

Michael Töteberg

„Ich mache Filme als Poesie“. Die Filmproduktion des Literarischen Colloquiums Berlin in den 1960er Jahren, George Moore und sein Film Lenz (1969–71)

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21527>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Töteberg, Michael: „Ich mache Filme als Poesie“. Die Filmproduktion des Literarischen Colloquiums Berlin in den 1960er Jahren, George Moore und sein Film Lenz (1969–71). In: *Filmblatt*. Filmblatt 58/59, Jg. 20 (2015), Nr. 2, S. 82–91. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21527>.

Nutzungsbedingungen:

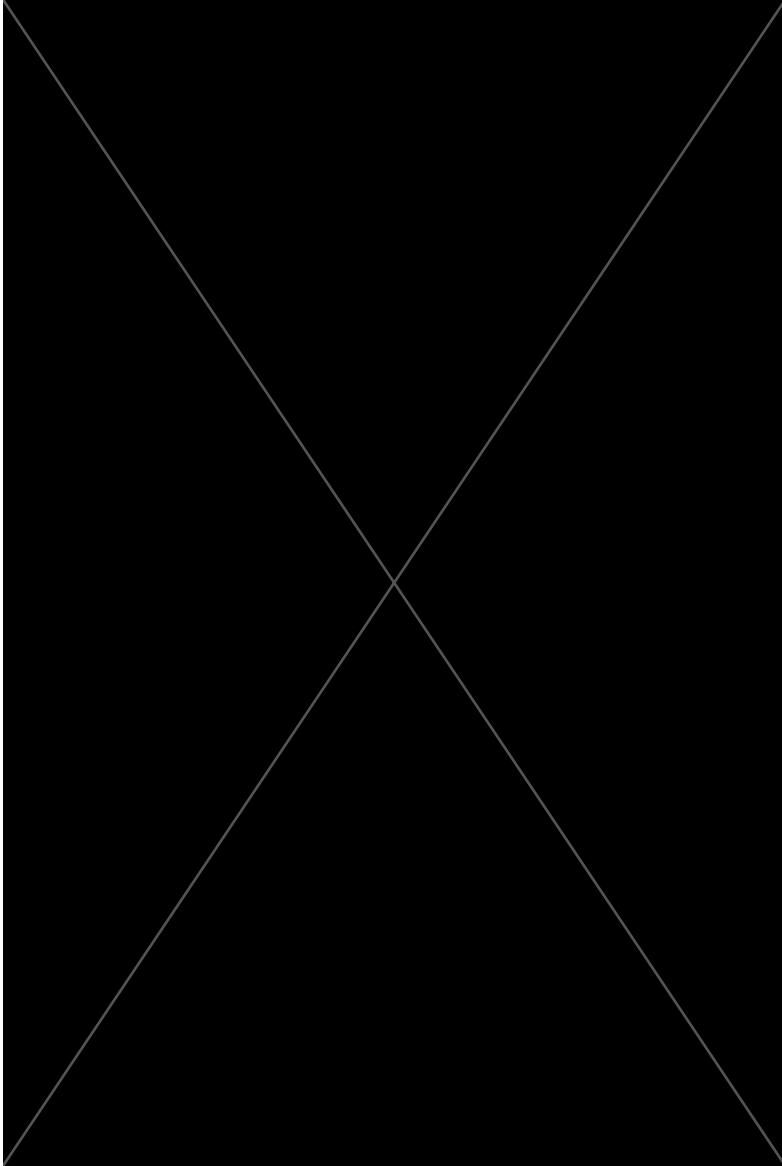
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Vorne Anne Meier und Elke Koska als Mäde, dahinter links Louis Waldon als Pfar-
rer Oberlin und Michael König als Lenz. Unten: Lenz am Grab von Friederike in
George Moore's LENZ (Deutsche Kinemathek)

Michael Töteberg

„Ich mache Filme als Poesie“

Die Filmproduktion des Literarischen Colloquiums Berlin in den 1960er Jahren, George Moore und sein Film LENZ (1969–71)

