

HAUPTLEHRER HOFER

Bundesrepublik Deutschland 1974. Produktion: F.F.A.T.-Film GmbH/WDR.
Regie: Peter Lilienthal. Buch: Peter Lilienthal, Herbert Brödl, Günter Herburger nach einer Erzählung von Günter Herburger. Kamera: Kurt Weber. Schnitt: Heidi Gené. Musik: Robert Eliscu. Ausstattung: Karl Ernst Herrmann.

Darsteller: André Watt, Sebastian Bleisch, Kim Parnass, Gerhard Sprunkel, Bernhard Jenn, Reinhard Pütz, Tilo Prückner, Eva Pampuch, Hanna von Rezzori, Pierre Pasquay

16 mm, Farbe

100 Min.

Verleih: Filmverlag der Autoren

Inhalt:

In einem kleinen elsässischen Dorf um die Jahrhundertwende tritt der junge Joachim Hofer sein Amt als Lehrer an. Die Bauern bereiten ihm einen freundlichen Empfang. Doch die Lebensbedingungen seiner Schüler sind alles andere als freundlich. Die Älteren müssen am Tag in der nahegelegenen Wollfabrik oder auf dem Feld arbeiten und können nur abends zur Schule, die einem Ziegenstall recht ähnlich ist. Nur die Kleinen und einige alte Frauen kommen tagsüber zum Unterricht. Mit Hilfe des Pfarrers gelingt es Hofer, die Bauern vom Bau einer neuen Schule zu überzeugen. Als er aber die Kinder von der Feldarbeit weg zum Unterricht holt, in einen Streik eingreift und sich zum Wortführer für bessere Arbeitsbedingungen macht, läßt man ihn fallen. Die Bauern schleifen die neue Schule und entlassen Hofer. Die Obrigkeit verweist ihn des Landes. Doch seine Bemühungen waren nicht umsonst. Ermuntert vom Beispiel ihres Lehrers, greifen die Schüler zur Selbsthilfe.

DER HOFER SIND VIELE

Interview mit Peter Lilienthal

Frage: Die Figur des Hauptlehrer Hofer, so wie sie Günter Herburger in seiner Erzählung dargestellt hat, unterscheidet sich erheblich von der in dem Film.

Lilienthal: Der Autor ist im Grunde genommen von einer Familienchronik ausgegangen und hat dabei zu Recht nicht so sehr auf die historischen Fakten und den soziologischen Teil geachtet, sondern mehr auf das Drama dieser Figur, indem er seine Rebellion, seinen Widerstand, seine Exzesse geschildert hat, aber nicht historisch, sondern fast gegenwärtig. Er hat garnicht mit einem historischen Bewußtsein gearbeitet. Der Hauptlehrer war für ihn eine gegenwärtige Figur, und da sah ich von Anfang an einen Widerspruch. Hofer hatte, was ja immer bei Herburger auftaucht, so die Brillanz und die Psychologie und die Möglichkeiten, die eine moderne Figur hat, und trotzdem war er zurückversetzt in der Zeit.

Ich habe nun erstmal diesen Menschen versachlicht. Bei mir war es einfach der Lehrer, der Dorflehrer. Ich habe ihm viel historisches Material zugeordnet und mir dann gesagt, in dieser Beziehung, die da angeordnet ist, Lehrer - Kinder, interessieren mich die Kinder mindestens so sehr wie der Lehrer; ich mußte also die Lebens- und Arbeitsbedingungen von beiden kennenlernen und möchte dann eine Geschichte von beiden machen. So habe ich mich immer mehr der Peripherie gewidmet, also der Darstellung von Gruppen: der der Fabrikmenschen, des Pfarrers, der Kinder, und Hofer war eigentlich nur mehr einer von vieren oder fünfen, denen ich mich widmete.

Nachdem ich nun den historischen Rahmen besser kannte und Gruppen hergestellt hatte, wollte ich zurückkommen zu einer konzentrierten Geschichte in diesem fiktiven Rahmen oder System und Motive benutzen aus der Erzählung von Herburger. Aber da gab es Schwierigkeiten.

