



Gerhard Scheit

Gerhard Scheit

## Wer lacht? Anmerkungen zur Inversion der Komik in *Raststätte* und *Bählamms Fest*

I

**I**n den 1960er Jahren veranstaltete Theodor W. Adorno am Frankfurter Institut für Sozialforschung ein Lach-Seminar:

Die Studenten sollten bestimmte Situationen unmittelbar beobachten. Deren präzise Beschreibung und Versuche zur Interpretation sollten verdeutlichen, daß, wo mehrere Menschen zusammen lachen oder feindselig aneinander geraten, soziale Momente sich ausdrücken, die über den direkten Anlaß hinausgehen, zuweilen in diesem sich verstecken. Mit der, wenn man will, pädagogischen Absicht verband sich das sachliche Interesse an der gesellschaftlichen Relevanz scheinbar individueller Aggression. Sie wurde als Konstituens des Lachens vorausgesetzt und durch die Analyse der Beobachtungen oft bestätigt.<sup>1</sup>

Die Übung sollte damit, so Adorno weiter, „zur Entwicklung jenes bösen Blicks“ dienen, „ohne den kaum ein zureichendes Bewußtsein von der *contrainte sociale* zu gewinnen“<sup>2</sup> sei. Eine dieser Alltagssituationen wird von Adorno so charakterisiert: „Einer redet mit einem Betrunknen und sucht zugleich, durch Einverständnis heischendes Lächeln, das er an andere richtet, von jenem sich zu distanzieren. Unterwürfig nimmt er die mögliche Mißbilligung seiner Humanität vorweg.“<sup>3</sup>

Der böse Blick, der hier entwickelt werden sollte, richtet sich nicht auf den Gegenstand des

Elfriede Jelinek: *Raststätte oder Sie machens alle*. Akademietheater  
Wien, Inszenierung: Claus Peymann, 1994. Kirsten Dene, Maria  
Happel. Foto: Christian Herrmann





Elfriede Jelinek: *Raststätte oder Sie machens alle*. Akademietheater  
Wien, Inszenierung: Claus Peymann, 1994. Maria Happel, Kirsten  
Dene. Foto: Christian Herrmann

Lachens, sondern aufs Lachen selbst bzw. die Lachenden und widerspricht darin weithin bekannten Theorien, die sich meist auf Henri Bergsons Essay *Le Rire* stützen. Tatsächlich sei, so Adorno, das Lachen, in dem Bergson zufolge Leben gegenüber seiner konventionellen Verhärtung sich wiederherstellen soll, längst zur Waffe der Konvention gegen das unerfasste Leben, gegen die Spuren eines nicht ganz domestizierten Natürlichen geworden.<sup>4</sup> Es restituere nicht das Leben gegenüber seinen Verhärtungen, sondern befestige sie noch – nur dass es beim Lachen die des Kollektivs sind, das den Einzelnen ausstößt.

Adorno begreift das Lachen solchermaßen nicht als anthropologisch Festgelegtes, als Ewig-Menschliches, sondern als historisch Bestimmtes: „Wie, worüber gelacht wird, hat teil an der historischen Dynamik der Gesellschaft.“ Und in der gegenwärtigen Gesellschaft integriere Lachen zwanghaft, was aus dem sozial gesteckten Rahmen herausfalle:

