Prisca Prugger:

Die Walsche und die Deutschen. Zur Rezeption eines südtiroler Films in Südtirol

Der Film *Die Walsche*¹, ist die zweite Verfilmung eines Romans des südtiroler Autors Werner Zoderer, die der Regisseur Werner Masten vorgelegt hat. Wie schon der Titel² andeutet, handelt es sich wieder um ein Thema, das sich auf die spezielle südtiroler Situation bezieht. Wie schon Mastens erste Zodererverfilmung wurde auch diese Produktion im wesentlichen von deutschen und österreichischen Geldgebern finanziert und hat bei seiner Ausstrahlung im ZDF und im ORF überwiegend positive Kritiken erhalten. In Südtirol jedoch, am Handlungsort und bei den von der Problematik Betroffenen stieß er fast durchgängig auf Ablehnung.

Abgesehen von den lokalen Bezügen steht das Problem der Identität im Mittelpunkt des Films: Fremdheit in vielschichtigen Erscheinungsformen zieht sich als ständiger Bezugspunkt durch alle Szenen.³ Die Titelfigur, die etwa dreißigjährige Olga hat zehn Jahre vor Handlungsbeginn ihre dörfliche Heimat verlassen und ist in die Stadt gezogen, weil ihre Mutter sich von ihrem Mann trennen und auch nicht länger im engen Dorf leben wollte. Die erste Szene spielt in der Jetztzeit. Olga arbeitet in der Bar, die sie zusammen mit ihrem Geliebten Silvano betreibt, und erfährt dort vom Tod ihres alkoholsüchtigen Vaters. Daraufhin fährt sie für drei Tage in ihr Heimatdorf. Was in dieser Zeit bis zum sogenannten Leichenschmaus ge-

¹Produktion ZDF, ORF und DRS, Originalfassung in deutsch mit Untertiteln für die italienisch gesprochenen Passagen. Darsteller: M. Colbin, L. Capolicchio, J. Thanheiser, M. Abram. 93 Min. BRD 1986.

²"Walsch" ist ein Ausdruck für "italienisch, Italiener", der von der deutschsprachigen Bevölkerung häufig in diffamierender Absicht benutzt wird.

³Die Autoren bestätigen den Eindruck, daß das Hauptthema des Films nicht regional begrenzt dargestellt werden sollte: "Die genannte Thematik betrifft auch - so glaube ich - die Menschen in Berlin und Frankfurt. Was an Dorfleben und spezifisch Südtirolerischem vorkommt, mag außerhalb unserer Region einfach als Kolorit, meinerwegen auch als exotischer, ich möchte sagen ungewohnter Rahmen bzw. Hintergrund genommen werden." so Zoderer, zit nach: Robert Kaiser: Am Rande entlang. Texte von Joseph Zoderer, Themen, Linien, Strukturen, Rhetorik, Diss. Salzburg 1987. S. 60f.

schiebt, bildet den Handlungsrahmen des Films, der immer wieder von Rückblenden auf Olgas Lebens- und Liebesgeschichte durchbrochen wird.

Die Spannung der Handlung entfaltet sich an dem Gegensatz zwischen der deutschsprachigen, bäuerlich-ländlichen Dorfgesellschaft und -Kultur konservativer Prägung auf der einen Seite und der italienischsprachigen intellektuell-kleinbürgerlichen, eher linksorientierten Stadtkultur. In diese globalen Gegensätze ist der private Konflikt eingebunden, er manifestiert sich in der Geschlechterdissonanz ebenso wie in den unterschiedlichen Charaktereigenschaften der beiden Liebenden, die zu einem großen Teil auf ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen Kulturkreisen zurückgeführt werden. Ihr Eheproblem ist stark bestimmt vom Motiv der Fremdheit, von den technischen (Sprache) und von den kulturellen Verständnisschwierigkeiten. Die dargestellten Gegensätze erstrecken sich also vom Räumlich-Landschaftlichen über das Politisch-Soziale und Sprachlich-Kulturelle bis hinein ins Geschlechtsspezifische und Persönliche: Olga ist die Nachdenkliche, die "Komplizierte"⁴, die sich nach dem Alleinsein zu zweit sehnt, während Silvano jede arbeitsfreie Stunde mit seinen Freunden in fröhlicher Geselligkeit verbringen will. In diesen Charakterisierungen sind unschwer auch gewisse Klischees aus der Nationalitäten-Diskussion enthalten. Silvanos Wunsch nach dem quasi-familiären Zusammenleben mit den Freunden erscheint typisch gesellig-mediterran, während Olgas Sehnsucht nach Zweisamkeit und ihre auffällige Abwehr gegenüber Silvanos Gewohnheiten als typisch abschirmend-deutsch empfunden werden kann. Aber sie sind eng verbunden mit Grunddichotomien wie Dorf - Stadt oder Mann - Frau, die als unauflösbar erscheinen und keinen Kompromiß erlauben.