Ich wollte schon einen Film über einen deutschen Lehrer machen, aber ich war nicht bereit, die ganze Last auf mich zu nehmen, die es bedeutet, einen deutschen Lehrer in diesem Allgäuer Bauernmilieu darzustellen, das mir auf der einen Seite nicht vertraut ist und andererseits, sagen wir mal, etwas wie Angst und Abneigung einflößt. Es wurde mir leicht gemacht, diese Abneigung durchzusetzen, weil es effektiv im Allgäu kein Dorf mehr gibt, wo ich hätte drehen können. Es gibt auch keine Bauern, die mitmachen, kein wirklich intaktes Dorf mit Kühen auf der Weide. Herburger hat einmal im Allgäu seine Erzählung vorgelesen und sagte mir, daß er sich seit der Zeit dort nicht mehr blicken lassen könne. Und jetzt sollte ich mit einem ganzen Filmteam dorthin, wo es sowieso nicht möglich gewesen wäre, das Klima, die Atmosphäre von 1900 herzustellen. Im Elsaß fand ich dann eine kleine Enklave, wo ich ein Dorf ohne große Kunstanstrengung wieder zurückversetzen konnte. Es lag etwas abseits von der Straße, die Bauern hatten nicht allzuviel zu tun zu der Zeit, es war kurz vor der Ernte, sie waren bereit, mitzumachen und mir was zu erklären über ihre Arbeitsbedingungen. Es machte ihnen sogar Spaß. Einer von ihnen will überhaupt nur noch Filme machen. Das hat das ganze beeinflußt und in eine andere Richtung gezogen.

Kommen wir zurück zu dem Hauptlehrer Hofer. In Ihrem Film wirkt er sehr kühl, sehr distanziert, fast entpersönlicht.

Lilienthal: Das liegt zum Teil daran, daß für Hofer kein persönlicher Konflikt vorhanden ist. In der Beziehung zu der Tochter des Fabrikbesitzers entwickelt sich kaum was; auch die Beziehung zu den Kindern findet mehr im Kollektiv statt. Es steht ihm keine Einzelfigur gegenüber.

Was mir Sorge gemacht hat, ist, daß ich mich mit soviel objektivem Material beladen habe, daß ich etwas die Persönlichkeitsstruktur von Hofer verletzt und Konfliktmöglichkeiten im Zusammenhang mit den Figuren, die ihn umgeben, aus den Augen verloren habe. Allerdings kamen auch Sachen hinzu, etwa wenn man sieht, daß er noch nicht mal ein Zimmer hat, sondern in dem Schulraum wohnt, oder wenn er, was für mich wichtig ist, den Kindern Geschenke auf den Tisch stellt, weil man dann merkt, wie sehr er sich auf den ersten Schultag freut, und was für ein sonderbarer Kauz er sein muß. Ich hätte das eventuell noch weiterentwickelt, aber ich habe mir wiederum gesagt: Das Tragische an ihm ist, daß er sozusagen gar nicht dazu kommt, irgendetwas von seiner Person zu erweitern, weil er von morgens bis abends den Dingen hinterherrennt. Er wird ja überhäuft mit Aufgaben, und wenn die Kinder zu ihm kommen, das sind zwanzig, dreißig, die auf ihn einstürmen, also da ergibt sich gar nicht irgendeine persönliche Beziehung. Er wird dahin geschickt, er wird dorthin geschickt, er muß in der Kirche Orgel spielen, der Tochter des Fabrikanten Englisch beibringen, er muß in der Fabrik arbeiten. Diese Anhäufung von Arbeit könnte bei einem anderen Charakter des Hauptdarstellers André Watt sich konkreter auswirken, und damit meine ich, diese Atemlosigkeit könnte in Ratlosigkeit oder Rebellion umschlagen. Aber das tut's bei ihm nicht. Er ist zu beflissen, zu sanft, oder wenn Sie wollen, auch zu stark. So kommt es, daß mein Hofer auch nicht so leidet wie der von Herburger. Er fängt nicht an zu trinken und stößt keine Tische um. Neutral läuft er den Dingen hinterher, und wenn die neue Schule von den Bauern geschleift und er geschlagen wird, dann wird er eben geschlagen, dann ist die Schule geschleift. Aber das wiederum ist etwas, was bei vielen Figuren von mir zu sehen ist. Bis zum Schluß harren sie in ihrer naiven, ruhigen Haltung aus, teilen ihr Leiden jedenfalls nicht so mit, daß sie es ausbreiten, sich betrinken oder zusammenbrechen. So wird auch bei Hofer besonders in der Schlußszene, wo er geht, in der Art, wie er geht, sein ganzer besonderer Charakter sichtbar. Man weiß,

