

Sprachwitz und musikalische Ironie

Zur subversiven Komik bei Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth

Am Anfang war nicht das Wort, sondern eine umfassende musikalische Ausbildung: Die Autorin Jelinek erlernte von frühester Kindheit an Klavier, Blockflöte und Geige – später nahm sie Gitarre und Bratsche dazu. Zehneinhalb Jahre studierte Jelinek am Konservatorium Wien; 1971 schloss sie ihr Orgel-Studium ab. Obwohl es einige Kompositionen von ihr gibt, empfindet sie Komponieren als zuviel Getüftel, als „entsetzlichen Abstraktionsvorgang“; sie wollte nicht erst in Noten umwandeln, was ihr durch den Kopf schoss.¹ Das Scheiben war der bessere Weg. Fortan wurde die Schreibmaschine / der Computer ihr Tasteninstrument. Jelinek wurde zur „Sprach-Komponistin“, indem sie ihr sprachliches Ausgangsmaterial dem Klang nach sortiert und einsetzt, wodurch es zur Entstehung von veritablen Kalauern kommt: „Triebwagenfahrer, die gerade erst aus dem Tunnel ihres Triebes herausgerast und völlig ausgerastet sind.“²

Der Kalauer funktioniert dann, wenn durch das Aufbrechen gewohnter Kontexte verblüffende und sezierende Konnotationen erreicht werden; so wie es Jelinek beschreibt, muss die Sprache konkret am Wort dran bleiben:

Ich liebe den Kalauer und werde ihn niemals, niemals aufgeben! Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit. Wenn man lange genug auf die Sprache einprügelt, gibt sie, manchmal widerwillig, aber doch, ihre eigene Wahrheit preis, und zwar eine Wahrheit, die ihr selber innewohnt, zu innerst wohnt. Das ist übrigens eine Tradition, die viele Sprachen kennen (z.B. die puns im Englischen), und viele Autoren haben damit gearbeitet, ich denke nur an Arno Schmidt und, bis ins Äußerste getrieben, Joyce.³

Ähnlich drischt die Komponistin Neuwirth auf musikalische Versatzstücke ein; ihr Bestreben ist es, die Erkennbarkeit von Klängen permanent zu transformieren, bis das einstmals Vertraute so weit überlagert wird, dass nur mehr Sedimente übrig bleiben.⁴ So entsteht auch bei Neuwirth aus der „Zerstückelung“ ihres Ausgangsmaterials, das sie in weiterer Folge künstlich/elektronisch rekonstruiert, eine metaphysische und zugleich humoristische Ebene.

Folgerichtig verwendet auch Neuwirth Klang-, Bild- und Sprachmaterialien verschiedenster Herkunft für ihre Arbeiten. Während Jelinek ihre akribisch ausgewählten Sprachschablonen ausweidet, sie in Textpartikel zerlegt und neu zusammenfügt, höhlt auch Neuwirth ihre Vorlagen aus, indem sie sie partikularisiert und skelettiert. Durch Verschiebungen, Brüche, De-

formationen, Überlagerungen, rasch aufeinanderfolgende Kontraste, durch den Einsatz von Live-Elektronik und Filmzuspielungen generiert Neuwirth neue assoziative Bezüge.

Kein Wunder also, dass aus diesen einander ähnlichen Arbeitsansätzen eine produktive künstlerische Partnerschaft über mehrere Jahre entstanden ist, die Hörstücke, ein Oratorium, Opern und Tanztheater hervorgebracht hat.

Mehrere Aufsätze und Untersuchungen⁵ weisen schlüssig nach, dass Jelinek und Neuwirth mit künstlerischer Verfremdung arbeiten, dass es beiden um eine Entmythisierung des Alltags – im Sinne des französischen Philosophen Roland Barthes⁶ – geht. Jelinek selbst charakterisiert ihre Arbeitsmethodik der Mythendekonstruktion so: „Meine Arbeitsweise funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen, durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontiert, aber auch durch Veränderungen von Worten und Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt.“⁷

Das Spiel mit der Sprache, die Wortverstellungen und Kalauer, die Alliterationen und Bedeutungsverschiebungen stellen unser Sprachsystem grundlegend in Frage. Es geht immer um die ironische Überhöhung und Subvertierung des Pathos – die parodistische Überschreibung. Das Triviale und das Pathetische, die groteske und die überspitzte Darstellung, die Verkehrung von Machtstrukturen, die Verrückung von Oben und Unten, kurz die Techniken der Parodie, Travestie und Ironie bestimmen die Texte Jelineks.⁸ Ihre sprachkritischen Werke verweisen auf die Tradition des Komischen, des Kasperltheaters und des Wiener Volkstheaters. Hinzu kommt der Bezug zur Wiener Gruppe, zur Sprachartistik der österreichischen Avantgarde nach 1945.

