

Alexander Schacht

Das Glück beim Händewaschen **Interviews mit Romanautor und Filmregisseur**

Einleitung

Heimat von Edgar Reitz hat ins öffentliche Bewußtsein gerückt, daß es im neuen deutschen Film eine Auseinandersetzung mit der Region gibt. Ein weniger prominentes Beispiel für kritischen Regionalismus ist der in der ZDF-Reihe "Das kleine Fernsehspiel" produzierte Film *Das Glück beim Händewaschen*. Dieser Film und seine literarische Vorlage stehen im Mittelpunkt der nachfolgenden Interviews mit dem Regisseur und dem Schriftsteller. In ihnen spielt zunächst das komplexe Bedingungsgefüge einer Filmproduktion nach Literaturvorlage eine Rolle: denn obschon der Romanautor am Drehbuch mitwirkte, dominieren die Unterschiede zwischen den beiden Versionen - von bloßer "Transformation"¹ ins andere Medium kann keine Rede sein.

Im folgenden Beitrag zu *Das Glück beim Händewaschen* stehen die historischen Bezüge im Vordergrund, sowie die Veränderungen, die der Stoff bei der Bearbeitung für das populärere und ungleich weiter reichende Medium Film/Fernsehen erfuhr. Schließlich soll der Film als ein Beispiel für kritischen Regionalismus gewürdigt werden.

1. Der Plot und sein historischer Hintergrund

Roman und Film handeln vor dem Hintergrund der Südtirol-Problematik, die von einer Reihe bemerkenswerter Widersprüche gekennzeichnet ist. Das deutschsprachige Gebiet wurde beim Zerfall der k.u.k. Monarchie 1919 Italien zugesprochen. Italienisch wurde Amts- und Unterrichtssprache, und unter Mussolini begann die Industrialisierung der kleinbäuerli-

¹Vgl. Wolfram Buddecke, Jörg Hienger: Verfilmte Literatur, in: LiLi 9, 1979, S. 13-30

chen Region². Der Stadt-Land-Gegensatz paarte sich mit einem von chauvinistischen Vorurteilen bestimmten Konflikt zwischen deutschsprachigen Bauern und italienischen Industriearbeitern. Bäuerlicher Antikapitalismus harmonierte mit der Ablehnung des "walschen" Proletariats. Antifaschismus konnte zeitweilig sogar mit völkisch-rassistischem Denken einhergehen, nämlich als Ablehnung nur der italienischen Diktatur-Variante. Der sonst ums 'Auslandsdeutschtum' bemühte deutsche Faschismus engagierte sich in Südtirol kaum. Ein wohl hauptsächlich propagandistisch gemeintes Umsiedlungsabkommen 1939 sah vor, allen sich als volksdeutsch verstehenden Südtirolern zu noch zu eroberndem 'Lebensraum' zu verhelfen. Heute wird Südtirol, das Alto Adige, zweisprachig verwaltet und hat einen so weit gehenden Autonomiestatus, daß österreichischer bisweilen Südtirol als zehntes Bundesland betrachten. Politische Auseinandersetzungen sind aber weiterhin von Ressentiments zwischen den Sprachgruppen geprägt.

Das Glück beim Händewaschen führt die Auswirkungen jener historischen Ereignisse auf das Alltagsleben exemplarisch vor: Die jugendliche Hauptfigur bekommt einen Freiplatz in einem klerikalen Schweizer Internat. Dies ermöglicht es dem Jungen, dem ärmlichen Elternhaus und dem Nachkriegselend in Graz zu entinnen. Nach Graz war die Landarbeiterfamilie aus Meran schon vor dem Zweiten Weltkrieg gezogen - aufgrund des erwähnten Umsiedlungsabkommens. Zu den Hausregeln des schweizerischen Internats zählen vor allem Beten, Beichten und Büßen. Obschon sich der Junge rasch anpaßt, gilt er seinen Kameraden als "Öschtriecher".

In Graz - wo er "Spaghettifresser" genannt wurde - hatte er Brot gestohlen, Lebensmittelmarken gegen Lucky Strikes getauscht, war zur Untermieterin Mary unter die Bettdecke gekrochen. Nun lernte er, Lustregungen "wie den Tod" zu fürchten, grundlos Gewissensbisse zu haben, und ist dabei froh, im "Haus der Guten" zu sein. Doch seinem Seelenführer muß er bald die Todsünde Onanie beichten, und in der Deutschstunde wähnt er unter Klytämnestras Tunika "Marys milchweiße Schenkel". In den Sommerferien besucht er seine mittlerweile nach Südtirol zurückgesiedelte Familie. Doch die vermeintliche Heimat erweist sich gleichfalls als fremd - "Crucco", 'Teutone', nennen die Italiener die Bewohner Südtirols. Die Heimat gehöre halt "denen, die was haben", stellt der arbeitslose Vater enttäuscht fest. In die Schweiz zurückgekehrt, trifft sich der Junge mit der auf einem benachbarten Bauernhof wohnenden Helene, beginnt den Internats-Komment zu verletzen - geht nicht zur Kommunion oder singt trotz befohlenen "Silentiums" - und verläßt schließlich das Internat.

²Vgl. K. Stuhlpfarrer: Umsiedlung Südtirol 1939-1940, Wien 1985

Interpretation des Romans durch den Film

Ein Vergleich von Buch und Film sollte nicht darauf abzielen, Gleichheitszeichen zu setzen, sondern, von der Eigenständigkeit der Werke ausgehend, untersuchen, wie der Film seine literarische Vorlage deutet. Denn er ist stets deren nicht-begriffliche Interpretation.

Das Glück beim Händewaschen ist ein Entwicklungsroman, und auch das Thema des Films ist die Entwicklung der Hauptfigur von der Anpassung zum Widerstand, von der Orientierung an religiösen und nationalen Normen bis zur Absage an diese Wertskalen und dem Aufbruch zur Selbstbestimmung. Dieser Weg wird am Verhältnis der Figur zu drei - in Buch und Film unterschiedlich akzentuierten - Leitthemen dargestellt: Fremdheit, Religiosität und Erotik.

Das Thema der Fremdheit und Heimatsuche steht im Film eindeutig im Vordergrund. Die Dialekte Südtirols, der Steiermark und Appenzells erhöhen diese Barrieren für den Filmhelden Andreas (und veranlassen das ZDF zur Untertitelung). Er hat vollends erst in der Schlusssequenz die Auffassung von Fremdheit als Makel überwunden. Seine Religiosität ist hauptsächlich Anpassung an den Institutskomment und oberflächlicher als die des Romanhelden. Diese Akzentverschiebung von der Religiosität zur Fremdheit entspricht den Intentionen von Autor und Regisseur³.

Im Roman liefert darüberhinaus zwar die Erotik wesentliche Impulse, durch die der Held Joseph stets erneut in Widerspruch zu den Institutsregeln gerät. Inwieweit jedoch die Romanfigur auf das ausführlich und konkret dargestellte Umfeld reagiert, welche Bedingungen im Detail ihr Movens sind, bleibt vage. Die exakte Topographie der einzelnen Widerstände, an denen sich die Figur entwickelt, ist nämlich durch den Ich-Erzähler verdeckt. Er läßt sein jugendliches alter ego eher Aufgaben erfüllend als problemlösend sichtbar werden. Denn die Probleme hat der Ich-Erzähler ja gelöst. Er beobachtet die jugendliche Hauptfigur nurmehr bei der aus dieser Lösung erwachsenden Aufgabenerfüllung. Die Entwicklung des Jugendlichen ist somit eine Annäherung an den Ich-Erzähler, in dessen Biographie eine Lücke beliebt: die Problemlösung des Jugendlichen.