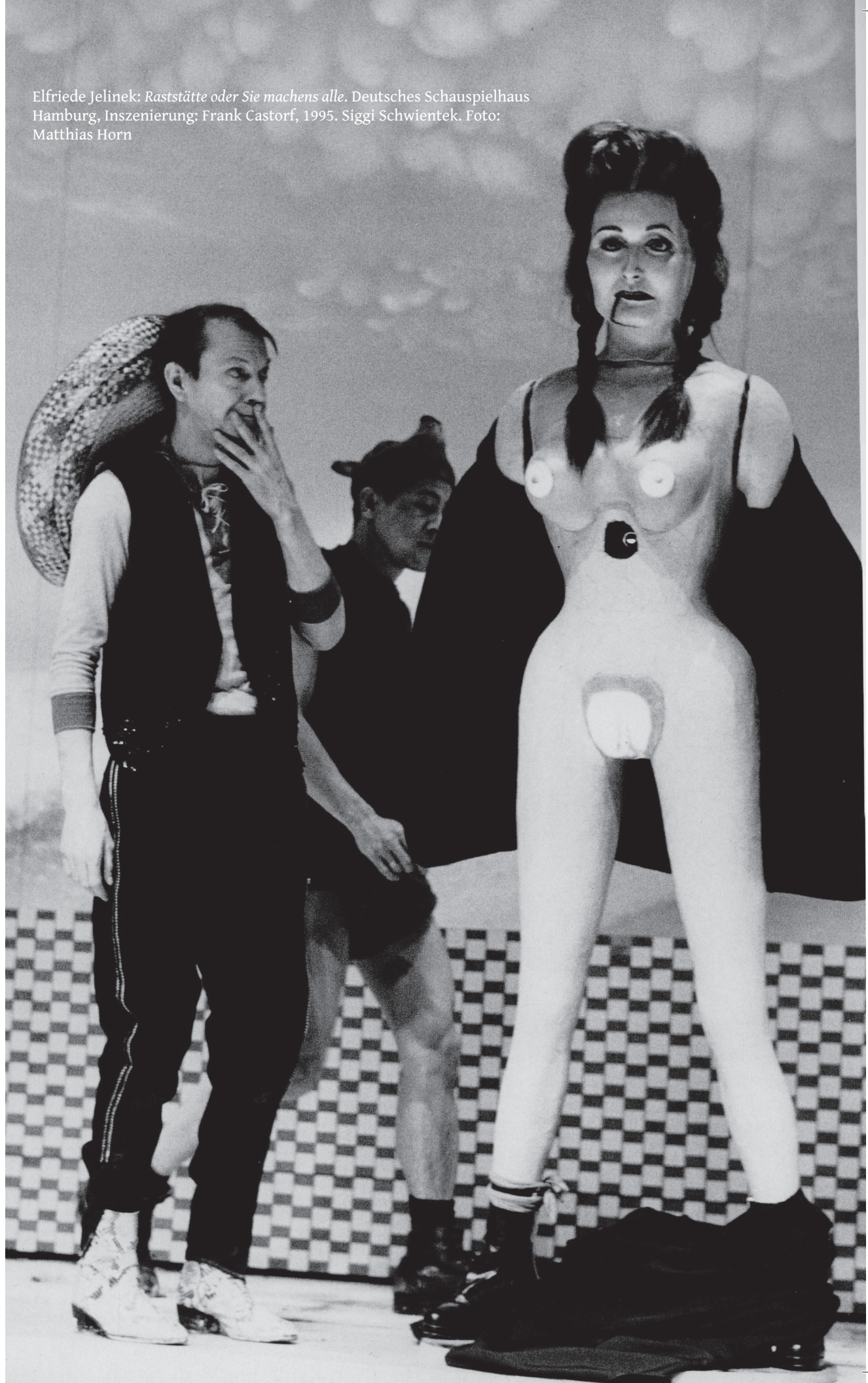
Leicht verbünden die von sozialem Druck Deformierten sich mit der Gewalt, die sie zu-richtete. Sie halten sich schadlos für den gesellschaftlichen Zwang, der ihnen selbst wider-fuhr: an denen, die ihn offenbar zur Schau tragen. Unbewußt giriert das Gelächter über den komischen Kauz die Unterdrückung, die dessen Absonderlichkeit zeitigte. Von solcher Sündenbock-Mentalität ist alles kollektive Lachen durchwachsen, Kompromiß zwischen der Lust, die eigene Aggression loszuwerden, und den hemmenden Zensurmechanismen, die das nicht dulden. Das kulminiert in dem der Wut verwandten schallenden Gelächter, mit dem die Meute den Abweichenden zum Schweigen bringt, einem Verhalten, das, wenn die Bedingungen es gestatten, in die physische Gewalttat umschlägt und dabei noch diese zivilisatorisch rechtfertigt, indem sie sich gebärdet, als wäre alles nur Spaß. Der Intention auf eine bessere Gesamtverfassung geben soziale Konflikte mehr noch an ihren Narben, dem Ausdruck der Beschädigten, sich zu erkennen, als an ihren Äußerungen.<sup>5</sup>