Wiederentdeckt 225, 8. Mai 2015

Im Frühjahr 1964, als „Papas Kino“ zu Grabe getragen wurde, der Neue Deutsche Film jedoch noch nichts vorzuweisen hatte, entstand in Berlin fernab von den filmpolitischen Grabenkämpfen eine unabhängige und eigenständige Produktionsmöglichkeit: Im Literarischen Colloquium Berlin (LCB) gründete Walter Höllerer eine Filmabteilung. Er vertrat einen weit gefassten Literaturbegriff, plädierte für „Beweglichkeit zwischen den Disziplinen“ und praktizierte diese auch; zudem verstand sich der untriebige Literaturprofessor darauf, Gelder für seine vielfältigen Aktivitäten zu organisieren. Finanziell unterstützt vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie konnte man sich in der Villa am Wannsee ein eigenes Filmstudio einrichten und untermauerte den professionellen Anspruch durch die Mitgliedschaft im Verband Deutscher Film- und Fernsehproduzenten. Die inhaltlichen Ambitionen sind einem internen Papier zu entnehmen: Frei von kommerziellen Verwertungsinteressen und inspiriert von der Literatur wollte man dem deutschen Film einen Innovationsschub geben.¹ Während sich das Feuilleton den Kopf darüber zerbrach, wie der deutsche Film gerettet werden könnte, richtete das LCB eine Spielwiese ein: Zugelassen waren junge Leute, die in dem Metier bisher nichts vorzuweisen hatten, aber nach Lust und Laune mit den teuren Geräten experimentieren durften.

Die erste Produktion wurde dem amerikanischen Beat-Poeten und Lyriker George Moore anvertraut, den Höllerer in München kennengelernt hatte. Moore trieb sich seit einigen Jahren in Europa herum, veröffentlichte in diversen Magazinen, hatte in Amsterdam bei einem Film mitgearbeitet und dabei den Kameramann Gérard Vandenberg getroffen. Walter Hasenclever, Programmleiter beim LCB, war überrascht, als „Mr. Moore und Mr. van den Berg“ aus Amsterdam in Berlin eintrafen und er, weil „ihre Finanzen außerordentlich erschöpft“ gewesen seien, gleich die Reisekosten bezahlen musste. In einem Memorandum hielt er fest: „Irgendwie gehört es zur Künstlernatur, daß man von der Hand in den Mund lebt und die Chancen ergreift, wie sie sich bieten.“²

¹ Zur Filmproduktion des LCB bis 1967 vgl. Michael Töteberg: Kuckucksjahre. In: Johannes Roschlau (Red.): *Im Zeichen der Krise. Das Kino der frühen 1960er Jahre*. München 2013, S. 62–76. Der vorliegende Aufsatz stellt eine Fortführung dieses Beitrags dar.

² Walter Hasenclever, Memorandum an Herrn Zeidler, 22.4.1964, Archiv des LCB, Berlin.

George Moore ergriff die Chance. Er erfüllte die Erwartungen, die Höllerer, ohne irgendwelche Referenz zu haben, in ihn gesetzt hatte. *IN-SIDE-OUT* (BRD 1964), die erste Produktion der neuen Filmabteilung, ist das fröhliche Kaleidoskop einer romantischen Liebe, eine assoziativ durcheinanderwirbelnde Bilderfolge: Ein junger Mann versucht die Aufmerksamkeit eines faszinierend-geheimnisvollen Mädchens zu gewinnen und muss dabei einen Rivalen aus dem Felde schlagen. Der 16-minütige Kurzfilm ist die farbenfrohe Pop-Variante einer alten Geschichte, kunstvoll zerstückelt und originell collagiert, manchmal in surreale Traumwelten ableitend – ein bisschen high musste man schon sein, um damals auf der Höhe der Zeit zu sein. Moore hatte die Hauptrolle selbst übernommen, das Mädchen wurde von Pamela Badyk gespielt, der Cutterin des Films, und als Cowboy trat der junge britische Dramatiker Tom Stoppard auf. „Ganz dichterisch, wenn auch zugleich ganz filmisch“, schwärmte man hausintern beim LCB.³

Auch die Kritik sah „ein hinreißend fotografiertes ‚Bilder-Happening‘, die Kombination der Bildersprache mit den Stilelementen der modernen Lyrik.“⁴ *IN-SIDE-OUT* wurde bei den Kurzfilmtagen in Oberhausen 1965 gezeigt, zwar nur in der sogenannten Informationsschau – die offizielle Auswahlkommission hatte abgelehnt –, fand aber große Aufmerksamkeit in der nationalen (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) und internationalen Presse (*Cahiers du Cinéma*). Nicht nur für Enno Patalas war es der beste westdeutsche Film des ganzen Festivals.⁵ *IN-SIDE-OUT* wurde als Geniestreich hoch gelobt und mit dem Silbernen Band des Deutschen Filmpreises ausgezeichnet.