In der Anlage dieses Erzählers und der Ereignisabfolge differieren Buch und Film besonders eklatant. Die Figur des reifen Ich-Erzählers, der seine Jugenderfahrungen kritisch reflektiert, übernimmt nämlich das andere Medium nicht. Im Film bleibt daher die Biographie des Jungen zur Gegenwart hin offen. Er nimmt den Blick auf den Helden ungebrochen ein,

³Vgl. Interview mit Werner Masten, in diesem Heft.

unterstreicht etwa durch lange statische Einstellungen und parallele Bildbegrenzungen die Monotonie und Enge der jugendlichen Lebenswelt.

Und indem der Film die Ereignisse chronologisch abrollen läßt, akzentuiert er die Entwicklung des Protagonisten - er wiederholt beispielsweise szenische Arrangements, in denen nur das Verhalten des Helden verändert ist. Die assoziative Montagetechnik des Buches zersprengt demgegenüber Entwicklungslinien - der Roman wechselt regelmäßig Orte und Zeitebenen, springt diskontinuierlich zwischen der Figurengegenwart des Internats, der Grazer Nach- und der Südtiroler Vorkriegszeit hin und her.

Im Film treten die sozialen Bedingungen, als deren Ergebnis das Verhalten des Jungen erscheint, daher präziser hervor. Auf politischer Ebene handelt es sich dabei um die Südtirol-Problematik, das Nachkriegselend und die unterprivilegierte soziale Herkunft des Protagonisten. Auf individueller Ebene wird oft deutlich markiert, woher der Held seine Ansichten hat: er greift wiederholt Gedanken seines Umfelds auf, ohne daß sein Verhalten mechanischer Reflex dieser Einflüsse wäre. Der Film führt so die soziale Prägung vor, der prinzipiell auch das Publikum unterliegt, und weist damit über das individuelle Schicksal der Figur hinaus.

Formelhaft verkürzt: Die Entwicklung des Helden, seine Emanzipation vom Elternhaus, von der dargestellten Religiosität und von dem tradierten Heimatbegriff, ist im Roman primär erotisch, im Film unmittelbarer gesellschaftlich motiviert.

3. Das Glück beim Händewaschen als Beispiel für kritischen Regionalismus im Film

Die Tendenz zu einem 'neuen Regionalismus' ist für die Literatur der siebziger Jahre festgestellt worden⁴. *Das Glück beim Händewaschen* ist ein Beispiel dafür, daß sich auch der neue deutschsprachige Film mit der Region auseinandersetzt. Erstmals im Jahre 1971 nahm die Filmkritik eine "Welle" linker Heimatfilme wahr⁵, und zehn Jahre später zählt die Filmografie des Provinz-Film-Katalogs immerhin 104 Titel⁶.

Die Rede vom 'Linken Heimatfilm' suchte solche Filme von den publikumswirksamen Schnulzen der fünfziger Jahre zu unterscheiden, unterstellte aber zugleich Gemeinsamkeiten. Auch die unterschiedlichen Etiket-

⁴Norbert Mecklenburg: *Erzählte Provinz*, Königstein 1982, S. 7

⁵z.B. Wolfgang Ruf: *Die armen Leute von Kombach und anderswo*, in: *film 4*, Velber 1971, S. 14-19

⁶Arbeitsgemeinschaft Provinz. *Film-Festival* (Hg.): *Provinz-Film-Katalog*, Heidelberg 1981

ten - 'Heimat', 'Provinz' oder 'Region' - deuten eine Unschärfe der Kategorisierung an, die die Zuordnung vieler Filme zu dieser Sparte zweifelhaft erscheinen läßt.

Für den Roman hat Norbert Mecklenburg "Mimesis als Besondere, Verfremdung zur ästhetischen Form und Offenheit für die Welt außerhalb der Provinz"⁷ als Merkmale eines kritischen Regionalismus genannt. Diese drei Momente weist auch der Film *Das Glück beim Händewaschen* auf. Denn er bettet die Psychologie seiner Figuren in deren sozialen Handlungsspielraum ein, schildert die besonderen Probleme einer Region vor allgemeinem sozialhistorischen Hintergrund und opfert dabei kulturelle Eigenheiten - etwa den sperrigen Dialekt - nicht einer oberflächlichen Konsumierbarkeit. Er verbindet also räumliche, kulturelle und historische Konkrektion mit verallgemeinerbaren Aussagen. Dabei zeigt er etwa in der sozialen Armut, der Orientierung an chauvinistischen Kategorien und dem Dialektverlust Formen der materiellen, politischen und kulturellen Entfremdung auf.

⁷Mecklenburg, a.a.O., S. 44

Interview mit Joseph Zoderer

Der Schriftsteller Joseph Zoderer, geboren 1935 in Meran, lebt heute in Terenten/Südtirol. Schlachterlehre, Studium und journalistische Arbeit in Wien, Amerika-Reise, von 1971 bis 1981 Redakteur beim RAI-Sender Bozen., lebt seitdem als freier Schriftsteller. Romane: *Das Glück beim Händewaschen* (1976), *Die Walsche* (1982), *Lontano* (1984), *Zauberhaftes Morgenrot* (1987). Das Gespräch fand am 19. und 20. September 1985 in Terenten/Südtirol statt.

Der Klappentext Ihres Romans *Das Glück beim Händewaschen* betont dessen autobiographischen Charakter. Was halten Sie von solch einer Klassifizierung?

Das Etikett ist fragwürdig. Im Roman ist zwar viel materiell Erlebtes, aber lange nicht tatsächlich zu meiner Biographie Gehörende enthalten. Das Wesentlichste, nämlich wie ich zur Literatur gekommen bin, was sie mir von Kindesbeinen an bedeutet hat, fehlt ja zu einer Autobiographie.

Wie ist der Roman entstanden?

Beim *Glück* hatte ich wie bei keinem anderen Buch eine vorgeplante Struktur im Kopf. Trotzdem habe ich im Entstehungsprozeß von hinten nach vorn, von der Mitte nach hinten, kurz, kreuz und quer geschrieben. Das *Glück* hing als Zettelarbeit über meinem Schreibtisch an der Wand, vor der ich morgens überlegte: Was schreibst du heute am liebsten - Vater, Mutter oder Sohn, Krieg oder Scheißhaus? Die erste Seite war für mich zunächst überhaupt nicht die erste Seite - sie ist es erst bei der Montage geworden.

Woraus beziehen Sie jenseits eines vorgefaßten Konzepts Ihre Schreibmotivation?