## II

Das Lach-Seminar am Institut für Sozialforschung muss zugleich ein gutes Propädeutikum gewesen sein zur Fragestellung, wie viel moderne Kunst und Literatur auf ihre Art zur Entwicklung jenes bösen Blicks beitragen können. Dass der böse Blick nicht der des Lachenden ist, sondern auf ihn fällt, ist seit Karl Kraus unabdingbarer Bestandteil der Selbstreflexion des Komischen, des kritischen Potentials der Literatur. Die Lachenden ins Visier zu nehmen, heißt eben, deren ganze „Bösartigkeit“ kenntlich werden lassen. Ohne dieses Schockierende scheint Komik in der Kunst nicht mehr möglich.

So konfrontierten etwa VALIE EXPORTs berühmte Performances des *Tapp- und Tastkinos*, *Aus der Mappe der Hundigkeit* und *Aktionshose: Genitalpanik* – die etwa zur selben Zeit wie das Seminar am Institut für Sozialforschung stattfanden – die Männer mit ihrem eigenen, voyeuristischen Humor. Der böse Blick, den Adorno zu entwickeln anrät, schafft hier selbst Versuchsanordnungen im Alltag, um schließlich mit der Kamera in die Menge von Menschen hineinzufahren, die aber nicht mehr lachen können, da sie ihre Witze durch jene Anordnungen beim Wort genommen finden: ein Mann an der Leine einer Frau herumgeführt; eine

Elfriede Jelinek: *Raststätte oder Sie machens alle*. Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Inszenierung: Frank Castorf, 1995. Siggí Schwientek. Foto: Matthias Horn



Frau schnallt sich eine Art „black box“ um, worin die Männer nach ihren Brüsten grapschen können.

Tatsächlich ist nun der Ort, wo die Menschen permanent zusammen lachen, die Sprache, die sie selbst verunstalten. Und zum Erstaunlichsten der neueren Literatur gehört, wie Elfriede Jelinek diese Verunstaltung in ihrer Totalität zur Darstellung zu bringen sucht – als folgte sie unmittelbar jener Maxime, wonach der Schriftsteller „alle Gedankengänge kennen“ muss, „die sein Wort eröffnen könnte. Er muß wissen, was mit seinem Wort geschieht. Je mehr Beziehungen dieses eingeht, umso größer die Kunst: aber es darf nicht Beziehungen eingehen, die dem Künstler verborgen bleiben.“<sup>6</sup>

Jelineks Ingenium bleibt nichts verborgen. Alle Beziehungen, die ein Wort eingehen kann, werden von ihr aufgezeichnet, alle Gedankengänge, die es eröffnen könnte, ausgesprochen. Und so schafft sie durch die Sprache hindurch eine Synthese der Gesellschaft, konstruiert deren kollektives Unbewusstes, dessen Künstlichkeit nicht unterschlagen wird. In der Sprache findet ihre Performance statt. So fällt der böse Blick auch auf die lachenden Frauen. Das unterscheidet ein Stück wie *Raststätte* grundlegend von jeder feministischen Kabarettnummer. Eine solche Nummer, als Travestie von Mozarts und Da Pontes *Così fan tutte* konzipiert, könnte man sich leicht vorstellen: Die beiden Hausfrauen Claudia und Isolde haben per Kontaktanzeige ein anonymes Rendezvous mit zwei als Elch und Bär kostümierten Männern auf der Toilette einer Autobahnraststätte vereinbart. Jedoch haben die zwei bestellten Liebhaber, während sich die Damen noch auf die Zusammenkunft vorbereiten, die Kostüme kurzerhand an Claudias und Isoldes Ehemänner Kurt und Herbert abgetreten, deren kümmerliche Liebhaberqualitäten desto größeren Spott provozieren. Das Publikum wäre geeint in der Schadenfreude über das für alle so enttäuschende Stelldichein.

