

## **Elfriede Jelineks Experiment *Ramsau am Dachstein* im Kontext früher Verfahren des Komischen im Film**

### **Die Leinwand als Ort des Erscheinens und Verschwindens**

Elfriede Jelinek schrieb mehrere Filmdrehbücher, verfasste Texte zu Filmen und erwähnte immer wieder, wie sehr sie das Kino sowie seine Verfahrensweise schätze. Im Gespräch zu der Verfilmung ihres Romans *Die Klavierspielerin* von Michael Haneke bemerkt sie beispielsweise, dass der Film gerade das zeige, was sich verberge: „Vielleicht kann man hier wirklich eine Parallele zu meinem Schreiben ziehen, weil ich ja in meinen Stücken auch die Personen sagen lasse, was sie sonst nicht sagen. Während der Film zeigt, was man gewöhnlich nicht sieht.“<sup>1</sup> Auch als Kino-Zuschauerin scheint sie von flüchtigen Erscheinungen und Gestalten immer wieder fasziniert zu sein. Im Zusammenhang mit dem US-amerikanischen Horrorfilm *Carnival of Souls* (USA, 1962, Regie: Herk Harvey) schreibt sie:

Die Leinwand ist der Ort, wo etwas erscheint und spurlos wieder verschwindet. Daher habe ich immer besonders Grusel- und Gespensterfilme geliebt. Die Gestalten kommen und sagen etwas, und wir, die da sitzen, fliegen, an unsere Augen gefesselt, über sie hin als wären sie gar nichts, und dann fliegen sie sogar selbst, die Schattenwesen, es ist nicht zu glauben! Obwohl wir es sehen. Film ist überhaupt: Gespenstersehen. Das was man im Film sieht, springt über die Zeit, und wir bücken, ducken uns unwillkürlich, wenn etwas Grausiges auftaucht, damit es uns nicht trifft, sondern über uns hinwegsetzen kann [...].<sup>2</sup>

Was ist es, das Jelinek am Kino beeindruckt? Ist es die gespenstische Unfassbarkeit der Bilder, die im Moment des Wahrnehmens dennoch etwas spürbar werden lassen? Ist es das Spannungsverhältnis von Zeit und Raum, das der Film so ganz anders als Literatur ins Bild zu setzen vermag? Oder ist es das Nicht-Sprachliche des Bildes selbst, das sie als gewaltige Sprachkünstlerin immer wieder fasziniert? Was beschäftigt Jelinek beim Drehbuchschreiben? Wie gelingt es ihr, selbst in einem Dokumentarfilm satirische Momente zu schaffen?

### **Satire im Dokumentarfilm**

Im dokumentarischen Film sind komische Momente grundsätzlich eher selten. Umso mehr überrascht es, dass es Elfriede Jelinek in ihrem ersten Drehbuch *Ramsau am Dachstein* gelungen ist, höchst subtil satirische Momente zu kreieren.

Dass Jelinek unter anderem eine große Satirikerin ist, konstatiert bereits Dagmar von Hoff in ihrem Beitrag, zumal ihre Schreibweise versuche, Missstände offenzulegen, um sie anzuklagen und zu verändern. Mit witziger, bitterer Ironie kritisiere Jelinek gesellschaftliche Zustände und benütze dazu insbesondere Verfahren der Übertreibung, der plakativen Adaption und Wortspiele<sup>3</sup>.

