



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Bitte sich von der Ästhetik der kommerziellen Pornofilme inspirieren lassen!“

Akteur\*innen, Diskurse und Sprachverwendung in der Berichterstattung zur Uraufführung  
von Elfriede Jelineks *Raststätte oder Sie machens alle*

verfasst von / submitted by  
Marie-Theres Auer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 665

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Interdisziplinäres Masterstudium Zeitgeschichte und Medien

Betreut von/Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Peter Becker

## Inhaltsverzeichnis

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| Inhaltsverzeichnis.....                                                     | 2  |
| 1. Einleitung.....                                                          | 5  |
| 1.1. Forschungsstand.....                                                   | 7  |
| 1.2. Auswahl des Primärmaterials.....                                       | 9  |
| 1.3. Beschreibung des Primärmaterials .....                                 | 11 |
| 1.4. Methodenbeschreibung .....                                             | 13 |
| 1.5. Vorgehensweise .....                                                   | 17 |
| 2. Historische Einbettung und relevante Themengebiete .....                 | 18 |
| 2.1. Österreichs Mediensystem der 90er Jahre .....                          | 18 |
| 2.2. Definition des Pornografiebegriffs .....                               | 20 |
| 2.3. Theater und Pornografie .....                                          | 21 |
| 2.4. Pornografie im Österreich der 90er Jahre.....                          | 25 |
| 2.5. PorNO .....                                                            | 29 |
| 3. Zum Stück .....                                                          | 32 |
| 4. Spezifizierung der Forschungsfragen und Darstellung der Ergebnisse ..... | 37 |
| 4.1. Jelinek.....                                                           | 38 |
| 4.1.1. Vorberichterstattung.....                                            | 39 |
| 4.1.2.Rezensionen .....                                                     | 44 |
| 4.1.3. Feministische Debatte und PorNO .....                                | 47 |

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| 4.1.4. Nachberichterstattung .....                   | 48 |
| 4.1.5. Zusammenfassung.....                          | 49 |
| 4.2. Peymann.....                                    | 51 |
| 4.2.1. Vorberichterstattung.....                     | 52 |
| 4.2.2. Rezensionen .....                             | 56 |
| 4.2.3. Sendung K1 und Nachberichte .....             | 58 |
| 4.3. Printmedien.....                                | 63 |
| 4.3.1. Verwendung von sexualisierten Begriffen ..... | 64 |
| 4.4. Öffentliche Meinung .....                       | 67 |
| 4.4.1. Satire.....                                   | 68 |
| 4.3. Politische Dimension .....                      | 72 |
| 4.3.1. Vorberichterstattung.....                     | 72 |
| 4.3.2. Rezensionen .....                             | 75 |
| 4.3.3. Parlamentsdebatte.....                        | 77 |
| 5. Fazit .....                                       | 85 |
| Abbildungsverzeichnis.....                           | 88 |
| Codesystem .....                                     | 88 |
| Literaturverzeichnis.....                            | 91 |
| Primärliteratur.....                                 | 91 |
| Sekundärliteratur .....                              | 92 |

|                        |    |
|------------------------|----|
| Abstact_Deutsch .....  | 95 |
| Abstract_English ..... | 96 |

## 1. Einleitung

Diese Arbeit widmet sich in Form einer Diskursanalyse der Berichterstattung zur Uraufführung von *Raststätte oder Sie machens alle* der Autorin Elfriede Jelinek. Das Stück kam am 5. November 1994 am Burgtheater Wien zur Uraufführung, Regie führte der damalige Intendant Claus Peymann selbst, der sich somit in einer Doppelfunktion für die Auswahl des Stückes und für die Inszenierung verantwortlich zeigte. Die Aufführung wurde von einem regen Interesse der Medien begleitet. Das mag einerseits an der Autorin Elfriede Jelinek liegen, die zu diesem Zeitpunkt schon als „skandalträchtige“ Autorin bekannt war und deren Romane und Stücke auf ein großes, jedoch gespaltenes Interesse stießen. Gleichzeitig lenkte Peymann bzw. der Presseapparat des Burgtheaters geschickt die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Aufführung: So etwa durch Peymanns Aussage, nach dem Stück müsse er aus Österreich auswandern,<sup>1</sup> die (fast vollkommene) Geheimhaltung des Stücktextes sowie gezielte Informationsverbreitung über den angeblich wild pornografischen Inhalt des Stückes.<sup>2</sup> Der angekündigte Skandal fand jedoch nicht statt, die meisten Kritiker\*innen waren enttäuscht. Die Inszenierung war trotzdem eine der am besten verkauften des Theaters in diesem Jahr, wurde mit einer Platzauslastung von 89,97 % bis zur letzten Vorstellung im Januar 1996 41mal gespielt und somit von über 17 000 Zuschauer\*innen gesehen. Es war die zweiterfolgreichste Akademietheater-Premiere der Saison 1994/95 für das Burgtheater.<sup>3</sup>

Das Ziel dieser Arbeit ist es nun, die Berichterstattung rund um die Uraufführung genauer aufzuarbeiten. Dabei verortete sich diese Arbeit nicht in einem literaturwissenschaftlichen Kontext, obwohl an die Jelinek-Forschung angeknüpft wird. Vielmehr wird der Blick auf die gesellschaftlichen Umstände gerichtet, die die Uraufführung des Werkes begleitet haben.

Dazu wird die historisch-kritische Diskursanalyse von Ruth Wodak als Methode herangezogen, auf die in Kapitel 1.4. kurz eingegangen wird. Der Fokus liegt auf fünf Akteur\*innen bzw. Handlungsfeldern: Zunächst Elfriede Jelinek als Autorin, Claus Peymann als Regisseur und Theaterleiter sowie Rudolph Scholten als amtierender Minister für

---

<sup>1</sup> Die Nackten und die Zoten, in: profil, 31.10.1994, 90–95, 91.

<sup>2</sup> Vgl. etwa: Ebd.

<sup>3</sup> Artur Peřka, Jelineks Raststätte. (K)ein Theater-Porno oder: Wie die Skandalisierung zum Skandal wird, in: Stefan Neuhaus (Hg.), Literatur als Skandal Fälle - Funktionen - Folgen, Göttingen 2007, 524–533, hier: 527.

Wissenschaft, Forschung und Kunst und als Repräsentant einer politischen Öffentlichkeit. Ihre Interaktion lässt sich durch das breite Interesse der Printmedien nachvollziehen. Die Theaterkritiker\*innen und Redakteur\*innen sind jedoch keine objektive Instanz der Berichterstattung, sondern müssen als weitere Akteur\*innen im Handlungsfeld wahrgenommen und analysiert werden. Die fünfte Gruppe, der in dieser Arbeit nachgegangen wird, ist die Meinung des Publikums der Aufführung, der versucht wird, durch Leserbriefe und weitere Wortmeldungen eine Stimme zu geben. Ziel dieser Arbeit ist es zunächst, nachzuvollziehen, warum bei *Raststätte* der Skandal im Vorfeld so forciert wurde, um dem folgend dessen Ausbleiben nach der Premiere zu erklären. Welche Faktoren haben die Stimmung bis zur Premiere aufgebaut, welche Reaktionen gab es im Nachhinein? Schon im Vorhinein darf verraten werden, dass es mehrere Faktoren waren, die hier zusammenwirkten, und dass letztendlich alle Akteur\*innen von der Aufmerksamkeit, die die Aufführungsserie bekommen hatte, profitierten.

Diese Arbeit entstand zunächst als Seminararbeit zur Wirtschafts- Sozial- und Kulturgeschichte von Pornografie und Erotika, entsprechend wird der Fokus dieser Arbeit auf den Umgang der Rezensent\*innen mit den im Stück aufkommenden pornografisch konnotierten<sup>4</sup> Themen gelegt. Die sexualisierten Begriffe bzw. die sexuelle Konnotation der gesamten Debatte wirkt aus heutiger Sicht wie ein Brandbeschleuniger, der der Inszenierung über längere Zeit die Aufmerksamkeit zukommen lässt und sichert. Ein Teil der theoretischen Einführung in diese Arbeit wird es demnach sein, die historischen Debatten um Pornografie in den 1990er Jahren nachzuvollziehen. Zunächst soll jedoch einleitend der Forschungsstand zu *Raststätte* aufgearbeitet werden.

---

<sup>4</sup> Eine genauere Definition finde sich im entsprechenden Unterkapitel dieser Arbeit.

