**Sylvia Szely**

**Eine ideologische Landschaft.**Der *Ramsau am Dachstein* Komplex: Film und Hörspiele

1.

Am 21. Mai 1976 zeigte der ORF im ersten Programm (damals: FS1) Elfriede Jelineks Filmessay *Ramsau am Dachstein*, das Porträt der gleichnamigen steirischen Gemeinde. Jelinek selbst hatte – lose – steirische Wurzeln, sie wurde in Mürzzuschlag geboren und verbrachte in ihrer Kindheit und Jugend die Ferien im Haus der Großmutter in Krampen im steirischen Mürztal.[[1]](#footnote-1) Damit erfüllte sie die Kriterien, die ihr die Einladung zu diesem Projekt von Seiten des ORF sicherte: Im Rahmen der Reihe „Vielgeliebtes Österreich“, in der *Ramsau am Dachstein* produziert wurde, bat der ORF Autor\*innen und Filmemacher\*innen, einen einstündigen Beitrag zu einer Region zu gestalten, zu der sie eine besondere, idealer Weise persönliche Beziehung hatten. So entstanden – in enger Kooperation mit den jeweiligen Landesstudios – 14 Filme,[[2]](#footnote-2) die von 1975 bis 1977 ausgestrahlt wurden. Ziel der Reihe, deren Titel der österreichischen Bundeshymne entnommen war, war es „die Vielfalt der österreichischen Regionen zu zeigen“ und eine Art „kritische Landvermessung“ vorzunehmen.[[3]](#footnote-3) Es ist dies ein Konzept, das im Kontext der Rundfunkreform von 1974 Sinn machte: Der ORF – nunmehr ganz offiziell eine Anstalt des öffentlichen Rechts – hatte den expliziten Programmauftrag, durch die Gesamtheit seiner Programme (u.a.) für die Förderung der österreichischen Identität zu sorgen.[[4]](#footnote-4) Darüber hinaus bestanden keinerlei Vorgaben, der zuständige Redakteur, Helmut Fürthauer, sah die Reihe charakterisiert durch den „subjektiven Blick“, den die Macher\*innen einbringen sollten, und „formale Offenheit“.[[5]](#footnote-5) Wenngleich alle Beiträge in die Provinz bzw. an die Peripherie Österreichs führten[[6]](#footnote-6), fielen sie vollkommen unterschiedlich aus, geprägt von den individuellen Zugängen der jeweiligen Autor\*innen und Filmemacher\*innen: Den Anfang machten zwei „konventionell-belehrende Kulturfeuilletons“[[7]](#footnote-7) von Jörg Mauthe, einem – parteiunabhängigen, dem konservativen Lager nahestehenden – Schriftsteller, Journalisten und Kulturpolitiker, der dem ORF seit 1967 als Redakteur und Programmplaner verbunden war und die Idee zur Reihe hatte. Aber es gelang dem ORF auch ganz andere Persönlichkeiten zu involvieren, etwa (spätere) Proponent\*innen der österreichischen Filmszene, wie Franz Novotny und Christian Berger oder Karin Brandauer und Fritz Lehner, die damals beide frisch von der Filmakademie kamen und in der Folge den österreichischen Fernsehfilm prägen sollten. Auch auf der Seite der Autor\*innen wurden bekannte oder vielversprechende Namen engagiert, neben Jelinek u.a. Michael Guttenbrunner und Peter Rosei.