Die verwendeten Mittel der filmischen Realisierung unterstützen deutlich diese Tendenz, in den lokalen globale Konflikte erscheinen zu lassen. Ein glatter, nüchterner Erzählstil ohne formale Besonderheiten vermeidet die Idyllisierung des Bergdorfes - es wird nie in der Totalen gezeigt. Die Stadt erscheint trotz des winterlichen Wetters eher bunt und bleibt für diejenigen, die Bozen nicht kennen, anonym. Außer der relativ häufig angewendeten Rückblendentechnik fällt nur eine Besonderheit auf: die zweisprachig geführten Dialoge der beiden Liebenden. Dieses Mittel sollte, nach Angaben der Autoren, eine "Utopie" vorstellen, nämlich die Möglichkeit, "die eigene Sprache zu sprechen und trotzdem vom anderen verstanden zu werden, den anderen in seiner Sprache zu belassen und trotzdem verstehen, also miteinander, jeder im Bewußtsein seiner selbst"⁵.

⁴Wenn nicht anders angegeben, stammen Zitate aus dem Filmdialog.

⁵in einem aus Anlaß der Kinopremière in Bozen am 17.9.1986 verteilten Faltblatt.

Aber gerade diese Gestaltungsabsicht, die auf eine besondere Sorgfalt bei der realistischen Gestaltung des regionalen sozialen Gefüges schließen lassen könnte, ist bei den südtiroler Rezipienten auf Unverständnis und Kritik gestoßen, man warf den beiden Protagonisten stures Festhalten an der eigenen Sprache vor⁶. Die noch nicht zufriedenstellend realisierte Zweisprachigkeit in Südtirol ist heute eine der Hauptthemen der Auseinandersetzung und eigentliche Wurzel vieler Mißverständnisse zwischen den beiden kulturellen Gruppen. Im Alltag setzt sich unter Zweisprachigen schließlich immer eine Sprache durch, auf die man sich einigt. Als eine Utopie kann somit dieser Kunstgriff nur außerhalb Südtirols erscheinen, zumal mit ihm die Absicht Olgas verbunden ist, sich als Frau gegen Silvano und als Deutsche gegen seine städtischen Freunde durchzusetzen.⁷

Hinzu kommt, daß bei den meisten Figuren die Verwendung verschiedener dialektaler Idiome und Schattierungen nicht in authentischer Weise erfolgt, sondern offenbar von Besetzungsproblemen bestimmt wurde: Die Darstellerin der Olga, einer Figur, die ihre Kindheit im Bergdorf verbracht hat und dann lange Verkäuferin in Bozen gewesen ist, spricht hochdeutsch mit österreichischem Einschlag. Bei anderen Figuren gibt es eine Mischung aus Reztierdeutsch und Mundart. Nur die Laien, die Dorfbewohner sind und darstellen, dürfen ihren südtiroler Dialekt sprechen, tun dies aber, offenbar um von einem deutschen Publikum verstanden zu werden, auffällig langsam, zum Teil die Worte silbenweise trennend und so das Idiom verfremdend. Dadurch fällt in der filmischen Darstellung auch die für die zwischensprachliche Verständigung in Südtirol wichtige Problematik weg, daß Italienischsprachige selbst nach mehreren Deutschkursen den *Dialekt* immer noch nicht verstehen können.

Wo schon bei der elementarsten Charakterisierung so wenig Rücksicht genommen wird in Bezug auf die regionale Authentizität der Hauptfigur, da überrascht es nicht, daß diese auch allgemein kaum nach den Kategorien der südtiroler Gesellschaftsstruktur konzipiert ist. Folgt man ungeachtet der Erzählweise in Rückblenden ihre Entwicklung vom Kennenlernen Silvanos bis zum Leichenschmaus, so ist eine Art Reifungsprozeß erkennbar, der Olga weder von der einen sozialen Realität zur Identifikation mit einer anderen, noch zu irgendeiner Form der Harmonisierung oder des Kompromisses führt. Vielmehr wird sie mehr und mehr zur Außenseiterin, die in keiner der vorfindlichen Bereiche eine Heimat sehen kann. Die zu-

⁶"Alto Adige" (italienischsprachige südtiroler Tageszeitung mit einer "Seite für deutsche Leser", im Folgenden AA), 28.12.1986.

⁷Olgas Äußerung Silvanos Freund gegenüber, er solle doch besser deutsch lernen, wenn er sich "mehr zu Hause fühlen" wolle, empfindet ein südtiroler Zuschauer als zumindest spitz.

nächst enthusiastische Faszination durch die andere und für sie exotische Welt Silvanos wird abgelöst durch das Bedürfnis nach Alleinsein, wenn die Freunde Silvanos da sind, schließlich wendet sie sich aggressiv gegen diese Welt, aber gleichzeitig auch gegen die eigene frühere Heimat. Sie wirft ihrem Mann vor, nichts von ihr zu wissen, und dieser nennt sie "la nostra piccola tedesca aggressiva".

