

Betrug an Mozart. Alteritätsdiskurs und Dekonstruktion der Gender-Perspektive in *Raststätte oder Sie machens alle* (1994)

Was ist eigentlich Haß? Was ist Liebe? Sie haben dieses Land größer gemacht als andere. Weil hier Menschen so viel aus sich herausgeholt haben. Um anderen mit Mozart und dessen Unrat, den sie aus Plastik nachgebaut haben, einzuheizen.
Elfriede Jelinek (*Raststätte*, 78)

Einführung

Das Satyrspiel *Raststätte oder Sie machens alle* kennzeichnet Elfriede Jelineks erstes postsozialistisches Stück. Mit dem Stück kritisiert die Schriftstellerin den Kapitalismus, welcher die Menschen ihre Freiheit exzessiv feiern und „nur fressen, saufen und vögeln“ lässt.¹ Dabei stellt Jelinek die politische Perspektive des Texts fest („natürlich ein politisches Stück“).² Merkwürdiger ist jedoch der Alteritätsdiskurs, der unvermeidlich mit dem Genderdiskurs verwickelt ist.

In Form der klassischen Komödie verweist *Raststätte* mit parodierenden Elementen auf eine der bekanntesten Opera buffas von Mozart: *Così fan tutte ossia la scuola degli amanti* (Libretto von Da Ponte). Jelineks Stück handelt von zwei Frauen, die mit fremden Männern ein tierisches, sexuelles Abenteuer erleben wollen. Das Treffen mit ihren als Elch und Bär verkleideten Ehemännern auf der dreckigen Toilette der Autobahnraststätte als einem Ort, der die Zivilisation symbolisiert, enttäuscht die beiden jedoch.

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit liegt vor allem in Jelineks subversiver Parodie von Mozarts *Così fan tutte* bezüglich der Frauenfeindlichkeit sowie in der Fremdenfeindlichkeit und der künstlerischen Ausgrenzungstendenz, womit sich die Autorin in ihrem kurzen Essay *Neujahr* (2006) intensiv auseinandergesetzt hat. Mittels eines metatheatralischen Codes versuche ich herauszufinden, wie Jelinek durch die subversive Sprache, die feministische Perspektive sowie komische Elemente über Mozart in die Gegenwart weist, um ihre politischen, philosophischen und künstlerischen Standpunkte anzunähern. Dabei steht nicht nur der aus der Wechselweise der Gender-Perspektive entstandene Alteritätsdiskurs im Kontext des Postmodernismus im Mittelpunkt der Analyse, sondern die über den Weg der Sprachkunst / Künstlichkeit vermittelte Xenophobie – Angst vor sich selber und Angst vor Fremdheit – wird in der österreichischen zeitgenössischen Kultur diskutiert.

Die Gattung opera buffa und Mozarts *Così fan tutte*

Als einer der beliebtesten Operntypen des 18. Jahrhunderts im europäischen Musikleben entstand die Opera buffa zuerst in Italien (Neapel und Venedig). Gegenüber der ernsten Opera seria bestehen die Merkmale einer Opera buffa aus komischen Elementen, deren alltagsbezogene Themen Intrigen, Eifersucht sowie Ehebruch sind. Die Opera buffa wurde zwischen 1763 und 1782 nach Wien importiert. Mozarts Werke, wie z.B. *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) und *Così fan tutte* (1790) werden häufig als Vollendung der Gattung angesehen.

Così fan tutte (ganzer Titel: *Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti*) wurde in Wien am 26. Januar 1790 uraufgeführt, gerade nach der französischen Revolution 1789. Um den gesellschaftlichen Umbruch des Rationalismus / der Aufklärung zu reflektieren, intendierten Mozart und Da Ponte, humanistische Ideen und revolutionären Geist in der Oper einzusetzen, und die sogenannte wahre weibliche Natur zu offenbaren, wie etwa der zynische Aufklärungsphilosoph Don Alfonso behauptet: Frauen sind psychologisch instabil und untreu. Um dies zu widerlegen, verkleiden sich zwei italienische Offizier Ferrando und Guglielmo als albanische Adelige, um sich fremd aussehen zu lassen und somit ihre Verlobte Dorabella und Fiordiligi auf die Treue zu überprüfen. Ihre Andersheit als ethnische Fremde reflektiert sowohl in ihrer ausländischen Verkleidung als auch in der Änderung ihrer Namen.