## 1.1. Forschungsstand

*Raststätte* oder *Sie machens alle* ist kein unerforschter Text. Das Jelinek-Handbuch, welches als informativer Reader die Forschung zu Jelinek zusammenfasst, nennt 18 Publikationen zu diesem (im Vergleich mit anderen Werken Jelineks) wenig bekannten Stück. Meist sind es literaturwissenschaftliche Artikel in einschlägigen Magazinen oder Anthologien.<sup>5</sup> Genau hier setzt diese Arbeit an: Es geht nicht darum, eine weitere literaturwissenschaftliche Perspektive hinzuzufügen, sondern bewusst einen kulturhistorischen Ansatz zu wählen und Jelineks Werk in einen breiteren Kontext zu stellen. Dieser Kontext ist für diese Arbeit einerseits die Kulturgeschichte der Pornografie: Hier bietet sich Jelineks *Raststätte* als exemplarischer Forschungsgegenstand an, da der offensichtliche inhaltliche Zusammenhang gegeben ist und gleichzeitig eine Untersuchung des Einflusses der in den 80ern gestarteten PorNO Debatte (wie sie etwa Alexandra Tacke für *Lust* dargelegt hat<sup>6</sup>) noch aussteht.

Gleichzeitig ist eine Diskursanalyse, die sich auf die Zeitungsrezensionen zu einem Theaterstück bezieht, eher die Ausnahme, vor allem, da das Material oft nicht im vollen Umfang vorhanden ist. Eine Ausnahme in Bezug auf *Raststätte* ist Artur Pełkas 2007 erschienener Artikel *Jelineks „Raststätte“. (K)ein Theaterporno oder: Wie die Skandalisierung selbst zum Skandal wird*,<sup>7</sup> der wie diese Arbeit primär mit Zeitungsrezensionen arbeitet. Unterschiedlichste Aspekte, die bei Pełka nur angeschnitten werden können, sollen in dieser Arbeit mehr Raum bekommen, zusätzlich wird ein größerer Fokus auf die Umstände gelegt, die die Aufführung begleiteten. Gerade durch die dichte Berichterstattung rund um die Premiere werden die in der Einleitung genannten Fragen nach dem Verhalten von mehreren miteinander verbundenen Akteur\*innen wie Autorin, Intendanz/Regie, Politik und Öffentlichkeit beantwortbar. Während Artur Pełkas Fokus darin besteht, das Bild zu beschreiben, das die Medien anlässlich der Uraufführung von Elfriede Jelinek zeigen, nimmt diese Arbeit die Medienberichte als Zugang zu einem größeren Phänomen: Wie funktionierte das Zusammenspiel zwischen der Aufführungsserie und seiner Vermarktung, wie wurden die

---

<sup>5</sup> Pia Janke (Hg.), Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. Teil 2, Bd. 10: Diskurse.Kontexte.Impulse: Publikationen des Elfriede Jelinek Forschungszentrums, Wien 2021, 802–805.

<sup>6</sup> Alexandra Tacke, Zwischen LeseLUST und PorNO. Zum Vor- und Nachspiel von Elfriede Jelineks "Lust" 1989, in: Sabine Müller/Cathrine Theodorsen (Hg.), Elfriede Jelinek - Tradition, Politik und Zitat, Bd. 2: Diskurse.Kontexte.Impulse: Publikationen des Elfriede Jelinek Forschungszentrums, Wien 2008, 229–250.

<sup>7</sup> Pełka, 2007.

sexuell konnotierten Inhalte dazu eingesetzt, die Berichterstattung anzuheizen? Wie regierte die Öffentlichkeit (etwa in Leserbriefen) und die Politik (in Stellungnahmen bis hin zu einer öffentlichen Parlamentsdebatte)? Wie wurde mit dem vermeintlichen Tabubruch bzw. dem angekündigten Skandal medial umgegangen?

Weitere Artikel, die sich mit der Rezeption Jelineks im Kontext von Tabus befassen, sind Margarete Lamb-Faffelbergers 1994 (also im Jahr der Uraufführung) erschienener Text *In the eyes of the press*<sup>8</sup> sowie Stefanie Kaplans *„Die Sexorzistin“. Tabu im Werk Elfriede Jelineks und deren Rezeption*<sup>9</sup> aus dem Jahre 2009. Beide Werke sind jedoch wiederum in einem literaturwissenschaftlichen Kontext entstanden und nehmen gegenüber der Autorin noch eine stark verteidigende Haltung ein. Diese Arbeit sieht es als ihre Stärke, schon aus einer größeren Distanz auf diese Geschehnisse zu blicken bzw. sich nicht mehr mit einer umkämpften, sondern inzwischen kanonisierten Autorin auseinanderzusetzen. Nicht das Werk Jelineks steht hier im Mittelpunkt, sondern seine Wirkung auf eine Öffentlichkeit. Eine Aufnahme der in dieser Arbeit diskutierten Premiere der Uraufführung vom 4.11.1994 wurde im Laufe der Recherche selbstverständlich gesichtet, eine eigenständige Inszenierungsanalyse ist jedoch nicht Teil dieser Arbeit.

---

<sup>8</sup> Margarete Lamb-Faffelberger, *In the Eyes of the Press: Provocation - Production - Prominence. A Critical Documentation of Elfriede Jelinek's Reception*, in: 287–302.

<sup>9</sup> Stefanie Kaplan, *„Die Sexorzistin“. Tabubrüche im Werk Elfriede Jelineks und deren Rezeption*, in: Anja Hesse/Hans-Joachim Behr (Hg.), *Tabu über den gesellschaftlichen Umgang mit Ekel und Scham*, Braunschweiger kulturwissenschaftliche Studien / 1, Berlin 2009, 135–160.



## 1.2. Auswahl des Primärmaterials

Grundlage meiner Recherche war das Archiv des Elfriede-Jelinek Forschungszentrums. Das Forschungszentrum sammelt seit 2004 systematisch Primär- sowie Sekundärmaterial zur Autorin inklusive Aufführungsrezensionen und weiteren Medienberichterstattung zu allen Aufführungen im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus. Der Verein hat für die Zeit vor 2004 wesentliche Materialien von anderen Dokumentationsarchiven (etwa dem österreichischen Literaturarchiv) übernommen und hält für *Raststätte* - soweit nachvollziehbar – ein nahezu vollständiges Archiv der Berichterstattung bereit. Eine weitere Recherche nach Quellenmaterialien über das Zeitungsarchiv ANNO der österreichischen Nationalbibliothek sowie einer Rückverfolgung der in den Zeitungsartikeln genannten Verweise führte zu keinen zusätzlich relevanten Materialien.

Grundsätzlich ging es in der Auswahl des Materials darum, einen Corpus zusammenzustellen, mit dem ich ein möglichst breites Bild auf das Geschehen bekommen konnte. Für eine meiner Masterarbeit vorausgegangenen Seminararbeit lag mein Fokus auf den direkten Rezensionen der Premierenaufführung, 19 Rezensionen aus politisch divers ausgerichteten Zeitungen wurden dabei berücksichtigt. In dieser Vorarbeit wurde deutlich, dass Vorberichte bzw. auch weit nach der Premiere erschienene Artikel sowie kleinere Formate (Leserbriefe, Spottgedichte) unbedingt in eine ausführliche Auseinandersetzung miteinbezogen werden müssen: Teilweise nahmen die Rezensionen direkt oder indirekt auf diese Bezug, bzw. wurden Mechanismen deutlich, die ohne diese Formate nicht sichtbar bzw. erforschbar sind.

Eine schon in der Seminararbeit vorgenommene und weiterhin sinnvolle Einschränkung war die Beschränkung auf Medien aus dem österreichischen Raum. Zwar berichteten auch einige Zeitungen in Deutschland und in der Schweiz über die Aufführung, allerdings meist auch mit Berücksichtigung auf die in kurzem Abstand nach der Uraufführung gehaltene deutsche Erstaufführung am Deutschen Schauspielhaus Hamburg unter der Regie von Frank Castorf, die nicht im Fokus dieser Arbeit steht. Da auch die politischen Verhältnisse bzw. gesellschaftlichen Haltungen und Mechanismen aufgezeigt werden sollen, die für Österreich bzw. genauer auch für Wien spezifisch sind, wird auf diese Aufführung nicht Bezug genommen. In einer ersten Durchsicht des in Deutschland publizierten Materials konnten

außerdem keine wesentlichen Unterschiede in der Qualität der Berichterstattung festgestellt werden, sodass eine Erweiterung des Materials keine nennenswerten Veränderungen der Ergebnisse gebracht hätte. Eine Ausnahme bildet das in Berlin erscheinende Magazin *Theater Heute*, das in die Analyse gleichberechtigt miteinbezogen wurde. *Theater Heute* gilt im deutschsprachigen Raum als eines der führenden Fachmagazine im Theaterbereich und wird bis heute auch in österreichischen Fachkreisen rezipiert. Das österreichische Fachmagazin *Bühne* veröffentlichte nur eine kurze Rezension und ist somit nicht geeignet, die Fachdebatte in die Diskussion miteinzubeziehen.

### 1.3. Beschreibung des Primärmaterials

Der Corpus, auf dem diese Arbeit aufbaut, besteht aus sieben Untergruppen, die zeitlichen sowie inhaltlichen Sortierungskriterien folgen.