Eine Möglichkeit, morgens Arbeitslust zu bekommen, war bei der *Walschen* die Vorstellung, über mich selbst zu schreiben, und zwar als in die Zukunft projizierte Möglichkeit eines Gestorbenen und in jeder Hinsicht Gescheiterten - eine geradezu masochistische Lustquelle. Bei der *Walschen* hat sich erst mit den sich vermehrenden Zettelchen an der Wand das Konzept gezeigt, das beim *Glück* bereits vorlag und montierend ausgeführt wurde. Bei der *Walschen* habe ich zyklisch geschrieben, beim *Glück* wußte ich: dorthin muß es gehen. Bei *Lontano* bin ich eher wieder zum Arbeitsprinzip des *Glücks* zurückgekehrt, aber konsequenter: ich habe binnen zwei Monaten den ganzen Roman in Stichworten durchgeschrieben - aber die ersten Seiten wurden die letzten. Bei *Lontano* hat mich der Einfall gefesselt und getragen, daß jemand auf einem Friedhof erwacht, um Kraft zu bekommen für eine neues Leben. Bei der *Walschen* war es zudem der Titel:

das Schimpfwort "Walsche", das in Südtirol etwa soviel bedeutet wie "Scheiß-Ittakerin", auf eine Deutschsprachige anzuwenden, hat mich gereizt.

Das Glück beim Händwaschen ist von sozialkritischem Engagement geprägt - wenn man die Darstellung der Internatszustände als Gesellschaftskritik in nuce begreift, ist es geradezu lehrstückhaft.

Unter meinen Romanen ist es tatsächlich am ehesten ein Lehrstück, ob schon verschachtelt, ist es doch mein linearster Roman, ein Entwicklungsroman. Entwicklung, weil Lehrstück sein wollend. Dort wollte ich kritisch sein. Ich war überzeugt, daß ein Engagement das Selbstverständlichste an gesellschaftlichem Beitrag eines Schreibenden ist, daß man - wie minimal auch immer - Veränderung bewirken kann. Wenn durch mein Schreiben Veränderung geschieht, habe ich auch heute nichts dagegen, aber ich würde nicht mehr den Anspruch erheben, jemanden zu verändern, weil ich glaube, daß unsere heutigen Probleme nicht mehr die Grundbedürfnisse betreffen. Die Probleme sind nicht mehr die des Klassenkampfes, sondern des Überlebens überhaupt.

Daß ich die Lösung dieser Probleme mit lehrhafter Literatur bewirken könnte, glaube ich einfach nicht mehr. Schon bei der *Walschen*, meinem nächsten Roman, wollte ich überhaupt kein Engagement mehr erfüllen, sondern war bereits überzeugt, daß ich - wenn schon Veränderung - am besten zu einer Veränderung beitrage, indem ich möglichst intensiv zu sein versuche, was ich unter günstigen Bedingungen sein könnte. Wenn es mir gelingt, ein Stück Wiese so in eine literarische Welt umzusetzen, daß es meinen Lesern künftighin schwerfällt, eine Wiese anders zu sehen als mit der Erfahrung des Wiesenstücks beim Zoderer, dann habe ich mich so verwirklicht, daß ich mit mir selbst deckungsgleich bin - ein Zustand allerdings, den ich noch nie erlebt habe. Einfacher: Heute weiß ich, daß ich meinen gesellschaftlichen Beitrag nicht besser als durchs Schreiben leisten kann. Aber Literatur kann nicht auf direkte Weise eingreifen. Mich hat sie als Leser zeitlebens sinngebend begleitet und als Individuum gewiß verändert. Insofern glaube ich, daß auch meine Literatur Individuen beeinflussen kann, aber ich bin nicht mehr so unbescheiden, anzunehmen, auf die gesellschaftliche Entwicklung an und für sich durch Literatur Einfluß nehmen zu können.

Sonst hätte die Vernunft längst gesiegt. Wir wissen, daß heute Millionen begriffen haben, daß Rüstung und Umweltsterben unsere alarmierendsten Probleme sind. Und trotzdem gehen Umweltsterben und Aufrüstung weiter. Ich habe nichts dagegen, wenn sich jemand von meinem Schreiben beeinflussen läßt, wenn es Grund dazu gibt. Aber das ist nicht mehr der Sinn meines Schreibens.

Sie grenzen Ihre derzeitige schriftstellerische Motivation deutlich von Ihrer früheren ab. Würden Sie denn sagen, daß das *Glück* eine Heilsbotschaft enthält?

Gewiß nicht. Alexander Kluge hat gesagt, das einzige Motiv für Realismus ist Protest. Und aus diesem Motiv ist das *Glück* geschrieben: die Leistungsgesellschaft, die Seifengesellschaft, die Heucheleigesellschaft wird kritisiert. Das Glück beim Händewaschen empfindet nicht nur Pilatus, sondern eben eine Gesellschaft, die mehr denn je Wert darauf legt, daß nach außen alles in Ordnung ist. Beim *Glück* stand die Marschrichtung des Protests wie seither nicht mehr im Vordergrund. Aber auch in der *Walschen* ist Protest und Provokation. Affirmation hat mich noch nie gereizt, sondern das Infragestellen, der Widerstand. Daß die Rosen blühen und die Sonne wärmt, wissen wir, darüber braucht man nicht zu schreiben. Mich interessieren die Schattenseiten, jedoch ohne den Anspruch zu erheben, daß sie durch mein Schreiben geändert werden. Diesen Effekt würde ich Literatur heute nicht mehr selbstverständlich zusprechen.

Christoph König, der Verfasser des KLG-Artikel über Sie, konstatiert unter Verweis auf die *Pappdeckelgedichte* von 1979 bei Ihnen eine Entwicklung zu völliger politischer Resignation.

Die *Pappdeckelgedichte* demonstrieren provozierend Resignation. Ich bin aus einer politischen Bewegung gekommen, die sich in Europa totgelaufen hat. Viele sind im Verlauf dieses Niedergangs auf der Strecke geblieben. Wer seine Ängste, Sorgen und Zweifel aufzeigt, bejaht sie damit nicht automatisch, sondern fragt den anonymen Leser: Geht es dir auch so? Willst du bleiben bei der Inertia, Trägheit, Immobilität? Ich habe also den Widerspruch meiner Gesinnungsfreunde herausfordern wollen. Wer in Ich-Form einen Mord beschreibt, fordert doch damit nicht zwingend zum Töten auf. Man mag das als Resignation beschreiben - zuvor habe ich fast plakativ zu Widerstand und Aufmüpfigkeit aufgerufen. Hier mag es scheinen, daß dieser Autor flach auf der Couch liegt. Es kommt mir aber furchtbar vordergründig vor, darin die Aufforderung an alle Welt zu erblicken, sich flach auf die Couch zu legen.

Sie werden als Südtiroler Schriftsteller annonciert, haben im Dialekt gedichtet, und das *Glück* und die *Walsche* sind deutlich in Südtirol lokalisiert. Sind Sie ein Autor des Regionalen mit Südtirol als Thema?

Aber nein. Ich habe ja einen Großteil meines Lebens gar nicht in Südtirol verbracht. Daher konnte ich mich kaum als natürlich verwurzelt empfinden. Regionalität gehört durchaus nicht zwingend zu meinem Werk: In Wien habe ich ja auch schon geschrieben - drei unveröffentlichte Romane, Gedichte und experimentelle Prosa. Nach meiner politischen Tätigkeit wäh-

rend der Studentenbewegung bin ich wieder zur nichtexperimentellen Prosa zurückgekehrt, weil es mir wieder um Kommunikation ging, nicht mehr um Belehrung und Bekehrung.