Die Arbeit am Film war außerordentlich konfliktgeladen, am Schneidetisch soll es zu heftigen Auseinandersetzungen gekommen sein.[[8]](#footnote-8) Der ORF hatte Jelinek mit Claus Homschak einen erfahrenen Theater- und Fernsehregisseur zur Seite gestellt. Homschak sah es als seine Aufgabe, möglichst schöne Bilder zu fotografieren, um den „Gegensatz zum Inhalt“ zu betonen.[[9]](#footnote-9) Im Übrigen war seine Zugangsweise sowie die des gesamten ORF-Teams eher routiniert-konventionell. Das Ergebnis war eine Entschärfung von Jelineks Drehbuch, das auf vom Experimentalfilm inspirierten Verfahren basierte, wenngleich die Umsetzung „in den Grundzügen den inhaltlichen Intentionen der Autorin“[[10]](#footnote-10) nach wie vor entsprach. Schon die Eröffnungssequenz – ein Aufsehen erregender, 360 Grad Flug über den Dachstein – ist vollkommen anders ausgefallen, als die von Jelinek geplante Collage von Landschaftsaufnahmen, „in einzelbilder zerlegt, wie postkarten.“[[11]](#footnote-11) Jahre später erinnerte sich Elfriede Jelinek in einem Interview: „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.“[[12]](#footnote-12) Aber Jelinek haderte nicht nur mit dem Arbeitsprozess und dem Produkt, sondern auch mit der Rezeption des Films. Die – keineswegs überraschenden[[13]](#footnote-13) – Proteste der ÖVP und des Tourismusverbandes mündeten in eine Diskussionsveranstaltung vor Ort, der Jelinek beiwohnte, um ihr Anliegen zu erklären;[[14]](#footnote-14) allerdings wurde ihr keinerlei Verständnis entgegengebracht, im Gegenteil: Die Konfrontation mit „500 entmenschte[n] Bauern, die mich steinigen wollten“[[15]](#footnote-15) war ein bedrohliches, ja traumatisierendes Erlebnis. *Ramsau am Dachstein* sollte Jelineks einzige Fernseharbeit bleiben.

2.

*Ramsau am Dachstein* thematisiert die Bedeutung des Tourismus für die Region und den durch ihn ausgelösten Strukturwandel im 20. Jahrhundert. Elfriede Jelinek beschreibt und analysiert die touristische Erschließung der Ramsau in ihrem historischen und vor allem ökonomischen Kontext: Das traditionell geltende Verbot auf Erbteilung ermöglichte eine Akkumulation von Besitz ungekannten Ausmaßes. Dieser Reichtum traf auf eine Bevölkerung mit spezifischem Selbstbewusstsein, das seine Wurzeln in der Tatsache hatte, dass die Ramsau eine der wenigen protestantischen Toleranzgemeinden war. Frauen, die mit ihrer unter- bzw. gänzlich unbezahlten Arbeitsleistung den Wohlstand der Besitzenden – mehr oder weniger indirekt – mitfinanzierten, blieben weitgehend auf der Strecke. Aber auch Bergbauern – deren Höfe vielfach nicht zugänglich waren – und andere nicht-besitzende Männer (Knechte) konnten am Wohlstand nicht teilnehmen.

Jelinek scheidet bereits im Drehbuchmanuskript die visuelle und die textuelle Ebene in zwei getrennte, parallel laufende Spalten – eine Arbeitsmethode, die „das von Jelinek angestrebte kontrastive Verfahren vermittelt, bei dem die gezeigten Bilder durch sprachliche Kommentare konterkariert werden.“[[16]](#footnote-16) Die Aufnahmen idyllischer Winterlandschaften und fröhlicher, schifahrender Touristen, zum Teil begleitet von traditioneller Volksmusik – Zither und Jodler –, evozieren die unheilige Allianz zweier Klischees: das vom Glück durch Konsum einerseits, das des Ursprünglichen und Echten andererseits. Über den Text werden beide konsequent dekonstruiert. Jelinek bombardiert uns mit Gegensatzpaaren und Oppositionen. Sie stellt dem Echten das Unechte gegenüber, den Besitzenden die Nicht-Besitzenden, den Fleißigen diejenigen, die nicht fleißig waren usw. Wir haben es mit einem „hybriden, komplexen dokumentarischen Essay“[[17]](#footnote-17) zu tun, das seinem Publikum eine vielstimmige Komposition präsentiert: „Bild, Ton und Text entfachen in Kontrastmontagen komplexe Bedeutungszusammenhänge und gängige filmische Muster werden erkenntnisreich umformuliert.“[[18]](#footnote-18) Gasthof- und Hotelbesitzer kommen ebenso ins Bild und zu Wort wie deren Köchinnen, der Landarzt, der Bergbauer, der Besitzer der Lodenwalkerei (der einzigen Fabrik der Ramsau) oder der Zimmermann, der zugleich auch die Kirchenorgel bedient.