In den Vorberichten sind neun Artikel versammelt, die allesamt vor der Premiere erschienen. Der erste in der Presse vom 29.10.1994 mit dem Titel *Nutztier Kind auf der Staats – Pornobühne*<sup>10</sup> ist bereits tonangebend für die spätere Berichterstattung. Es geht vor allem um die Ankündigung des Stückes als Porno-Skandal und den Einsatz von Kindern als Statist\*innen während der Aufführung.

Den nächsten Pool bilden die direkten Reaktionen auf die Premierenaufführung: Zwei Nachtkritiken (*Kurier* und *Neue Kronen Zeitung*) sowie die zwanzig klassischen Theaterrezensionen, die in österreichischen Zeitungen publiziert wurden. Das Geschlechterverhältnis innerhalb dieser Rezensionen ist vergleichsweise ausgeglichen, elf Rezensionen (inklusive Nachtkritiken, die jeweils einer Vollrezension vom gleichen Autor vorausgingen, sowie zwei leicht unterschiedlichen Rezensionen in zwei verschiedenen Zeitungen vom selben Autor) wurden von Männern und acht von Frauen geschrieben, eine Rezension stammt von einem Duo aus Autor und Autorin, bei zwei Rezensionen wurde keine Namensangabe gemacht, auf Basis dessen sich auf Geschlecht rückschließen ließe. Auch politisch sowie in der Qualität sind die Artikel (wie auch die Vorberichte und die Leserbriefe) breit aufgestellt: Von konservativen Medien wie der *Presse* bis zum *Falter*, von der *Kronenzeitung* und *NEWS* bis hin zum Fachmagazin *Theater Heute*. Eine komplette Auflistung des Primärmaterials findet sich im Anhang der Arbeit.

Die nächste Gruppe bilden elf Texte, die unter dem Überbegriff „Meinungen“ zusammengefasst werden: Sie beinhaltet Leserbriefe sowie stark meinungsbezogene Stellungnahmen einzelner Redakteur\*innen der Zeitungen. Formal und in der Sprachgebung unterscheiden sich diese Gattungen sehr stark von den (klar dem Schema der Textgattung folgenden) Rezensionen. Hier ist auch das Geschlechterverhältnis anders verteilt, sechs Männer stehen zwei Frauen gegenüber, in zehn Fällen ist das Geschlecht gar nicht angegeben. Gerade in diesen Texten finden sich jedoch die Meinungen über Aufführung, Regie und Autorin nochmals ungefilterter wieder.

---

<sup>10</sup> Nutztier Kind auf der Staats-Probephöhne, in: Die Presse, 29.10.2004, 8.

Vier Texte – ein längerer im *Falter* sowie drei kürzere Spottgedichte – stellen für die Analyse eine eigene Kategorie dar, da sie sich rhetorisch anders verhalten. Allein die Tatsache, dass sie publiziert wurden – die Aufführung also so im Gespräch war, dass indirekte Anspielungen darauf verstanden wurden – sagt schon viel über die Reichweite der Aufführung aus.

Dafür sprechen auch die im *Kurier*, der *Presse* und im *Falter* veröffentlichten Presseschauen, die einen Überblick über die in anderen Printmedien erschienenen Stellungnahmen (Auszüge aus den Rezensionen) wiedergeben. Auch diese Praxis würde heutzutage eher schlagenden politischen Ereignissen als Theateraufführungen vorbehalten sein, Rezensionssammlungen werden heutzutage vielmehr von den Theatern selbst auf ihren Websites veröffentlicht.

Elf Texte sind zeitlich versetzt von der Uraufführung publiziert worden und bilden somit eine eigene Kategorie, hier geht es um die Nachbeschäftigung mit der Aufführung und dem Skandal. Sowohl die *Presse* als auch *News*, die *Neue Kronenzeitung*, der *Standard* und die *Vorarlberger Nachrichten* veröffentlichten Stellungnahmen, u.a. zu TV-Auftritten Peymanns. Welche Themen wurden also über den direkten Zeitraum der Uraufführung weiter behandelt?

Als letztes Primärmaterial dient die Transkription der am 9.2.1995 abgehaltenen Parlamentsdebatte sowie vier Artikel, die sich auf ebendiese beziehen. Sie geben einen direkten Zugang zum Umgang der Politiker\*innen mit der Thematik des Stücks, bzw. geben die Diskussion um das Burgtheater als Nationaltheater wieder.

## 1.4. Methodenbeschreibung

Methodisch lehnt sich diese Arbeit an die historische kritische Diskursanalyse von Martin Reisigl und Ruth Wodak an.

Diskurs und Diskursanalyse sind in den Geisteswissenschaften inflationär gebrauchte Begriffe. Diese Arbeit möchte sich deshalb Raum nehmen, ihr Verständnis von Diskurs klarzumachen:

CDS [Critical Discourse Studies] see discourse – language use in speech and writing – as a form of ‘social practice’. Describing discourse as social practice implies a dialectic relationship between a particular discursive event and the situation(s), institution(s) and social structure(s), which frame it: The discursive event is shaped by them, but it also shapes them. That is, discourse is socially constitutive as well as socially conditioned – it constitutes situations, objects of knowledge, and the social identities of and relationships between people and groups of people. [...] <sup>11</sup>

Wenn sich diese Arbeit also eine Diskursanalyse rund um die Premiere von *Raststätte* vornimmt, dann geht es darum, die einzelnen zu analysierenden Texte als Ausdruck von verschiedenen Akteur\*innen zu verstehen. Diese schriftlichen Zeugnisse schaffen wiederum eine soziale Praxis, auf Basis derer die Akteur\*innen miteinander interagieren. Die wechselseitigen und komplexen Wechselbeziehungen stehen dabei im Mittelpunkt.

Mit „kritisch“ in der kritischen Diskursanalyse ist vor allem erstmals eine kritische Selbstreflexion gemeint, die den Ort bestimmt, von dem heraus ein Gegenstand betrachtet wird:

Naming oneself ‘critical’ only implies specific ethical standards: an intention to make one’s position, research interests and values explicit and their criteria as transparent as possible, without feeling the need to apologize for the critical stance of their work (van Leeuwen 2006:293). <sup>12</sup>

Kritische Diskursanalyse versteht soziale Phänomene als veränderbar, die Diskurse, in die wir uns einschreiben und die sich in uns einschreiben, sind gestaltbar. <sup>13</sup> Für diese Arbeit bedeutet das: Die Aussagen der Akteur\*innen – Intendant\*innen, Kulturpolitiker\*innen, Journalist\*innen – können analysiert, ihre Effekte zurückgespielt und somit ein Umdenken

---

<sup>11</sup> Ruth Wodak/Michael Meyer (Hg.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Los Angeles/London, New Delhi/Singapore, Washington DC 2016, 6.

<sup>12</sup> Ebd., 7.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., 8.

eingeleitet werden. Auch wenn die dieser Arbeit zugrundeliegende Produktion schon rund dreißig Jahre zurückliegt, sind die Mechanismen teilweise noch in Kraft bzw. haben sich im Laufe der Zeit auch verstärkt. Darauf wird immer wieder in dieser Arbeit hingewiesen werden.

Dieser Ansatz fordert einerseits eine interdisziplinäre Zugangsweise und die Verwendung verschiedenster Theorien und Methoden, wann immer dies für das Verständnis des Gegenstandes von Bedeutung ist. Dies erlaubt, Theorie und Datenanalyse immer wieder aufeinander zu beziehen und wechselseitig zu überprüfen: Die anfangs gestellten Forschungsfragen und Hypothesen können anhand des Materials verfeinert und erweitert werden. Das trifft selbstverständlich auch auf andere Methoden der kritischen Diskursanalyse zu. Die Stärke dieses Ansatzes für das Forschungsvorhaben bzw. für die Beantwortung der Fragestellungen liegt besonders darin, dass die historische Ebene eine entscheidende Rolle spielt. Historische Diskurse werden dazu verwendet, das Material zu interpretieren. Es geht den Autor\*innen darum, intertextuelle Bezüge zwischen verschiedenen öffentlichen Räumen herzustellen, um auch die wechselseitige Beeinflussung zu verstehen. Reisigl und Wodak betrachten drei Verbindungslinien zwischen den Diskursen: Intertextualität, Interdiskursivität und *Fields of action*. Mit Intertextualität sind Querverweise zwischen den Texten gemeint, also etwa, wenn sich eine Rezension auf einen vorangegangenen Artikel bezieht oder ein Bericht über eine Fernsehsendung verfasst wird. Interdiskursivität beschreibt die Überschneidung von Diskursen, wie sich im Falle von *Raststätte* der Pornographiediskurs und ein Diskurs über das Burgtheater als gesellschaftliche Institution überlappen. Mit *Field of action* sind die unterschiedlichen Felder gemeint, in denen die Akteur\*innen teilweise parallel agieren: Etwa die politische Sphäre des Parlaments oder die öffentliche Sphäre der Zeitungsberichterstattung. Selbstverständlich sind auch diese Bereiche überlappend zu denken. Gerade für dieses Forschungsvorhaben, bei dem mehrere Akteure in verschiedenen Feldern (Printmedien, Theaterbetrieb, Politik) miteinander agieren, scheint dieser Ansatz deshalb fruchtbar.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Martin Reisigl/Ruth Wodak, The discourse-historical approach (DHA), in: Ruth Wodak/Michael Meyer (Hg.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, 3. Aufl., Los Angeles/London, New Delhi/Singapore, Washington DC 2016, 23–61, hier: 31f.