Solche Art Freude ist die Seele der Kulturindustrie (und Kabarett ist meist ein Zulieferbetrieb dieser Industrie) – am reinsten ausgeprägt in der Form der Sitcom. Von Kunst kann erst gesprochen werden, wo Schadenfreude durchbrochen wird. Eben das geschieht bei Jelinek: Der böse Blick konterkariert in dem Ausdruck, den er findet, auch die allgegenwärtige Freude der Miserabilität. Fast überall, wo Pointen sich anbieten, weicht Jelineks Sprache ihnen aus, nur die abgedroschensten, über die keiner mehr lachen kann, werden durchgelassen, oder verdirbt sie in Fortgang von Rede und Handlung durch eine neue Beziehung, die ein Wort desultorisch eingeht, sodass der „gesunde Menschenverstand“, der auf die Pointe lauert, die er insgeheim schon kennt, ständig leer ausgehen muss. Das Desultorische in der Bühnensprache verhält sich zur Handlung und der dazu eigentlich passenden Alltagssprache wie die übergroßen, ihrerseits lächerlichen Tierkostüme in der *Raststätte* zu den so lachhaft durchschnittlichen Männern dieser Komödie. Dieser Stofftiersurrealismus ist vermutlich die einzige Sprache, die es noch erlaubt, die Sexualität auf die Bühne zu bringen, ohne ihr Glücksversprechen an die Schadenfreude zu verraten. Nichts von dem darf erscheinen, was als echtes Gefühl und Leidenschaft nur noch bezeichnet wird, um sich den Rücken für das hämische Grinsen freizuhalten, mit dem man die anderen ungestört beobachten will. Jelinek gönnt niemandem seine Schadenfreude, das ist ihre ästhetische Stärke.

### III

Olga Neuwirth, die übrigens 1995 Musik zu einer frühen Fassung von Jelineks *Raststätte* schrieb,<sup>7</sup> hat öfters hervorgehoben, was sie an dieser Sprachkunst fasziniert: „[...] der distanzierte Blick ohne Mitleid auf Menschen und Dinge, die Schärfe der Sprache, der entlarvende Einsatz von sprachlichen Zitaten aus der Alltagswelt sowie die ironische Kälte und der böse Blick des Satirikers, der wie ein Wissenschaftler die Umgebung beobachtet“.<sup>8</sup> Der Blick ohne Mitleid entlarvt nur, wie viel Häme im Mitleid steckt, entlarvt es im Namen eines nicht fühlbaren, sich verbergenden Mitleids, für das es noch gar keine Sprache geben kann, auch nicht in der Musik, darauf macht dann die Komponistin die Probe. Der Klang ist daran geschult: Neuwirth gelingt es, der ironischen Kälte einen eigenen Zauber abzugewinnen, und zwar dadurch, dass gerade sie es ermöglicht, sich liebevoll der leiseren Nuance zu widmen, wodurch dann die ganze Einsamkeit im bösen Blick zum lyrischen Ausdruck findet. Diese Einsamkeit scheint aber zugleich, da sie nicht Sprache ist, sondern Musik, „kadenzierte Interjektion“<sup>9</sup>, unmittelbar von der Bedingung aller Gesellschaftlichkeit, der inneren und äußeren Natur herzurühren, wie ja auch die Musik unmittelbar der Leib ist, ihn nicht vermittelt über Bedeutungen darstellt, selbst wenn dieses Leibhafte mit künstlichsten Mitteln evoziert wird. Direkt nachzuvollziehen ist das im Musiktheater von *Bählamms Fest*, für das Elfriede Jelinek das Libretto schrieb, und zwar bei der Countertenor-Stimme Jeremys: diese wird mit elektronischen Verfahren immer wieder in ein Wolfgeheul transformiert.

Vielleicht gewinnt auch darum die Kindheit eine andere Bedeutung als Bezugspunkt musikalischer Imagination, eine, die im Libretto selbst kaum zu finden ist. Diese Kindheit ist, wenn sie erscheint, selbst verzerrt wie die Spieluhr-Melodien Theodoras, die elektronisch verfremdet und per Band zugespielt werden, und zeugt von allgegenwärtiger Beschädigung, aus der keine Bewegung der Musik mehr hinausführt; alles scheint festgefroren im Klang. Aber irgendetwas ist dann doch an diesem bösen Blick aufs Märchen, in dieser erinnerten Kindheit, das durch Verzerrung und Zerstörung hindurch an eine verlorene Möglichkeit der Versöhnung gemahnt: Es sind fragmentierte jiddische Kinderliedmelodien von Mordechaj Gebirtig zu erkennen: „Huljet, huljet kinderlech, kolsmar ir sent noch jung, wajl fun friling bis zum winter is a kaznsprung“<sup>10</sup>.