Komik als Herrschaftsinstrument

Als Beispiel für subversive Ironie auf mehreren Ebenen eignet sich Jelineks Komödie *Raststätte oder Sie machens alle* aus dem Jahr 1994.⁹

Die kurz skizzierte Handlung: Zwei Ehepaare halten an einer Autobahnraststätte. Was die Ehemänner nicht wissen – ihre Frauen haben ein Blind Date mit zwei Männern in Tierkostümen, um „animalischen Sex“ zu haben.

In Vorbereitung auf ihr sexuelles Abenteuer plagen die beiden Frauen doch gewisse Ängste:

CLAUDIA: Wie soll ich das Tier in mir denn je kennenlernen, wenn ich schon vor fremden Tieren solche Angst habe?¹⁰

CLAUDIA: Das Tier hat gesagt, was ihm in erster Linie wichtig ist: aufgeschlossen sein!

ISOLDE: Bei mir brauchen sie keinen Nachschlüssel. Sie klopfen an und fallen herein, weil die Tür offen ist. Allerdings herrscht in vielen Organen schon Unklarheit.¹¹

ISOLDE: Ich will keine verschlossene Natur mehr sein. Ich will verschmutzt werden!
Ich will auf dem Nest eines schnellen Bodenbrüters laut schreien!¹²

Ein allwissender Kellner verrät das Vorhaben der Frauen an ihre Ehemänner. Es kommt zu einem Kostümtausch mit den per Inserat bestellten Callboys. Die Ehemänner ziehen sich die Kostüme über und verkehren am Klo mit ihren eigenen Frauen. So erfahren die Frauen in Jelineks Sexverwechslungskomödie anstatt des Lustgewinns wieder dieselbe Trostlosigkeit des ihnen altbekannten Geschlechterverhältnisses. Resigniert stellen sie fest: „So weit laufen wir für ein Tier, und am Ende seid es immer nur ihr!“¹³

Aus der Traum – vom wilden Sex mit zwei Männern im Bären- und Elchkostüm! Dabei war Claudias Sehnsucht so groß, endlich einmal „Den Kelch von einem Elch austrinken!“¹⁴

Das ist ein evidentestes Beispiel für Wortwitz und Intertextualität bei Elfriede Jelinek. Dieser Satz stammt aus der US-amerikanischen Filmkomödie *Der Hofnarr* aus dem Jahr 1955 mit Danny Kaye. Kultstatus hat das Wortspiel „Der Wein mit der Pille ist im Kelch mit dem Elch. Der Becher mit dem Fächer hat den Wein gut und rein“. Die Hexe Griselda hat einen der Weinbecher vergiftet, mit denen vor dem Duell angestoßen wird.

Jelinek greift diesen legendären Satz auf, verfremdet ihn situativ und erzeugt so eine ironisierende neue Bedeutung in Richtung Oralsex.

Aber Jelinek geht in der ironischen Aneignung des Stoffes noch einen Schritt weiter: Plot und Untertitel „Sie machens alle“ erinnern an Mozarts *Così fan tutte*. Suggestiert Mozarts Oper, dass es alle FRAUEN so machen, also notorisch treulose Flatterwespen sind – so machen ES bei Jelinek alle: Männer wie Frauen.