Die Vielstimmigkeit manifestiert sich jedoch am konkretesten in den Stimmen dreier Frauen, die verschiedene Funktionen in der Gesamtkomposition von *Ramsau am Dachstein* erfüllen: Zunächst die Erinnerungen der betagten Magd Josefa von bitterer Armut, Hunger, Misshandlungen und Elend, sie stehen im diegetischen Zentrum des Films. Die Schauspielerin Elisabeth Orth liest aus dem Off einen Kommentar, der neben den Fakten gewissermaßen auch die Theorie liefert. Nach dem 360 Grad Flug über den Dachstein zu Filmbeginn kulminiert ihre Aufzählung der wichtigsten Eckdaten zur Ramsau in einer für den Film programmatischen Ankündigung: „Die Ramsau hat das zweithöchste Steueraufkommen der Steiermark, noch vor den Industriestädten. Die Ramsau hat rund zweitausend Einwohner. Man hofft heute in der Ramsau, die Einmillionengrenze an Übernachtungen zu erreichen. Dabei muss nun etwas einsetzen, das man vielleicht als Entmythologisierung des so genannten einfachen, ursprünglichen und echt Bäuerlichen bezeichnen könnte. Das bedeutet, dass wir den Hintergrund hinter dieser Idylle sehen, den Dingen ihre Geschichte wiedergeben müssen.“ Interessant an diesem Intro ist nicht nur das, was gesagt wird, sondern auch wie es gesagt wird. Die ersten beiden Sätze beginnen mit „in der Ramsau“ – eine auffallende Wiederholung, die als stilistisch nicht ideal gilt. Auch das Adverb „dabei“ steht hier unvermittelt, es schließt nicht direkt an das davor Gesagte an, sondern wirkt vielmehr wie die Markierung eines Bruches. Alles in allem entsteht der Eindruck, dass dieser Text aus einer Montage existierender Texte besteht, die Jelinek zusammenwürfelt, um neue Bedeutung zu erschließen. „EJ behandelt die Welt als Textmasse […]“, argumentiert Peter Weibel. „Sie beobachtet nicht die Welt, sondern die Texte, welche die Welt produziert. Sie ist eine Beobachterin zweiter Ordnung. Sie verwendet das Sprachmaterial, das die Massenmedien liefern. […] Sie bezieht sich also auf die Massenmedien und nicht auf die Welt, bzw. auf das Bild, das die Massenmedien von der Welt entwerfen. Indem sie diese Massenmedien mit ihrem scharfen Urteil, d.h. mit ihren literarischen Techniken umpflügt, schafft sie ein neues Bild von der Welt.“[[19]](#footnote-19)

Auch ihre eigenen Texte bearbeitet Jelinek mit dieser Montagetechnik. Sie verkörpert selbst die dritte Frauenstimme in *Ramsau am Dachstein*, sowohl im Bild als auch aus dem Off sprechend. Ihre Wortmeldungen beginnen fast immer mit dem Satz: „Das ist eine schöne Landschaft.“, der sozusagen das Leitmotiv des Films bildet. Er ist der Kern, an den jeweils Variationen von Statements über die Landschaft und die Menschen anschließen, allesamt entlang thematischer Schwerpunkte. Die Autorin greift hier zurück auf ihren 1975 erschienen, viel beachteten dritten Roman, *Die Liebhaberinnen*[[20]](#footnote-20), der auf ähnliche Art und Weise ausgehend von der Anrufung der Landschaft und der Natur gesellschaftliche Muster offenlegt und deren Implikationen für das Leben der Frauen durchexerziert: „kennen Sie dieses SCHÖNE land mit seinen tälern und hügeln? / es wird in der ferne von schönen bergen begrenzt. es hat einen horizont, was nicht viele länder haben. […] / mitten in dieses schöne land hinein haben gute menschen eine fabrik gebaut. […] / die frauen, die hier arbeiten, gehören nicht dem fabrikbesitzer. / die frauen, die hier arbeiten, gehören ganz ihren familien. / nur das gebäude gehört dem konzern. so sind alle zufrieden.“[[21]](#footnote-21) In Jelineks literarischem Schaffen ist Ideologiekritik gleichbedeutend mit Sprachkritik. Die Montage des Sprachmaterials ermöglicht es ihr, die Ideologie bzw. einen konkreten Mythos imitierend zu beschreiben, und dabei Brüche und Leerstellen zu akzentuieren. In *Die Liebhaberinnen* werden scheinbare Gegensätze – die Landschaft, die Menschen, die Fabrik, die Frauen – innerhalb desselben (semantischen) Raums platziert und so aufgelöst („so sind alle zufrieden.“).