Durchsetzt sind die zunehmend schärferen Streitigkeiten zwischen Olga und Silvano zwar von Themen, die aus den aktuellen politischen Auseinandersetzungen in Südtirol stammen⁸, aber ungeachtet dessen stellt der Film in erster Linie eine Emanzipationsgeschichte vor, die mit einem Befreiungsakt endet. Wo er hinführt, bleibt unklar, von seiner Tendenz, nicht gegen die Schwierigkeiten anzugehen, sondern sich ihnen durch Rückzug auf individuelle Privatheit zu entziehen, ist die Figur der Olga von Anfang an geprägt.

Dies wird vor allem in Olgas Phantasie-Exkursen deutlich: manche ihrer Sätze scheinen, im Kontext des aktuellen Dialogs, wie vom Himmel gefallen. Gleich in der ersten Szene fragt sie, "warum wir nicht fünf Augen haben" und äußert den Wunsch, "ein blondes und ein graues Auge zu haben", "kein Fisch und auch kein Vogel" sein zu wollen. In diesen poetischen Aussagen erscheint Olga als verletztlich, gefühlsbetont und mit einer innerlichen Phantasie begabt, die von ihrer sozialen und geographischen Herkunft kaum glaubwürdig ist. Olga schweigt, zeigt sich gleichgültig, verweigert die Kommunikation. Selten sind offene Gespräche, sie kommen nur vor in der Verliebtheitsphase Olgas, mit dem Vater (nur in der Fremde, im Sanatorium), sowie mit den Unterdrückten Frauen und ihrem behinderten Bruder im Dorf.

Die Entwicklung Olgas trägt auch Züge eines modernen Weiblichkeitsbildes. Zunehmend selbstbewußter fordert sie im Verlauf ihrer Beziehung zu Silvano die Befriedigung ihrer erotischen Bedürfnisse ein oder verweigert sich⁹. Ohne Rücksicht auf die Interessen anderer setzt sie bei dieser und anderen Gelegenheiten ihre Vorstellungen, ihre Interessen durch, ohne daß diese im Zusammenhang deutlich werden. So müssen ihre Akte der Gegenwehr als bloße Launenhaftigkeit erscheinen. Sie scheinen einer

⁸Sie singt laut und demonstrativ das Andreas-Hofer-Lied, er schreibt den Bomben-Terrorismus den "Nazisten" zu, sie schimpft auf die Italiener, die "in unser Land gekommen sind, nicht wir in ihres" und nennt ihn einen "Walschen". In vielen Szenen sind Radio- und Fernsehkommentare im "Hintergrund" zu hören, schließlich werden Demonstrationen und politische Aktionen mit südtiroler Bezug gezeigt, an denen Silvano teilnimmt.

⁹Während Silvano auch in Phasen der Lustlosigkeit bereit ist, auf ihre Bedürfnisse zumindest einzugehen - eine bewußt die Klischees (in andere?) umkehrende Charakterisierung, die nicht frei von spekulativen Zügen ist, wenn Olga in ihrer Nacktheit und Silvano schamhaft in seiner Unterwäsche unattraktiv erscheint.

kurzfristigen Selbstbestätigung zu dienen, dem Ausleben spontaner Gefühle oder Anwandlungen. Weder den anderen Figuren im Film, noch den Zuschauern wird die Möglichkeit gegeben, ihre Motive zu verstehen. Ihr Kampf gegen die Verhältnisse ist nicht auf Verständnissuche oder Dialog ausgerichtet, sondern spielt sich ausschließlich in der Form der Konfrontation ab, als Mutprobe oder Zweikampf.

Auch dieses im Grunde abstrakte Kräftemessen ist durch viele regionale Färbungen mit dem südtiroler Kontext verknüpft, so daß sich dem mit ihnen vertrauten Zuschauer Assoziationen ergeben, die gegen eine Identifikation mit der Titelfigur sprechen: nicht als Leidende erscheint sie, die sich zurecht auflehnt, sondern als eine Außenstehende, die mit Anspielungen auf die Problemen ihre Launen durchzusetzen versucht.

Denjenigen Zuschauern, denen die regionalen Bezüge verschlossen bleiben, muß das abstrakte Kräftemessen eher als Ausfluß psychologischer Dispositionen erscheinen, in denen auch für sie nachvollziehbare Simplifikationen enthalten sind: Klischees des Frauen- und Männerverhaltens¹⁰, nationalistische Vorurteile, Elemente des Heimat-Syndroms. Nicht aber kann diese Gestaltung als eine Bearbeitung, als eine Annäherung an die Probleme des Zusammenlebens in der speziellen südtiroler Situation gelten, die ja ihrerseits verallgemeinerbare Züge enthält.

Brauchen wir hier den Heimatdiskurs?