Die in *Raststätte* ins Grotteske übersteigerte Komik besitzt zusätzlich noch eine subversive Kritik an der Politik der Herrschenden: Jelinek zeigt in der Komödie *Raststätte oder sie machens alle* „die Sieger der Geschichte, die sich nach dem Mauerfall in Berlin am 9. November 1989 nie für etwas anderes als ihr eigenes Wohl – Fressen, Saufen, Vögeln – interessiert haben.“¹⁵

Olga Neuwirth war nach eigener Aussage „spontan angetan“ von Jelineks Stück *Raststätte* – „einerseits wegen der witzigen Anspielung auf Mozarts *Così fan tutte*, in dem Don Alfonso, bei Jelinek der Kellner, die Fäden der Sehnsüchte, Begierden und Verwirrungen zieht, andererseits von der humorvoll-satirischen Darstellung einer bumsfidelen Spießbürgergesellschaft, die von der Dichterin vollkommen demontiert wird.“¹⁶

Aus dem abgefeimten Liebesspiel der Vorlage Mozarts macht Jelinek einen beißenden Pornoschwank, der – unter Beibehaltung des „Grundschemas von *Così fan tutte*“ – von einer unversöhnlichen Lagerbildung im Geschlechterverhältnis ausgeht.¹⁷ Die groteske Komik hat

dabei die Funktion, eine parodistische Zersetzung von Weiblichkeitsmythen zu erzeugen.¹⁸ Aus dem „Locus amoenus“ der Oper von Mozart wird der neue Spielort – ein Locus.

Olga Neuwirth schuf aus Jelineks Theaterstück ein Hörstück mit dem Titel *Aufenthalt*¹⁹. Parallel zur konsequenten Entmythologisierung Jelineks von Natur und Sexualität beinhaltet auch Neuwirths Werk einen gesprochenen „Abgesang“ auf den Mythos der Natur und die Frauen als „Naturwesen“.

Neuwirth kombiniert ihre Komposition mit gesprochenen Regieanweisungen aus dem Stück sowie originalen Satzfragmenten aus *Raststätte oder sie machens alle*, wie etwa: „HERBERT: Überlassen Sie uns Elch und Bären. Dann können wir unsre Frauen einmal ganz anders verzehren.“²⁰

Neuwirth greift aus dem ihr von Jelinek zur Verfügung gestellten Textkonvolut eine bestimmte Bedeutungsebene heraus und „stellt sie in Frage, indem sie an ihr kratzt und scheuert, um etwas aufzuzeigen oder auf andere Subebenen hinzuweisen.“²¹

Beim Vergleich der beiden Arbeiten gewinne ich als Theaterwissenschaftlerin den Eindruck, dass Jelineks Theaterstück viel detaillierter und facettenreicher auf aktuelle eindeutig erkennbare Themen (Kapitalismuskritik, uneingeschränkter Konsum – sei es von Konsumgütern oder von sexueller Lust, Geschlechterfrage, Berliner Mauerfall 1989) Bezug nimmt. Die inhaltlichen Aspekte von Jelineks Literatur – die radikalen und kritischen Abrechnungen mit gegenwärtiger sozialer Wirklichkeit – werden mit elaborierten Techniken wie Montage, Transformation, Ironie und Intertextualität auf einer literarästhetischen und sprachlichen Ebene organisiert.

Jelineks opulente Sprach- und Bildphantasie und ihre Fähigkeit, die Dinge grotesk zu verzerrern, ermöglichen eine Verquickung unterschiedlicher Elemente (etwa Freuds *Totem und Tabu*, Mozarts *Così fan tutte*) so dass das Wortmaterial Eigendynamik entwickelt. Im Unterschied zur rhizomartigen Ausweitung des Wortes bei Jelinek in alle Richtungen erscheint mir Neuwirths musik-theatralisches Projekt *Aufenthalt* eher linear verarbeitet zu sein.

Schwarzer Humor als „Überbrückungstechnik“ von Schrecken

Damit komme ich zur nächsten Zusammenarbeit der beiden Künstlerinnen Jelinek und Neuwirth: *Bählamms Fest*²². Die Oper war ein Auftragswerk der Wiener Festwochen 1999. Der hier bearbeitete Text ist kein Jelinek-Stück, sondern das Theaterstück *Baa-Lamb's Holiday* (= *Das Fest der Lämmer*) der englischen Dramatikerin Leonora Carrington aus dem Jahre 1940.

In dieser verästelten Parabel aus der Tierwelt ist keine Figur das, was sie scheint. Die alte Mrs. Carnis steht in Verdacht, Hund oder Werwölfin zu sein. Ihr einsames Haus inmitten von

Hügelketten ist Treffpunkt für die Seelen verwunschener Tiere wie gekochte Goldfische, das ertränkte Kätzchen, der Kanarienvogel mit dem ausgestochenen Auge, eine Schafherde.