Auch in *Ramsau am Dachstein* dreht sich alles um den Raum, aber Jelineks Ideologiekritik findet in der Konfrontation der Sprache und Sprachkritik mit filmischen Elementen statt. Gleichzeitigkeiten bzw. Ungleichzeitigkeiten, Anwesenheiten und Abwesenheiten sind dabei bewusst gesetzt. So ist die Protagonistin, die Magd Josefa, den ganzen Film hindurch isoliert in ihrem eigenen Raum, aus dem sie spricht. Sei es in der Stube, der Küche, im Kuhstall. Selbst wenn sie mit anderen im Bild erscheint, wirkt sie – als einzige ohne Jacke durch das winterliche, wenn auch sonnige Dorf gehend – fremd. Fremder als die Fremden, die Touristen. Ihre Berichte sind voller Tabus. Sie erzählt von Dingen, die nicht an die Oberfläche kommen sollen. Nur einmal teilt sie sich (absichtsvoll) den Raum mit einer zweiten Person: Jelinek selbst erscheint mit Josefa im Bild und leitet ein: „Das ist eine schöne Landschaft. In schöneren Landschaften findet man mehr Glück als in weniger schönen.“ Was folgt, sind Josefas Erinnerungen an ihren Unfall mit einem Stier, der sie beinahe das Leben gekostet hätte. Am Boden liegend denkt sie an ihre Kinder, sie ringt mit den Tränen. Wenige Tage später nahm sie trotz mehrerer Brüche die Arbeit wieder auf. Das Wort Glück nimmt Josefa nicht in den Mund. Das Konzept Glück ist für sie, die nie eins hatte, vollkommen bedeutungslos. In dieser Sequenz wird der Mythos mit der Wirklichkeit konfrontiert – und gleichzeitig von ihr geschieden. Mythos und Wirklichkeit sind unvereinbar. Gegen Filmende verwirft Elisabeth Orths Off-Kommentar konsequenter Weise die Möglichkeit der „Versöhnung der Wirklichkeit mit dem Menschen, der sie ja hervorbringt“ und der „Aussöhnung der Beschreibung der Dinge mit ihrer Erklärung“, als „Utopie“. Langläufer fahren den fett beschneiten, sonnenüberstrahlten Hang hinunter, die Kamera schwenkt nach links. Sowie die Langläufer den Kader verlassen haben, erscheint Josefa und stapft durch den Schnee, den Hang hinauf und auf uns zu. Josefa und die Touristen passen nicht in ein Bild. Sie existieren im selben Raum, aber nicht gleichzeitig. Abspann.

3.