Ein weiterer entscheidender Faktor ist, dass Reisigl und Wodak sehr genau nach linguistischen Strukturen und vor allem Strategien fragen:

By „strategy“ we mean a more or less intentional plan of practice (including discursive practices) adopted to achieve a particular social, political, psychological or linguistic goal.<sup>15</sup>

Wichtige Kategorien, die sie anwenden<sup>16</sup>, sind etwa die Nominierung, also das Benennen und Konstituieren von Akteur\*innen, Events und Prozessen und gleichzeitig deren Bewertung. Sie achten auf eingenommene Perspektiven, wie sehr sich also die Autor\*in in einen Diskurs involviert, und gehen auf Argumentationsmuster und Strategien der Verstärkung bzw. Abschwächung ein. All diese Kategorien sind für die Analyse von Zeitungsartikeln sinnvoll. So erlaubt diese Vorgehensweise zu untersuchen, welche Akteur\*innen genannt werden und wie sie in den Rezensionen dargestellt werden. Zusätzlich erlaubt die Methode nach Strategien zu fragen, die Autor\*innen anwenden, um ihre These zu stützen, ihre Argumentation zu verstärken und emotionale Effekte bei den Leser\*innen zu erzeugen.

Indem historische Diskurse wie etwa die PorNO Debatte ebenfalls als konstruierte Elemente der Berichterstattung betrachtet werden, (Ruth Wodak und Martin Reisigl sprechen von „discursive construction of social actors, objects, events, processes and actions“<sup>17</sup>), ist es ebenso möglich zu fragen, wie diese Debatten in den Rezensionen aufgegriffen werden, wie sie bewertet werden, wie mit ihnen argumentiert wird, wie sie verstärkt oder abgeschwächt werden und welche Perspektiven mit ihnen eingenommen werden können.

Schließlich geht es Wodak und Reisigl, wie den verschiedensten Strängen der kritischen Diskursanalyse, immer auch um gesellschaftspolitische Anliegen. Gerade weiblich gelesene Autorinnen und Regisseurinnen haben immer wieder mit unterschiedlichen diskursiven Strategien von - noch immer mehrheitlich männlichen - Kulturjournalist\*innen zu kämpfen. Ihre Werke werden oft nicht aus sich selbst heraus, sondern aus ihrer Person heraus analysiert. In Rezensionen wird nicht das Kunstwerk an sich besprochen, wie es für ihre weitere Entwicklung als Künstlerinnen sinnvoll wäre, ihre Werke werden vielmehr

---

<sup>15</sup> Ebd., 33.

<sup>16</sup> Vgl. ebd.

<sup>17</sup> Vgl. ebd.

instrumentalisiert. Dies scheint mir aus meiner Vorrecherche heraus gerade bei Elfriede Jelinek extrem der Fall zu sein, wie auch Artur Petka vermutet:

Das Skandalöse aber besteht gewiß darin, dass die deutschsprachige Theaterkritik zwischen einem Jelinekschen Theatertext und einer Theateraufführung allzu oft nicht ausreichend differenziert und dass in der Regel nicht das Werk der Autorin, sondern ihre unterstellte pathologische Skandalisierungsgier rezensiert wird.<sup>18</sup>

Die Analyse dieser unterdrückenden Strukturen inklusive der dazugehörigen historischen Diskurse kann schlussendlich dabei helfen, sie auch in der Gegenwart gezielt zu erkennen und zu kritisieren.

Gleichzeitig können mithilfe dieses Ansatzes Muster herausgearbeitet werden, wie über Kunst – über ihr Selbstverständnis nach progressiver Kunst – gesprochen wird und auf welche Widersprüche – wie etwa unzureichende Berichterstattung oder politische Widerstände – diese Kunst in der Ausführung trifft. Auch Fragen der Selbstvermarktung bzw. dem Prozess des Labelings kann anhand des Beispiels von *Raststätte* und mit Hilfe von Wodak/Reisigl gut nachgegangen werden.

Für die Bildanalyse wurde separat die klassische Bildanalyse nach Werner Faulstich<sup>19</sup> zu Hilfe genommen. Faulstich wiederum bezieht sich dabei auf die etablierte Dreiteilung der ikonographischen Untersuchung von Erwin Panofsky: Zunächst geht es um die Bildbeschreibung, die Backgroundinfos, das Thema und die allgemeine Beschreibung des Gesehenen umfasst. Als zweiter Schritt folgt die Bildanalyse, die Aspekte wie Raum, Ausschnitt, Perspektive, Figuren, Linien und Komposition behandelt. Erst im letzten Schritt wird das Bild interpretiert, die in ihm wirksamen Metaphern und Bedeutungsangebote entschlüsselt.<sup>20</sup> Diese Arbeit wird den Dreischritt in den meisten Fällen umgekehrt vollziehen: Die Bilder werden schon in ihrem Entstehungskontext eingebettet präsentiert. Die genaue Beschreibung und Analyse wird uns trotzdem an einigen Stellen helfen, Botschaften zu dekodieren.

---

<sup>18</sup> Petka, 2007, 530.

<sup>19</sup> Werner Faulstich, Bildanalysen. Gemälde, Fotos, Werbebilder, Bardowick 2010.

<sup>20</sup> Vgl. Werner Faulstich, Bildanalysen. Gemälde, Fotos, Werbebilder, Bardowick 2010, 7f.



## 1.5. Vorgehensweise

Das Material wurde in das Analyseprogramm MAXQDA eingespeist. Auf Basis der drei Akteur\*innen – Jelinek, Peyman, Rudolf Scholten als Repräsentant der politischen Öffentlichkeit – die als Oberkategorien fungierten, wurden induktiv weitere Kategorien gebildet. Etwa wurde in mehreren Artikeln mit unterschiedlichen Formulierungen Jelineks Sprachvirtuosität hervorgehoben, diese Stellen wurden unter der Kategorie „Jelinek – Sprachvirtuosin“ zusammengefasst. Auch gewisse den Verlauf der Dinge beeinflussende Events – etwa ein Fernsehinterview Peymanns oder die Premierenfeier – wurde zu einer Kategorie gegliedert, wenn sie mehrmals erwähnt wurden. Ebenfalls erfasst wurden Wertungen der Aufführung, wie unverstaubt, langweilig u.Ä. Berücksichtigt wurden Themen, die im Stücktext angelegt waren und in den Rezensionen wieder erwähnt wurden – Technik-Kritik, Anti-Faschismus oder Anti-Kapitalismus. Stellen, die die Aufführung umgebenden Diskurse – wie etwa Heimat, Gewalt oder Sexualität ansprachen, wurden ebenfalls zusammengefasst. Separat markiert wurden einerseits (spärliche) direkte Stückzitate, Verweise auf andere Texte Jelineks und Querverweise der Artikel untereinander, um die Diskursverbindungen nachvollziehen zu können.

Die Struktur von MAXQDA macht eine zweifache Organisation des Materials möglich: Während für die Analyse der Akteur\*innen die von mir gebildeten Kategorien schlagend werden, kann etwa für die Analyse der „öffentlichen Meinung“ gezielt nur auf die Leserbriefe zurückgegriffen werden. Geht es um den Ton der Presse generell, werden wieder andere Kategorien, wie etwa die Wiederholung von sexualisierten Metaphern wirksam. Gleichzeitig können Überschneidungen jederzeit eingesehen und innerhalb von einzelnen Texten und Textpassagen sichtbar gemacht werden.

Eine vollständige Liste der verwendeten Codes findet sich im Anhang zu dieser Arbeit.