Ein Paradiesvogel. In diesen Jahren des Aufbruchs realisierte Helmut Herbst mit den Autoren Peter Rühmkorf und Peter O. Chotjewitz seine Projekte im LCB, experimentierten Uwe Brandner und Wolfgang Ramsbott mit neuen Formen, wirkten Schriftsteller wie Peter Schneider, Günter Bruno Fuchs und Robert Wolfgang Schnell an Filmen mit. George Moore jedoch war der Star unter den dilettierenden Filmemachern im LCB. Jung, naiv und unbekümmert, haftete ihm nichts von deutscher Schwermut und Ernsthaftigkeit an. In die hiesigen Kontroversen, Grabenkämpfe der Cineasten und Lobbyisten, war er nicht verstrickt. Die bundesdeutsche Kino-Misere war für ihn kein Anlass zum Jammern, Moore befand ganz im Gegenteil: „Hier, in einem Land, in dem der herkömmliche Film ganz offensichtlich hoffnungslos in Klischees versackt ist und von talentlosen Routiniers gemacht wird, ist doch die Chance groß und vielversprechend, einen vollkommen neuen Film zu schaffen.“⁶ Im provinziellen Klima des eingemauerten West-Berlin wirkte seine Internationalität erfrischend: Er kam aus New York, hatte in

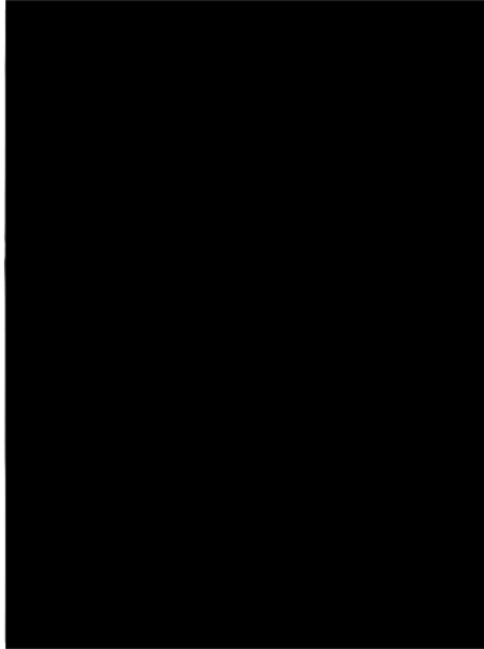
³ Die Filmabteilung. Typoskript, undatiert und ungezeichnet, Archiv des LCB.

⁴ E.K.: *IN-SIDE-OUT*. In: *Evangelischer Filmbeobachter*, Nr. 38, 18.9.1965.

⁵ E.P. [Enno Patalas]: Deutschland (West). In: *Filmkritik*, Nr. 4, April 1965, S. 225.

⁶ George Moore: Harpo, Artaud und die Deutschen. In: *Die Zeit*, Nr. 42, 16.10.1964.

Griechenland und Holland gelebt, kannte aus London die neuesten Trends und hatte Kontakte zum New American Cinema. Von hehrer Kunst hielt er nichts, Tradition und Geschichte sagten ihm nichts; er lebte ganz in der Gegenwart, zu Hause war er in Subkultur und Pop, Underground-Literatur und Beatnik-Poesie. „Das wichtigste ist Spaß, Geld und Liebe. Die Reihenfolge ist egal.“⁷ Nach Filmen gefragt, äußerte er sich begeistert über MARY POPPINS (USA 1964), Fritz Lang und Walt Disney. Ursprünglich war Moorese Maler, er hatte Gedichte geschrieben und Artikel über Jazz veröffentlicht.



George Moorese (1936–1999) (Deutsche Kinemathek)

Er verkörperte geradezu ideal das Konzept des LCB: „Ich bin Dichter. Ich mache Filme als Poesie“, erklärte er in einem Interview. „Die Projekte, die ich niedergeschrieben habe, reichen für die nächsten fünf Jahre. Die nicht realisierbaren Filme schreibe ich als Gedichte, Kurzgeschichten, Romane, oder ich träume sie schlichtweg.“⁸

George Moorese war ein Paradiesvogel, mit dem man sich schmücken konnte. Der Amerikaner wurde eingemeindet und vom Neuen Deutschen Film adoptiert. Seine Arbeit wurde rezipiert in den Zeitschriften *Filmkritik* und *film*, die publizistisch die Filmemacher unterstützten. Ferry Radax stellte ihn in seinem NDF-REPORT (Österreich/BRD 1966) neben Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Haro Senft und Vlado Kristl vor. Moorese schloss Freundschaften mit dem aggressiven Anarchisten Kristl – in dessen Spielfilm DER BRIEF (BRD 1966) er als Darsteller mitwirkte – wie mit dem sanften Anarchisten Peter Lilienthal – für den er das Drehbuch zum Fernsehfilm CLAIRE (BRD 1966) schrieb. Seine eigentliche Heimat

⁷ Zit. nach Marianne Schmidt: DER FINDLING. Betrieb beim „Literarischen Colloquium“. In: *Der Abend*, Berlin, 20.10.1966.