Das Hörstück *Porträt einer verfilmten Landschaft* [[22]](#footnote-22) ist eine direkte Replik auf den Film und die Auseinandersetzungen rund um ihn. Es beginnt mit einem ironischen Dialog zwischen dem Redakteur und der Autorin, den Konflikt zwischen Jelinek und dem ORF Team reflektierend: „Wenn ich Ihnen gesagt habe, ich wünsche mir bei diesem Film die naturgetreue Beschreibung einer Landschaft, so habe ich damit nicht einen tendenziösen Bericht gemeint. […]“[[23]](#footnote-23) Das Leitmotiv, das wir bereits aus der Fernsehbearbeitung kennen, kommt wieder zur Anwendung. Und es ist wieder die Figur der Autorin, die „Das ist eine schöne Landschaft.“ mehrfach wiederholt, ausbaut und variiert. Fünf Bauern erzählen vom Fortschritt und von der Kontinuität mit dem Dritten Reich – womit gleich ein wichtiger Unterschied zum Fernsehfilm benannt ist, wo das Thema weitgehend ausgespart bleibt. Fortschritt bedeutet in diesem Universum in erster Linie Geld und Marktwirtschaft. Expliziter als im Film steht dieser Aspekt im Hörstück im Zentrum: Die Bauern beschwören – z.T. im Chor – die Abwesenheit von Armut: „Natürlich, wenn man unbedingt nach etwas sucht, dann wird man es über kurz oder lang auch finden. Aber Armut werden Sie bei uns keine mehr finden!“[[24]](#footnote-24); ein anderer Aspekt kapitalistischer Ideologie sind Schulden: „Besser Schulden als hohe Steuern.“[[25]](#footnote-25) Jelineks Ideologiekritik spielt sich wieder verstärkt auf dem Feld der Sprachkritik ab: „Wir sagen nicht mehr Fremdenverkehr, weil die Fremden für uns keine Fremden sind, sondern unsre lieben Gäste.“[[26]](#footnote-26) Aus dem Bauernchor, der Zithermusik, Werbeeinschaltungen und den Ausführungen einer Heimatkundlerin über das Ursprüngliche entsteht eine kaleidoskopische Sicht auf die Gewinner der Gemeinde Ramshofen am Wetterstein, wie Ramsau am Dachstein leicht codiert genannt wird. Die Gruppe der Gewinner hat auch die Definitionshoheit über diejenigen, die außerhalb stehen: „Nestbeschmutzer gibt’s bei uns nicht. […] Wenn hier einer sein Nest beschmutzen würde, dann hätten wir keinen Platz mehr für ihn.“[[27]](#footnote-27)

Das Narrativ der Magd Josefa wird uns in einem Interview übermittelt. Der Interviewer – ein Fernsehjournalist – befragt sie zu ihrem Leben und ihren Erfahrungen. Dabei lässt er sich keineswegs auf ihre Berichte ein, sondern beschwichtigt unentwegt, relativiert und manipuliert ihre Statements. Dennoch gelingt es ihm nicht, das harmlose „Auf der Alm gibt’s ka Sünd“-Klischee aus ihr raus zu quetschen. Josefas bescheidener, ja schüchterner Bericht verweigert sich jeglicher Anbiederung: Indem sie authentisch antwortet, erzählt sie das Gegenteil von dem, was der Interviewer ihr zu entlocken versucht. Wir hören zwischendurch immer wieder, dass sie den Tränen nahe ist. Die Dynamik des Interviews weist der 86-jährigen Dienstmagd Josefa die Rolle derer zu, die außerhalb der Logik des Bauernchores steht, sie ist diejenige, die immer noch über die „Fremden“ spricht, die kein Geld hat und darum auch keine Schulden machen kann, der so fast automatisch die Rolle der Nestbeschmutzerin zukommt.[[28]](#footnote-28)

Das Kurzhörspiel *Die Jubilarin* [[29]](#footnote-29) fokussiert vollkommen auf des Interview eines Journalisten mit Josefa. Anlass ist ihr 85. Geburtstag. *Die Jubilarin* hält sich textuell fast vollkommen an das Skript von *Porträt einer verfilmten Landschaft*, aber die Stimme der Sprecherin ist überzeugender[[30]](#footnote-30) und orientiert sich qua Intonation stärker an der echten Josefa, die wir aus *Ramsau am Dachstein* kennen: Sie kichert viel, verlegen und bescheiden – und spiegelt auf diese Art die Unmöglichkeit eines Gesprächs und des Verständnisses zwischen einem Journalisten und einer Magd: „Derart entlarven die Dialoge, die nichts anders als ein Aneinander-Vorbeireden sind, als perfekte Satire eines Radio-Interviews die Heimat-Ideologie.“[[31]](#footnote-31)