Die blumige Sprache von Carringtons überbordendem surrealistischem Dreiakter war für ein Libretto unbrauchbar. Deshalb hat „Elfriede Jelinek eine Schneise in den Sprachwald geschnitten und dadurch den Inhalt der Geschichte in 13 Bilder viel stärker herausgehoben.“²³ Resultat dieser Vorgehensweise ist eine radikale Zuspitzung und Verkürzung, damit einhergehend eine Straffung des narrativen Spannungsbogens; und auch ein Zurecht-Rücken des konservativen Frauenbildes der Surrealisten.

Jelinek strebt für dieses Libretto bittere Ironie bezüglich opernhistorischer Konventionen an: Die schwarze Romantik Carringtons im Sinne von Illusionserzeugung wird von Jelinek verfremdet und entstellt, um den Plot mit diversen Genres (Grusel- oder Stumm-Film) zu mischen und Klischeewelten zu erzeugen.²⁴

Olga Neuwirth nennt ihre Oper *Bählamms Fest* ein „aufgebrochenes Musiktheater“, weil verschiedene Ausprägungen von theatralen Formen präsentiert wird. So kommen etwa Slapstick-Teile mit Geräusch-Zuspielungen vor, wie es in den Animationsfilmen der 1930er und -40er Jahre eingesetzt worden ist.²⁵ Olga Neuwirth selbst sagt zu ihrer Bearbeitung des vorgefundenen Theaterstückes: „Ich habe einen Stoff gesucht, bei dem man stets zwischen Lachen und Weinen schwankt. [...] In der Geschichte von Carrington ist beides angelegt. [...] Das Lachen ist der Ausnahmezustand. Es steht außerhalb des Gesetzes, es zeigt den Zustand des Verbotebenen. Aber das Lachen kann auch eine Widerstandshaltung gegen den Schrecken sein.“²⁶

In diesem Fall auch gegen den Schrecken des Krieges, der zu der Entstehungszeit des Romans herrschte: Die britische Dichterin Leonora Carrington hat es geschrieben, nachdem ihr Lebensgefährte, der Maler Max Ernst in ein französisches Konzentrationslager deportiert worden war. Mit diesem Wissen lässt sich Carringtons Stück als künstlerische Verarbeitung auf den sich stetig ausbreitenden Nationalsozialismus lesen. Diesen politischen Handlungsstrang nimmt auch Olga Neuwirth auf: In *Bählamms Fest* feiern die Schafe in der Szene zusammen Weihnachten, das „Fest der Lämmer“, gleich zu setzen mit der „Zeit der Unschuld“ und dem „Frieden auf Erden“ – nicht ahnend, dass ihr bejubelter „Führer“, ein reißender Werwolf, sich alsbald anschicken wird, das zarteste Lamm aus ihrer Runde als Weihnachtsbraten zu verspeisen.

Komik als Strategie, um Stereotypen zu entlarven

Das nächste Beispiel verdeutlicht die Entstehung von Komik, wenn das jahrhundertealte Regelsystem der traditionellen Geschlechtszuschreibungen durch die Kombination von schein-

bar nicht zusammenpassenden Begrifflichkeiten ad absurdum geführt wird. In dem Hörstück *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*²⁷ beschreibt Elfriede Jelinek, wie die gängigen Klischees der „Männerwelt“ auf die Klischees der „Frauenwelt“ prallen. Die drei wichtigen Männer sind: ein berühmter Dirigent, Tarzan und der Atlantik-Überquerer Charles Lindbergh. Jeder von ihnen hat ein in der Hierarchie untergebenes weibliches Pendant: Dem Dirigenten untersteht die Balletttänzerin Natascha, Tarzan sieht in Jane ein Sexobjekt und Charles Lindbergh gängelt seine Frau. Entdeckergeist, Abenteuerlust, Karriere, künstlerisches Genie und Sexualität sind die von den Männern beherrschten Domänen, während die Frauen anfangs auf häusliche Fürsorglichkeit reduziert sind und sich den Männern unterordnen.