⁸ Zit. nach Barbara Bronnen, Corinna Brocher: *Die Filmemacher. Zur Neuen deutschen Produktion nach Oberhausen 1962*. München 1973, S. 58.

aber blieb das LCB, dessen Filmabteilung vom ausgewiesenen Experimentalfilmer Wolfgang Ramsbott geleitet wurde, dessen Film *DIE HOCHZEIT* (BRD 1965) auf einem Drehbuch von Moorese basierte. Mit Moorese konnte das LCB seine ehrgeizigen Filmpläne verwirklichen.

IN-SIDE-OUT war nicht nur eine Visitenkarte, sondern durchaus auch ein geschäftlicher Erfolg: Der Kurzfilm, Herstellungskosten 19.000 DM, wurde vom Verleih Neue Filmkunst Walter Kirchner in die Kinos gebracht, der Bundesfilmpreis floss in die Kasse des LCB. Moorese hatte keinerlei Einwände gegen einen Verkauf von *IN-SIDE-OUT* ans Fernsehen, obwohl der Farbfilm damals dort nur schwarzweiß ausgestrahlt werden konnte. Überhaupt kannte er keine Berührungängste mit dem von anderen Filmemachern geschmähten Medium. Als Koproduktion entstand *DER FINDLING* (BRD 1966/67) nach Heinrich von Kleist: Der Bayerische Rundfunk gab ein bisschen Geld – wenig, denn Auftraggeber war das Studienprogramm im Dritten –, das LCB stellte die Technik, so kam ein bescheidenes Budget von 110.000 DM zusammen. Auf die Frage, wie er auf diesen Stoff gekommen sei, antwortete Moorese leger: „Jemand hat mir das Buch gegeben.“⁹ Dieser Jemand wusste, was er tat: Eine unkonventionelle Literaturverfilmung war für eine Institution wie das LCB der beste Einstieg ins Filmgeschäft, und Kleist lag nahe, schließlich residierte man am Wannsee. Moorese, der sich weder als Intellektueller noch als Bildungsbürger gerierte, verfolgte ein durchdachtes Konzept, das der literarischen Vorlage auf eigentümliche Weise gerecht wurde. Die Kritik war überrascht: Von George Moorese erwartete man ein buntes, wild geschütteltes Bilderkaleidoskop, stattdessen sah man einen düsteren Bilderbogen, schwarzweiß, streng und starr, Ausdruck einer neuen Eiszeit.

DER FINDLING wurde als *das* Ereignis des Filmjahres 1968 herausgestellt. Der Schriftsteller Günter Herburger, neben Peter Handke der wichtigste Autor des Neuen Deutschen Films, schwärmte von *DER FINDLING* („einer der schönsten Filme, die ich je sah“) und verdamnte das nachfolgende, erneut als Fernsehfilm für den Bayerischen Rundfunk (und den Hessischen Rundfunk) gedrehte Werk von Moorese, *DER GRILLER* („für mich ein Musterbeispiel an reaktionärer Haltung“).¹⁰ Die Zeit des unbeschwerten Anfangs neigte sich dem Ende zu. Die Budgets der Projekte wurden größer. Das Kuratorium Junger Deutscher Film gab auf das Drehbuch *KUCKUCKSJAHRE* (BRD 1967) eine Prämie über 300.000 DM und das Bundesinnenministerium weitere 200.000 DM. Der Kritiker Uwe Nettelbeck freute sich über das Kuckucksei, das Moorese den Fördergremien ins Nest gelegt hatte: „Wahrscheinlich ahnungslos“ habe man „die Luxusausgabe eines *underground-Films* finanziert“.¹¹

⁹ Zit. nach Tribüne des Jungen Deutschen Films: VIII. George Moorese. (Gespräch mit Frieda Grafe und Enno Patalas). In: *Filmkritik*, Nr. 9, September 1967, S. 496.