Sowohl *Porträt einer verfilmten Landschaft* als auch *Die Jubilarin* basierten auf Tonbandaufzeichnungen, die Jelinek im Zuge der Recherche zum Fernsehfilm gemacht hatte, und bilden deshalb im Kontext ihres reichen Hörspielschaffens eine Ausnahme: Sie wurden auch als „Hörinszenierungen“ von den Originalhörspielen der Autorin unterschieden.[[32]](#footnote-32) Es handelt sich um „Multifunktionstexte“, wobei es spezifische Werk- und Motivzusammenhänge waren, die „eine Umsetzung ins Radiophone ermöglichte[n] oder nahelegte[n].“[[33]](#footnote-33) Bekanntestes und oft untersuchtes Beispiel dafür sind wohl *Die Ausgesperrten*: Jelinek verfasste das Drehbuch, das Hörspiel und den Roman nahezu parallel. Jelinek, deren erstes Hörspiel *Wien West* bereits aus 1972 stammte, war eine erfahrene und anerkannte Hörspielautorin. Die Autorin galt als Protagonistin des sogenannten Neuen Hörspiels, dessen formale Bandbreite ihrer Schreibpraxis per Definition nahe stand.[[34]](#footnote-34) Sie bediente sich aller gebotenen Möglichkeiten zum – technischen – Experiment: Vom bewussten Einsatz von Klangfarbe und Dialekt der Stimmen der Sprecherinnen und der Stereophonie bis zu den Collagen von Sprache und Geräuschen.

*Porträt einer verfilmten Landschaft* und *Die Jubilarin* bezeugen, dass das Thema nach Ausstrahlung von *Ramsau am Dachstein* noch nicht erledigt war. Beide Arbeiten spielen noch einmal Teilaspekte von *Ramsau am Dachstein* durch und legen dabei andere Akzente, die als Ergänzung und auch als Korrektur der Fernsehversion funktionieren. Jelinek montiert in den Hörspielen bzw. „Hörinszenierungen“ Sprache zielgerichtet und erfolgreich, um Ideologie zu analysieren und sicht- bzw. hörbar zu machen. Sie kontrolliert, wie Bedeutung generiert wird, sie ist in ihrem Element.

*Mit Dank an Sabrina Weinzettl, Marie-Theres Auer und Christian Schenkermayr vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum in Wien.*

1. Siehe Verena Mayer, Ronald Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek bei Hamburg, 2006, S. 80. [↑](#footnote-ref-1)
2. Ursprünglich geplant waren 4 Filme pro Bundesland, also insgesamt 36 Beiträge. Eine Liste der Filme sowie Hintergründe und Entstehungsgeschichte zur Reihe „Vielgeliebtes Österreich“ und zum vorliegenden Film wurden ausführlich recherchiert von: Constantin Wulff: „Terra incognita. Ein Beitrag zu einer Geschichte des Dokumentarfilms in Österreich am Beispiel der Fernsehfilme *Ramsau am Dachstein* (1976) und *Franz Grimus*