### IV

Die Sprache Jelineks, indem sie die Pointe verweigert oder so vollstreckt, dass vom Lachen nur ein kurzes Schütteln bleibt, deckt in ihrer eigenen Kälte desto mehr die Gewalt auf, die in der Pointe versteckt und verdrängt wird, damit das Lachen möglich ist. Die Handlung der *Raststätten*-Komödie stülpt diesen inneren Zusammenhang der Sprache nach außen: Zunächst scheint alles ganz harmlos, die Männer sind bloß etwas unwillig, beleidigt, dass sie von



Programmheft der Wiener Festwochen zu  
Olga Neuwirths *Bählamms Fest*, 1999

den Frauen mit ihnen selber betrogen worden sind. Doch dann richtet sich die Aggression gegen wirkliche Tiere, die beiden „riesigen Original-Tiere Bär und Elch“<sup>11</sup>, die in der Nähe der Autobahnraststätte sich – „ganz tierisches Sein“<sup>12</sup> – dem Fressen hingeben, und die Männer beginnen auf sie einzuschlagen, wobei die Frauen selber sich sogleich an der Aktion beteiligen. Der geschlechtsspezifische Unterschied besteht darin, dass etwa Isolde, während sie zuschlägt, auch Mitleid äußert: „Die armen Viecherln!“<sup>13</sup> Schließlich werden die Tiere wütend zerrissen und verzehrt, und den Tierfellen entsteigen ganz zuletzt zwei japanische Philosophiestudenten, die merkwürdigerweise, als Appendix sozusagen, Heideggers Technik-Kritik zum Besten geben: deutsche Ideologie in ihrer fatalsten Ausprägung, worin der Seinsbegriff das Leibhafte an den Individuen, ja Natur insgesamt, auslöscht.

Vergeblich hatte der Elch zu beschwichtigen versucht, indem er seinen Peinigern versicherte: „Bin keine Kon-

kurrenz für Sie!“ Und in der Reaktion darauf wird schon deutlich, worum es geht: „Ausländer halt!“ „Nehmen uns unsere Frauen auch noch weg [...] Ein Fremder zwingt sich als Geschlecht zwischen uns und Gott hinein.“<sup>14</sup> Gott, das ist das Kapital und zugleich der Staat, mit dem dieser Kurt glaubt, das Kapital zu haben, wie man eine Frau hat. So erscheint, wer auf dem Arbeitsmarkt als Konkurrent auftritt, eben als ein Stück Natur, das sich zwischen ihn und das Kapital zwingt. Eine Natur, die einem an sich selbst unheimlich ist, weil man sie beherrscht und doch nicht beherrscht, wie gerade auf der Seite der männlichen Potenz auch auf unfreiwillig komische Weise zum Ausdruck kommen kann.

Als Versklavte waren die „Fremden“ einmal unmittelbar Ware und Eigentum, sie verfügten nicht über den Tauschwert der Ware Arbeitskraft, sondern waren selbst Tauschwert und Gebrauchswert in einem, nicht unterschieden von einem Tier, das man zähmt und verkauft. Die Abschaffung der Sklaverei brachte die Anerkennung als Gleiche vor dem Recht. Aber die Vorstellung der Minderwertigkeit und des Naturhaften, das man an sich selbst verleugnet, ist dem Bild, das der Bürger der Metropolen jeweils von den Fremden hat, die ihn scheinbar umlagern und bedrängen, umso nachhaltiger eingepägt, als sie nunmehr in Gestalt von Konkurrenten auftreten: Das gebietet ihm allein seine Selbstachtung als Subjekt. Je näher ihm die Fremden rücken, da sie doch sonst keine Arbeit mehr finden, je mehr sie ihm ökonomisch angeglichen werden, ob als Arbeitskräfte oder Arbeitslose, desto entschiedener muss er sich im Inneren von ihnen abgrenzen. Die verhassten Flüchtlinge kommen, so spricht es aus ihm, „obwohl sie doch genau wissen, daß sie hier nur geächtet, gejagt und aufgemischt werden: Ist es nicht unerträglich, mit ansehen zu müssen, wie Menschen sich an den Kapitalzweck klammern? Ist es nicht ein Schlag ins Gesicht unserer Zivilisation? Unser sämtli-