Daß Südtirol im *Glück* teilweise und in der *Walschen* völlig zum Thema wurde, macht mich nicht zum Heimatdichter. Von *Lontano* waren viele enttäuscht, die eine allseitige Aufbereitung der Südtirol-Thematik durch den Autor Joseph Zoderer erwartet hatten. Und im Moment schreibe ich ein Buch, das noch weniger mit Südtirol zu tun hat. Bevor ich auf diesem Berg gelandet bin, war ich schließlich ein Stück überall. Das hat mich geprägt. Andererseits brauche ich meiner Wirklichkeit nicht zu entlaufen. Sie ist mir Heimat - doch nur als der Ort, wo einen die Schöpfung hingekackt hat, nicht aber als Verdienst, wie es sich gewisse Heimattümler anrechnen, die da meinen: Wir haben das schönste Stückchen Erde. Solche Auffassungen sind mir sehr verdächtig. Wenn ich im Norden Mexikos in der Wüste geboren wäre, neben einer Cola-Dose, die vom Wind herumgescherbelt wird, würde ich mich vielleicht mein Lebtag an diese Cola-Dose und an den nächsten Kaktus erinnern, wie eben andere ans Wallis, Tibet oder das Hochland von Tirol. Aber es ist weder ein Verdienst noch eine lebenserfüllende Aufgabe, Tiroler oder Wuppertaler zu sein. Provinz und Metropole können heute überall sein. Man muß nicht mehr in eine Nebenstraße von Berlin oder Frankfurt gehen, um die Nachrichten der Welt zu erfahren, denn die Medien strahlen in jeden Winkel - die Welt ist flächendeckend geworden.

Außerhalb von Südtirol ist dies Buch auch nicht als Heimatdichtung verstanden worden, wie mir Leserbriefe gezeigt haben. Einige fühlten sich in der gleichen Weise durch die Welt geschüttelt, andere mußten überhaupt keine Länder wechseln, haben aber in ihrer Entwicklungszeit ähnliche Repressions- und Widerstandserfahrungen durchgemacht. Südtirol oder Meran als literarisierte Orte haben diese Rezeption nicht gestört.

Auch bei der *Walschen* ist der Konflikt Italiener-Deutsche nur eine Art Strafverschärfung für ein unabhängig davon vorkommendes Eheproblem. Daß ich in diesen Italiener-Deutsche-Konflikt hineingezogen werde, den die Medien gerade als italienische Apartheid in der Provinz Südtirol hochpeitschen, ist ein riesiges Mißverständnis. Ich wollte nie einen Südtirol-Roman schreiben. Und doch wurde hier beispielsweise kritisiert, daß die Gründung der Raiffeisenkasse nicht in meinem Roman vorkommt. Was mich in der *Walschen* - und auch sonst immer wieder - interessiert, ist dagegen: niemand stirbt meinen Tod, niemand lebt mein Leben, letztlich steigt auch zwischen den Liebenden die Mauer auf, fängt die Einsamkeit an. Dies Problem wird der *Walschen* Olga beim Begräbnis des Vaters bewußt, und sie empfindet die ihr fremdgewordene deutsche Dorfbevölke-

nung als feindselig. Damit gebe ich aber keine sozial-psychologische Auskunft über den Charakter der Bergbevölkerung Südtirols, wie es von einigen italienischen Rezensenten mißverstanden worden ist. Wir leben vom Motor der Hoffnung, der Sehnsucht nach Gemeinschaft - tragisch und absurd. Denn die erfüllte Sehnsucht ist die banale Realität.

Eingelöste ziehen doch neue Sehnsüchte und Hoffnungen nach sich.

Sicher. Deshalb sprach ich vom Motor. In Hoffnung und Sehnsucht betreiben wir ein *perpetuum mobile*, als Utopie, als das uns Bewegende. Deshalb kann es das Glück als Zustand nicht geben - es wäre ein stehengebliebener Augenblick. Und das ist positiv, denn wir hätten sonst überhaupt kein schöpferisches Motiv. Warum sollten wir noch suchen, wenn wir nicht immer wieder scheiterten?

Daß Sie kein Heimatdichter im überkommenden Wortsinn sind, zeigt auch die Apostrophierung als "Autor der Fremdheit" in einigen Rezensionen.

Fremdheit ist eines der immer stärker hervortretenden Phänomene unserer Gesellschaft. Die Entfremdung, das Befremden im Zusammenhang mit den wachsenden Kommunikationsschwierigkeiten, dem Tourismus, den Arbeitsmarktverschiebungen, Gastarbeitern und der Konsumgesellschaft. Und für mich ist Fremdheit zu einer der intensivsten Erfahrungen geworden. Denn ich bin höchst selten in der sogenannten Heimat gewesen, und mußte mich - sei's in Österreich, der Schweiz oder Amerika - immer um eine Aufenthalts- und Arbeitsgenehmigung kümmern.

Im *Glück* ist der erwachsene Ich-Erzähler allgegenwärtig. Welche Funktion hat er für Sie?

Mein Bemühen ging dahin, die Perspektive des Kindes beizubehalten, ohne von außen zu kommentieren. Deshalb geht der Ich-Erzähler nie sehr weit aus dem Ich der Wahrscheinlichkeit des pubertierenden Jungen heraus. Diesen Kunstgriff habe ich auch meinen anderen Büchern beibehalten - er ist mir offenbar automatisch zu eigen geworden. Bei der *Walschen* ist es die Sicht Olgas, und auch bei *Lontano* wird nur die Perspektive des männlichen Protagonisten dargestellt.

Ich meine eine geringere Differenz als die zwischen einem auktorialen und einem Ich-Erzähler. Ihr Erzähler schildert zwar seine Jugenderfahrungen, doch mit Reflexionsgrad, Horizont und Vokabular eines Erwachsenen.

Ich habe mich bemüht, mich in die Welt eines Pubertierenden zurückzusetzen, was ja fast eine Unmöglichkeit ist. Das bedeutete für mich die größte Einsamkeit während des Arbeitsprozesses. Jedes Schreiben ist Betreten von Neuland. Je mehr ich mich in die Welt meines Buches versetze,

desto mehr entferne ich mich von der wirklichen Welt. Beim *Glück* war diese Einsamkeit besonders groß. Denn die Großprobleme eines Pubertierenden sind für einen Erwachsenen unter Umständen geradezu stupide, manchmal überhaupt nicht diskussionswürdig. Ich kann mich nicht erinnern, ein anderes als das Protagonisten-Ich eingenommen zu haben, ähnlich wie im Film nur der Andreas gezeigt wird.

Ich frage gerade mit einem Seitenblick auf den Film danach, weil dort der im Roman präsenste Ich-Erzähler wegfällt.

Natürlich. Im Film ist viel verschoben, denn er ist ein völlig anderes Medium. Deshalb hatte ich entsetzliche Schwierigkeiten beim meinen ersten Schritten als Drehbuchautor. Ich wollte alles in den Film hineinretten, was mir an Literatur wichtig erschien - man bekommt kaum etwas hinein in 120 Minuten, geschweige denn in 90 Minuten, in denen wir es jetzt bei der *Wal-schen*-Verfilmung schaffen wollen.

