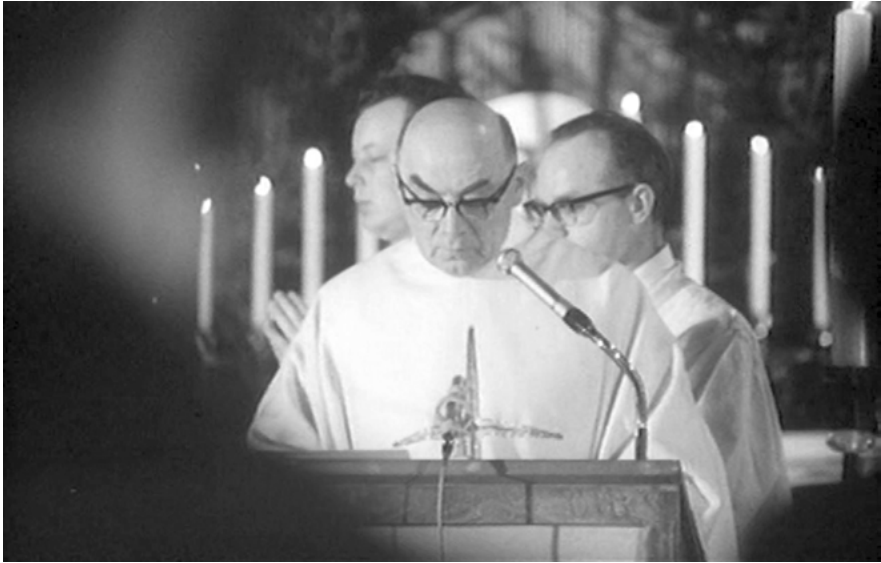


Abb. 12: Der Blick aus den hinteren Reihen (ALLE JAHRE WIEDER).

mehr.⁷⁸ Der sakrale Raum wird nicht von der Kamera aufgenommen und einfangen, seine Größe bleibt vage. Der erste Blick der Kamera, der an keine Person gebunden zu sein scheint, versteckt sich verstohlen hinter anderen Teilnehmern der Messe, sieht an ihren Schemen vorbei auf das Geschehen am Altar (Abb. 12).

Nahezu als Schuss-Gegenschuss-Verfahren wird Hannes als das Andere und Gegenüber des Priesters gezeigt, dreht er sich ertappt nach hinten, als der Solist ein Lied anstimmt, schaut entsetzt auf das, was vor ihm liegt, die Augen weit aufgerissen, den Mund leicht verzerrt, in sich selbst versunken und verformt (Abb. 13).

Die anderen Besucher des Gottesdienstes werden kurz als einzelne Gesichter, weder als ganze Körper noch als Körper der Gemeinschaft inszeniert, bis zu dem Moment, als Hannes aus der Kirche fliehen will und sich durch eine Phalanx aus Körpern drängen muss, um an seiner Freundin vorbei nach draußen zu gelangen. Denn entgegen seinem Willen ist auch sie in den Gottesdienst gekommen, bleibt in der hinteren Reihe, fixiert mit ihrem Blick aber nicht den Ablauf des Hochamtes, sondern Hannes' Hinterkopf, interessiert sich für sein Sosein an diesem Ort (Abb. 14).

⁷⁸ Vgl. zum „im Gottesdienst zusammen(gewürfelt)“: Bernhard Groß: Die Filme sind unter uns. Zur Geschichtlichkeit des frühen deutschen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm. Berlin 2015, S. 209.



Abb. 13: Der Blick nach vorn (ALLE JAHRE WIEDER).



Abb. 14: Der Blick auf den Geliebten (ALLE JAHRE WIEDER).

Doch kurz bevor er dies merkt, entfaltet sich der Geist des Weihnachtsfests in einem kurzen Moment innerlicher Besinnlichkeit: Kurze Bilder eines vergangenen Tages im Sommer, rudern auf dem Fluss, denkt Hannes an ein früheres Rendezvous mit seiner Frau. Bilder einer Idylle verlorener Zeit, mit denen er alleine bleibt, sie nicht kommuniziert, und denen er sich, durch das Auftauchen Inges, nicht hingeben kann. Die Entrüstung über ihr Auftauchen hat demnach nur bedingt mit der Verinnerlichung des Verhaltenskodexes der Heimatstadt zu tun, sondern mit dem notwendigen Abbruch der Erinnerung an die Bilder der Vergangenheit. Wenngleich er sie genießt, so kann er sie kaum in eine wie auch immer geartete Handlung überführen, die die Brücke zwischen gestern und morgen schlägt. Erst zum Ende des Films, auf dem Abschlussball der Tanzschule von Hannes' Frau, werden diese Bilder fortgedacht, wenn Schamoni kurze Momente der Zweisamkeit der vergangenen 80 Minuten zwischen Lore (Ulla Jacobsson) und ihm zwischenschneidet, die innerhalb der Konventionen des Mediums andeuten, dass aus ihnen eine Anweisung für die Gegenwart der Handlung erfolgen würde, ein Aufstehen und Fortlaufen, eine beherrzte Handlung. Die Bilder verpuffen, wieder einmal, stattdessen tätschelt er betrunken die Schulter einer früheren Freundin.