JANE: tarzan, nur für dich ist mein Pulli so rau, au. er hinterläßt ein unbefriedigtes gefühl auf mir, ein ähnliches gefühl, wie du es hinterläßt, tarzan, einsamer boy.

TARZAN: am meisten liebte ich, der athletisch gebaute mann, deine weiblichkeit, jane. jane, nun bist du nicht mehr so weiblich, wie du einmal warst, und viel viel weniger weiblich, als du sein könntest, wenn du dir mühe gäbest. Denke darüber nach! hast du auch alles getan, um deinen pulli weiß und weich zugleich zu machen? liebe kleine schaffnerin.²⁸

Für dieses 1974 verfasste Hörstück recherchierte Jelinek ihr vorgefundenes Sprach- und Musikmaterial in Frauenzeitschriften, Lebens-Ratgebern und in der Werbung. Auf der musikalischen Ebene werden Schlagertitel leitmotivisch eingesetzt, wie etwa *Ich küsse Ihre Hand, Madame; Liebe kleine Schaffnerin; Du hast Glück bei den Frau'n, Bel ami; Hallo, du süße Klingelfee* und *Gern hab ich die Frau'n geküßt*.

Durch den Trick des Rollentausches sprechen plötzlich alle Protagonisten mit vertauschten Stimmlagen: Frauen in Männerstimmen und Männer in Frauenlagen. Neben dem Stimmfach wechselt allerdings auch der Sprechmodus, die Frauen artikulieren nun Sätze, wie sie vorher die Männer formuliert haben. Dieser getauschte Sprechdukuts stellt die herkömmliche Ordnung auf den Kopf, dekuviert die Rollenklischees und verursacht Irritation: Gibt es eine „Frauen-“ und eine „Männersprache“? Wodurch erhält derselbe Begriff eine andere Bedeutung – je nachdem, ob er aus Frauen- oder Männermund kommt?

Jelineks Hörstück *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* führte 1991 zur ersten Zusammenarbeit mit Olga Neuwirth. Die Komponistin fügte Jelineks Hörstück eine visuelle Ebene sowie Szenen, Rezitative und Arien hinzu und schuf so eine „satirische Handtelleroper“ mit dem Titel *Körperliche Veränderungen*. Die in Jelineks Hörspiel bereits zitierten Schlagerrefrains kombiniert Neuwirth mit gesampelten Geräuschen und Rap-Elementen. Die temporeiche Inszenierung ist von der Re-

gie her zwischen Slapstick und Varieté angesiedelt. Im Hörstück Jelineks findet die Persiflierung des geschlechtsstereotypen Klischees durch Stimmentausch auf der sprachlichen Ebene statt. Neuwirth setzt in ihrer Handtelleroper *Körperliche Veränderungen* noch zusätzlich musikalische Versatzstücke aus Pop, Comic, Schlager, Film oder Medienwelt ein: „Ich möchte das Rätselhafte des Wohlbekannten so pervers übertreiben, dass es grotesk wirkt“.²⁹

Lachen als Befreiung

Zum Abschluss eine Conclusio: Beide Künstlerinnen setzen subversive Komik ein, um „den Dingen ihre Geschichte zurückgeben“, um verdrängte gesellschaftliche Positionen hinter meterdicken Fassaden hervor zu zerren. Dies verlangt eine elaborierte Vorgehensweise, die einerseits das Ausgangsmaterial genau kennt, andererseits die Verfahren, wie das Material bearbeitet und verfremdet werden kann; zusätzlich ist die exakte Kenntnis der Spielregeln nötig, die befolgt werden müssen, damit die Verfremdung vom Publikum decodiert werden kann. So ist Jelineks Sprachwitz nicht per se witzig, sondern muss in seiner Lautlichkeit im Kopf des Publikums erst zusammengefügt werden, um die intendierte neue Bedeutung zu verstehen.