er macht weiter. Das ist zwar undramatisch irgendwo, er hat, wie Herburger sagt, das Haus nicht angesteckt, aber es ist gleichzeitig ermutigend wegen der Unbeugsamkeit von Hofer. Und das ist für mich das wichtigste. Er ist nicht mehr als ein durchschnittlicher Lehrer, ihm fällt auch nicht sehr viel ein in seiner Verteidigungsrede vor der Schulbehörde, auch daß er eine neue Schule baut ist nicht sehr gut, denn sie ist einfach zu schön. Aber wie er die einzelnen Dinge einfädelt, wie er sich zu den Kindern verhält, seine Art von Zärtlichkeit, seine Beharrlichkeit, das ist es, was für mich politisch von Bedeutung ist. Nicht ein brillianter Intellekt, nicht ein wirklich sichtbarer Erfolg am Schluß und nicht die große Rebellion, sondern die kleinen Spuren, die er hinterläßt, das gibt die Möglichkeit, auch für den Mittelmäßigen, sich mit so einer Figur zu identifizieren. Der Hofers sind viele. Man kennt sie nicht, man spricht nicht von ihnen, aber auf sie wird es ankommen, genauso wie es jetzt in der politischen Arbeit auf sie ankommt, die nicht die großen Töne von sich gegeben haben, sondern die in kleinen Sachen gearbeitet haben, und die auch nicht immer recht haben, aber die von ihrer Einstellung her letzten Endes bereit sind, diesen wenig gerodeten Weg zu gehen.

Ihr Film wirkt auf irritierende Weise authentisch, dokumentarisch oder um es überspitzt zu sagen, oft fast wie eine Art Wochenschau.

Lilienthal: Wenn ich in einer bestimmten Sequenz Wochenschau vor-
täusche, dann ist das nichts anderes als das Beherrschen einer Form wie der Wochenschau. Aber es ist doch manipuliert. Bei der Wochenschau ist es doch so: Die Kamera verhält sich in einem etwas unkontrollierten Verhältnis zur Wirklichkeit. Sie ist plötzlich da, hält schnell etwas fest, hat nicht viel Zeit, sich was zu überlegen. Der Kameramann hat das Subjekt nicht ausgewählt, das Ereignis, den Gang, die Richtung des Ministers beispielsweise, der hingeht, wo er will. Der Stil wird dadurch geprägt. Wenn der Minister plötzlich nach rechts geht, kann der Kameramann das nicht wissen. So hat sein Schwenk einen gewissen Unsicherheitsfaktor, den er wiederum auf dem Material als stilistisches Merkmal hinterläßt. Das ist bei mir anders. Ich kann den Minister auswählen, und ich kann ihm auch sagen, wohin er gehen muß. Aber ich kann so tun, als ob ich nicht wüßte, wo er hingeht, indem ich den Kameramann betrüge und sage, der Minister kommt jetzt die Treppe herunter und geht nach links, und dem Minister sage ich, er soll nach rechts gehen oder daß überhaupt keine Kamera da sei, und so kompromittiere ich beide.

Warum machen Sie das?