Der Autor des Romans Zoderer hat betont: "Ich wollte nie einen Südtirol-Roman schreiben"¹¹. Deutlich wird seine Ablehnung, in einen Zusammenhang mit dem "klassischen" Heimatroman oder -film gebracht zu werden. In einer Produktionsmitteilung heißt es demgegenüber: "Heimat ist ein schwer erreichbarer Zustand. Die Suche nach ihr ist die Geschichte Olgas, (...) der Verräterin an der sogenannten 'Heimat'"¹². Sowohl im Roman, als auch im Film taucht der Begriff "Heimat" als ständiger Bezugspunkt auf. Damit soll *Die Walsche* wohl als ein Anti-Heimatfilm gekennzeichnet und damit einer jungen Tradition in Literatur und Film angenähert werden, die sich der unkritischen Idyllisierung der Heimat in den entsprechenden

¹⁰Wobei die Zweideutigkeit der Personencharakterisierung sich vorteilhaft auf die Breite der Akzeptanz auswirkt: Olga kann sowohl als resolut-zickig, als auch als emanzipiert-weiblich rezipiert werden.

¹¹Zitate von Zoderer und Masten, die den Interviews in diesem Heft entstammen, werden nicht weiter nachgewiesen.

¹²Flugblatt (Anm. 5).

Filmen speziell der 50er Jahre entgegenstellt.¹³ Ein neuer Kritischer Regionalismus versteht Heimat als kulturgeschichtlichen Raum, den ländlichen Alltag der kleinen Leute im Dorf. Kritisiert wurden von den Autoren des neuen Regionalismus die erstarrten Regionalkulturen mit ihrer zu folkloristisch-touristischen Zwecken hervorgekehrten Scheinharmonie. Gezeigt wurde das "barbarische Dorf"¹⁴, in dem die Harmonie als Kollektivzwang entlarvt wird, der sich vor allem gegen Unangepaßte und Außenseiter richtet. Die Mythifizierung der Natur und eines überlieferten und festen Normensystems wird kritisch-distanziert aus der Sicht unterdrückter Individuen oder Minderheiten dargestellt - als Kämpfer gegen ihre Herrschaft und die ihrer Vertreter wird das Opfer zum Sympathieträger für den Rezipienten.

Sicher weist auch *Die Walsche* einige Merkmale auf, die die Bezeichnung "kritischer Heimatfilm" rechtfertigen könnten:

Das Dorf weist Olga, die Außenseiterin, ab, weil sie dörfliche Verhaltensnormen verletzt hat; was als Strafe für ihre Verletzung der sozialen Normen gilt, ihre Isolation, wird umgewertet in ein Leiden an den unbeweglichen Zuständen;

Olgas "Heimat", wird als zerrissen und hilflos gezeigt. Ihre Identität beruht weder auf dem kulturellen Hintergrund des deutschen Dorfs, noch kann sie sich in der Mischkultur der Stadt entfalten. Die "natürliche" und einheitliche Ordnung ist zerstört¹⁵;

Die Berge als wichtigstes konstituierendes Element der Landschaft sind im Bild kaum präsent, demgegenüber wird das betont un-heimatliche Ambiente bevorzugt;

Der Film hat kein harmoniestiftendes Happy-End.

In einem wesentlichen Merkmal weicht *Die Walsche* von den Produktionen des "kritischen Heimatfilms" der 70er und 80er Jahre ab. Die Abwehr gegen versteinerte Verhältnisse, gegen Unterdrückung und Ausgrenzung führt nicht zu einem neuen Heimatverständnis, das Leiden wird nicht emanzipatorisch gewendet in dem Sinn, daß daraus eine Perspektive entstehen könnte. Zwar schwingt eine gemeinsame Heimatutopie für alle mit im ganzen Film, die einzelnen Gruppen aber versuchen sie auf verschiede-

¹³Vgl. zum Heimatfilm neustens: Gertrud Steiner: *Die Heimatmacher - Kino in Österreich 1946-1966*, Wien 1987, früher auch: Willy Höfig: *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*, Stuttgart 1973.

¹⁴Ina Maria Greverus: *Auf der Suche nach Heimat*. München 1979, S. 199.

¹⁵"Keine Natürlichkeit (...) Ich hasse diese Skipisten (...) die Heimat ist in Gefahr" erkennt der Vater.

nen ihnen jeweils zuträglichen Wegen zu erreichen, und keinem gelingt es auch nur ansatzweise, ein Stück dieses Ideals zu verwirklichen. Ein neues Heimatverständnis wird in diesem Film nicht debattiert. Die Art, wie besonders die Reaktionen Olgas auf das Leiden an den Verhältnissen gestaltet sind, lehnt sich eher an Tendenzen zur neuen Subjektivität und Innerlichkeit an.¹⁶

Wie walsch ist die Walsche dem Südtiroler?