Im Gespräch mit Eckart Stein, dem Leiter der Fernsehspielredaktion des ZDF, wurde uns gesagt: Internats- oder Zöglingfilme waren schon da, aktuell und deshalb interessant für uns ist das Problem der Fremdheit und der Identitätssuche. Ich habe mir gesagt: das kommt im Roman vor, ich muß ihn nicht zurichten, sondern nur diesen Aspekt akzentuieren.

Wie ist das Drehbuch entstanden?

Werner Masten und ich haben das Drehbuch gemeinsam geschrieben. So habe ich viel gelernt, weil er mir sagte, was er für seinen Film gebrauchen kann. Und wir haben uns viele Umwege erspart. Werner Masten hat sich als Wartender an die Schreibmaschine gesetzt. Ich bin als gebissener Peripatetiker hinter ihm auf und nieder gewandelt auf der Suche nach der Szene, nach dem Wort, habe Vorschläge gemacht, zu denen Werner Masten seine Meinung gesagt hat: "Das kann man nicht verwenden - Das ist ein alter Hut - Ich mache keine Rückblenden - Wir wollen etwas nach vorn Marschierendes". Und er hat selbst Vorschläge gemacht. Für mich war das sehr reizvoll, denn ich konnte noch einmal über dasselbe Thema dichten.

Es gibt eine Vielzahl offenkundig geplanter Unterschiede zwischen Buch und Film. Der Film erzählt chronologisch, Personenmerkmale wurden variiert und die erzählte Zeit wurde verkürzt.

Werner Masten wollte nicht Seite für Seite des Buches abfilmen, sondern seine Seele ins andere Medium hinüberbringen. Von diesem Konzept habe ich mich überzeugen lassen. Trotz der kürzeren erzählten Zeit bleibt im Film der Eindruck, daß der Held eine ganze pubertäre Entwicklung durchmacht - die Zeit erscheint sehr lang. Der Vater wird im Roman ausführlicher behandelt. Im Film liefert er nur einen Beitrag zur Identitätsfindung. Das ist eine Frage der Schwerpunktsetzung.

Das Denken und Handeln des Andreas erscheint als konsequenter Reflex sozialer Bedingungen - der Romanheld ist vergleichsweise aufmüßig.

Das geschieht durch den Ich-Erzähler, der in einem saloppen Ton den Leser von Anfang an zum Zeugen macht. Aber auch im Film wollten wir nicht nur den passiven Empfänger zeigen, sondern haben sehr darauf geachtet, Widerstand zur rechten Zeit aufkommen zu lassen, ohne den poetischen Charakter des Films zu zerstören.

Welche Funktion haben die sich konsequent durch den Film ziehenden Schimpfnamenszuweisungen?

Sie sind notwendig, um die verschiedenen Etappen dieses absurden "Mir sein mir"-Standpunktes der sogenannten Heimattümler zu entlarven, die den ankommenden Fremden billig auf den Schädel klopfen - das Motiv für Realismus ist Protest: hieran sollte dem Zuschauer klar werden, wie er sich selbst oft bewußt oder unbewußt verhält, ob gegenüber Türken, Jugoslawen oder Italienern. Diese Schimpfnamen werden am Schluß in einem Feuerwerk ad absurdum geführt: "Alora sei un cruccio!" Dieses Hochreißen der Stimmung wollte Werner Masten, der den ursprünglich längeren Film gekürzt hat, um ihm diesen optimistischen Schluß zu geben. Übrigens ist die Schlachthofszene, die im Roman nicht vorkommt, in gewisser Hinsicht tatsächlich autobiographisch. Denn ich habe eineinhalb Jahre lang Metzger gelernt. Aus diesem Erfahrungsbereich habe ich Bilder entnommen: dies ausgeweidete Fleisch, die Rinderhälften, Kälte, Blut, Ekel, aber volles Leben anstelle der muffigen Glashausatmosphäre des Instituts. Jetzt ist Andreas unter echten Leuten, die ihn aus vollem Herzen, aber wohlmeinend necken, denn unter diesen Gastarbeitern ist "cruccio" keine Beleidigung.

Der Lehrer Thaler des Films, gespeist, meine ich, von den Romanfiguren Thaler und Vigil sowie der Erzähler-Reflexion, gibt der Hauptfigur wichtige Impulse. Bestand da nicht die Gefahr, daß er zum *deus ex machina* gerät?

Wir haben darüber lange nachgedacht. Im Buch wird die Umkehr des Helden langsamer entwickelt. Das mußte im Film plakativer werden. Durch die Figur des Lehrers Thaler haben wir zudem viel Informationsmaterial ausgebreitet. Das ist ja meine alte Engagement-Zeit, die sich da zu Wort gemeldet hat. Ich würde das heute nicht mehr empfehlen. Mir sind viele Schwächen ebenso bewußt wie Werner Masten, der sagt: Schau, das haben wir gemacht, jetzt machen wir weiter am nächsten Film.

Interview mit Werner Masten

Der Regisseur Werner Masten, geboren 1950 in Meran, lebt heute in Rom. Filme: *Baranski* (BRD 1978, 16 mm sw, 70 Min.); *Frigolit* (BRD 1980, 35 mm sw, 60 Min.); *Das Glück beim Händewaschen* (Italien, Österreich, BRD, Schweiz 1982, 35 mm sw, 120 Min.); *Auf Achse* (BRD 1983, 4 x 50 Min.); *Schimmi* (BRD 1983, 16 mm, 90 Min., *Der Fahnder* (BRD 1984, 6 x 50 Min.); *Auf Achse* (BRD 1985, 6 x 50 Min.); *Die Walsche* (BRD, Österreich, Schweiz 1986, 16 mm Farbe, 100 Min.). Das Gespräch fand am 21. September 1985 in München statt.

Wie sind Sie zur Filmarbeit gekommen?

Bis 1976 habe ich neben meinem 'Hauptberuf Tennislehrer' in Modena und Padua ein Jurastudium absolviert, sehr zur Beruhigung meiner Familie, und außerdem war es ein ausgezeichnetes Mittel, um nicht zum Militärdienst eingezogen zu werden. Dann hatte ich aber irgendwie keine Lust, jeden Tag vor Gericht die Streitereien von anderen Menschen auszufechten oder im Büro herumsitzen. Außerdem war da noch die kreative Seite in mir auszugraben und zu entwickeln, ich habe immer schon sehr viel gelesen, selbst geschrieben (Lyrik, Kurzprosa und ein Theaterstück), gemalt, fotografiert und Collagen gemacht. Eines Tages hat mir ein Freund, der Bildhauer Franz Tickler, von einer Filmhochschule in München erzählt. Das war die Chance, aus dieser verschlafenen Provinz Südtirol herauszukommen, also habe ich mich beworben - ohne große Hoffnung, denn von 400 bis 500 Bewerbern werden nur 14 genommen - und bin zugelassen worden. Warum, weiß ich eigentlich auch nicht, ich hatte aber immer schon viel Glück.

Ohne vorher schon mit Film zu tun gehabt zu haben?