Im Jahre 1976 erhielt Jelinek vom ORF einen Auftrag für die Reihe *Vielgeliebtes Österreich* ein Drehbuch zu schreiben. Dass dieser Auftrag damals an die Autorin Jelinek erfolgte, war keinesfalls ungewöhnlich, zumal der ORF in diesen Jahren im Rahmen seines Bildungsauftrages nicht nur zahlreiche Verfilmungen von literarischen Vorlagen unternahm, sondern ebenso aktiv Autoren und Autorinnen<sup>4</sup> beschäftigte. Im Rahmen der Reihe *Vielgeliebtes Österreich* sollte ein Porträt der steirischen Ramsau entstehen, das nicht zuletzt zugunsten einer wachsenden Tourismuslandschaft intendiert war. Jelinek verstand diesen Auftrag offensichtlich anders. Sie betonte in einem Gespräch:

Ich hab' wirklich gedacht, ich soll einen kritischen Film über eine Landschaft machen. Dementsprechend ist natürlich auch das Drehbuch ausgefallen. Ich habe also die „glücklichen Schifahrer“, die man schon sieht, wirklich nur als Kontrapunkt verwendet; was ich gezeigt habe, waren die Leute, die von dem Boom, vom Hotel- und Pensionsbau, vom Pisten- und Schleppliftbau oben in der Gegend eben nicht profitiert haben.<sup>5</sup>

Bevor ich mich eingehender mit dem Drehbuch und dem Dokumentarfilm *Ramsau am Dachstein* im Zusammenhang mit satirischen Aspekten befassen möchte, seien noch einige erste komische Verfahrensweisen im frühen Kino vorgestellt. Vor allem, weil sich schon damals wesentliche Verfahren des Komischen im Film konstituierten und sich darüber hinaus die vielfältige Intermedialität des Kinos sehr gut aufzeigen lässt.

### **Komik im Kino der Frühgeschichte**

Der Schriftsteller Max Brod schildert im Jahr 1909 anschaulich ein komisches Programm im Kinematographen:

Die zweite Abteilung überschüttet mich schon mit Bildern zum „Kranklachen“, wie das Programm sie nennt, mit betrunkenen Briefträgern, Naturmenschen, Galanen, die in einem Kasten sich verstecken und dann die oh! so lange, so zum Kranklachen lange Reise im Speditionswagen, auf der Eisenbahn wippend mitmachen müssen. Matratzen werden lebendig, ein Klebstoff ist unübertrefflich, der Stiefel zu eng. Teller zerkrachen lautlos im Staub, Megären heulen, Witzbolde lachen. Und ganze Versammlungen von Menschen, die einander prügeln, ganze Kolonien von Leuten, die unter jeder Bedingung einen davonlaufenden Pinscher einfangen wollen...<sup>6</sup>

Bereits zu Beginn des Kinos um 1900 wurden zahlreiche kurze komische Filme produziert und in den sogenannten Kinematographen vorgeführt. Zu sehen waren in wenigen Einstellungen humoristische Szenen aus dem Alltagsleben, derbe Späße und viel Akrobatik. Die Komiker und Komikerinnen<sup>7</sup> kamen von populären Bühnen – Vaudeville, Music Hall, Varieté – oder vom Zirkus und führten als komische Typen ihre körperbetonten Kunststücke ihrem Publikum gewissermaßen wie Bühnenkunststücke vor. Das von Tom Gunning sogenannte „cinema of attraction“ betonte das Zeigen von körperbetonten Späßen, respektive den Körper als Attraktions- und Ausdrucksmittel.

Die frühen Komiker und Komikerinnen im Film stellten sich häufig „ihrem“ Publikum vor, mit Blick in die Kamera fordern sie dieses augenzwinkernd auf, einer kurzen Geschichte oder einer akrobatischen Nummer zu folgen. Sie zeigten lebhaft auf sich oder auf etwas und bezogen damit das Publikum in ihre Handlungen mit ein. Dieser Blick in die Kamera adressierte das Publikum direkt und forderte es gewissermaßen auf, in Kommunikation zu treten. Was daraus entstand war eine Einladung zur Komplizenschaft, zum lustvollen Miterleben von derben Späßen, von zuweilen anarchischen Zerstörungen ganzer Wohnungseinrichtungen und von aufwendigen Verfolgungsjagden. Darüber hinaus setzte man fantasievoll filmische Verfahren als Effekte ein, um die komische Wirkung zu erhöhen: Großaufnahmen, Splitscreens, Überblendungen, rückwärts laufende Bilder sowie Klaviermusikbegleitung und diverse Tongeräusche bei den Filmvorführungen.