In der Bundesrepublik Deutschland und in Österreich wurde der Film nach der Fernsehausstrahlung trotzdem weithin als "Beispiel eines engagierten kritischen Heimatfilms" in der Presse überwiegend positiv beurteilt.¹⁷ Demgegenüber steht, wie bereits erwähnt, eine entgegengesetzte Reaktion in Südtirol selbst. Gleich nach der überfüllten bozner Premiere wurden in der Öffentlichkeit Befremden und Enttäuschung teils polemisch formuliert. Dies ist zum Teil einer wohl überhöhten Erwartungshaltung zuzuschreiben, die dadurch entstand, daß der Anfang 1986 in mehreren südtiroler Orten und unter Mitwirkung einheimischer Laiendarsteller und Statisten gedreht wurde. Darüber hinaus war nie zuvor für einen in Südtirol spielenden aktuellen Film, der dazu nach einem erst kurz vorher erschienenen vieldiskutierten Roman des bekannten Autors Zoderer gedreht wurde, soviel Werbung gemacht worden.

Zudem war bei der Erstvorführung ein kleiner Skandal bekannt geworden: Der Sender Bozen des italienischen Fernsehens RAI hatte eine Beteiligung verweigert, die Diskussion über die Gründe¹⁸ und die dabei bekannt gewordenen Demarchen (der Direktor des Senders soll beim koproduzierenden ORF interveniert haben, um Schnitte oder die Absetzung vom Programm zu erreichen) wurde in der Presse ausführlich ausgebreitet, ebenso gab es Schwierigkeiten mit den Dorfbewohnern bei den Dreharbeiten.

Aber die Hauptpunkte der Kritik und Ablehnung des Films beziehen sich eindeutig auf seinen Inhalt; sie sollen im folgenden beispielhaft und nach Kategorien geordnet wiedergegeben werden. Dabei spielt durchweg

¹⁶Vgl. Kalsner, a.a.O. 157.

¹⁷Dies gilt auch für den Roman. Vgl. Sigurd Paul Scheichl: Die Kritiker und Zoderers "Walsche", in: "sturzfänge" (südtiroler Kulturzeitschrift), 4/1983, S. 47.

¹⁸Der Leiter des Senders behauptete, nicht gefragt worden zu sein, meinte dann aber, wenn er den Film gekannt hätte, hätte er ihn in jedem Fall abgelehnt. Die Sache wurde im Landtag behandelt.

die Frage nach der Glaubwürdigkeit vor allem der Sprache, der schauspielerischen Darstellung, sowie der Gruppentypologie, allgemein gesagt die Kategorie der *Authentizität* eine entscheidende Rolle.

1) Gruppencharakterisierung.

Die vehementeste Kritik richtete sich gegen die Zeichnung der Dorfgesellschaft. Das im Roman "Symbolhafte, Warnende" sei im Film "als Realität wiedergegeben" worden. Gemeint ist damit, daß die karikaturhafte Pointierung bei der Beschreibung im Roman den Charakter einer subtilen Überspitzung einer beschriebenen Realität hatte, während im Film diese sozusagen für die Realität stand und nicht als Stilisierung rezipiert werden könne. Ausschlüsse aus Familien, so wurde argumentiert, habe es zwar gegeben, aber nur vereinzelt, und niemals habe sich eine ganze Dorfgesellschaft so ablehnend verhalten. Die Südtiroler seien nicht durchweg "stumpfe und sprachlose Gesellen"¹⁹ Bei diesem Punkt wurde oft auch polemisch formuliert: Der Film zeige ein "Sammelsurium von Betrunkenen", die nur aus Zoderers "Haß" entstehen habe können. Die Bauern seien "ein Volk von Dorftrotteln, (...) durchwegs verkrüppelt, bockig, jedenfalls feindselig"²⁰. Mäßiger, aber inhaltlich durchaus vergleichbar war schon mehrheitlich die Kritik an Zoderers Roman gewesen: "zu oberflächliche Schilderung des Verhältnisses Italienisch-deutsch" oder "Eingleisigkeit gegenüber der Dorfwelt"²¹

Zwei von mir befragte Rezipienten (ein bozner Student und ein junger grödner Bildhauer) widersprachen dem Klischeevorwurf in Bezug auf die Dorfwelt so: "Masten hat sich diese Bilder eben so ausgesucht und konstruiert, das heißt nicht, daß es sie nicht gibt: es gibt sie (diese Figuren), vielleicht noch stärker, vielleicht nirgends in einer solchen Konzentration". Und eine "ausgewogene", untypische, nicht ausgefallene Gestalt sei ja auch nicht filmmarktgerecht. Der Begriff Klischee sei hier falsch angewendet, hier würde das Stilmittel der Übertreibung bewußt eingesetzt.

¹⁹ AA 20.9.1986.

²⁰ "Dolomiten" (einzige deutschsprachige Tageszeitung), 20./21.9.1986.

²¹ Georg Engl: Rezension in: "tandem" (südtiroler Zeitschrift), 13.10.1982.

2) Sprachgestaltung

Die am zweithäufigsten geäußerte Kritik entzündete sich an der Verwendung verschiedener süddeutscher Sprachfärbungen durch die Darsteller, die im Film als fiktiver "südtiroler Dialekt" präsentiert worden seien. "Olga und ihre Landsleute sind sich schon rein sprachlich fremd. (...) Olga kann sich diese Ausdrucksweise nicht in Bozen geholt haben" Insgesamt bezog sich die Kritik am Einsatz der bekannten österreichischen Schauspielerin Marie Colbin vor allem auf ihre nicht als authentisch empfundene Sprache, auf die falsche Mundart.