Für Neuwirth bedeutet Humor „eine Form des Überlebens, eine Möglichkeit, um die Melancholie, Wut und Trauer über den alltäglichen Wahnsinn zum Ausdruck zu bringen. Lachen befreit die Köpfe. [...] Das Problem dabei ist, dass der Witz in der Musik sehr schnell oberflächlich werden kann. Da muss man sehr aufpassen. Aber wenn Texte verwendet werden, ist der Umgang mit dem Spielerischen [...] viel einfacher.“³⁰

Diese dem Werk Neuwirths immanente humoristische Komponente, ihre Fähigkeit, im musikalischen Material Komik zu entwickeln, ringt Jelinek Respekt ab: „Es gibt ja in der Musik, jetzt nicht vom aufgefropften Inhalt, sondern vom Material her gesehen, wenig Komik. Dass meine Texte einer musikalischen Umsetzung mehr entgegenkommen als einer szenischen liegt natürlich auch daran, dass die Texte sehr stilisiert und sehr archetypisch sind“³¹.

Neuwirth definiert die Qualität des Lachens, das sie und Elfriede Jelinek hervorrufen wollen, als sicherlich kein schenkelklopfendes. „Es geht vielleicht mehr um den feinen, subtilen jüdischen Humor, den es nicht mehr gibt, und er funktioniert zumeist über die Sprache – der Sprachwitz an sich. Die Ironie auch als Distanz, um zu hinterfragen und möglicherweise auch um Wunden aufzuzeigen. Die Ironie ist auch ein Grenzgang.“³²

Anmerkungen

¹ Vgl.: Koberg, Roland / Mayer, Verena: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek: Rowohlt 2006, S. 26

² Jelinek, Elfriede: *Raststätte oder Sie machens alle*. In: Jelinek, Elfriede: Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt 2004 (= rororo 22276), S. 69-134, S. 126.

- ³ N. N.: *Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit*. <http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/elfriedejelinek/sieben-fragen> (12.1.2017) (= nachtkritik.de).
- ⁴ Vgl.: Drees, Stefan: *Die Komponistin Olga Neuwirth [1999]*. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen*. Salzburg: Verlag Anton Pustet 2008, S. 88-93, S. 88.
- ⁵ Vgl.: Bönnighausen, Marion: *Von Bähllämmern auf verlorenen Highways. Zur Wahrnehmung von medienübergreifenden Texturen*. In: Engler, Tihomir / Möbius, Thomas (Hg.): *Textnahes Verstehen – Auf Fährtenuche in literarischen Texten*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2006, S. 47-64; Gruber, Gerold W.: *Intermedialität in der Musik Olga Neuwirths, insbesondere in den Jelinek-Vertonungen*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 3), S. 401-409; Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen*. Salzburg: Verlag Anton Pustet 2008 und Hochradl, Karin: *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen*. Salzburg: Peter Lang 2010 (= Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung 4).
- ⁶ Vgl.: Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.
- ⁷ Jelinek, Elfriede: *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*. In: *TheaterZeitSchrift* 7/1984, S. 14-16, S. 16.
- ⁸ Vgl.: Meister, Monika: *Bezüge zur Theatertradition*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 68-73, S. 70.
- ⁹ Elfriede Jelineks *Raststätte oder sie machens alle* wurde 1994 am Wiener Akademietheater unter der Regie von Claus Peymann uraufgeführt, was gründlich misslang. Im Jänner 1995 hatte es seine deutsche Premiere in der Inszenierung von Frank Castorf.
Frank Castorf inszenierte Jelineks Komödie im Hamburger Schauspielhaus in derart provokativer Manier, dass die Aufführung nur für Volljährige freigegeben wurde. Am Ende der Inszenierung ließ der Regisseur eine überlebensgroße Plastik-Puppe der Dramatikerin auf die Bühne fahren. Nachdem ihr die Kleider entrissen wurden, blinkten ihre Brustwarzen und ihr Genital. Frank Castorfs Gestus bezog sich metaphorisch auf das Entblößen einer Autorin aufgrund ihres Werkes.
- ¹⁰ Jelinek, Elfriede: *Raststätte oder Sie machens alle*, S. 72.
- ¹¹ Ebd., S. 73.
- ¹² Ebd., S. 74.
- ¹³ Ebd., S. 130.
- ¹⁴ Ebd., S. 107.
- ¹⁵ Perthold, Sabine: *Sprache sehen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek über »Raststätte oder sie machens alle«*. In: *BÜHNE* 11/1994. S. 24-26, S. 26.
- ¹⁶ Neuwirth, Olga: *Über die Faszination der Texte Elfriede Jelineks für eine/n Komponistin/en und über die Schwierigkeiten einer Realisierung von Partituren mit Texten Elfriede Jelineks*. In: Bartens, Daniela / Pechmann, Paul (Hg.): *Elfriede Jelinek – Die internationale Rezeption*. Graz: Droschl 1997 (= Dossier extra), S. 220-224, S. 222.
- ¹⁷ Vgl.: Banoun, Bernard: *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt 1996 (= Philologische Studien und Quellen 142), S. 285-299, S. 297.
- ¹⁸ Vgl. Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen: Francke 1992 (=Uni-Taschenbücher 1665: Literaturwissenschaft), S. 115.
- ¹⁹ Neuwirth, Olga / Jelinek, Elfriede: *Aufenthalt. Ein Oratorium in sechs Teilen für Sopran, Tenor, Sprecherin, Sprecher und Ensemble mit Zuspieldband*, UA: 24.6.1995 SDR Funkstudio Berg, Stuttgart (im Rahmen des Konzertes *Musik unserer Zeit* des Süddeutschen Rundfunks / KOORDINATEN), ML: Zsolt Nagy, Ensemble Varianti; als Zuspieldung war Elfriede Jelinek in der Rolle des Kellners zu hören. Erstsendung des Radiomitschnitts: SDR / SWF, S 2 Kultur, 18.7.1995. (Vgl.: Pia Janke: *Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption. Bd. 2*. Wien: Praesens Verlag 2014 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 10), S. 721-723).
- ²⁰ Jelinek, Elfriede: *Raststätte oder Sie machens alle*, S. 101.
- ²¹ Janke, Pia: *Spiel mit Formen und Bedeutungsebenen. Olga Neuwirth (Wien) im Gespräch mit Pia Janke*. Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 3), S. 410-422, S. 411.
- ²² Neuwirth, Olga / Jelinek, Elfriede: *Bählamms Fest. Musiktheater in 13 Bildern*, UA: 19.6.1999 Sofiensäle Wien (im Rahmen der Wiener Festwochen), Koproduktion der Wiener Festwochen mit der Opéra National du Rhin Strasbourg / Mulhouse / Colmar, I: Nicholas Broadhurst, ML: Johannes Kalitzke. (Vgl.: Pia Janke: *Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption. Bd. 1*. Wien: Praesens Verlag 2014 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 10), S. S. 261-265).