Dem Gottesdienst wohnt aber noch ein anderes Element inne, welches ihn in besonderer Weise in seine eigene Zeit einbettet: Als geteiltes Erinnerungsbild steht er tatsächlich für die Routine des *alle Jahre wieder*, als Erfahrung *nach* dem Konzil war er jedoch noch recht neu, hatte doch erst wenige Jahre zuvor durch die Liturgiereform des 2. Vatikanums die Landessprache den lateinischen Ritus in der Praxis des Gottesdienstes ersetzt, stand der Priester erst seit Kurzem nicht mehr mit dem Rücken zur versammelten Gemeinde.⁷⁹ Die Aussage des Museumsmitarbeiters, die sich hierzu in Bezug setzen ließe, erweist sich jedoch als bezeichnend: Münster sei nicht mehr so schwarz (was auch immer der Zustand ante gewesen sein mag), sondern liberal (eben nach dem Konzil). Dem Kirchenhistoriker Wilhelm Damberg zufolge bildet dieser Wechsel aber das eigentliche Thema des Films, das Aushandeln von Erosionsprozessen, die eben schon vor 1968 ihren Lauf nahmen und im Wandel der *Fassaden* ihren Höhepunkt erreichten – und für den Theologen den Anfang vom Ende des Milieu-Katholizismus kennzeichneten.

Das Dilemma der Kirche im Jahr 1967, dem eigentlichen Anfang von '68,⁸⁰ war nicht unähnlich dem Problem, mit dem sich Hannes konfrontiert sieht: „Weder kann man die alte Lebensform wieder aufnehmen, noch sich zu einer

⁷⁹ Die Reform der Liturgie wurde bereits Ende 1963 auf dem 2. Vatikanum beschlossen.

⁸⁰ Dem „unwahrscheinlichen“ Jahr, vgl. Norbert Frei: 1968. Jugendrevolte und globaler Protest. Aktualisierte und um ein Postskriptum erweiterte Neuauflage. München 2018, S. 112 ff.

Scheidung durchringen.“⁸¹ Der gesellschaftliche Aufbruch, den die Kirche und der Film bereits früher unternommen hatten und der für beide noch längst nicht abgeschlossen war, deutet sich innerhalb der bundesrepublikanischen Wirklichkeit nur marginal an. Der im Fernsehen sprechende Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger stand zwar für die Genealogie gewisser Teile der Elite vor und nach 1945, war aber 1967 nur noch Kanzler einer Großen Koalition – die SPD nun bereit, vom Marxismus Abschied zu nehmen, Regierungsverantwortung zu übernehmen und in der Mitte der Gesellschaft anzukommen. Bereits 1969 folgte auf ihn der Sozialdemokrat Willy Brandt. Zaghafte Momente der Erneuerung, die Hannes im Privaten nicht erlebt, nicht einmal mehr ihr Fehlen wahrnimmt, was ihn von seinen Vorgängern unterscheidet. Der weihnachtliche Besuch, der gekennzeichnet war mit Ausrufen der Wiederkehr des Immergleichen (*immer* komme er zu spät), schließt mit der Heimfahrt, der Autobahn und einem Liebesschwur an Inge, den der Zuschauer bereits kennt, hatte ihn seine Frau doch in einem Moment der Sentimentalität oder der romantischen Erinnerung aus einem alten Liebesbrief von Hannes an sie vorgelesen. Der Film endet in der Rezitation, in der Verdopplung seiner Gefühle, von denen unklar bleiben muss, ob sie im Brief an seine Frau vor dreizehn Jahren überhaupt originär waren oder auch hier schon Kopie. Inge „geht freilich mit der Einsicht aus der Geschichte, dass die Welt, die sie kennen lernte, unehrlich ist. Dass zu dieser Welt auch der Geliebte gehört, ist sicher ihre bitterste Erkenntnis.“⁸² Ihre Reaktion auf Hannes' Worte erfährt der Zuschauer nicht mehr, die Kamera wechselt schon, wie zu Beginn des Films, in die Außenperspektive, auch auf der Tonspur bleibt Inge still. Hannes' Worte, sich selbst zitierend, verhallen in der Abblende am Ende des Films, bleiben im Dazwischen, unfähig, durch Wiederholung des Vergangenen Zukünftiges zu schaffen.