## 2. Historische Einbettung und relevante Themengebiete

### 2.1. Österreichs Mediensystem der 90er Jahre

Der folgende kleine Überblick stützt sich auf die Untersuchung von Thomas Steinmaurer aus dem Jahr 2002, der gleich zu Beginn seiner Ausführungen Österreichs Printmedienlandschaft ein eher negatives Zeugnis ausstellt:

Die Medienstruktur Österreichs stellt sich schon auf den ersten Blick in vielerlei Hinsicht als ein Sonderfall dar. Einerseits ergibt sich das aus dem kleinstaatlichen Charakter des Landes mit seiner Anbindung an einen größeren gleichsprachigen Nachbarn, mit den Kennzeichen der Abhängigkeit, Ressourcenknappheit, der Marktgröße und des Korporatismus. Andererseits verhielt sich die Medienpolitik über weite Strecken bestenfalls reaktiv und überließ anderen Akteuren, wie den Höchstgerichten oder den Medien selbst, die Rolle der aktiven Gestaltungskraft<sup>21</sup>

Die österreichische Printmedienlandschaft war in der Nachkriegszeit zunächst von parteigetragenen Medien geprägt, deren Einfluss jedoch mit Ende der 80er Jahre abnahm. Ende der 80er Jahre brachte außerdem die Beteiligung großer bundesdeutscher Verlage, die sich an österreichischen Zeitungen wie der *Neuen Kronen Zeitung* oder dem *Kurier* beteiligten, nachhaltige Veränderungen auf dem Tageszeitungsmarkt. 1988 kam es zur sogenannten "Elefantenhochzeit", der Gründung der *Mediaprint*, die 1996 ca. 50% des österreichischen Tageszeitungsmarktes bestritt und auch wesentliche Beteiligungen an einer Reihe von Wochenmagazinen (etwa *profil*) hielt. Ein weiterer Konzern, der aus der Bundesrepublik hinein nach Österreich expandierte, war der Springer Verlag, der sich mit 50% an der Neugründung des *Standards* beteiligte und ab 1991 65% der Tiroler Tageszeitung innehatte. Auch aus Reaktion auf die von außen erfolgten Markteintritte kam es innerhalb Österreichs zu Kooperationen und Innovationen, wie etwa den *Salzburger Nachrichten*, oder die Fusion der *Vorarlberger Nachrichten* mit der *Neuen Vorarlberger Tageszeitung* 1990. 1992 gründete Kurt Falk die Boulevardzeitung *Täglich Alles*, die auf diesem Sektor der *Neuen*

---

<sup>21</sup> Thomas Steinmaurer/Elfriede Scheipl/Andreas Ungerböck, *Konzentriert und verflochten Österreichs Mediensystem im Überblick*, Beiträge zur Medien- und Kommunikationsgesellschaft / 10, Innsbruck Wien [u.a.] 2002, 11.

*Kronen Zeitung* Konkurrenz machte und bis 2000 überlebte.<sup>22</sup> Steinmaurers Befund für die Situation der Tageszeitungen in Österreich generell ist vernichtend:

Insgesamt stellt sich damit Österreichs Presselandschaft mit 15 publizistischen Einheiten - auch im europäischen Kontext - als ein Markt mit geringer Vielfalt dar, auf dem laut Expertenmeinung nur einige Titel wirtschaftlich prosperieren. Das dominante Strukturmerkmal stellt allerdings die extrem hohe Auflagenkonzentration - insbesondere im Hinblick auf die *Neue Kronen Zeitung* - dar, die auch im internationalen Vergleich ein inzwischen beachtliches Ausmaß angenommen hat.<sup>23</sup>

Auf dem Gebiet der Wochenzeitungen lagen in Österreich besondere Stärken auf Bundesländerebene. Die größten Anbieter auf diesem Sektor waren die in 28 Ausgaben erscheinende *Niederösterreichische Nachrichten*, die *Oberösterreichische Rundschau* mit 13 Ausgaben sowie die *Salzburger Woche*. Im Bereich der Magazine setzte eine zunehmende Diversifizierung des Angebots in den Siebzigerjahren ein, inklusive Gründung von Titel wie *profil*. Ein weiterer Erfolg war die Gründung der Boulevardzeitschrift *Die ganze Woche*, die mit 20% die Reichwertentabelle bei den Publikumszeitschriften für lange Zeit anführte. In den 90er Jahren führte die Neugründung der *Verlagsgruppe News* zu nachhaltigen Veränderungen, an der ebenfalls der Springer-Konzern mit 50% beteiligt war. Auch hier kam es - allerdings erst Anfang September 2000 - zu Fusionierungen und Kooperationen zwischen der *News-Gruppe* und der *Mediaprint Gruppe*, die die Medienlandschaft auch hier auf wenige Eigentümer verengten.<sup>24</sup>

Wir haben es also zusammenfassend zur Zeit der Uraufführung mit einer Medienlandschaft zu tun, in der wenige Printprodukte unter harter Konkurrenz um die Aufmerksamkeit der Leser\*innen buhlten.

---

<sup>22</sup> Vgl. ebd., 14–21.

<sup>23</sup> Ebd., 22.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., 26–30.

## 2.2. Definition des Pornografiebegriffs

Die Frage nach einer genauen Definition von Pornografie stellt nicht nur diese Arbeit, sondern wissenschaftliche Arbeiten und die Pornografieforschung generell vor große Herausforderungen.<sup>25</sup> Es ist daher auch an dieser Stelle notwendig klarzustellen, was diese Arbeit unter Pornografie versteht. Helen Hester arbeitet in ihrer Dissertation vier Merkmale des Pornografischen heraus: Lüsternheit, Authentizität, Intensität und Grenzüberschreitung.

It is not simply a matter of adult entertainment having achieved a greater degree of visibility or having expanded into new cultural territories, but is in fact a matter of a more profound and perverse adjustment in popular understanding, whereby transgression, intense affect, prurient interest, and the real are rendered sufficiently central to conceptualizations of porn that are seen as capable of displacing – or even *replacing* – the seemingly crucial element of sexual explicitness<sup>26</sup>

Ich halte diese Definition von Helen Hester insbesondere für hilfreich, da es um die Beschreibung der Wirkung von Pornografie und nicht um einen Versuch der Definition von Pornografie an sich geht. Schließlich ist es nicht Ziel dieser Arbeit festzustellen, ob es sich bei *Raststätte* oder *Sie machens alle* um Pornografie oder Kunst handelt, und man kann davon ausgehen, dass die Verfasser\*innen der Rezensionen implizit die Merkmale Hesters anwenden. Da sich Hesters und die Rezensent\*innen an eine breite Öffentlichkeit wenden, kann erwartet werden, dass beide keine genaue Definition von Pornografie verwenden, sondern sich auf eine Alltagsdefinition von Pornografie beziehen, also explizite Darstellungen von sexuellen Handlungen und primären Geschlechtsmerkmalen.<sup>27</sup>

Es geht darum festzustellen, an welche Diskurse die Rezensent\*innen mit dem Verweis auf Pornografie anknüpfen wollten und welche Wirkung diese Verweise auf die Leser\*innen haben sollen. Gerade wenn man im Kontext von Kunst bzw. Theater von Pornografie spricht, öffnet sich ein breites Feld von historischen Diskursen.

---

<sup>25</sup>Vgl. Lea-Sophie Schiel, *Sex als Performance: Theaterwissenschaftliche Perspektiven auf die Inszenierung des Obszönen*, Bielefeld 2020, 56–58.

<sup>26</sup>Helen Hester, *Beyond Explicit. Pornography and the Displacement of Sex*, New York 2014, 181.

<sup>27</sup>Vgl. Nina Schumacher, *Mehrdeutige Neuverhandlungen. Porn Studies und nicht-sexuelle Pornographie aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*, in: Anja Schmidt (Hg.), *Pornografie: Im Blickwinkel der feministischen Bewegungen, der Porn Studies, der Medienforschung und des Rechts*, 1. Aufl., Bd. 42: Schriften zur Gleichstellung, Baden-Baden 2016, 61–86, hier: 61.

### 2.3. Theater und Pornografie

Theater und Prostitution haben gemeinsam, dass in dem Verhältnis von Zuschauenden und Darstellenden, beziehungsweise Freiern und Prostituierten, eine Ökonomie des Begehrens zirkuliert, die im Folgenden als Verklammerung der beiden Felder im Fokus der Betrachtung steht.<sup>28</sup>

Obwohl sich das Zitat von Melanie Hinz auf Prostitution bezieht, kann man den Gedanken auch im Sinne der Pornografieforschung verstehen und weiterdenken. Sowohl im Theater als auch in der Pornografie gibt es eine dargestellte und eine beobachtende Position, zwischen denen Begehren zirkuliert. Das hat einerseits dazu geführt, dass Schauspieler\*innen kollektiv Prostitution vorgeworfen wurde. Diese Vorwürfe nahmen insbesondere um 1900 zu, also nach der Gewerbefreiheit 1869, die zur vermehrten Gründung kommerzieller Geschäftstheater führte.<sup>29</sup> Durch die verstärkten Vorwürfe sollten „dem Einfluss von Ökonomie und verkauftem Begehren auf das Theater als Institution und Kunstform Einhalt geboten werden“.<sup>30</sup> Zwischen Theater und Prostitution/Pornografie besteht also ein starker historischer diskursiver Zusammenhang, der sich vor allem auf eine ökonomische Zirkulation von Begehren bezieht. Begehren versteht Hinz dabei in seiner sexuellen, ökonomisch-machtpolitischen und rezeptiven Dimension als „eine kulturelle Konstruktion des sexuellen Verlangens, die sich in historisch bedingten Diskursen und Figurationen darstellt.“<sup>31</sup> Hinz weist ebenfalls darauf hin, dass sich „Künstler\*innen ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diese „Whore Position“ radikal aneigneten, darüber reflektierten und für eine Institutionskritik nutzbar machten.“<sup>32</sup> Auch *Raststätte* kann im weitesten Sinne als ein Stück verstanden werden, das mit der Schaulust des Publikums und der diskursiven Überschneidung von Theater und Pornografie umgeht. Andererseits wurde immer wieder versucht, zwischen Schauspiel und Pornografie bzw. generell zwischen Kunst und Pornografie scharfe Trennlinien vorzunehmen.