Es ist fast unmöglich, in so einer kleinen und abgelegenen Stadt wie Meran ein Interesse für dieses Medium zu entwickeln, außer Western und Pornos läuft doch dort kaum etwas in den drei Kinos. Beim Fotografieren hatte ich irgendwann das Gefühl, daß das stehende Bild, diese eingefrorene Momentaufnahme, meinem Bedürfnis, mich auszudrücken, mich mitzuteilen, sehr enge Grenzen setzt, mich auf einen Augenblick festnagelt. Ich wünschte mir also, die Person auf meinem Bild auch bewegen zu können, sie sprechen zu lassen und sie so zum unmittelbaren Sprachrohr meiner Gefühle und Gedanken zu machen. Ich war also überhaupt kein 'Spezialist', als ich zur Aufnahmeprüfung nach München kam. Das hatte wohl auch seine Vorteile: Unbedarftheit, vielleicht Naivität, aber auch ein unverkrümmtes Gehirn und Gefühl, ohne Vorwissen, also auch ohne Vorurteile. Mein erster Film *Baranski* ist mit einigem Erfolg in Hof, Berlin und Göttin-

gen bei Filmfestivals gelaufen. Er ist für 150.000 Mark mit Hilfe der Hochschule und von Freunden gedreht worden, Baranski ist ein polnischer Dachau-Häftling, der nach dem Krieg in München hängengelieben ist. Er hat die KZ-Erfahrung nie verarbeiten können und lebt völlig abgekapselt am Rand der Gesellschaft.

War der Film nur auf dem Festival zu sehen?

Er ist im dritten Programm der RAI, also in Südtirol, gesendet worden. Der Bayerische Rundfunk hat ihn mit der Begründung abgelehnt, daß gerade erst *Holocaust* gelaufen sei und man die Zuschauer nicht mit diesem Problem bombardieren könne. Mein zweiter Übungsfilm, *Frigolit*, knüpft an eine wahre Begebenheit an, die Ermordung des Stummfilmstars Ramon Navarro, die auch Bukowski in einer Erzählung verwertet. Es ist ein Film über sinnlose Gewalt, deren Ursprünge, Auslöser und Konsequenzen. Er ist nirgends gelaufen. Dann habe ich das Drehbuch für meine Abschlußarbeit in Angriff genommen. Es sollte ein Film über Terrorismus werden, eigentlich ein Film über Deutschland und Italien, die Menschen, die Art zu leben, zu essen, zu lieben in diesen beiden Ländern, in denen ich mich seit Jahren bewege. Den Film habe ich nie gemacht und auch das Drehbuch blieb Fragment, weil ich inzwischen das Drehbuch zu *Das Glück beim Händewaschen* geschrieben habe.

Und nach dem *Glück beim Händewaschen*?

Während der Film noch geschnitten wurde, habe ich eine Regieassistentin bei Peter Brinkmann angenommen, weil ich leben mußte. Die Arbeitsmöglichkeiten sind sehr gering: Von meiner Klasse hat außer mir nur einer einen Film gemacht, die anderen fahren Taxi und hoffen, irgendwann doch zur Filmarbeit zu kommen. Nach der erfolgreichen Ausstrahlung und Auszeichnung des *Glücks* bekam ich dann Angebote: Bavaria, WDR und ORF traten an mich heran und ich hatte endlich die Möglichkeit, Fernsehspiele und -serien zu machen. Beim ZDF fand ich schließlich offene Ohren für meinen Vorschlag, *Die Walsche* von Joseph Zoderer zu verfilmen.

Zurück zum *Glück beim Händewaschen*. Wie sind Sie auf den Stoff gestoßen?

Ich habe den Roman gelesen, eigentlich eine Pflichtlektüre für jeden Südtiroler, und mir gedacht: Daraus kann man, muß man einen sehr schönen Film machen. Ich war gefesselt von der Geschichte und der Figur, die viel mit mir zu tun hat: Südtirol, Heimatverlust, Identitätsprobleme, das kannte ich genau. Außerdem ist das Buch sehr filmisch geschrieben, es enthält viele Bilder. Zoderer und ich haben uns in einem Wirtshaus verabredet, gegessen und beschlossen, es zu versuchen. Wir haben dann ein Treatment von drei oder vier Seiten an das ZDF geschickt. Der ZDF-Redakteur Hans

Kutnewski hat meine HFF-Filme angeschaut und gesagt: Gut, schreibt das Drehbuch. Das bedeutete noch nicht, daß der Film gedreht werden würde. Wenn die Anstalt das Drehbuch ablehnt, muß man umschreiben, sich auf Einwände der Redakteure, des Produzenten einlassen. Oder man sagt auch nein. Dann wird das Drehbuch halt nicht verfilmt. Zu dem Zeitpunkt war schon klar, daß der Film nicht allein mit den Mitteln des ZDF finanziert werden konnte. Für ein Kleines Fernsehspiel gab das ZDF damals 300.000 Mark. Deshalb hatte man dort lange Bedenken, ob es überhaupt Sinn hätte, den Stoff in Angriff zu nehmen. Ich brauchte sehr viel Überredungskunst, um davon zu überzeugen, daß es sehr wohl möglich sei, den Film auch nur mit diesem Betrag zu drehen. Obwohl ich selbst nicht wußte wie. Aber ich hatte keine andere Wahl.

Sie hätten zur Not auch allein mit diesem Geld zu drehen begonnen?

Wenn man sich in dieser solchen Situation befindet, geht es um alles oder nichts. Das ist ja auch das Schlimme. Das Gefühl, am Galgen zu hängen, und der Stuhl kipzelt. In dieser Situation arbeitet man beim ersten Film.

Wurde das Drehbuch beim ersten Anlauf akzeptiert?

Wir haben es nur an einigen Stellen umgeschrieben, ohne Ungerechtfertigtes hinnehmen zu müssen. Zum Beispiel hatten wir die Dialoge in Mundart geschrieben, und die Redakteure konnten das nicht lesen. Es wurde dann im Vorwort erwähnt, daß Mundart gesprochen wird. Wir haben viel von uns aus verändert - man schreibt ein Drehbuch, und nach einem Monat schon sieht man vieles anders. Wir wurden aber nie gegängelt, uns wurde nicht das Messer an den Kragen gesetzt. Ich habe da schon andere Erfahrungen, und beim Film sind ganz andere Methoden üblich, Zwangsmethoden. Wir haben in diesem Fall Glück gehabt mit dem Redakteur.

Wie kam es zur Beteiligung der anderen Anstalten?

Zwischen ZDF, ORF und SRG gibt es ein Koproduktionsabkommen. Das Projekt wurde vorgeschlagen, das Drehbuch gelesen und gesagt: Okay, da beteiligen wir uns. Und mit dem Direktor der RAI Bozen habe ich selbst gesprochen, bevor das ZDF korrespondierte. Die Kontakte zu ORF und SRG hatte also das ZDF.

Wie hoch war die jeweilige Beteiligung?

Der ORF gab 30.000 Mark, die Schweiz 20.000 Franken, und die RAI hat 20 Millionen Lire beigesteuert. Insgesamt hat der Film 486.000 Mark gekostet. Das ZDF hat also etwa 390.000 gezahlt.

Gab es Auflagen der anderen Anstalten?

Es gab nur ganz kleine Einwände. Der Bozener RAI-Direktor hat zum Beispiel großen Wert auf historisch genaue Requisiten gelegt.

Wie haben Sie die Kosten minimiert?