Literaturverzeichnis

- ALLE JAHRE WIEDER. Ein Film von Ulrich Schamoni. Begleitheft zum Film. Herausgegeben im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe von Volker Jakob. Westfalen-Lippe 2007.
- Amery, Carl: Die Kapitulation oder Deutscher Katholizismus heute. Reinbek 1963.
- Böckenförde, Ernst-Wolfgang: Der deutsche Katholizismus im Jahre 1933. Kirche und demokratisches Ethos. Mit einem historiographischen Rückblick von Karl-Egon Lönne. Freiburg 1988.
- Böll, Heinrich: Ansichten eines Clowns. Köln 1963.

⁸¹ Wilhelm Damberg im Begleitheft zum Film, S. 27.

⁸² Begleitheft zum Film, S. 19.

- Brocher, Corinna: Peter Schamoni. In: Barbara Bronnen/dies.: Die Filmemacher. Zur Neuen deutschen Produktion nach Oberhausen 1962. Mit einem Beitrag von Alexander Kluge. München u. a. 1973, S. 115–126.
- Cinémonde (Hg.): Die erste Welle: Retrospektive des jungen deutschen Films 66/67. München o. J.
- Damberg, Wilhelm: Abschied vom Milieu? Katholizismus im Bistum Münster und in den Niederlanden 1945–1980. Paderborn u. a. 1997.
- Dankert, Birgit: Michael Ende. Gefangen in Phantásien. Darmstadt 2016.
- Elsaesser, Thomas: Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. München 1994.
- Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. Stuttgart 1979.
- Ende, Michael: Jim Knopf und die Wilde 13. Stuttgart 1962.
- Ende, Michael: Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer. Stuttgart 1960.
- Ende, Michael: Über das Ewig-Kindliche. In: ders.: Zettelkasten. Skizzen & Notizen. Herausgegeben von Roman Hocke. München 2011, S. 177–198.
- Filmclub 813 (Hg.): Ulrich Schamoni: „Ein großer Privatier vor dem Herrn“. Köln 2006.
- Frei, Norbert: 1968. Jugendrevolte und globaler Protest. Aktualisierte und um ein Postskriptum erweiterte Neuauflage. München 2018.
- Gabriel, Karl: Zwischen Aufbruch und Absturz in die Moderne. Die Katholische Kirche in den 60er Jahren. In: Axel Schildt et al. (Hg.): Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften. Hamburg 2000, S. 528–543.
- Groß, Bernhard: Die Filme sind unter uns. Zur Geschichtlichkeit des frühen deutschen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm. Berlin 2015.
- Hachmeister, Lutz/Schulte, Christine: „...sobald Sie Erfolg haben, geraten Sie in die Schußlinie.“ Ein Gespräch mit Ulrich Schamoni. In: Medium 4 (1984), S. 32–37.
- Haupts, Tobias: *In weiter Ferne, so nah*: Die Überwindung der Gottesferne durch den Geist des Fernsehens. In: Pablo Abend et al. (Hg.): Medialität der Nähe. Situationen – Praktiken – Diskurse. Bielefeld 2012, S. 271–286.
- Haupts, Tobias: Verweilen. Rudolf Thome, die Poetik der Dauer und die bundesdeutsche Filmgeschichte der 1980er Jahre. In: ders. (Hg.): Rudolf Thome. Film-Konzepte 51. München 2018, S. 63–77.
- Hildebrand, Dietrich von: Die Enzyklika „*Humanae Vitae*“ – ein Zeichen des Widerspruchs. Regensburg 1968.
- Hochhuth, Rolf: Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel. Reinbek 1963.
- Hoffmann, Hilmar (Hg.): Peter Schamoni: Filmstücke, film pieces. Stuttgart 2003.
- Möller, Olaf: Alte Meister – Peter Schamoni. In: Ralph Eue/Lars Henrik Gass (Hg.): Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen. München 2012, S. 323–324.
- Paul VI.: *Humanae Vitae*. Über die Weitergabe des Lebens. http://w2.vatican.va/content/paul-vi/de/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae.html (Zugriff am 15. 5. 2018).
- Pesch, Otto Hermann: Das Zweite Vatikanische Konzil (1962–1965). Vorgeschichte – Verlauf – Ergebnisse – Nachgeschichte. Würzburg 1993.
- Pfau, Ulli: Phantásien in Halle 4/5. Michael Endes „Unendliche Geschichte“ und ihre Verfilmung. München 1984.
- Pollack, Detlef: Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in den 1960er Jahren. In: Claudia Lepp et al. (Hg.): Religion und Lebensführung im Umbruch der langen 1960er Jahre. Göttingen 2016, S. 31–63.