---

<sup>28</sup> Melanie Hinz, *Das Theater der Prostitution*, Bd. 60, Bielefeld 2014, 40.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., 11.

<sup>30</sup> Ebd., 33.

<sup>31</sup> Ebd., 48.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., 188.

Those who are sceptical of the artistic potential of pornography will often put forward one or more of the following five reasons why pornography, by its very nature, will lack the kind of artistic quality that works of art are meant to possess. First, while art is necessarily complex and multi-layered, pornography is one-dimensional.<sup>33</sup>

Man beobachtet hier eine, auch für heutige Kunstrezension geltende, grundlegende Abwertung gegenüber pornographischen Inhalten als unterkomplexe Ausdrucksform. Pornografie wird notwendigerweise als die Erfüllung eines eindimensionalen, „niederen“ Begehrens verstanden, während Kunst immer mehrere Botschaften zugleich sendet. Nicht nur, dass zwischen den beiden Kategorien eine Wertung zu Ungunsten der Pornografie besteht, die beiden Kategorien schließen sich auch gegenseitig aus:

But most of the authors discussed in section one aim to do more than just draw a contrast between such prototypical instances of art and pornography. They want to establish that art and pornography are mutually exclusive, so that if something is pornography it cannot be art and vice versa.<sup>34</sup>

Wenn Kunst der „Vorwurf“ der Pornografie gemacht wird bzw. wie in Jelineks Fall ihr Stück als „Porno“ angekündigt wird, wird dem Werk auch immer der Kunstcharakter strittig gemacht. Genau diese Argumentation finden wir später in den Aussagen diverser Politiker\*innen über *Raststätte* wieder. Dass diese Wertungen bis heute gelten, möchte ich mit einem letzten Zitat von Lea Sophie Schiel belegen. Sie beschreibt in ihrer noch sehr jungen Dissertation einen ähnlichen Zwiespalt zu Beginn ihrer Forschung:

Während ich zu Beginn meiner Forschungen noch davon ausging, dass sexuell explizite *künstlerische* Darstellungen immer eine zusätzliche, weitere Wirkung bezwecken würden, die über ›reine‹ sexuelle Stimulation hinausgehen müsste oder sollte, während *pornografische* Darstellungen dahingegen *lediglich* sexuelle Stimulation intendieren würden, wurde mir im Laufe meiner Arbeit bewusst, dass sexuell explizite erotische Darstellungen *immer* auf Diskurse verweisen, die über den Zweck der sexuellen Stimulation hinausgehen.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Hans Maes, »Who says Pornography Can't be Art?«, in: Hans Maes (Hg.), *Art and Pornography. Philosophical Essays*, Oxford 2012, 17–48, hier: 4.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Schiel, 2020, 28. Hervorhebungen und Zeichensetzung im Original.

Die Trennung von Pornografie und Kunst ist auch von Seiten der Pornographie nicht sinnvoll, da auch sexuell explizite Darstellungen nicht in einem Vakuum stattfinden, sondern auf unterschiedliche Kontexte verweisen und sich an ihnen abarbeiten.

Einen weiteren Grund der Aufladung der Beziehung zwischen Theater und Pornografie beschreibt Schiel in der physischen Ko-Präsenz von Akteur\*innen und Publikum:

Diese Aufladung der physischen Ko-Präsenz ist dadurch zu erklären, dass sie eine Form von Öffentlichkeit schafft. Sexuelle Handlungen in der Öffentlichkeit sind per se aus dem Kreis (*charmed circle*) des ›guten‹, ›gesegneten‹ (*blessed*) Sex verbannt. Zusätzlich ermöglicht die physische Ko-Präsenz von Darstellenden und Publikum andere Blicke auf den Körper der Performenden als in der filmischen Mainstream-Pornografie.<sup>36</sup>

Pornografische Handlungen auf der Bühne sind also nicht gleichzusetzen mit Pornografie im Film. Sexuelle Handlungen sind aus der Sphäre des Öffentlichen ausgeschlossen, schreibt Schiel mit Foucault, weil sie sonst dem bürgerlichen Sexualitätsdispositiv widersprechen würde, innerhalb dessen das Subjekt Sexualität als Geheimnis braucht, um sich selbst zu konstituieren.<sup>37</sup>

Der Gegensatz zwischen der Vereinzelung der Zuschauer\*in und der Öffentlichkeit in der Begegnung zwischen einem Ensemble und dem Publikum ist auch für Hinz die zentrale Differenz von Theater und Pornographie. Damit wird zugleich eine zentrale Differenz von Theater im Vergleich zur Prostitution deutlich. Die kollektive Gemeinschaft von Zuschauer\*innen steht der individuellen Erfahrung und Konsumation der sexuellen Dienstleistung einzelner Kund\*innen gegenüber. Die Masse des Publikums und das Ensemble von Spielenden sind in ihrer Anordnung different von jener der Prostitution.<sup>38</sup>

Bis heute wird Sexualität also als etwas Privates angesehen, es liegt eine Behauptung von Tabu und Tabubruch vor, wenn Sexualität auf einer Bühne verhandelt wird. Wenn das Burgtheater also ein „Porno-Stück“ ankündigt, bricht es wissentlich mit dem bürgerlichen Sexualitätsdispositiv – und das an einem Theater, das sich als zentral für das bürgerliche Selbstverständnis der Stadt Wien und Österreichs begreift. Dass ein anderes Organ der

---

<sup>36</sup> Ebd., 33.

<sup>37</sup> Vgl. Ebd., 32f.

<sup>38</sup> Vgl. Hinz, 2014, 73, auch hier trifft der Befund ebenso auf die Konsumation von Pornografie zu.

bürgerlichen Öffentlichkeit – die Presse – auf diese Grenzüberschreitung reagiert, ist unter dieser Perspektive nachvollziehbar. Als nächstes muss jedoch der Hintergrund beleuchtet werden, vor dem sich die Empörung abzeichnet.



## 2.4. Pornografie im Österreich der 90er Jahre

But the liberals and the Puritans tend to hold certain assumptions in common - that drama is a mirror to the age and that therefore any change in sexual behaviour which we notice on the stage or screen represents a unique development in human affairs.<sup>39</sup>

Dieses Zitat von John Elsom aus seiner Monographie *Erotic Theatre* ist ein weiterer Kernpunkt des Spannungsverhältnisses zwischen Theater und Pornografie: Auf welche Gesellschaft trifft das auf der Bühne Dargestellte? Die Rezensionen, die diese Arbeit im Folgenden analysieren werden, sind nicht nur ein Spiegel des auf der Bühne dargestellten, sondern der Spiegel einer gesellschaftlichen Haltung zu Sexualität und Pornografie Mitte der 90er Jahre. Es ist also notwendig im Blick zu haben, wie über Pornografie und Sexualität auf der Bühne in den 90er Jahren gedacht und vor allem geschrieben wurde. Als Überblick sollen hier ein paar Ansichten von Autor\*innen wiedergegeben werden, die sich mit dem Verhältnis von Österreicher\*innen zur Sexualität in den 1990er Jahren beschäftigt haben:

Zunächst eine Feststellung von Rotraud A. Perner aus dem Jahre 1999:

Österreich ist ein Land ohne Tradition in der Sexualerziehung und -pädagogik. Moralische Wertvorstellungen sind weitgehend geprägt von der Leibfeindlichkeit der Katholischen Kirche wie vom Puritanismus des Kleinbürgertums.<sup>40</sup>

Sie sieht Österreich also als ein Land mit konservativen Wertvorstellungen, die Sex nur innerhalb einer ehelichen Gemeinschaft und nur zum Zwecke der Reproduktion und nicht zum Lustgewinn begreifen. In Österreich wird Pornografie zu jener Zeit im „Bundesgesetz über die Bekämpfung unzüchtiger Veröffentlichungen und den Schutz der Jugend gegen sittliche Gefährdung“ aus 1950 geregelt. Ab 1992 gab es in Österreich eine Diskussion der Reform der entsprechend veralteten Gesetzteile, von den Sozialdemokraten war eine großangelegte Reform des Paragrafen, etwa auch mit der Liberalisierung von Darstellungen gleichgeschlechtlicher sexueller Handlungen, geplant. Dies konnte aber mit dem christlich konservativen Koalitionspartner nicht umgesetzt werden. 1994 wurde daher nur der Paragraph zur Strafbarkeit der Herstellung, des Vertriebes und Besitzes von

---

<sup>39</sup> John Elsom, *Erotic Theatre*, London 1973, 2.