¹⁰ Günter Herburger: Zum Beispiel George Moorese. In: *Film 1968. Chronik und Bilanz des internationalen Films*. Velber 1968, S. 45.

¹¹ Uwe Nettelbeck: Zeit, von neuen Filmen zu träumen. In: *Die Zeit*, Nr. 27, 7.7.1967.

Doch die Fröhlichkeit und Chuzpe, mit der der unkonventionell-verrückte Moose die hiesige verschlafene Filmszene aufmischte, nutzte sich ab und verlor zunehmend ihren Reiz, während gleichzeitig der Neue Deutsche Film an Reputation gewann: Mit den ersten Spielfilmen von Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog u. a. formierte sich um 1970/71 der Autorenfilm, dem Moose nicht einmal mehr als Outsider angehörte. „Laufend beim Fernsehen beschäftigt, gleichsam kulturoffiziell, als Repräsentant des deutschen Popfilms“: Für die *Filmkritik* war der einstmalshofierte Avantgardist keine interessante Figur mehr, und doch, „jetzt, da man von Moose kaum noch etwas erhoffte –: LENZ, sein neuester und wohl schönster Film!“¹²

„**Nach der Novelle von Georg Büchner.**“ LENZ, entstanden zwischen 1969 und 1971, wird von Moose ausdrücklich als Literaturverfilmung präsentiert, als filmische Interpretation eines literarischen Textes. Werktreue ist ein Kriterium, nachdem dieser Film beurteilt werden will, doch diese setzt eine Transferleistung voraus: Der literarische Erzählgestus muss übertragen werden in die Filmsprache. „Er [der Film] notiert Positionen, die er bei Büchner vorfindet. Obwohl er der literarischen Sprache wie Regieanweisungen folgt, kann von stupider Illustration einer schwerlich zu illustrierenden Dichtung keine Rede sein“, erkannte bereits die zeitgenössische Kritik.¹³

Als „film-poetologischer Beitrag zur Diskussion über Probleme der Literaturverfilmung“¹⁴ hat LENZ die Wissenschaft mehrfach beschäftigt; der Filmtext ist von Klaus Kanzog und Hans Mayer¹⁵ einem close reading unterzogen worden. Auf die von Moose und seinem Kameramann Gérard Vandenberg virtuos eingesetzten Gestaltungsmittel braucht deshalb hier nicht ausführlich eingegangen werden. Eine überdeutliche, „unrealistische“ Farbdramaturgie stellt die konträren Rollendispositionen heraus: Ein kaltes Blau ist Lenz zugeordnet, warmes Gelb der Welt Oberlins, wobei einige Szenen viragiert sind wie im Stummfilm. Eine artifizielle Komposition, von manchen Rezensenten als Ästhetizismus missverstanden, bestimmt die Bilder: Vandenberg orientierte sich bei den Landschaftsaufnahmen an William Turner, bei den Innenaufnahmen an Rembrandt, wobei er dort nur reflektiertes Licht (durch die Fenster der Studiobauten) benutzte.¹⁶

¹² Harald Greve: George Moose: LENZ. In: *Filmkritik*, Nr. 6, Juni 1971, S. 318.

¹³ Helmut Haffner: Lenz nach Büchner. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 18.4.1971.

¹⁴ Klaus Kanzog: Norminstanz und Normtrauma. Die zentrale Figuren-Konstellation in Georg Büchners Erzählung und George Moose's Film LENZ. Filmanalyse als komplementäres Verfahren zur Textanalyse. In: Hubert Gersch u. a. (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch 3/1983*. Frankfurt a.M. 1984, S. 76–97, hier S. 78.

¹⁵ Hans Mayer: *Lenz. Die Erzählung von Georg Büchner und der Film von George Moose*. München 1994.

¹⁶ Peter Bauer: Gérard Vandenberg oder „der Film ist ein Monster“. In: *film- & ton-magazin*, 1974, Nr. 1, S. 38–39.