Die ersten kurzen Filme, die ab 1905/06 vor allem in Frankreich und Italien zahlreich in Serien hergestellt wurden, verloren aufgrund der ökonomischen Entwicklungen in der Filmindustrie, der zunehmenden Standardisierung der Produktion und des Verleihwesens sowie rigider Einfuhrbeschränkungen für Filme zu Beginn des Ersten Weltkrieges bald an internationaler Bedeutung<sup>8</sup>. Ab den 1910er Jahren wurden kontinuierlich längere Filme produziert. Einige der frühen komischen Verfahrensweisen und Inhalte blieben bei den längeren Produktionen jedoch lange Zeit erhalten: die Betonung der grotesken Körperkomik, die Typisierung einzelner Figuren, der spielerisch gag-hafte Umgang mit den Dingen, das Fallen, die Verfolgungsjagden, die Adressierung des Publikums u.ä.m.<sup>9</sup>. Heute kennen wir diese exzellenten komischen Szenen vor allem im Zusammenhang mit dem US-amerikanischen Slapstick-Genre der 1910er und 1920er Jahre.

Mit der Einführung des Tonfilms erweiterte sich das komische Genre durch virtuose Sprachspiele und rasante Dialoge (z.B. Screwball-Komödien der 1930er Jahre) durch einzelne narrative Schwerpunkte (Romantische Komödie, Parodie) sowie durch weitere komplexe filmische Verfahrensweisen: Ton, Sound, Montage, Ausstattung, etc. Heute zeichnet sich das

Genre vor allem durch zahlreiche Subgenres und hybride Formen aus. Dennoch lassen sich immer wieder Aspekte früherer komischer Verfahrensweisen ausmachen: körperbetonte Performances, Typisierungen einzelner Figuren, unzählige Beispiele vom lustvollen bis zerstörerischem Umgang mit den Dingen, Sprachwitz in den Dialogen u.v.m.

### **Jelineks satirische Umsetzung im Drehbuch als Kontrapunkt**

Jelineks vielbesprochene Sprachvirtuosität manifestiert sich ebenso in ihrem ersten Drehbuch aus dem Jahr 1976. Das Buch beginnt mit auf der linken Seite notierten Bildbeschreibungen: „landschaftsbilder, in einzelbilder zerlegt, wie postkarten, wechseln einander ab. kirche, kirchgänger am sonntag, friedhof und inschriften auf alten grabsteinen, dann kriegerdenkmal mit den vulgo-namen der bauern.“<sup>10</sup> Die rechte Seite der Drehbuchseiten ist der Tonebene vorbehalten und startet mit einer direkten Anrede, es folgen erste Informationen zur Geschichte dieser Region:

was sie hier sehen, ist die schönheit einer landschaft, schönere landschaften können aus ihrer schönheit eher profit schlagen als weniger schöne, diese landschaft hat das rechtzeitig erkannt. diese landschaft hat außerdem eine geschichte erlebt. sie ist eine der wenigen protestantischen toleranzgemeinden in österreich, den protestantismus wieder kann man nicht losgelöst sehen, von dem kampf der bauern gegen ihre grundherren, gegen zehent und abgaben. denn früher gehörte diese schöne landschaft denen noch nicht, denen sie heute gehört.“<sup>11</sup>