Alteritätsdiskurs: Frau als das andere Geschlecht

Als Teil der Tragödien-Trilogie *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machen alle. Wolken Heim: Neue Theaterstück* ist *Raststätte* im Stil des Satyrspiels— einer antiken griechischen Form der Tragikomödie—geschrieben. Obwohl es keine direkten Zitate aus Mozarts *Così* gibt, ist die explizite Bezugnahme von Jelineks Theaterstück auf die Oper sowohl in dem Titel *Raststätte oder Sie machens alle* als auch in der adaptierten Handlung zu sehen. Im Stück geht es um zwei österreichische Frauen namens Claudia und Isolde, die sich mit zwei Männern für ein tierisches sexuelles Abenteuer in einer Autobahnstätte verabreden. Die sexuelle Begegnung zwischen zwei Paaren wird von Fremden beobachtet und gefilmt. Erst nach der Orgie in dem dreckigen Damenklo sehen die Frauen ihre Exzesse auf dem Video im Park und finden heraus, dass die Männer im Pelzkostüm eines Bären und eines Elches ihre eigenen Ehemänner waren: Kurt und Herbert.

Seit den 1980er Jahren setzt sich Jelinek in ihren Schriften intensiv mit der verdrängten nationalsozialistischen Vergangenheit und der antisemitischen Gegenwart Österreichs und Deutschlands auseinander.³ Dabei thematisiert die Autorin Alterität, Fremde / Andere oder

fremde Identitäten in vielen ihrer Werke, wie man sowohl in *Stecken, Stab und Stangl* also auch in *Wolken. Heim.* nachweisen kann.⁴ Obwohl keine unmittelbare Thematisierung zu dem ethnischen und kulturellen Fremden in *Raststätte* erscheint, taucht ein geschlechtsorientierter Alteritätsdiskurs unvermeidlich auf, wenn man die Gender-Perspektiv genauer betrachtet.

Der Begriff *Alterität*, stammt von dem lateinischen Adjektiv *alter, altera* und *alterum* und bezeichnet ein binäres Konzept: der eine und der andere, die in Einheit sowie in Opposition einander zugeordnet sind. Babka identifiziert Alterität als Teil der Identität: des eigenen Anderen: „*Alter* ist kein beliebiger Anderer, *alter* ist der zweite von zwei gleichartigen und einander zugeordneten Identitäten im Gegensatz zu *alius* oder *xenos* (dt. *der Fremde*).“⁵

Nach Babka stehen Alterität und Identität zueinander als dichotomischen Bedingung, das heißt: um zur Definition des Eigenen zu kommen, benötigt man die Abgrenzung zu einem zweiten jedoch gleichartigen Anderen, und dieser Andere wird nicht aus einer Außenperspektive wahrgenommen und definiert, sondern gilt als eine Abhängigkeit von dem Selbstbildnis. Der ethnische Fremde-Diskurs in *Così* wird in einem Alteritätsdiskurs in *Raststätte* dekonstruiert. Um die Dekonstruktion des Fremdseins hervorzuheben, lässt Jelinek die Männer ihre eigenen Anderen / Andersheit in der tierischen Gestalt repräsentieren, denn nur unter dem Fell eines Bären und eines Elches in der Form von Tieren können Kurt und Herbert die aktive sexuelle Begierde ihrer Ehefrauen erfüllen. Dabei konstruiert die feministische Autorin eine Dichotomie von Menschlichkeit und Unmenschlichkeit, um das innerliche animistische Selbst/ICH der Menschen zu entlarven und weiterhin die verfremdete Menschheit zu kritisieren. Während Jelinek die menschliche Natur und die männliche Identität durch die Entmenschlichung der durch Kurt und Herbert vertretenen Männer dekonstruiert, versuchen die Frauen, sich sexuell zu emanzipieren und ihre Geschlechtsidentität durch das Wechselverhältnis zwischen den sexuellen Objekten und Subjekten neu zu definieren.