Lange, statische Einstellungen wechseln mit kurzen, zerhackten; fahrige Kamerabewegungen spiegeln den überreizten Zustand des Titelhelden wider, der ebenso plötzlich in Starre verfallen kann. Idyllische Szenen aus dem Dorfleben werden in Zeitlupe gezeigt, Natur- und Landschaftsaufnahmen wirken durch Zeitraffer-Effekte bedrohlich. Verfremdende Elemente (Bild und Ton sind nicht immer aufeinander beziehbar, die Darsteller sprechen in die Kamera etc.) unterlaufen die Kino-Konventionen und stellen so die Erzählbarkeit einer Pathographie in Frage. „In diesem Film sind sowohl der Protagonist als auch die Zuschauer den Strukturen des ‚Schizoiden‘ ausgeliefert, wenn die Grenzen eines Ich nicht mehr abzustecken sind, wenn die Spiegelfunktion des Kinos aussetzt und die Kohärenzkonstruktion als rezeptives Erleben – im Sinne einer objektiven Teilhabe am Geschehen – verweigert wird.“¹⁷ In dieser Hinsicht war LENZ, wie Sigrid Nieberle 2008 feststellte, seiner Zeit voraus.

Zeitgeist. LENZ, uraufgeführt am 24. März 1971, gewann drei Bundesfilmpreise: ein Filmband in Gold, verbunden mit einer Prämie in Höhe von 400.000 DM, als bester abendfüllender Spielfilm, außerdem ein Filmband in Gold für die Kameraführung Gérard Vandenberg und ein Filmband in Gold für Michael König als besten männlichen Darsteller. Zudem erhielt der Film das Prädikat „Besonders wertvoll“ und wurde von der Evangelischen Filmgilde zum „Film des Monats“ ernannt. Für die Kritik war LENZ – exemplarisch sei *Der Spiegel* zitiert – „bei allen Manierismen der wohl eindrucksvollste Film, der in Deutschland seit langem produziert worden ist“.¹⁸

LENZ lief auf vielen wichtigen internationalen Festivals: in Barcelona, Cannes, Luzern, Moskau, New York, Venedig usw. Der Barbara Moorese Workshop, neben dem LCB Koproduzent des Films, brachte LENZ in die deutschen Kinos. In München lief der Film im Arri in der Türkenstraße, täglich drei Vorstellungen: 15.30, 18.00 und 20.30 Uhr (in der Nachtvorstellung dann DJANGO, DER RÄCHER). Das Schwabinger Kino war täglich ausverkauft. „Die jungen Leute zwischen 15 und 25, die das Kino verlassen, sind erschüttert“, beobachtete Barbara Bronnen. „Für sie ist die Entfremdung von unserer Gesellschaft in diesem Film vollkommen eingefangen.“¹⁹

Die Journalistin befragte einige der Kinogänger. Ein 18jähriger Schüler: „Ich habe mich an manchen Stellen mit der Gestalt des Lenz identifiziert. Und ich glaube, daß es vielen meiner Generation so geht: sie sind davon betroffen, weil sie sich verlassen fühlen.“ Ein 22jähriger Lektoratsassistent: „Ich bin ziemlich erschlagen, ich bin ganz fertig. Ich sehe das nicht mehr als Film, sondern als

¹⁷ Sigrid Nieberle: *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino*. Berlin, New York 2008, S. 151.

¹⁸ Entsetzliche Leere. In: *Der Spiegel*, Nr. 16, 12.4.1971, S. 176.

¹⁹ Barbara Bronnen: Betroffen, weil sie verlassen sind. In: *Abendzeitung*, München, 14.4.1971. Dort auch die folgenden Zitate.

Dokumentation.“ Ein 17jähriger Schüler: „Ich habe einen Freund, der dem Lenz unwahrscheinlich gleicht“, wobei er hinzusetzt, dass „es heute die besten unserer Generation sind, die ausgeflippt sind“. Eine 20jährige Schülerin: „Mich haben besonders die Naturschilderungen beeindruckt, weil ich zur Natur ein komisches Verhältnis habe.“ Abschließend gab es noch einen Kommentar zur Publikumsbefragung von Konrad Balder-Schäuffelen, Schriftsteller und Psychiater. Er versuchte, die Wirkung zu erklären: „Bei diesem Film ist mit Hilfe von Optik, Landschaftsaufnahmen, eines gewissen Ästhetizismus bewußt oder unbewußt etwas entstanden, in das ein junger Mensch leicht hineinschlüpfen kann. Die Entwicklung der Psychose übt in ihrer präzisen Schrecklichkeit eine gewisse Faszination und Lust auf den Zuschauer aus.“ Zugleich warnte er davor: „Ich halte es prinzipiell für problematisch, eine Psychose so darzustellen, als sei sie eine mögliche Existenzform.“