Der Regisseur antwortete auf diese Kritik bei der Premierendiskussion mit produktionstechnischen Argumenten: da man keinen provinziellen Film habe drehen wollen, daher auf die Professionalität der Darsteller und auf ihre Filmerfahrung angewiesen gewesen sei, habe man eine nicht-südtirolerische Schauspielerin verpflichten müssen. Selbst wenn man solche Zwänge bedenkt, ist doch die Entscheidung eine deutliche Absage an den Authentizitätsanspruch, den Masten bei *Das Glück beim Händewaschen* noch durchgesetzt hatte.²²

Schon bei der Romankritik hatte man Zoderers Sprache als "gemacht, nicht erlebt"²³ empfunden, man ordnete sie als "süddeutsch-österreichisch" ein.²⁴

3) Charaktergestaltung

Die Kritik an der Hauptfigur und ihrer Konzeption durch die Regie galt nicht nur der mangelnden Authentizität ihrer Sprachfärbung, sondern auch dem Dialog selber, in dem sie ihrer fiktiven Sozialisation nicht entsprechende Formulierungen verwende. In diese Richtung war auch schon der Roman vereinzelt kritisiert worden.²⁵ Bei den Kritikern des Films kommt das Äußere hinzu, ihre Erscheinung, ihr Spiel. Die Colbin sei im Film "kein südtiroler Mädchen", was auch auf eine diesen Aspekt vernachlässigende Regie zurückgeführt wurde. Meist aber wurde gefunden, sie sei

²²Für *Das Glück beim Händewaschen* hatte das ZDF eine deutsche Untertitelung der Mundartpassagen vorgenommen.

²³Werner Menapace: Joseph Zoderer, *Die Walsche*, in: "sturzfänge", 1/1982, S. 59. Zoderer garniere nur mit tirolischen Wendungen ("Schmarm", "schöpsene Suppe", etc.). Vgl. auch Kalser, a.a.O. S. 86f.

²⁴Kurt Landthaler: Die schummrigen Flecken auf dem Schuppendach, in: ebda. S. 60.

²⁵Vgl. Kalser a.a.O. S. 62 und Scheichl a.a.O.

zu häufig ins "Melodramatische" abgerutscht und "schon vom Aussehen her walscher als ihr Freund". Man fand sie "als Südtirolerin viel zu temperamentvoll und frech (im Sinne von selbstsicher, pp)"²⁶.

4) Allgemeine Aussage

Wie bereits erwähnt, ist die Absicht der Autoren, durch die zweisprachigen Dialoge zwischen den beiden Hauptpersonen das Ideal eines gegenseitigen Verständnisses anzudeuten, nicht verstanden worden. Die Sprachenversetzung wurde eher als unrealistisch und verwirrend empfunden. Sie trug zu dem Gesamteindruck bei, daß hier in bezug auf die problematischen Beziehungen zwischen den Volksgruppen in Südtirol eine "pessimistische Auffassung" vermittelt wird, die als Lösung nur die "Flucht in die innere Heimat" zuließe. Es wurde bemängelt, daß der "Thematik Zusammenleben somit kein Dienst erwiesen (sei), Vorurteile nicht abgebaut werden, sondern zum Besten gegeben"²⁷. Der Film wolle eher "Effekt, Wirkung" erheischen denn "Wirklichkeit beschreiben"²⁸.

Aus der Kritik, daß die Themenstellung für Südtiroler zu oberflächlich sei, wird geschlossen, daß der Film wohl besonders fürs Ausland gemacht sei. Zoderer wird vorgeworfen, einen "arg hohen Preis für die mediengerechte Verbreitung seiner Novelle gezahlt"²⁹ zu haben, er "vergewaltige und verkaufe seine Heimat" und verbreite ein falsches Bild von ihr.³⁰

Interessant war die ethnisch differenzierte Bewertung des Romans (nicht des Films). Die Zugehörigkeit zur Sprachengruppe bewirkte geradezu gegensätzliche Beurteilungen: Umberto Gandini fand die Südtiroler "Meisterhaft", die Italiener "schemenhaft", der Kritiker Rampold in den "Dolomiten" die Hiesigen "unrealistisch", die Walschen "treffend"³¹ gezeichnet. Man reagierte also besonders empfindlich auf die negative Darstellung (oder Verzerrung) der eigenen Bezugsgruppe und fand die jeweils andere "realistisch" dargestellt.

²⁶Zitate nacheinander: AA 20.9., 19.9. und 28.12.1986, eigene Befragung (drei ca. 55jährige Zuschauer)

²⁷AA 28.12. und 20.9.1986.

²⁸Kalser a.a.O. S. 67.

²⁹AA 28.12.1986.

³⁰R. Schöpf in: Scheichl, a.a.O. S. 47.