<sup>40</sup> Rotraud A. Perner, *Sexualität in Österreich eine Inventur*, Wien 1999, 33.

„Kinderpornographie“ im Strafgesetz verankert. Dies ist für das Verständnis der Debatte rund um Jelineks Stück insofern hilfreich zu wissen, als dass man davon ausgehen kann, dass die Thematik bei der Autor\*in, den Produzent\*innen des Stücks und in der Öffentlichkeit zu dieser Zeit präsent war.

Gesetzlich wurde und wird zwischen harter und relativer Pornographie unterschieden. Letztere durfte Personen über 16 Jahren zugänglich gemacht werden. Harte Pornografie wie die Darstellung sexueller Gewalttätigkeiten, sodomische Handlungen, Kindesmissbrauch oder gleichgeschlechtliche Handlungen waren verboten. Strafbar war aber nur, wer in gewinnsüchtiger Absicht unzüchtige Schriften, Abbildungen oder Laufbilder herstellt oder verbreitet. Der Besitz oder nichtkommerzielle Tausch extremer Gewalt pornos war also erlaubt, die Darstellung gleichgeschlechtlicher Sexualität noch immer kriminalisiert. „Es gilt daher noch immer ein Gesetz, das an Moralbegriffen von Sittlichkeit und "Unzucht" festhält und sich nicht etwa an der Verknüpfung von Gewalt und Sexualität oder der Würde der Frau orientiert.“,<sup>41</sup> schließt Rosemarie Perner ihre Ausführungen.

Wie sehr war jedoch der Konsum von „softer“ Pornografie in Österreich verbreitet? „Jeder vierte Österreicher konsumiert „öfter“ die flimmernde Ware. In der Altersgruppe von 16 bis 50 haben sich durchgehend mehr als ein Drittel der Männer und 15 Prozent der Frauen auf diese Appetizer eingeschworen.“<sup>42</sup> Sibylle Fritsch und Kurt Langbein stützen sich dafür auf eine Studie des Instituts für Soziologie an der Universität Wien. Sie ziehen für ihr Unterkapitel über Pornografie auch eine 1988 von der *Neuen Revue* durchgeführte Studie heran, wonach fast alle Frauen aber nur knapp ein Drittel der Männer Pornos auch gemeinsam mit ihren Partner\*innen bzw. gar in Gesellschaft von Freund\*innen und Kolleg\*innen konsumieren würden.<sup>43</sup> Ernest Borneman zitiert in seinem schon 1985 herausgegebenen Buch *Rot-weiß-rote Herzen* eine Umfrage der IMAS, wonach 90% der 18-19-Jährigen und 83% der Frauen unter 40 sowie der ledigen Männer es keineswegs als einen Verfall der Sitten betrachteten, dass Frauen und Mädchen in „Schriften und Filmen“ nackt

---

<sup>41</sup> Ebd., 59-60.

<sup>42</sup> Sibylle Fritsch/Kurt Langbein, *Land der Sinne. Die große Analyse: Liebe, Sex und Partnerschaft in Österreich*, Wien 1991, 120.

<sup>43</sup> Vgl. Ebd., 121.

aufzutreten.<sup>44</sup> Wie viel Aussagekraft diese Umfragen und Studien auch im Detail haben mögen, Pornografie und Nacktheit in der Öffentlichkeit wie etwa in Filmen oder auf Bühnen waren also sicherlich weder etwas Neues noch für die Mehrheit der Österreicher\*innen moralisch verwerflich. Ernest Borneman geht sogar so weit, von einem großen Desinteresse der Österreicher\*innen an dem Thema zu sprechen:

Die meisten Österreicher, denen wir Fragen über Pornographie vorgelegt haben, reagierten mit einem derartigen Mangel an Interesse, daß wir überhaupt keine statistisch relevanten Ansichten ermitteln konnten. Nur bei den über 60jährigen und bei den am wenigsten Gebildeten gab es 45 - 46%, die Pornographie als moralgefährdend betrachteten. Im Übrigen: gährende Langeweile. Wenn es irgendein Thema gibt, an dem der sexuell sonst recht rege Österreicher überhaupt nicht interessiert ist, dann ist es das Thema Pornographie.<sup>45</sup>

Diesem Befund – 1985 ausgestellt und ohne belastbare Angaben zur Qualität der Umfrage – Glauben zu schenken wäre ein Trugschluss, allerdings ist es angesichts der immer wieder geschilderten Aufgeregtheit um die Aufführung und des Themas Pornografie wertvoll zu bedenken, dass das Thema für die meisten Österreicher\*innen vielleicht gar nicht von Interesse ist und war und somit dieses Interesse (im Hinblick auf die Aufführung) auch teilweise von der Presse herbeigeschrieben wurde.

Verständlicherweise emotionaler wurde sexueller Missbrauch von Kindern diskutiert: Generell stellt Rotraud A. Perner fest, dass das Thema der kindlichen Sexualität überhaupt nur in Verbindung mit Missbrauch diskutiert wird.<sup>46</sup> Kontrovers besprochen wurde in den 1984-1989er Jahren auch der „Medienkoffer Sexualerziehung“, der sogenannte „Sexkoffer“, mit dem ein Kreis von Expert\*innen im Auftrag des Bildungsministeriums und des Familienministeriums den Sexualkundeunterricht an österreichs Schulen reformieren wollte. Auch gestützt durch heftige Proteste konservativer Medien, wie etwa den *Salzburger Nachrichten*, protestierten konservative Elternkreise. Der Medienkoffer kam in der

---

<sup>44</sup> Vgl. Ernest Borneman, *Rot-weiß-rote Herzen. Die Liebes-, Ehe- und Geschlechtsleben der Alpenrepublik*, Wien 1985, 111.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. Perner, 1999, 35.

geplanten Ausführung nie zur Anwendung.<sup>47</sup> Einen Überblick über die Kontroverse und die auch sehr divergenten Positionen der Expert\*innen, die einen differenzierten Einblick in unterschiedlichste der zu Beginn der 90er kursierende Auffassungen zur Sexualerziehung und damit über das Wissen der Österreicher\*innen zu Sexualität geben, bietet der von Karl Auer und Annelise Frantsits herausgegebene Sammelband *Sexualität. Zwischen Verdrängung und Befreiung*.<sup>48</sup>

Wertvoll ist auch die Sichtweise Franz X. Eder in seinem Beitrag zur langen sexuellen Revolution, die er als eine kontinuierliche, sich langsam auf immer mehr Personengruppen ausdehnende sexuelle Selbstbestimmung beschreibt, die erst in den 80er Jahren durch die AIDS-Krise stagniert.<sup>49</sup> Auf die AIDS-Krise der 1980er Jahre, auf die Jelinek unter anderem mit ihrem Roman *Lust* reagiert hat, kann sich dieser Artikel nicht fokussieren, sie setzt aber sicherlich eine Veränderung in der Haltung der Österreicher\*innen zu Sexualität in Gang. Entscheidend ist auch Franz X. Eders Hinweis darauf, dass eine zunehmende sexuelle Befreiung auch mit einer zunehmenden Kommerzialisierung einherging.<sup>50</sup> Auf diese Kommerzialisierung bezieht sich Jelinek explizit mit *Raststätte*, die kommerzielle Pornografie sowie die (Selbst-)Vermarktung der Menschen durch Kontaktanzeigen sind zwei Felder, die bei ihr auf die Bühne gebracht werden.

Der Frage, wie viel „Realität“ in *Raststätte* steckt, widmete sich auch ein in *NEWS* erschienener Artikel, und weist darin darauf hin, dass Jelinek einzelne Passagen beinahe im Original aus dem Kontaktmagazin ÖKM genommen hat.<sup>51</sup> Jelinek spiegelt also die sexuellen Praktiken ihrer Zeit, während die Medien wiederum die Inhalte des Stückes auf die Gesellschaft zurückspiegeln.

---

<sup>47</sup> Vgl. Ebd., 31.

<sup>48</sup> Karl H. Auer/Annelise Frantsits (Hg.), *Sexualität. zwischen Verdrängung und Befreiung*, Wien 1989.

<sup>49</sup> Vgl. Franz X. Eder, Die lange Geschichte der "Sexuellen Revolution" in Westdeutschland (1950er bis 1980er Jahre), in: Peter-Paul Bänziger u.a. (Hg.), *Sexuelle Revolution?: Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren*, Bielefeld 2015, 25–59.

<sup>50</sup> Vgl. ebd.

<sup>51</sup> Vgl. Jelineks *Porno-Beobachtungen*, in: *News*, 1994, 53.