Der Film traf offenbar den Nerv der Zeit. Auch ein Kritiker wie Wolfram Schütte, der mit politischen Vorbehalten und ästhetischen Einschränkungen den Film distanziert begutachtete, konzidierte Moore, er habe „die Aktualität des ‚Falls Lenz‘“ erkannt: „Der Überdruß am Denken und seinen Widersprüchen, an Gesellschaft und ihrer Gewalt, die Sehnsucht nach unverstelltem Glück, nach Intimität, nach Vergessen und das masochistische Gefühl des selbstzerstörerischen Untergangs und ‚Aussteigens‘ gehört zu den derzeitigen Stimmungen unter vielen jungen Leuten unserer Gesellschaft.“²⁰ In den Feuilletons standen überwiegend Lobeshymnen, so in der *Zeit*, verfasst von Dieter E. Zimmer.²¹ Der Kritiker-Kollege Peter W. Jansen nutzte, ebenfalls in der *Zeit*, die Vorführung in Cannes als Gelegenheit, klarzustellen: „Kaum eine LENZ-Rezension ohne Kniefall vor Büchner, als hätte der den Film gemacht; doch aus diesem Blickwinkel sieht er tatsächlich anders aus. Man erkennt ihn dann nicht mehr als einen kaschierten Drogenfilm über einen ausgeflippten Typ, der von einer Heroinpanik in die nächste fällt, man hört nicht das Hohelied der Selbstzerstörung. Abstruse Interpretation? Der LENZ von Moore paßt mit seinen erlesenen Schönheiten genau in die Landschaft der mit äußerster Sensibilität gemachten Stimulantien.“²²

LENZ ist historisch exakt verortet, die Handlung genau datiert: 20. Januar 1778, informiert ein Schrifttitel zu Beginn. Gegenwärtigkeit dringt in den Film ein durch die Präsenz der Darsteller: Michael König als Lenz, Louis Waldon als Oberlin. Waldon, in der Presse wie in Kinoanzeigen als Schauspieler aus der Warhol-Factory annonciert, spielt den Pfarrer zurückhaltend, in sich ruhend. König dagegen agiert expressiv, galt es doch die aufgewühlte Innenwelt eines Dichters des Sturm und Drang zum Ausdruck zu bringen. Das Theater befand sich um 1970 im Umbruch, dafür stand der junge Peter Stein, zu dessen Ensemble König erst in München an den Kammerspielen, dann am Bremer Theater und schließlich an der

²⁰ Wolfram Schütte: Ein bizarrer Findlingsblock. In: *Frankfurter Rundschau*, 10.5.1971.

²¹ Dieter E. Zimmer: Er war sich selbst ein Traum. In: *Die Zeit*, 14.5.1971.

²² Peter W. Jansen: Eine Fata Morgana nach der anderen. In: *Die Zeit*, 28.5.1971.

Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin gehörte. Im Film sah man König in Peter Zadeks PIGGIES (BRD 1969/70), in Hans-Jürgen Syberbergs Kleist-Verfilmung SAN DOMINGO (BRD 1970) und in Rainer Werner Fassbinders DIE NIKLASHAUSER FART (BRD 1970), wo er als revolutionärer Prediger am Ende gekreuzigt wird. Die von König verkörperten Rollen verschmolzen mit der realen Person, er besaß ein Star-Image, wie man es traditionell Filmschauspielern zuschrieb: Das Anti-Kino hatte auch seine Stars, auch wenn sie sich als Rebell gaben. König trug auch privat lange Haare; „das war eine Art Protest gegen meine preußisch-strenge Erziehung, gegen Establishment und Konsum-Terror“, erklärte er der Illustrierten *Stern* in einem Porträt, das treffend „Karriere mit Marx und Mao“ überschrieben war.²³

Zwei Jahre später lag in den Buchhandlungen die Erzählung *Lenz* von Peter Schneider, die die historische und literarische Figur Lenz in die Gegenwart holte und aus ihr einen linken Intellektuellen und politischen Aktivist im Berlin der 1960er Jahre machte. Die Erzählung wurde das Kultbuch einer ganzen Generation. Der Film *LENZ* habe, konstatierten Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann in der *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, die zeittypische neue Lesart von Büchners gleichnamiger Novelle vorweggenommen und wurde zugleich zum „Trendauslöser“, als die Zweifel der Linken an der Veränderbarkeit der Welt zunahmen. „Den Suchbewegungen des Intellekts und der vagabundierenden Phantasie kamen als Kristallisationspunkte literarische Figuren entgegen, die sich gewissermaßen auf Reisen unterschiedlichster Art befanden.“²⁴ Moorse habe allerdings noch der Gefahr widerstanden, Büchners Lenz-Figur einer allzu vordergründigen Psychologisierung auszusetzen.