Der Alteritätsdiskurs im Bereich der Gender Studies ist geprägt von Beauvoirs Bemerkung an Frau als das andere Geschlecht: „Die Frau [...] wird bestimmt und unterschieden mit Bezug auf den Mann, dieser aber nicht mit Bezug auf sie; sie ist das Unwesentliche angesichts des Wesentlichen. Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das Andere.“⁶

Der Unwesentlichkeit und Abhängigkeit der Frau stimmt die feministische Autorin zu: „Als Frau ist man ja schon erst einmal eine Ausgeschlossene und eine Ortlose und auch gewissermaßen eine Unbehauste.“⁷ Als Fremde / Andere spielen Frauen in der von Männern dominierten Gesellschaft keine Rolle, denn die „Kultur ist männlich, und alles Fremde ist das Nicht-

Eigene, das Nicht-Männliche.“⁸ Die Dekonstruktion der Frau als das andere Geschlecht, ethnisch Andere findet man in vielen ihrer frühen Texten.⁹

Da die weibliche Identität nach Beauvoirs Meinung von der männlichen abgegrenzt wird, privilegiert ein Wechselverhältnis in der binären Opposition in der Regel die männliche Seite in der Geschlechtskonstruktion. Jelineks Konstrukt der Andersheit von Frauen in *Raststätte* kann man klar in der vielfältigen binären Opposition sehen: Mann / Frau, Mensch / Natur, Geist / Körper, Handeln / Sprechen, Vernunft / Gefühl und vor allem Subjekt / Objekt.

Bereits von der männlichen Perspektiv ist die Abgrenzung zwischen zwei Geschlechtern deutlich, wenn Herbert beklagt, dass die Ausländer die heimische Frauen wegnehmen:

Herbert: Nehmen uns unsere Frauen auch noch weg.

Kurt: Sind ja nur Frauen, weil wir Männer sind. Dann kommt die Nacht. Ein Fremder zwingt sich als Geschlecht zwischen uns und Gott hinein. (*Raststätte*, S. 131)

Kurts Aussage enthüllt ein Verfahren des Otherings¹⁰: Frauen werden zu Objekten, sie gehören zu den Männern und sind abhängig von Männern. Umgekehrt sprechen die Männer über sie und machen sie fremd (Othering).

Bärbel Lückes Anmerkung zur Abgrenzung der Frauen von Männern liegt konkret in dem mit *Natur* verbundenen weiblichen Anderssein: „Geist und Technik als männlich-superior und Körper und Natur als weiblich-inferior gelten.“¹¹ In *Raststätte* taucht die Konzeptionalisierung der typischen weiblichen Natur als Anderes (Nicht-Subjekt) vielmals auf. Vor allem durch Wortspiele wird das Konzept der Mozartschen „Natur der Frau“ zu „Frauen als Natur“. Zum Beispiel wird Isoldes weibliche Existenz als „eingeschlossene Natur“ charakterisiert, welche man mit der Wildheit und somit als unkultivierte, irrationale Andere gegenüber der rationalen männlichen Identität assoziieren kann.

Unterschiedlich zu den naiven Dorabella und Fiordiligi in *Così*, die passiv von zwei albanischen Fremden verführt werden, wollen die Frauen in Jelineks Text durch die Veränderung und die De-normalisierung Anderes/anders sein.

Claudia: Man muß alles einmal ausprobiert haben. Wir sind immer so beispiellos normal. (*Raststätte*, S. 72)

Isolde: Ich will keine verschlossene Natur mehr sein. Ich will verschmutzt werden! Ich will auf dem Nest eines schnellen Bodenbrüsters laut schreie. (*Raststätte*, S. 74)

Auffallend ist außerdem Jelineks Dekonstruktion der Geschlechterkonstruktion durch eine Wechselweise des Subjekt-Objekts hier. Nämlich, der Entschluss der Frauen lässt sie jetzt Subjekte ihrer eigenen, aktiven Begehende anstatt erotischer Objekte der Männer werden,

während die Männer sich zu den gezwungenen Subjekten als Entfremdetes und gleichzeitig Objekten der aktiven Begehende ihrer Frauen wandeln.