³¹AA 2.10.1982 und Marco Dalbosco: Die Walsche zwischen Modeerscheinung und Nationalpos, in: "alternative" (südtiroler Monatszeitschrift für Kultur), 9/1986, S. 10.

Im großen und ganzen war die Reaktion auf den Film in Südtirol trotz eines bislang nicht dagewesenen Ansturms bei den Premieren die eines enttäuschten Lokalpublikums.³² "Im Ausland wurde der Film viel begeisterter aufgenommen, da dort der politisch-polemische Teil nicht überbewertet wurde."³³ Diese auffällige Diskrepanz zwischen der Aufnahme eines Films bei den *Betroffenen* und bei den *Außenstehenden*, der mit Heimat in vielfältiger Weise zu tun hat, soll abschließend zum Anlaß für weiterführende Reflexionen genommen werden. Ich gehe dabei jedesmal von den durch Zitate belegten Intentionen der Autoren aus.

1) Die Autoren weisen wiederholt darauf hin, daß, wie der Roman "kein Sachbuch über Minderheiten"³⁴, der Film kein Dokumentarfilm sein will, der "sozialpsychologische Auskunft über die Bergbevölkerung Südtirols gibt" (Zoderer). Die Autoren fordern für sich das Recht auf eine *persönliche Perspektive*, die sich nicht in einer repräsentativen Widerspiegelung der Südtiroler in den Filmfiguren manifestiert, sondern nur den subjektiven Aussageinteressen der Autoren folgt.

Dies hätte, in Bezug auf die Erzählhaltung im Film, die Verwendung *distanzschaffender Stilmittel* (Ironie, Satire, deutliche Typisierung) nahegelegt. Tatsächlich aber wird ein gelegentlich forciertem Realismus mit ebenso bewußten Verzeichnungen unsystematisch vermischt. Was in der symbolhaften Gestaltung des Romans glaubwürdig war, weil es sich der eindeutigen Festlegung auf eine simplifizierende Interpretation entzog, droht in der Konkretheit des Bildes und in der hilflosen Eindeutigkeit von Inszenierung und Spiel im Film zur platten Karikatur zu werden. Der realistische Ansatz als Intention wird so stark vermittelt, daß der Widerspruch zwischen Authentizitätsstreben und Autorenperspektive nicht mehr formal aufgefangen werden kann. Und in der Tat setzte die Kritik ja nicht so sehr an den Verzerrungen an, die dadurch entstehen, sondern an der Tatsache, daß sie als Wirklichkeit verkauft worden sind.

Denn selbst wenn sich die Autoren gegen den Anspruch verwahren, eine kritisch-realistische Behandlung des Südtirol-Problems vorgelegt zu haben, so deutet nicht nur die Argumentation, mit der sie den Film später

³²Einige Schlagzeilen: "Polemik oder Kunst?" - "Objektivität war nicht gefragt" - "Von schwacher Anerkennung zu Empörung oder scharfer Ablehnung" (Dolomiten 20./21.9.1986) - "La bomba 'Die Walsche'" - "Ansturm sinnlos" - "Nach der Erwartung - Katerstimmung" (AA 28.12.1986)

³³Scheichl, a.a.O. S. 47.

³⁴Gerhard Mumelter, in: "distel" (südtiroler Kulturzeitschrift), 4 + 5/1982, zit. nach Scheichl, a.a.O. S. 49.

vermarktet haben, darauf hin, daß man bei der Thematik diesem Anspruch gar nicht ausweichen kann. Aber auch im Film selbst ist dieser Ansatz ja stets präsent³⁵. So bleibt der Vorwurf, die Verknüpfung von Konkretheit und Verallgemeinerung künstlerisch nicht bewältigt zu haben, den ideellen Vorsatz in der materiellen Vermittlung nicht durchgehalten zu haben. : "Ein Film kann noch so viele wahre Details enthalten, - er bleibt unverbindlich, wenn er nicht zeigt, wie die Menschen zu diesen oder jenen Handlungen kommen. Wenn der Film eine Erkenntnis der Wirklichkeit vermitteln will, so muß er den Prozeß und die Notwendigkeit, mit der die Tatsachen entstanden sind, erklären"³⁶ Diese von Hans Richter für den Dokumentarfilm formulierten Forderungen einer "sozialen Dramaturgie" gelten auch für den realistischen Spielfilm. Daß der Film *Die Walsche* sich weder um den Prozeß, noch um die Notwendigkeit kümmert, mit der Olgas Situation entstanden ist und sich entwickelt, macht vor allem die Hauptfigur und ihre Handlungsmotive so unglaubwürdig. Der Regisseur muß Zuflucht nehmen zum Pathos, zu unverständlichen Gefühlsausbrüchen, zu bedeutungsschwerem Schweigen, zu psychologisch und *sozialdramaturgisch* unglaubwürdigen Verhaltensweisen³⁷. Die Flucht aus dem Klischee des Heimatfilms führte bei der Gestaltung der Titelfigur zur unredlichen Stilisierung, d.h. zu neuen Klischees, die keine glaubhafte Verallgemeinerung zulassen.