Jelineks Drehbuch weist durchgehend Angaben zu einer präzisen Montage von Bild und Ton auf und beinhaltet darüber hinaus experimentelle Gestaltungselemente wie Schriftzüge auf Monitoren bzw. auf Hauswänden. Gleich zu Beginn werden klare Angaben zu Bildern mit einem direkt an ein Publikum adressierten kritischen Kommentar kombiniert. In der Folge stehen mehrfach kritische Sätze zu den ungerechten Besitzverhältnissen in der Ramsau, zum rauen Klima, zum profitablen Fremdenverkehr für wenige, zur Arbeit der Frauen sowie ironische Sätze wie „sie sehen hier eine schöne landschaft“. Parallel dazu bleiben die präzisen Angaben zu Aufnahmen vom Dorf, von Bauernstuben, von Hotelfassaden, von Frauen, die in Haus und Küche arbeiten usw. ebenfalls bestehen. Darüber hinaus fügte Jelinek auch einige Angaben zur genauen Bild/Tonverarbeitung hinzu: „harter schnitt“, „im rhythmus aneinandergeschnitten“, „staccato-schnitt“.

Im Rhythmus sowie in der Montage von Bild und Ton zeigt sich bei diesem Drehbuch Jelineks Verfahren der plakativen Adaption und des satirischen Wortspiels. Wie sehr der Autorin eine Entlarvung realpolitischer Verhältnisse in der Ramsau mittels Zuspitzung immer wieder gelingt, lässt sich exemplarisch an einer konkreten Szene im Drehbuch aufzeigen:

moderne küche. darüber erscheint in schrift auf dem bildschirm: „dies hier ist eine schöne landschaft, in der die frauen sich dort befinden, wo sie hingehören, nämlich ins haus“. man sieht rasch aneinandergereiht frauen und mädchen, stubenmädchen etc. die putzen, staubsaugen, betten überziehen, fast slapstick. dazu (off) statements von männern, die sagen, daß die frau ins haus gehört, doch mehr häuslich ist, etc.<sup>12</sup>

### **Jelineks Performance im Film als Kontrapunkt**

Der Film, umgesetzt von Regisseur Claus Homschak, setzt einige wesentliche Passagen aus dem Drehbuch um, verändert die Struktur jedoch maßgeblich und fügt außerdem zahlreiche dokumentarische Aufnahmen und Interviews hinzu, die das Drehbuch erweitern. Gleich zu Beginn sehen wir eine Kamerafahrt aus einem Helikopter über die winterliche Landschaft, über die schroffen Bergspitzen und über das ausgedehnte Tal der Ramsau. Unterlegt sind diese Bilder mit einem mehrstimmigen Jodler-Gesang und pfeifenden Winterstürmen. Anstelle von Einzelbildern, wie Postkarten zerlegt, wie das Drehbuch vorschlägt, zeigt der Film ganz andere Bilder, nämlich raumgreifende winterliche Landschaftsbilder in konventioneller dokumentarischer Fernseh-Manier. Nebenbei hören wir im Off die Stimme von Elisabeth Orth, die dem Drehbuch folgend einige Fakten über den Ort anführt und über die Notwendigkeit spricht, den Dingen ihre Geschichte geben zu müssen.

Was folgt ist der im Drehbuch nicht vorgesehene Auftritt der Autorin selbst.

Gewissermaßen als Kommentatorin frontal zur Kamera gewandt trägt Jelinek in einem schwarzen Wintermantel mit Baskenmütze und Sonnenbrille wiederholt monoton Sätze über die Landschaft und über die Zustände dieses Ortes vor: „Das ist eine schöne Landschaft. In dieser Landschaft leben Grundbesitzer und Nicht-Grundbesitzer. Wer einen Grund besitzt kann auch investieren.“ Jelinek ist in diesen Momenten niemals eine komische Figur, wendet sich jedoch in ihrer Performance beinahe immer direkt an ein Publikum. Damit erhöht sie die Aufmerksamkeit auf ihre Sätze und fordert überdies – nicht zuletzt in komischer Konvention - eine starke Komplizenschaft im Nachdenken über diese schöne Landschaft ein, die für den Fremdenverkehr dienlich gemacht wurde. Jelinek wirkt unerbittlich im kritischen Aufzeigen von Missständen und Ambivalenzen. Unaufhörlich wiederholen sich in Abständen die präzisen und monoton geäußerten Sätze (zum Teil auch im Off). Das Sprechen über die Schönheit dieser Landschaft, gepaart mit Hinweisen über Profit und Besitzverhältnisse, steigert sich zunehmend, und Jelineks Auftritte werden unweigerlich zur satirischen Performance.