- Prinzler, Hans Helmut: Es. In: Norbert Grob et al. (Hg.): Neuer Deutscher Film. Stuttgart 2012, S. 91–99.
- Ratzinger, Joseph (Benedikt XVI.): Einführung in das Christentum. Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis. Mit einem neuen einleitenden Essay. 7. Auflage. München 2006.
- Ratzinger, Joseph (Benedikt XVI.): Zur Lehre des Zweiten Vatikanischen Konzils. Formulierung – Vermittlung – Deutung. Erster Teilband. Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Gerhard Ludwig Müller. Band 7/1. Freiburg 2012.
- Ratzinger, Joseph (Benedikt XVI.): Zur Lehre des Zweiten Vatikanischen Konzils. Formulierung – Vermittlung – Deutung. Zweiter Teilband. Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Gerhard Ludwig Müller. Band 7/2. Freiburg 2012.
- Rebhandl, Bert: Anpassung und Bewusstwerdung. Filmische Sondierungen in der Bundesrepublik Deutschland. In: Connie Betz et al. (Hg.): Deutschland 1966. Filmische Perspektiven in Ost und West. Berlin 2016, S. 16–35.
- Ringshausen, Gerhard: Die Kirchen – herausgefordert durch den Wandel der Gesellschaft in den sechziger Jahren. In: Werner Faulstich (Hg.): Die Kultur der sechziger Jahre. München 2003, S. 31–48.
- Safranski, Rüdiger: Romantik. Eine deutsche Affäre. Frankfurt am Main 2009.
- Schamoni, Maria: Meine Schamoni. München 1983.
- Schamoni, Ulrich: Dein Sohn lässt grüßen. Berlin 1962.
- Seeber, David Andreas (Hg.): Katholikentag im Widerspruch. Ein Bericht über den 82. Katholikentag in Essen. Freiburg u. a. 1968.
- Seewald, Peter: Benedikt XVI. Ein Porträt aus der Nähe. Berlin 2005.
- Valentin, Thomas: Die Unberatenen. Hamburg 1963.
- Verwey, Hansjürgen: Joseph Ratzinger – Benedikt XVI. Die Entwicklung seines Denkens. Darmstadt 2007.
- Vogel, Wolfgang: Oktett im Leichenhaus. Ulrich Schamoni: „Quartett im Bett“. In: Film 2 (1969), S. 38.
- Wenzel, Knut: Kleine Geschichte des Zweiten Vatikanischen Konzils. Freiburg u. a. 2005.
- Zwick, Reinhold: Provokation und Neuorientierung: Zur Transformation religiöser Vorstellungen im Kino der langen sechziger Jahre. In: Frank Bösch/Lucian Hölscher (Hg.): Kirche – Medien – Öffentlichkeit. Transformationen kirchlicher Selbst- und Fremddeutungen seit 1945. Göttingen 2009, S. 144–173.

Filmografie

- ABSCHIED VON GESTERN. Reg. Alexander Kluge. BRD 1966.
- ALLE JAHRE WIEDER. Reg. Ulrich Schamoni. BRD 1967.
- CHAPEAU CLAQUE. Reg. Ulrich Schamoni. BRD 1974.
- DAS MÄDCHEN ROSEMARIE. Reg. Rolf Thiele. BRD 1958.
- DIE MÖRDER SIND UNTER UNS. Reg. Wolfgang Staudte. D 1946.
- DIE SÜNDERIN. Reg. Willi Forst. BRD 1951.
- EDITHS TAGEBUCH. Reg. Hans W. Geißendörfer. BRD 1984.
- EIN GROSSER GRAUBLAUER VOGEL. Reg. Thomas Schamoni. BRD/I 1970.
- ES. Reg. Ulrich Schamoni. BRD 1966.
- ...GEIST UND EIN WENIG GLÜCK. Reg. Ulrich Schamoni. BRD 1965.

ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME. Reg. Peter Zadek. BRD 1969.
 LINDENSTRASSE, C: Hans W. Geißendörfer. BRD 1985–.
 MA NUIT CHEZ MAUD. Reg. Éric Rohmer. F 1969.
 MRS. MINIVER. Reg. William Wyler. USA 1942.
 NACHTWACHE. Reg. Harald Braun. BRD 1949.
 ONE PLUS ONE. Reg. Jean-Luc Godard. GB 1968.
 QUARTETT IM BETT. Reg. Ulrich Schamoni. BRD 1968.
 SCHLOSS KÖNIGSWALD. Reg. Peter Schamoni. BRD 1988.
 SCHONZEIT FÜR FÜCHSE. Reg. Peter Schamoni. BRD 1966.
 SCHWARZWALDMÄDEL. Reg. Hans Deppe. BRD 1950.
 SO LEBTEN SIE ALLE TAGE. Reg. Ulrich Schamoni. BRD 1984.
 TYSTNADEN. Reg. Ingmar Bergman. S 1963.
 WAS WÄREN WIR OHNE UNS. Reg. Ulrich Schamoni. BRD 1979.
 ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN. Reg. May Spils. BRD 1968.