-
- ²³ Drees, Stefan: *Surrealismus und »aufgebrochenes Musiktheater«* [1998]. *Stefan Drees im Gespräch mit Olga Neuwirth über das Musiktheater »Bärlamms Fest«*. In: Drees, Stefan (Hg.): Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen, S. 96-106, S. 99.
- ²⁴ Vgl.: Hochradl, Karin: *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen*, S. 435.
- ²⁵ Vgl. Drees, Stefan: *Surrealismus und »aufgebrochenes Musiktheater«*, S. 96.
- ²⁶ Neuwirth, Olga: *Lachen. Ausnahmezustand. „Bärlamms Fest“*. In: Programmheft der Wiener Festwochen zu Olga Neuwirths *Bärlamms Fest*, 1999.
- ²⁷ Jelinek, Elfriede: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum. Hörspiel*. NDR 1, 27.3.1974.
- ²⁸ Jelinek, Elfriede: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. In: protokolle 2/1974, S. 133-152, S. 142.
- ²⁹ Perthold, Sabine: *Elfriede Jelineks dramatisches Werk. Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe. Analyse des dramatischen Werks der Schriftstellerin Elfriede Jelinek unter Einbeziehung einiger Hörspiele und Prosatexte, sofern diese mit dem dramatischen Werk thematisch oder formal in Verbindung stehen*. Wien, Diss. 1991, S. 42.
- ³⁰ Kager, Reinhard: *„Ausgefranste Ränder, stiebende Partikelchen“* [1995]. *Reinhard Kager im Gespräch mit Olga Neuwirth*. In: Drees, Stefan (Hg.): Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen, S. 41-48, S. 47.
- ³¹ Reiter, Wolfgang: *„Ästhetische Innovationen haben sich am Theater kaum etabliert“*. In: Reiter, Wolfgang: *Wiener Theatergespräche*. Wien: Falter Verlag 1993, S. 15-27, S. 19-20.
- ³² Janke, Pia: *Spiel mit Formen und Bedeutungsebenen*, S. 411.