2) Zu den Aussageinteressen der Autoren gehörte, daß sie über die Südtiroler hinaus vor allem das Publikum in der Bundesrepublik, in Österreich und der Schweiz ansprechen wollen. Der "Stoff", der eindeutig die Südtirolproblematik zum Ausgangspunkt hat und nicht die Probleme einer anderen Region, sollte zu diesem Zweck auch so verallgemeinert, so auf das Wesentliche reduziert und konzentriert werden, daß ein Film über Fremdheit überhaupt daraus entstehen konnte.³⁸ Die sich aus diesen Ab-

³⁵ Man denke nur an die eingestreuten Szenen mit politischen Aktionen und an die Unterlegung ganzer Szenen mit aktuellen Radionachrichten und -kommentaren.

³⁶ Hans Richter: *Der Kampf um den Film*, Frankfurt 1979 (geschrieben 1939), S.130.

³⁷ Beispiele: Olgas "poetische" Anwandlungen; die oberflächliche Theatralik der Gesten Olgas oder ihre unvermittelten Ausbrüche; die Inszenierung des Schweigens, etwa in den Szenen mit der männlichen Dorfgesellschaft, oder wenn sie mit den Frauen bei der Leiche steht; die intimen Geständnisse sexueller Unterdrückung, die eine Bäurin Olga macht; die dreißigjährige Olga mit ihrem großstädtischen Verhaltenshintergrund zeigt plötzlich Angst vor dem Faschingsumzug in ihrem Heimatdorf; etc.

³⁸ Vgl. Zoderers Aussage in Anm. 1. Sicherlich lassen sich überall, wo Angehörige verschiedener Kulturen zusammenleben, ähnliche Problemstrukturen feststellen. Aber zwischen der Lage einer islamisch orthodox erzogenen Türkin in Westberlin (um Zoderers Beispiel zu konkretisieren) und der Südtirolerin, die im eigenen Land lebt, mit anerkannter Zweisprachigkeit

sichten ergebende notwendige *Ent-Regionalisierung* zeigt sich am deutlichsten in der Sprachgestaltung.

Realistische Beschreibung und Detailbeobachtung wurden der angeblichen Notwendigkeit geopfert, den Film im Ausland rezipierbar zu machen. Die unkonsequent gehandhabte Vermischung verschiedener Idiome ist nicht nur aus den Produktionszwängen erklärbar, sie entspricht auch einer künstlerischen Grundentscheidung: Was schließlich der Titelrolle nicht erlaubt worden war (Bauerntheaterdeutsch), das wurde den Dorfkomparsen abverlangt.

Das Auseinanderklaffen der sich perfekt (Burg-)theaterdeutsch ausdrückenden Hauptdarstellerin und ihren Film-Mitbürgern, den sich mit einem unechten Volkstheater-Südtirolerisch abquälenden Matschern³⁹ war als Sprachvergewaltigung den Südtirolern erkennbar. Die Vorstellung eines falschen, synthetisch konstruierten Südtirolbildes für das ausländische Publikum aber ist gelungen: Dem einen, das geprägt ist von der heilen Welt als Ersatzheimat für Touristen gesellt sich nicht erst seit Zoderer besonders bei den Intellektuellen ein anderes, ebenso verqueres hinzu: das der katholisch-biedereren Provinz mit unüberbrückbaren Differenzen zwischen der deutschen und der italienischen Welt - eine neue Schwarz-Weiß-Malerei.

3) Den Äußerungen der Autoren ist immer wieder die Sorge zu entnehmen, der Film könnte provinziell werden, weshalb man möglichst professionell arbeiten wollte. Aus der Untersuchung dieser Entscheidung in Bezug auf die Besetzung der Hauptrolle war schon deutlich geworden, daß dies nicht eine war, die *nur* technische Perfektion im Sinne hatte. "Professionalität" bedeutet in diesem Fall auch das freiwillige Akzeptieren bestimmter ästhetischer Normen. Das sich somit durchsetzende *Verwertungsinteresse* hat letztlich dazu geführt, daß die Autoren von einer ernsthafteren Behandlung der Südtirolproblematik bewußt abgesehen, dennoch aber den Schein des Realismus, weil er Teil des Etiketts "kritischer Heimatfilm" ist, beibehalten haben. Dabei wurde die voraussehbare Enttäuschung des heimatlichen Publikums bewußt in Kauf genommen.

Südtirol ist damit nur noch Filmkulisse für eine Geschichte, deren Elemente sich an anderen, besser verwertbaren Erscheinungen des Zeitgeists orientieren: filmisch aufbereitete Emanzipations-Bruchstücke, neue Sensibilität und Innerlichkeit, *Exotisierung des Heimat-Syndroms*.

und einem System von Gesetzen, die die Rechte der Minderheit regeln, liegen ja wohl Welten. Vgl. Kaiser a.a.O. S. 77.

³⁹ Den Einwohnern des Dorfes, in dem gedreht wurde.