Erstens haben wir verhindert, bauen zu müssen. *Das Glück beim Händewaschen* ist ein historischer Film, in dem wir die Atmosphäre von 1947 entstehen lassen wollten. Straßen und Gebäude mußten in einem entsprechenden Zustand sein. Ich habe daher eine sehr lange Vorbereitungszeit gebraucht, um Motive zu finden, die in Bild und Ton paßten - Auto- oder Flugzeuglärm hätte natürlich gestört. Kostenmindernd war zum anderen die Entscheidung, in Schwarzweiß zu drehen. Ich hätte aber auch mit größeren Mitteln nicht in Farbe gedreht. Drittens waren zu 80 Prozent Laiendarsteller beteiligt. Nur Brigitte Karner war Schauspielerin, und die drei Patres wurden von Darstellern des Schauspielhauses Zürich gespielt. Einige der Laiendarsteller, wie der Vater, spielen bei Südtiroler Volksbühnen oder Theatergruppen. Das Team war aus Freunden von meiner Klasse der Filmhochschule zusammengestellt, die keine überhöhten Gegenforderungen gestellt haben. In den Internaten in Österreich habe ich auch nichts zahlen müssen, obschon das Drehen in einer Privatwohnung üblicherweise 1000 bis 2000 Mark am Tag kostet. Um schwyzerdütsch sprechende Darsteller zu bekommen, habe ich im Raum Appenzell die Schuldirektion kleinerer Städte und Dörfer aufgesucht und mir Klassen und Schülertheatergruppen angesehen.

Wie ist das Drehbuch entstanden?

Im Roman sind, offen oder verdeckt, viele Bilder enthalten. Er war daher relativ einfach zu verfilmen. Das ist in der deutschen Literatur selten. Schwierig war die Auswahl und Anordnung der Bilder, wir haben lange über Rückblenden diskutiert, gegen die ich eine Abneigung hatte. Rückblickend bin ich nicht mehr so sicher, ob der Film mit Rückblenden nicht genauso gut geworden wäre. Aber damals habe ich gedacht: Das ist Betrugerei, ich hasse Rückblenden. Sie wären nur insofern einfacher gewesen, als man sich an den Roman hätte halten können. Es ist aber viel schwieriger, eine gute Rückblendenmontage zu erstellen, als einen Film kontinuierlich zu erzählen. Natürlich würde ich den Film heute anders machen. Schließlich habe ich mich weiterentwickelt. Vielleicht hat damals auch meine Angst bei dieser Entwicklung mitgespielt. Für mich stand alles auf dem Spiel. Es ging subjektiv um Leben und Tod.

Eine Romanverfilmung wird nicht dadurch gut, daß man viele Worte und Sätze in den Film hineinrettet. Es sind völlig verschiedene Medien. Die einzige Möglichkeit, einen Roman gut zu verfilmen, ist es, seine Substanz, seinen Geist in der dem Film adäquaten Form wiederzugeben, seine Atmo-

sphäre zu vermitteln, seine Figuren filmgerecht darzustellen. Der Regisseur hat nicht allein die Sprache zur Verfügung, sondern mehr und zugleich weniger. Der Schriftsteller ist nicht von Ort und Zeit abhängig, der aber der Regisseur ist gebunden an Technik und Finanzen, eine gewisse Zeit und ein gewisses Format. Aber er hat Bild, Ton, Musik, Farbe oder Geräusche und viele andere Ausdrucksebenen. Eine gute Verfilmung transportiert den Geist des Romans in den Film, das war uns wohl klar, aber dieses theoretische Wissen in die Praxis umzusetzen, war alles andere als leicht. Ich war ja auch unerfahren. Trotzdem mußten wir die drei Drehbuchfassungen in sehr kurzer Zeit - jeweils zwei Wochen - abfassen.

Im Roman ist von Kältegefühl, von Nebel der Bewußtlosigkeit die Rede, im Film ist fast durchweg Winter und Nebel. Haben Sie die Metapher beim Wort genommen?

Mir war es wichtig, im Winter zu drehen, weil die Landschaft nicht lieblich ist und im Schwarzweißfilm sehr harte Kontraste bekommt, statt sommerlicher Grauwerte. Zugleich teilt die Winterskälte die der Welt mit, in der dieser Junge sich bewegt. Bei der *Walsche*-Verfilmung im kommenden Winter werde ich die Gegensätze von Stadt und Land auf ähnliche Weise betonen. Obwohl es ein Farbfilm wird, will ich auf dem Land sehr farblos drehen - weißer Schnee, dunkelgekleidete Menschen. Und die Stadtszenen sollen farbenfroh sein - Neonlichter in den Bars, Wohnungen und Kleider sehr bunt. Im Winter wird man auf das Hirn zurückgeworfen. Er ist existenzieller und archaischer als der Sommer, der dem *Glück* die Härte genommen hätte. Das liegt nicht an einer bestimmten Textstelle, es ist meine Art, den Geist des Romans umzusetzen. Sie soll die feindliche Umwelt, Isolation und Beklemmung des kleinen Jungen zeigen, dem Zuschauer das Gefühl vermitteln, daß es so sein kann für einen Menschen. Ich hätte den Film auch im Winter gedreht, wenn der Roman im Sommer spielte.

Wie sind die Dialoge entstanden?

Zuerst haben wir Auszüge der für die Fabel entscheidenden Romanpassagen geschrieben und diskutiert, welche Funktion die jeweilige Szene erfüllen sollte. Dann habe ich mich an die Schreibmaschine gesetzt, Zoderer hat die Szene in Dialoge gefaßt, und ich habe nötigenfalls eingehakt. Das Manuskript hat jeder für sich überarbeitet, und am nächsten Tag wurde es erneut diskutiert.

Standen die Reflexionspassagen nicht im Wege?

Sobald wir uns für die chronologische Form entschieden hatten, war es nicht mehr so schlimm. Teils haben mir diese Passagen sogar geholfen, die Figur zu begreifen, ihr nahe zu sein. Diese Reflexionen sind gewiß eine

Schwierigkeit, aber sie regen an, wirken als Katalysatoren und vermitteln Ideen für die filmische Umsetzung.

Also begreifen Sie die Reflexion abstrakt und konkretisieren sie wieder?

Genau. Man kann im Film ja andere Zeichen dafür setzen.

Der Film akzentuiert die Fremdheit und den politischen Hintergrund, während Erotik nur in sehr dezenter, sublimer Form auftaucht, ohne die Tabudurchbrechungen der Romanreflexion.