   (1977).“ In: Sylvia Szely (Hg.): Spiele und Wirklichkeiten. Rund um 50 Jahre Fernsehspiel und Fernsehfilm in Österreich. Wien 2005, S. 131 – 140. Constantin Wullf hat auch einen Text zu einem anderen Film der Reihe, nämlich zu Fritz Lehners *Freistadt*, vorgelegt, in dem sich ebenfalls wertvolle Hinweise zum Thema finden: „Heimat, fremde Heimat. Freistadt (1976), ein Winterfilm aus dem Mühlviertel.“ In: Sylvia Szely (Hg.): Fritz Lehner. Filme. Wien 2002. S. 24 – 30. [↑](#footnote-ref-2)
3. Siehe Wulff: „Terra incognita“, 2005, S. 133. [↑](#footnote-ref-3)
4. <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000785> (§4); Siehe auch <https://zukunft.orf.at/modules/orfpublicvalue/upload/09r0029.pdf> [↑](#footnote-ref-4)
5. Zitiert nach Siehe Wulff: „Terra incognita“, 2005, S. 133. [↑](#footnote-ref-5)
6. Durchaus typisch für ORF Produktionen der 1970er Jahre – siehe Sylvia Szely: „Seismographen der Gegenwart? Die Transformationen des ORF-Fernsehspiels in den siebziger Jahren.“ In: tele visionen. Historiografien des Fernsehens. ÖZG 12. Jg., Heft 4/ 2001. S. 60 – 72. [↑](#footnote-ref-6)
7. Wulff: „Terra incognita“, 2005, S. 133. [↑](#footnote-ref-7)
8. Mayer, Koberg: Elfriede Jelinek. 2006, S. 85. Siehe auch Heinz Trenczak, Renate Kehldorfer: „Achtzig Prozent der Filmarbeit sind Geldbeschaffung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: Blimp 2, 1985. [↑](#footnote-ref-8)
9. Siehe Wulff: „Terra incognita“, 2005, S. 135. [↑](#footnote-ref-9)
10. Beate Hochholdinger-Reiterer: „Ramsau am Dachstein.“ In: Pia Janke (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart, 2013, S. 218. [↑](#footnote-ref-10)
11. Hochholdinger-Reiterer: „Ramsau am Dachstein.“ 2013, S. 218. [↑](#footnote-ref-11)
12. Trenczak, Kehldorfer: „Achtzig Prozent der Filmarbeit sind Geldbeschaffung“, 1985, S. 12. [↑](#footnote-ref-12)
13. Auch andere, weniger kontroversielle Beiträge der Reihe riefen heftige Reaktionen hervor. Siehe etwa: Wulff: „Heimat, fremde Heimat“, 2002, S. 26. [↑](#footnote-ref-13)
14. Mayer, Koberg: Elfriede Jelinek. 2006, S. 86. [↑](#footnote-ref-14)
15. Trenczak, Kehldorfer: „Achtzig Prozent der Filmarbeit sind Geldbeschaffung“, 1985, S. 12. [↑](#footnote-ref-15)
16. Hochholdinger-Reiterer: „Ramsau am Dachstein“, 2013, S. 218. [↑](#footnote-ref-16)
17. Wulff: „Terra incognita”, 2005, S. 136. [↑](#footnote-ref-17)
18. Constantin Wulff, zitiert nach: <https://www.film.at/vielgeliebtes_oesterreich_ramsau_am_dachstein> [↑](#footnote-ref-18)
19. Peter Weibel: „Mediale Montage. Literatur im elektronischen Zeitalter zwischen Massenmedien und Subjektaussagen.“ In: Pia Janke (Hg.): Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“. Mediale Überschreitungen. Wien 2007. S. 439. [↑](#footnote-ref-19)
20. Elfriede Jelinek: *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg 1996. [↑](#footnote-ref-20)
21. Jelinek: *Die Liebhaberinnen*, 1996, S. 5. [↑](#footnote-ref-21)
22. SDR 1977, Länge: 40 Minuten, Erstsendung: 1.12.1977, Regie: Hartmut Kirste [↑](#footnote-ref-22)
23. Elfriede Jelinek: Porträt einer verfilmten Landschaft. Hörstück. Manuskript, S. 1. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ebda., S. 6. [↑](#footnote-ref-24)
25. Ebda., S. 16. [↑](#footnote-ref-25)
26. Ebda., S. 13. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ebda., S. 31. [↑](#footnote-ref-27)
28. Tatsächlich sei die echte Josefa in Folge ihres Auftritts in *Ramsau am Dachstein* als „Nestbeschmutzerin“ gemobbt worden, so Elfriede Jelinek in einem Email von 13.6.2021 an Dietmar Schwärzler/ sixpackfilm. [↑](#footnote-ref-28)
29. BR 1977, Länge: 16 Minuten, Erstsendung: 11.9.1978, Regie: Alexander Malachovski [↑](#footnote-ref-29)
30. Die Rolle der Josefa wurde von der österreichischen Schauspielerin Maria Engelstorfer gesprochen, die Zeitgenossinnen aus ihren Auftritten in so legendären Fernsehserien wir *Ein echter Wiener geht nicht unter* und *Kottan ermittelt* bekannt war. [↑](#footnote-ref-30)
31. Hilde Haider-Pregler: „Informationsformate als Hörinszenierungen.“ In: Pia Janke (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart 2013, S. 211. [↑](#footnote-ref-31)
32. Ebda. [↑](#footnote-ref-32)
33. Christoph Kepplinger: „Partituren für den Rundfunk. Elfriede Jelineks akustische Literatur.“ In: Pia Janke (Hg.): Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“. Mediale Überschreitungen. Wien 2007. S. 292. [↑](#footnote-ref-33)
34. Mehr Informationen zum Neuen Hörspiel siehe: Hans-Jürgen Krug: Kleine Geschichte des Hörspiels. Köln 2020, S. 94 – 124. [↑](#footnote-ref-34)