Es folgten: *LENZ* (USA 1981) von Alexandre Rockwell, *LENZ. ICH ABER WERDE DUNKEL SEIN* (D 1992) von Egon Günther, *LENZ* (CH/D 2006) von Thomas Imbach, *LENZ* (D 2009) von Andreas Morell, *BÜCHNER. LENZ. LEBEN* (D 2015) von Isabelle Krötsch. Keine dieser filmischen Aneignungen erreichte die Wirkung von Moorse' *LENZ*.

Abspann. Nachdem die Anschubfinanzierung verbraucht war, musste die Filmabteilung des LCB sich nach anderen Geldquellen umsehen. Die Villa am Wannensee wurde zur Heimstätte des Neuen Deutschen Films, doch die Zusammenarbeit, unter anderem mit der neu gegründeten dffb, beschränkte sich auf technische Unterstützung. Hansjürgen Pohland synchronisierte hier *KATZ UND MAUS* (BRD 1966/67), es folgten Christian Ziewer, Helma Sanders-Brahms, Peter Lilienthal, Ulrike Ottinger, Helke Sander, Rosa von Praunheim und viele andere, die Schnei-

²³ Fee Zschocke: Karriere mit Marx und Mao. In: *Stern*, Nr. 24, 1.6.1971, S. 78 f.

²⁴ Bernhard Zimmermann: Kanonbildung als Problem. In: Helmut Schanze (Hg.): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München 1996, S. 103. Vgl. Helmut Schanze, Bernhard Zimmermann (Hg.): *Das Fernsehen und die Künste. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Band 2. München 1994, S. 44.

deräume und Tonstudio nutzten. Die eigene Produktionstätigkeit lief auf Sparflamme weiter. In der Filmografie des LCB bilden Spielfilme seltene Ausnahmen; es dominierten literarische Dokumentationen, filmisch ambitioniert gestaltet. Der Traum vom Kino der Autoren war längst ausgeträumt, als 1987 die Filmabteilung endgültig geschlossen wurde. Den Filmstock übernahm die Deutsche Kinemathek.²⁵

LENZ war die letzte Produktion, die Moose mit dem LCB realisierte. Er zog nach München, und irgendwann holte den Traumtänzer die Wirklichkeit ein: Der Nonkonformist landete beim Fernsehen. Schließlich wurde er neben Hans W. Geißendörfer – auch er aus der Generation des Neuen Deutschen Films, ohne dem Autorenfilm wirklich anzugehören – der Stammregisseur von dessen LINDENSTRASSE. Bei 186 Folgen führte Moose Regie, bis er 1999 im Alter von 63 Jahren starb. Gelegentlich drehte er wilde, experimentelle und extravagante Essayfilme, die ohne große Beachtung in Dritten Programmen liefen. Es gab nie eine George-Moose-Retrospektive, keiner seiner Filme ist je auf Video oder DVD erschienen.

LENZ

Bundesrepublik Deutschland 1969–71 / Produktion: Literarisches Colloquium Berlin; Barbara Moose Workshop, München / Produzentin: Barbara Moose / Regie: George Moose / Drehbuch: George Moose, nach der Novelle von Georg Büchner / Kamera: Gérard Vandenberg / Schnitt: Christa Wernicke / Szenenbild: Hans Gailling, Heidi Lüdi / Musik: David Llywelyn / Darsteller: Michael König (Lenz), Louis Waldon (Pfarrer Oberlin), Rolf Zacher (Kaufmann), Sigurd Bischoff, Klaus Lea, Kristin Peterson, Toon Gallée, Julia Heinemann, Grischa Huber, Monika Maurer, Elke Koska, Anne Meier, Horst Tiessler, Peter Adler / Dreharbeiten: 17.II.1969 – 3.3.1970, Unterleinleiter (Fränkische Schweiz) / Uraufführung: 24.3.1971.

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin, 35mm, Farbe, 125 Minuten.

²⁵ Der technische Zustand der Filmkopien ist teilweise derart schlecht, dass sie nicht vorführfähig sind. Das Schriftgut (Kalkulationsunterlagen, Verträge, Korrespondenzen) befindet sich im Archiv des LCB und konnte für diesen Text eingesehen werden. Für Informationen zu danken hat der Verfasser auch Urte Ramsbott.