Isolde: „Heute wählen wir. Wir haben in dem Inserat den Bären und den Elchen ausgesucht. Sie sollen groß, lebenslustig und auch zum Fotografieren gut sein.“ (*Raststätte*, S. 105)

Um das Subjektsein der Frauen zu verstärken, nutzt Jelinek das visuelle Medium (Video / Film) aus, wodurch die Männer als verkleidete Tiere von ihren Frauen genau beobachtet werden:

Claudia: Nur euch haben wir in der Höhle des Tieres als Stehaufmänner gesehen“ (*Raststätte*, S. 130)

Nun sind Männer zu sexuellen Objekten für Frauen und müssen sich auf falsche Identitäten verlassen (das heißt, zu Tieren werden), um Frauen sexuell anzuziehen. Das aktive sexuelle Verlangen der Frauen zwingt dabei das männliche Dasein und die maskuline Macht der Männer in eine Tierform. Ihre Männlichkeit wird in Gestalt des Tiers (Elch und Bär) entmenschlicht sowie ihre männliche phallische Identität demontiert. Aufgrund dessen wird die erotische Unterordnung von Frauen im Gendermodell der Aufklärung unterminiert, und die aufgeklärte weibliche Moral, wie sie in Mozarts Oper zu sehen ist, verschwindet entsprechend.

Xenophobie: Mozart, die angstbesetzte Alteritäten und die Ausgrenzung der Künstler

Das Wort „Xenophobie“ stammt aus dem Griechischen und bedeutet *Angst / Furcht vor Fremden*. In dem kulturellen, politischen Diskurse wird der Begriff oft mit Fremdenfeindlichkeit gleichgestellt.

In *Raststätte* wird Angst zwar auf vielfältige Weise jedoch bezüglich des Fremden eingeführt. Die sexuelle Frustration der Menschen lässt sie auf der Suche nach „fremd zu sein“ oder „anders zu sein“. Dieser Prozess (Fluchtversuch der Frauen und körperliche Andersheit der Männer) ist unmittelbar mit Angst von dem Fremden/Anderen verbunden: Angst vor sich selbst (Isolde), Angst vor dem fremden Sex (Claudia), Angst vor den fremden Konkurrenten (die Männer).

Claudia: Wie soll ich das Tier in mir dann je kennenlernen, wenn ich schon vor fremden Tieren solche Angst haben. (*Raststätte*, S. 72)

Isolde: Und ich habe in bezug auf mein Alter gelogen. Denn das eine Tier hat geschrieben, Frauen über vierzig sind keine Frauen mehr. (*Raststätte*, S. 72)

Kellner: Vor der Tüchtigkeit der Frauen kann einem angst und bang werden. (*Raststätte*, S. 88)

Kurt: Diese Fremden. Possierlich wie Tiere, so drängen sie sich an uns. Während die Einheimischen mit allen Mitteln in die Fremde trachten. (*Raststätte*, S. 78)

Die Tiere, die nicht einfach das innerliche ICH der Menschen verkörpern, wandeln sich zu den rassistischen „Fremden.“ Die müssen raus aus dem Land. Die Tat, dass das Quartett die Tiere schlägt und tötet, reflektiert ihre xenophobische Reaktion, womit sie auf der einen Seite ihre innerliche Angst annullieren möchten und auf der anderen Seite ihre österreichische kulturelle Identität bewahren.

Isolde: Zu Hilfe! Ein lebendiger Elch! Das haben wir erwartet, aber nicht daß dann wirklich einer kommt! (*Raststätte*, S. 115)

Kurt: Ihr erinnert uns nur an die Dunkelheit in uns! Raus! Raus raus. (*Raststätte*, S. 131)

Kurt: Fremde sind mit Kulturbeuteln gekommen, öffnen sich jedem Beliebigen. Wie schmutzige Morgenmäntel. Ekelhaft. Das kannst du nicht wollen, Isolde! (*Raststätte*, P. 82)

Exkurs: Xenophobie und die künstlerische Ausgrenzung

Angst ist nicht nur die Botschaft, die durch die Figuren geliefert wird. Sie kann sich sowohl auf Fremdenfeindlichkeit als auch auf künstlerische Ausgrenzungstendenz beziehen, womit sich die Schriftstellerin in ihrem kurzen Essay *Neujahr* (2006) intensiv auseinandergesetzt hat. Hier äußert sie deutlich ihr Anliegen an die Kunst und die Künstler, die nicht von ihren Landsleuten und in den öffentlichen Presse-Medien geschützt werden:

Keiner schützt sie. Keiner hat sie je geschützt, und keiner schützt sie heute. Sie schützen Mozart, der längst ungeschützt verschwunden ist [...]. Sie schützen keine Künstler. Sie schützen niemals Künstler. Sie schützen sie nicht. Sie schützen sie nicht. Sie hassen sie. Ja, meinerwegen, sie hassen die Kunst ja auch, sie hassen die Kunst, aber die muß sein, die muß sein, [...] Sie hassen die Künstler sogar ganz besonders, denn die haben ihnen das alles eingebrockt. Sie verachten sie [...].¹²

Ihre eigene Angst vor der Öffentlichkeit gibt Jelinek auch in einem Interview nach der Uraufführung von *Raststätte* zu. Zu der Frage, warum ihr *Stecken, Stab und Stangl* nicht in Wien uraufgeführt wurde, sagt die Schriftstellerin:

[W]eil ich Angst hätte vor Anschlägen gegen mich oder von Briefbomben, die würden sowieso kommen, wenn sie kommen, aber ich kann das Gegeifere der Presse an dem Ort, an dem ich lebe, nicht ertragen. Es ist einfach eine persönliche Müdigkeit von mir, mich dem nicht schon wieder aussetzen zu wollen, wie nach der Premiere von ‚Raststätte‘ im Burgtheater. Es ist die Angst vor einem vergifteten öffentlichen Klima, das ich mir an dem Ort, an dem ich leben, nicht zutrauen kann. Ich glaube, daß die

Demoralisierung und Verwahrlosung der österreichischen Öffentlichkeit aufgrund der Verkommenheit der österreichischen Presse—und auch davon handelt das Stück—so weit fortgeschritten ist, daß ich gar keine Lust mehr habe, mich damit auseinanderzusetzen, und daß ich dem nur aus dem Weg gehen möchte.¹³

Dass Künstler von der gesellschaftlichen Ausgrenzung betroffen sind, stellt Jelinek in dem Vergleich mit dem jetzt von Österreichern anerkannten großen Künstler Mozart fest. Dabei setzt sie die Wir-Identität sowie homogene Einheit in der Fragstellung des Alteritätsdiskurses ein, den man in *Wolken.Heim* zurückgreifen kann.

Mit seinen großen Künstlern, und Mozart gehört daher uns, uns allein, das heißt: uns allen, da gibts nix, andere gehören nämlich nicht uns, nein, und daher gehören solche wie Mozart ganz besonders uns, weil die andren Platz gemacht haben, die nicht zu uns gehören, nein, andre gehören vielleicht auch zu uns, aber nicht so sehr wie Mozart zu uns und uns gehört.

Zum Schluss

Als bekannte feministische Schriftstellerin nutzt Jelinek Mozarts *Così fan tutte* als ihren Inter-text um nicht nur den Geschlechterdiskurs in einem gegenwärtigen kulturellen Kontext sowie in einer österreichischen gesellschaftlichen Umgebung zu thematisieren, sondern auch eine übertriebene Parodie zu fördern sowie einen komischen Effekt zu erzeugen. Dabei gibt es keine Präsenz des zentralen Themas „Liebe“ in *Raststätte*. Anstattdessen wird die radikale Sexualität von Frauen in der postmodernen österreichischen Gesellschaft kritisch hervorgehoben.

Im Vergleich zu der frauenfeindlichen Fassung der männlichen Perspektiv und der ethnischen männlichen Andersheit in Mozarts *Così* dekonstruiert Jelinek die Identitäten des Individuellen in *Raststätte* mit ihren eigenen Andersheit – nämlich lässt sie die Männer ihre eigenes Anderes in tierischer Gestalt repräsentieren. Dabei konstruiert die feministische Autorin eine Dichotomie von Menschlichkeit und Unmenschlichkeit, um das innerliche animistische Selbst / ICH der Menschen zu entlarven und die verfremdete Menschheit zu kritisieren.