Im Kontrast dazu zeigt der Film häufig dokumentarisch aufgenommene Szenen mit der alten Magd Josefa, die auch im Drehbuch erwähnt ist. In langen Einstellungen erzählt Josefa vom kargen Leben ihrer Kindheit als Magd bei den Bauern, als Sennerin auf der Alm und als

zufriedene Pensionistin. Wir sehen sie leicht gebückt und mit abgearbeiteten Händen in ihrer einfachen, bäuerlichen Stube, auf verschneiten Wegen in der Landschaft und im Dorf. Ihr Blick richtet sich beinahe scheu auf ihre Umgebung, immer wieder wird sie von der Kamera viel zu nahe eingefangen. Ihre Erzählungen zeugen eindrücklich von einer äußerst harten Welt der Besitzlosen und von der Ausbeutung der Mägde und Knechte in dieser schönen Landschaft.

Jelineks Performance – die Adressierung des Publikums – wirkt im Vergleich zu den Aufnahmen mit Josefa nahezu kontrapunktisch und unterstreicht damit den satirischen Kern ihrer Aussagen. Wie sehr die gegensätzliche Performance der beiden Frauen auch in der Montage die Ambivalenzen dieses Ortes und seiner Geschichte aufzuzeigen vermögen, führt eine Sequenz besonders anschaulich vor. Vor allem die Sprechweisen der beiden Frauen unterscheiden sich stark und wirken außerordentlich konträr. Die Magd Josefa hantiert in einem Kuhstall neben den Kühen mit glitzerndem Schmuck für diese Tiere. Frontal zur Kamera gewandt erklärt sie in steirischer Mundart, wie sie damals die Kühe mit schweren Glocken und aufwendigen Kränzen geschmückt habe und wie diese dann bei Sonnenschein – „so der Herrgott mithalf“ – strahlend ausgesehen hätten. Sie selbst sei immer ein schmuckloser Mensch gewesen, sie habe aber immer die Kühe schön aufgeputzt. Das Bild verändert sich während ihrer Schilderung, zeigt in Groß ihr Gesicht mit Brille und dann ihre Hände, einen Socken strickend. Schnitt. Jelinek steht frontal zur Kamera, halbnah auf einem dünn bewaldeten Berghang. Rechts hinter ihr sitzt Josefa mit verschränkten Armen, bekleidet mit Schürze und Wollweste auf einem Baumstumpf. Jelinek im Vordergrund spricht mit Blick in die Kamera deutlich vortragend die Worte: „Das ist eine schöne Landschaft. In schöneren Landschaften findet man mehr Glück als in weniger schönen.“ Schnitt. Josefa, nun alleine halbnah im Bild, erzählt im Gegenzug dazu langsam sprechend von einem schweren Unfall mit einem Gefährt und wie sie trotz Verletzungen im Stall und Haus arbeiten musste. Sie litt daran über ein Jahr. Während sie spricht, zeigt der Film Bilder von Schifahrern sowie Touristen auf schneebedeckten Wegen im Licht einer idyllischen winterlichen Abendsonne.