Olga Neuwirth: *Bählamms Fest*. Wiener Festwochen, Inszenierung:  
Nicholas Broadhurst, 1999. Andrew Watts, Christine Whittlesey.  
Foto: IMAGNO/Didi Sattmann



ches Bemühen, der kapitalistischen Reproduktion ein menschliches Antlitz zu geben, stellen sie rüde in Frage.“<sup>15</sup>

Die riesigen Original-Tiere, wie Jelinek sie zeigt, sind nach diesen Maßgaben gefertigt: Sie sind ein Schlag ins Gesicht unserer Zivilisation, sie wollen auch nur fressen und gefressen werden, aber sie zeigen es unverblümt und erscheinen damit als das Andere der bürgerlichen Gesellschaft. Darin aber sind sie eben gerade die Projektionsfläche derer, die sie als Konkurrenten empfinden – und so sehnen sich die Zivilisierten danach, Tiere zu sein, weil sie selbst kein anderes Verhältnis zu ihrer Natur gefunden haben, als das vom Kapital vermittelte. Doch es gehört zur Eigenart von Jelineks bösem Blick, dass sie sogar zu zeigen vermag, wie noch dieses Wissen um die projektiven Anteile im Fremdenhass nicht unbedingt daran hindert, die Fremden zu hassen: „Ihr erinnert uns nur an die Dunkelheit in uns“<sup>16</sup>, sagt Kurt zu den Tieren, die er zugleich erschlägt; und Isolde, ebenso auf sie einschlagend, beklagt im selben Atemzug, dass diese „armen Viecherln“ doch „keinem Menschen was getan“<sup>17</sup> haben. Dem Bewusstsein, das hier vorgeführt wird, fehlt das Vermögen, ein Urteil zu bilden; es kommt, wie Freud es fürs Unbewusste beschrieben hat, zu keiner Negation, sodass Strebungen mit entgegengesetzten Zielen nebeneinander bestehen können, „ohne dass ein Bedürfnis nach deren Abgleichung sich regte. Entweder sie beeinflussen einander überhaupt nicht, oder wenn, so kommt keine Entscheidung [...] zustande [...]“<sup>18</sup>

## V

In Neuwirths Musiktheater *Bählamms Fest* erinnert das orgiastische Hinschlachten der Lämmer und des Schäfers an die Handlung der *Raststätte*, zumal es einerseits auch hier zum Kontext der Paar-Beziehungen zuinnerst gehört, andererseits durch Anleihen bei kulturindustrieller Horrorproduktion etwas Grottesk-Komisches erhält. Aber in Gestalt von Jeremy, dem Heros dieses Fests, gewinnt die Sehnsucht, der Zivilisation und den Vermittlungen der bürgerlichen Gesellschaft zu entgehen, eine eigene, das ganze Werk prägende Stimme. Zur handlungstragenden Figur verselbständigt, wird der Wolfsmensch, der zwischen Tenor und Geheul changiert, zum leiblichen Inbegriff der mit sich selbst und der Natur zerfallenen Gesellschaft. Die kollektiven Projektionen der anderen, die in Jelineks *Raststätte* so deutlich hervortreten und durchsichtig werden, verlieren dadurch an Gewicht. Anders gesagt: Dieses Musiktheater verhält sich zu jener Komödie wie Franz Schrekers *Gezeichnete* oder Alban Bergs *Lulu* zur Sprachkritik von Karl Kraus.