Die eigene Andersheit verweist nicht nur auf eine duale Beziehung zwischen menschlich-animistische Doppelgänger / Zweiheit von Männern. Sie ist auch durch die Dekonstruktion der Geschlechterkonstruktion und in einer Wechselweise des Subjekt-Objekt von Frauen in *Raststätte* zu sehen. Im Gegensatz zu Mozarts Frauenfeindlichkeit sind die Frauen bei Jelinek Subjekte ihrer eigenen Lust anstatt erotischer Objekte der Männer, während die Männer sich als Entfremdete in gezwungene Subjekten und gleichzeitig Objekte der aktiven Begierde ihrer Frauen wandeln.

Anmerkungen

- ¹ Elfriede Jelinek in: Sichrovsky, Heinz: *Frauen-Gipfel. Star-Autorin und Volkstheater-Chefin am runden Tisch*. In: News Wien. 1. April 1993, S. 90-91: „Ich habe nach dem Ende der kommunistischen Länder resigniert. Die Sieger der Geschichte sind ja offenbar diejenigen, die ihre Ziele auf Fressen, Saufen und Vögeln beschränken.“ S. 90.
- ² Mertl, Monika: „*Sexualität bleibt meine Obsession.*“ *Elfriede Jelinek im Gespräch mit Monika Mertl*. In: Musik und Theater, Mai/Juni 1994.
- ³ Jelineks Werk kann in drei Phasen geordnet sein. Die erste Phase ist geprägt von ihrer Kritik an den Kapitalismus und an die Konsumgesellschaft. In den 1980er Jahren thematisiert sie die patriarchale Gesellschaft und schließlich seit Ende der 1980er Jahre beschäftigt sie sich intensiv mit der Nazi-Vergangenheit und der antisemitischen Gegenwart in Österreich und Deutschland.
- ⁴ Vgl. Clar, Peter: „*Die Sind wir nicht! Die sind wir nicht!*“ https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Alterität_Clar.pdf. Aufgerufen am 23. September 2018.
- ⁵ Babka, Anna: Alterität. <https://www.univie.ac.at/differenzen/glossar.php?sp=7>. Aufgerufen am 22. September 2018.
- ⁶ Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Übers. v. Uli Aumüller und Grete Osterwald. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 2014, S. 12.
- ⁷ Vogel, Walter: *Ich wollte diesen weissen Faschismus. Die deutsche Sprache, das Deutsche schlechthin: Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek über ihr Buch ‚*Wolken. Heim*‘*. In: Feuilleton, 16. Juni 1990, S. 47.
- ⁸ Jelinek, Elfriede: *Das weibliche Nicht-Opfer. Frauen im KZ*. In: *Homepage Elfriede Jelinek*. <https://www.elfriedejelinek.com/fopfer.htm>. Aufgerufen am 23. September 2018. Der Text wurde am 23. Juni 2004 im Jüdischen Museum in Wien vorgetragen.
- ⁹ Vgl. Anna Babkas Artikel über *Der Fremde! Störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs* und Peter Clars Aufsatz über *Wolken. Heim*. Clar, Peter: „*Die Sind wir nicht! Die sind wir nicht!*“ Babka, Anna: *Frauen.Schreiben–Jelinek.Lesen. Aspekte einer allo-écriture (feminine) in Texten Elfriede Jelineks (nach Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva)*. In: Liu, Wei / Müller, Julian (Hg.): *FRAUEN.SCHREIBEN*. Wien: Praesens Verlag 2014, S. 17-52, hier S. 23-25.
- ¹⁰ Vgl. Said, Edward W.: *Orientalismus*. Übers. v. Hans Günther Holl. Frankfurt am Main: Fischer 2009.
- ¹¹ Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*. Paderborn: Wilhelm Fink 2008. S. 103.
- ¹² Jelinek, Elfriede. *Das Neujahr*. In: *Elfriede Jelinek Homepage Wien*, 2006. Online: <https://www.elfriedejelinek.com/fneujahr.htm>. Aufgerufen am 23. September 2018.
- ¹³ Carp, Stefanie: „*Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.*“ *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: Theater der Zeit, Mai/ Juni, 1996. Das Interview kann man unter dem Link *Zum Theater auf Jelineks Homepage* nachlesen.