Lilienthal: Das ist mein Spiel, weil es mir Spaß macht, und weil die Ergebnisse mir zusagen, meinem Temperament entsprechen. Weil ich dadurch zum Beispiel bei dem Ankommenden eine Ratlosigkeit feststelle und gleichzeitig eine Hoffnung, daß irgendetwas gut geht oder auch schiefgeht. Das kommt auf den Charakter an. Ich meine, ich würde gern so ankommen. Also gehe ich davon aus, daß die anderen sich auch gerne auf so ein Abenteuer einlassen. Ich bringe also die, die darstellen und die, die aufnehmen, auf eine gute Art durcheinander. Deswegen war mein Kameramann Kurt Weber auch verzweifelt, weil ich ihm sagte, wir drehen heute dieses Haus. Er hat sich darauf eingestellt, lernte dieses Haus und war mit dem Haus glücklich. Und nachdem er davorstand, habe ich gesagt, jetzt hat sich das Haus bei Ihnen eingepreßt, jetzt wissen Sie, was das für ein Haus ist und wer da drinnen ist, und wie der Himmel dahinter aussieht, und jetzt drehen Sie sich sofort um, denn mit Ihrer Erkenntnis von dem Haus werden Sie jetzt die entgegengesetzte Richtung aufnehmen. Nach acht Tagen wollte er gehen, weil ihn das verwirrte. Er sagte, ich bin in einer Familie aufgewachsen, wo man mir eine gewisse Sicherheit gegeben hat, wo eine

gewisse Disziplin herrschte, wo man pünktlich zum Mittagessen erschien, wo man sich auf was verlassen kann. Jetzt kann ich mich auf nichts mehr verlassen. Ja, ja, sagte ich, das ist es, was mir gefällt, Sie als Kameramann zu sehen, der gewohnt ist, sich auf was verlassen zu können, und Ihre Reaktion kennenzulernen in einer Situation, wo man sich auf nichts mehr verlassen kann. So gehe ich auch mit Schauspielern um, und mit mir. Ich hatte zum Beispiel in dem Film jemanden als Schreiber in dem Fabrikbüro engagiert, der in Wirklichkeit Holzfäller im Elsaß war. Er ist der beste Schreiber, den ich je in einem Film hatte. Ich liebe solche Figuren, die irgendwo an einem Tisch sitzen und mit der Feder kratzen. Weil er Holzfäller war, hatte er ein bißchen Sehnsucht nach einem stillen Büro, wo er sitzen und schreiben kann, und fotografiert zu werden. Ein Spanier, der kein Wort Deutsch spricht und für den es schön war, in einem Film mitzuspielen, der so eine naive Haltung hatte und richtig zum Ausdruck bringen konnte, wie ich mir einen Schreiber um die Jahrhundertwende vorstelle, etwas kurzsichtig, gebückt, gehorsam, ein bißchen rebellisch, aber so, daß man es kaum spürt. Da entstand nicht Irritation, sondern überraschenderweise Übereinstimmung.

Ist das Verfahren nicht ein bißchen unseriös?

Lilienthal: Vielleicht. Aber ich bin ein bißchen rebellisch gegenüber einem Übermaß an Rationalität, was einem immer serviert wird. Ich wühle in Archiven, versuche zu lernen, und dann benehme ich mich halt ein bißchen unseriös. Und warum? Weil man in einer Welt voll von Rationalität lebt und umgeben ist von Leuten, die glauben, daß das das A und O ist, die einem Film Didaktik und Moral unterstellen, wo also nur Ausschweifung und Unfug vorhanden ist. Und deswegen bin ich natürlich auch ein Produkt in dieser Richtung, ein rebellierendes Produkt sozusagen, was zumindest in dieser Art, unseriös zu sein, darauf hinweist.

aus "WDR-Informationen", Januar-Juni 1975, Köln 1975

Filmografie und Biografie von Peter Lilienthal, siehe:
Informationsblatt zu Lilienthals Film *La Victoria*,
Internationales Forum des jungen Films 1973, Nr. 14