Die Akzentverschiebung auf Fremdheit war bewußt. Sie ging auch auf einen Vorschlag des ZDF zurück, das keinen Film über ein klerikales Internat 1947, sondern zum Thema Heimatlosigkeit und Identitätsverlust wollte. Diesen im Buch vergleichsweise versteckten Aspekt wollten auch wir 1981 herausarbeiten. Es ist zweifellos ein historischer Film. Aber wir wollten ihm eine weitere Dimension geben. Diese religiösen Probleme waren uns nicht mehr so wichtig. Angesichts der Gastarbeiterströme, der Mobilitätsanforderungen an Arbeitskräfte, hielten wir das Problem der Fremdheit für besonders aktuell. Den politischen Hintergrund haben wir nicht bewußt betont. Die einleitenden Auslassungen des Arztes waren erforderlich, da wir ein Wissen um das Optionsabkommen von 1938 nicht einmal bei den südtiroler Zuschauern voraussetzen konnten. Ganz klar, daß wir Stellung beziehen wollten zu der historischen und aktuellen Lage in Südtirol, der Situation des Einzelnen in ihrer politischen Dimension, und nicht im luftleeren Raum arbeiten. Vielleicht liegt es auch daran, daß im Medium Film viel weniger Zeit ist als im Roman. Das erschwert es, Entwicklungen zu zeigen, weshalb man oft viel klarer sein muß. Kürzere Zeiträume lassen sich gerade im Film sehr differenziert darstellen. Deshalb greift man ja auch zu Mehrteilern - *Heimat* von Reitz dauert immerhin vierzehn Stunden. Zur Erotik: Der Junge ist vierzehn, der des Buchs zehn bis elf. Was nun ein Zehnjähriger gemacht oder gedacht hat, kann bei einem Vierzehnjährigen leicht ungläubwürdig wirken. Wir haben aber Erotik nicht bewußt zurückgedrängt, es wurden auch keine Auflagen gemacht.

Welche Gründe haben Sie bewogen, in Schwarzweiß zu drehen?

Zum einen Kostengründe: Das Material ist billiger, und es ist viel aufwendiger, in Farbe einen historischen Film zu drehen, denn Ausstattung und Kostüme müssen genauer sein, weil man alles besser sieht. Zum anderen kann man die Nachkriegsatmosphäre leichter vermitteln, die Kälte und Kaputttheit des zerbombten und vom Krieg zerrissenen Europas. Wenn man kein Geld hat, sich mit der Farbe auseinanderzusetzen, kann sie leicht lieblich und weich geraten. Und, wie gesagt, entspricht es so, meine ich, eher dem Geist des Buches. Denn das Ausschließen der Farbe entwickelt eine

poetische Stimmung, zwingt dem Zuschauer eine gewisse Entfremdung auf und nötigt ihn, sich konzentriert mit dem auseinanderzusetzen, was er vor sich hat.

Gibt es Abweichungen vom Drehbuch?

Der Schluß war anders: Andreas trifft bei einem Dorffest im Wirtshaus den Jugendlichen, der ihm die Arbeit verschafft hat. Dieser Junge zeigt ihm eine gestohlene Uhr. Ein Polizist verhaftet den Jungen, und auch Andreas wird auf der Polizeistation verhört. Da er Arbeit und Aufenthaltsgenehmigung hat, darf er bleiben, wird aber darauf hingewiesen, daß er nur ein Schuldeter ist. Ich habe diese Schlußszenen dann weggeschritten. Ich mußte ohnehin schneiden, der Film war den Anstalten mit 145 Minuten doch zu lang. Diese Szenen habe ich weggelassen, weil der Film an Kraft verliert, wenn man ihn noch weiterführt, der Bogen geht dann nach unten. Die endgültige Version hört mit Kraft auf, mit einem Höhepunkt, Zukunftsvisionen, Möglichkeiten weiterzuleben. Und es war mir wichtig, ein Ende zu haben, das Kraft gibt und Mut macht.

Sie haben von den Schwierigkeiten gesprochen, im Film Entwicklung darzustellen. Zeigen sich diese Probleme nicht an der Figur des Lehrers Thaler? Oder provokativer: Dreht da nicht der *deus ex machina* den passiven Helden um?

Einen intelligenten Menschen kann man nicht einfach umdrehen. Thaler schaufelt frei, was in dem Jungen steckt und durch Elternhause, Erziehung, Internat verschüttet ist. Er zeigt ihm, daß eine andere Sichtweise als die dieser Instanzen möglich ist, aber er oktroyiert ihm nichts auf, das nicht schon in ihm steckte. Verstärkt wird das durch Helene. Denn es ist schwer, mutig zu sein, wenn man allein ist. Einfacher ist es, wenn einem jemand zur Seite steht, wenn man jemandem beweisen kann, daß man mutig ist, ganz ohne Berechnung. Er will ihr gefallen, kehrt bei ihr in den Worten des Lehrers nach außen, was in ihm ist. Man kann nicht abstreiten, daß der Lehrer vielleicht etwas plakativ geraten ist und die Dinge deutlich sagt. Warum auch nicht? So kann keiner sagen, er hätte es nicht verstanden.

Viele der Nebenfiguren sind schemenhaft, teils nur Personifikationen sozialer Bedingtheiten. Impulsgeber für den Helden.

Es ist fast unmöglich, der Fülle der Figuren gerecht zu werden. Sie sind nur im Verhältnis zur Hauptfigur wichtig, deren Entwicklung sie positiv oder negativ beeinflussen.

Der Film zeigt die ganze Reihe sehr langer Einstellungen mit Standkamera.

Jede Geschichte hat ihren eigenen Rhythmus. Diese Geschichte, Figur und Zeit haben diese Form verlangt: ruhige, lange Einstellungen, die sich durch

die Figurenbewegungen aufbauen, statt spektakulärer Montagen. Ich glaube, daß man so konzentrierter zuschauen kann. Auch die Kraft der Geräusche wird unterstrichen. Man hat mehr Zeit zu hören und zu sehen. Schnelle Schnitte oktroyieren auf, beschneiden den Freiraum. Hier habe ich Zeit, kann mich entspannen und schauen. Die Einstellungen drücken natürlich auch das Gefangensein dieses Jungen aus.

Einige Einstellungen wiederholen sich fast identisch.

Es kommt derselbe Ort unter verschiedenen Bedingungen vor, nämlich vor und nach Veränderungen. Derselbe Ort in verschiedenen Stimmungen des Andreas. Derselbe Ort, ein anderer Mensch.

Es wurde sehr oft Seitenlicht verwendet.

Ja, ich mag Auflicht nicht. Das erinnert mich an Studios, Theater und Künstlichkeit, Karton, Kulisse und Pappmaché. In einer Wohnung kommt das Licht kaum von oben, sondern immer von der Seite. Im Prinzip ist deshalb immer von der Seite beleuchtet worden. Und das Material war sehr empfindlich, so daß wir oft nur aufzuhellen brauchten. Bei dem abendlichen Gassengang waren die Schaufenster beleuchtet und die Straßenlaterne verstärkt. Es wurde bei der letzten Dämmerung gedreht, und eine oder zwei Einstellungen nachts.

Viele Innenraum-O-Töne hallen sehr stark.

Es ist alles Originalton. Die hohen Steinräume hallen eben. Das ist schwer wegzubekommen, auch bei der Mischung nicht. Der Hall war jedenfalls nicht beabsichtigt. Es war für uns nicht anders machbar, aber es hat mich auch nicht gestört.

Der Untertitel-Usus ist recht eigentümlich.

Der Film ist Eigentum des ZDF, das glaubte, ihn untertiteln zu müssen, um das nötige Verständnis für die Zuschauer zu schaffen. Die Untertitel wurden für die Schweiz und Österreich unterschiedlich gemacht - die Österreicher haben nur die Schweizer Passagen untertitelt. Dazu habe ich nur die Dialogliste beigesteuert. Ich hatte darum gebeten, Untertitel mit schwarzem Rand zu verwenden, hatte darauf aber überhaupt keinen Einfluß. Der Film ist, glaube ich, auch ohne Untertitel durchaus verständlich, wenn auch nicht wortwörtlich.