Während Neuwirths Komposition den unversöhnten Zustand ohne falschen Trost an den je einzelnen Individuen und ihren Beziehungen zueinander entfaltet und mit Jeremy ein männliches Pendant zu Lulu, einen ins Horrorgenre verschlagenen und stimmlich verfremdeten Graf Tamare als Fluchtpunkt ihres Musiktheaters setzt, deckt Jelineks *Raststätten*-Komödie den falschen Trost selber als Mechanismus auf, der in den hasserfüllten Projektionen steckt,

womit die Individuen sich über jenen Zustand hinwegtäuschen, und attackiert das „sexuelle Tirolertum“, wie es in *Sittlichkeit und Kriminalität* zuerst beschrieben ward: Es

[...] staut sich zu einem Haß gegen das Leben, der jede Regung, die es selbst unterdrücken muß, bei Anderen brünstig verfolgt. Der Wahn, daß geschlechtliche Betätigung sittliche Wertminderung bedeute, erzeugt eine Verbissenheit, die ihre Orgien in der Kontrolle des Freien genießt. Die Überzeugung liegt im ewigen Kampf mit der eigenen Natur; unterliegt sie, ist sie durch die Bewußtheit der Sünde zweifach geschwächt und nimmt Rache an der Natur – des Andern.“<sup>19</sup>

An diesem „Geschlechtsneid“ hat die sexuelle Revolution wenig geändert. Die sexuellen Tiroler mögen inzwischen Bermudashorts statt Hirschlederner tragen und sich freizügig geben wie die Chargen der Sitcoms, doch tief in ihrem Inneren tobt weiter der Kampf mit der eigenen Natur, und er wird so lange toben, als nicht gesellschaftliche Versöhnung mit ihr sich abzeichnet. Zu erkennen wäre sie daran, dass die Rache an der Natur fortfällt; dass man die Anderen anders sein lässt. Wie weit die Gesellschaft davon entfernt ist, davon geben die Texte Elfriede Jelineks und die Kompositionen Olga Neuwirths einen luziden Begriff, wie er sonst sich nicht so leicht findet in Literatur und Musik der Gegenwart.

## Anmerkungen

- 1 Adorno, Theodor W.: *Anmerkungen zum sozialen Konflikt heute*. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 177-195, S. 177.
- 2 Ebd., S. 177.
- 3 Ebd., S. 193.
- 4 Vgl.: Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 327-328.
- 5 Adorno, Theodor W.: *Anmerkungen zum sozialen Konflikt heute*, S. 193.
- 6 Kraus, Karl: *Sprüche und Widersprüche*. In: Kraus, Karl: *Schriften*. Hg. v. Christian Wagenknecht. Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 122.
- 7 *Aufenthalt. Ein Oratorium in sechs Teilen für zwei Sänger, zwei Sprecher, Ensemble und Zuspieldband*. Textfassung und Komposition: Olga Neuwirth. Uraufführung: 24.6.1995, SDR Funkstudio Berg, Stuttgart (im Rahmen des Konzertes *Musik unserer Zeit* des Süddeutschen Rundfunks / Koordinaten); musikalische Leitung: Zsolt Nagy, Ensemble Varianti; als Zuspieldung war Jelinek in der Rolle des Kellners zu hören.
- 8 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. 220.
- 9 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke in 20 Bänden. Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 151.
- 10 Drees, Stefan: *Surrealismus und „aufgebrochenes Musiktheater“*. *Stefan Drees im Gespräch mit Olga Neuwirth über „Bählamms Fest“ (1996/99)*. <http://www.beckmesser.de/komponisten/neuwirth/interview-drees.html> (25.6.2012).
- 11 Jelinek, Elfriede: *Raststätte oder Sie machens alle*. In: Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl, Raststätte oder Sie machens alle*. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt 1997, S. 69-134, S. 120.
- 12 Ebd., S. 120.
- 13 Ebd., S. 131.
- 14 Ebd., S. 131.
- 15 Bindseil, Ilse: *Streitschriften*. Freiburg: ça ira 1993, S. 12-13.
- 16 Jelinek, Elfriede: *Raststätte oder Sie machens alle*, S. 131.
- 17 Ebd., S. 131.
- 18 Freud, Sigmund: *Abriß der Psychoanalyse*. In: Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. Bd. 17. Hg. v. Anna Freud u. a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 63-140, S. 91.
- 19 Kraus, Karl: *Sittlichkeit und Kriminalität*. In: Kraus, Karl: *Schriften*. Hg. v. Christian Wagenknecht. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 120-121.