Aus heutiger Sicht ist die ORF-Produktion *Ramsau am Dachstein* ein erstaunlich kritischer Film, der die „Auswirkungen des kapitalistischen Modernisierungsprozesses auf dem Land minutiös dokumentiert“<sup>13</sup>. Besonders Jelineks Verfahren der Wiederholungen von Sätzen sowie kontrastreiche Bild/Tonmontagen offenbaren kritische Einblicke in eine ehemals bäuerliche Gesellschaftsstruktur in einer für den Fremdenverkehr ausgerichteten Landschaft. Nichtsdestotrotz verliert der Film im Vergleich mit Jelineks Drehbuch sowohl an inhaltlicher Schärfe wie auch an einer präzisen formalen Verdichtung. Zu wenig folgt die Dokumentation den experimentellen Vorgaben der Autorin und bezieht allzu häufig fernsehtaugliche

dokumentarische Bild- und Tonmontagen mit ein. Offensichtlich mussten starke Konzessionen an ein Fernsehpublikum gemacht werden. Dennoch sind die Auftritte von Jelinek selbst im Film, die historisch fundierten Kommentare sowie die ausführlichen Erzählungen von der Magd Josefa immer noch ein besonderes Zeugnis dieses Experiments.

## Anmerkungen

- 
- <sup>1</sup> Grisseemann, Stefan / Zintzen, Christiane: *Schauen Sie weg, Frau Jelinek?* In: Die Presse (Spectrum), 13.10.2001.
- <sup>2</sup> Jelinek, Elfriede: *Zu „Carnival of souls“*. <http://www.elfriedejelinek.com/fgrusel.htm> (3.3.2018), datiert mit 1997 (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik: zum Kino).
- <sup>3</sup> Vgl.: Hoff, Dagmar von: *Die Satirikerin Elfriede Jelinek*. [https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/proj\\_ejz/PDF-Downloads/Komik\\_-\\_von\\_Hoff-Beitrag.pdf](https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Komik_-_von_Hoff-Beitrag.pdf) (15.5.2018).
- <sup>4</sup> So entstand beispielsweise das 6-teilige Fernsehrama *Alpensaga* von Peter Turrini und Wilhelm Pevny in den Jahren 1976-1980 unter der Regie von Dieter Berner.
- <sup>5</sup> Trenczak, Heinz / Kehldorfer, Renate: *Achtzig Prozent der Filmarbeit sind Geldbeschaffung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: *Blimp* 2/1985, S. 12-17, S. 12.
- <sup>6</sup> Preschl, Claudia: *Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre*. Wien: SYNEMA 2008, S. 55.
- <sup>7</sup> Im Rahmen meiner Habilitation entdeckte ich insbesondere zahlreiche Komikerinnen im Frühen Kino und veröffentlichte mehrere Aufsätze bzw. ein Buch zu diesem Thema.
- <sup>8</sup> In wenigen Jahren entwickelten sich diese ersten komischen Szenen vor allem in Frankreich und Italien zu zahlreichen erfolgreichen kurzen Serien, sowie später zu dem auch heute noch bekannten US-amerikanischen Slapstick-Genre. Vgl.: Preschl, Claudia: *Lachende Körper*, S. 62-63.
- <sup>9</sup> Ein Beispiel, wie sich Körperkomik mit Sprachwitz im Stummfilm in den 1910er Jahren in Kombination mit einer (noch) deutlichen Adressierung des Publikums satirisch zuspitzt, führt der Film *Ich möchte kein Mann sein* (D, 1918, Regie: Ernst Lubitsch) vor. Der Film kombiniert expressive Körperkomik mit knappen, ironischen Sätzen in den Zwischentiteln.
- <sup>10</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Ramsau am Dachstein*. Unveröffentlichtes Typoskript 1976, S. 1. Das Drehbuch sowie andere Materialien wurden mir von der Forschungsplattform Elfriede Jelinek zur Verfügung gestellt. Ich bedanke mich insbesondere bei Christian Schenkermayr für die hilfreiche Unterstützung.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 1.
- <sup>12</sup> Ebd., S. 13.
- <sup>13</sup> Wulff, Constantin: *Vielgeliebtes Österreich: Ramsau am Dachstein*. [www.film.at/vielgeliebtes\\_oesterreich\\_ramsau\\_am\\_dachstein/](http://www.film.at/vielgeliebtes_oesterreich_ramsau_am_dachstein/) (3.3.2018).