## 2.5. PorNO

Eine weitere zentrale Fragestellung, die Ende der 80er Jahre vor allem die feministische Sichtweise zu Pornografie veränderte, ist die aus dem amerikanischen Diskurs weitergeführte PorNO Debatte:

The question being debated was whether or not pornography leads to violence against women, in particular, to rape. A related question concerned whether women who participated in the porn industry did so out of free choice, or were they programmed by their upbringing or a history of sexual abuse to engage in self-destructive activities? Integral to both questions was the agency/victim dispute.<sup>52</sup>

In den 80ern tobte in den Vereinigten Staaten eine Diskussion darüber, ob Pornografie per se Gewalt gegen Frauen bedeutet. Zentrale Theoretiker\*innen wie etwa Catharine Mac Kinnon oder Robin Morgan forderten ein Totalverbot von Pornografie. Robin Morgans These, dass sich Männer von den fiktionalen Pornos auch für die Realität inspirieren ließen, war auch in der deutschen Anti-Porno Bewegung eine vertretene These:

Somit teilen die deutschen Anti-Pornographie-Feminist\*innen zwar einerseits die Annahme Robin Morgans, dass Vergewaltigung und andere sexuelle Gewalttaten die Praxis, also Resultat und Folge des Pornographiekonsums darstellen können. Allerdings gehen die Entwürfe weiter und fassen Pornographie selbst als sexuelle Gewalt auf – und eben nicht nur als Theorie, die noch der Umsetzung bedarf.<sup>53</sup>

Pornografie wurde also auch per se als eine Verletzung der Würde der Frau angesehen, ohne eine Diskussion darum, ob sie wirklich zu „realer“ Gewalt führen könnte. Im deutschsprachigen Raum wurde Alice Schwarzer mit ihrer Zeitschrift *Emma* zur bekanntesten Vertreterin der PorNO – Debatte ab den 1970er Jahren, 1988 reichte sie gemeinsam mit den Rechtsanwältinnen Petra Rogge und Helga Wullweber einen Gesetzesentwurf gegen Pornografie ein, der versuchte, Pornografie als eine Form der

---

<sup>52</sup> Mary F. Brewer, *Race, sex and gender in contemporary women's theatre the construction of "woman"*, Brighton [u.a.] 1999, 105.

<sup>53</sup> Michael Bader, *PorNo! Radikalfeministische Positionen gegen Pornografie*, in: Anja Schmidt (Hg.), *Pornografie: Im Blickwinkel der feministischen Bewegungen, der Porn Studies, der Medienforschung und des Rechts*, 1. Aufl., Bd. 42: Schriften zur Gleichstellung, Baden-Baden 2016, 11–34, hier: 25.

sexuellen Diskriminierung zu verbieten.<sup>54</sup> Der Gesetzesentwurf ging nicht über das Strafrecht, sondern über das Zivilrecht, es ging also vor allem um hohe Geldstrafen, die die Produzent\*innen treffen und somit das Geschäft unlukrativ werden lassen sollten.

Die Diskussion beinhaltet jedoch mehr als nur eine Entscheidung über das Verbot von Pornografie. Viel wichtiger ist der – in vieler Weise heute noch geführte – Kampf um die feministische Einstellung zu sexuellen Praktiken generell.<sup>55</sup> Handelt es sich um ein so männlich besetztes Feld, dass Frauen überhaupt keine Chance haben, Lust zu empfinden? Wie geht man mit der Tatsache um, dass viele Frauen in der Sex- und Pornoindustrie extrem unterdrückt werden? Solche Fragen beschäftigen auch die relativ junge Disziplin der Porn Studies: Einerseits möchten Forscher\*innen signalisieren, dass sie ihrem Forschungsgegenstand unvoreingenommen gegenüberstehen – was für Pornos eine Loslösung von moralischen Werturteilen bedeuten würde – andererseits muss man gegenüber den ausbeutenden Verhältnissen der Porno-Industrie klar eine ablehnende Position beziehen.<sup>56</sup>

Elfriede Jelinek nahm 1988 an prominenter Stelle an dieser Debatte teil, und zwar als Interviewpartnerin einer Debatte der *Emma* 1988: Als Antwort auf die Frage, ob sie es für richtig halte, gegen die zunehmende Pornografisierung der Gesellschaft etwas zu tun, antwortet die Autorin:

Das beste Mittel gegen Pornographie wäre ihre gesellschaftliche Tabuisierung. Allgemeine Übereinkunft müsste sein, den Konsumenten von Pornographie lächerlich zu machen, ihn dazu zu bringen, sich zu schämen. Das wird nicht möglich sein, weil das männliche Wertesystem, das auf Ausgrenzung und Verachtung der Frau basiert, immer wieder die Herstellung wie den Konsum von Pornographie fördern wird.<sup>57</sup>

Und auf die Zweite Frage, ob sie auch das Gesetz der *Emma* unterstütze:

Es ist daher eine ausgezeichnete Lösung, den Zivilrechtsweg zu beschreiten, um die Herstellung, die Wahrnehmung und den Konsum von Pornographie zu ächten, zu verhindern. Die unterdrückte, verachtete Kaste der Frauen, mehr als die Hälfte der Bevölkerung also,

---

<sup>54</sup> Vgl. Ebd., 20.

<sup>55</sup> Vgl. Schiel, 2020, 71.

<sup>56</sup> Vgl. Linda Williams, Pornography, Porno, Porn: Thoughts on a weedy field, in: Porn studies (Abingdon, UK) 1/1-2 (2014), 24–40, hier: 35.

<sup>57</sup> Elfriede Jelinek, Ja!, in: *Emma* 1988/1 (1988), 40.

muß das Recht haben, über ihre symbolische Repräsentation bestimmen zu dürfen. Die Frauen müssen erzwingen können, daß jener Kreislauf durchbrochen wird, der von der menschenfeindlichen Darstellung sexueller Gewalt unweigerlich zur realen Ausübung dieser sexuellen Gewalt (die schon durch die beständige Herabwürdigung der Frau gegeben ist) führen muss.<sup>58</sup>

Jelinek wiederholt also die Ansichten Robin Morgans, dass dargestellte sexuelle Gewalt unweigerlich zur realen Ausübung dieser sexuellen Gewalt führen muss. Beschrieben wird ein männlich dominiertes Wertesystem, aus dem Frauen kaum einen Ausweg finden. Diese Haltung spiegelt sich auch in Jelineks Werken und ganz zentral in Ihrem Roman *Lust*, den sie 1989, also mitten in der deutschen Debatte, schrieb. Sie beschreibt ihn selbst als einen „gescheiterten Porno“:

Das war damals wirklich mein Plan, einen weiblichen Porno, einen weiblichen Gegenentwurf zu Georges Batailles „Geschichte des Auges“ zu schreiben. Ich wollte eine weibliche Sprache für das Obszöne finden. Aber im Schreiben hat der Text mich zerstört – als Subjekt und in meinem Anspruch, Pornographie zu schreiben. Ich habe erkannt, daß eine Frau diesen Anspruch nicht einlösen kann, zumindest nicht beim derzeitigen Zustand der Gesellschaft. [...] Das Tragische ist, daß die Frau ihr Begehren nicht realisieren kann. Ihr Begehren löscht sein Begehren aus. Dahinter steckt der auch ökonomische Mechanismus, daß der Mann das, was er haben kann, nicht haben will.<sup>59</sup>

Aus diesem Zitat aus einem Interview, das Jelinek zur Veröffentlichung des Romans im *Profil* gab, lassen sich nochmals viele ihrer Grundhaltungen zur Pornografie bzw. zur Sexualität generell finden. Eine weibliche Sprache für das Obszöne ist laut Jelinek in unserer derzeitigen Gesellschaft nicht möglich, die Frau kann ihr Begehren nicht realisieren, und zwar aus einem ökonomischen Mechanismus heraus: Das, was verfügbar ist, wird vom Mann nicht mehr gewollt. In *Raststätte* treten genau diese Mechanismen erneut zutage, wie im Folgenden aus einer kurzen Einführung in das Stück hervorgehen wird.

---

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen, in: *profil*, 28.3.1989., 23

### 3. Zum Stück

Bevor sich diese Arbeit endgültig genauer den Rezensionen widmet, darf eine kurze Inhaltsangabe des Stückes an dieser Stelle nicht ausbleiben. Für die Beschreibungen orientiert sich dieser Abschnitt an Christian Kleins Beitrag im Jelinek Handbuch.<sup>60</sup>

Der Untertitel des Stückes ist ein Verweis auf Mozarts Oper *Così fan tutte*, an der sich auch die Handlung abarbeitet: Isolde und Claudia haben sich per Zeitungsannonce zwei Herren unter den Decknamen Elch und Bär auf die Toilette einer Provinzraststätte für ein sexuelles Abenteuer bestellt. Im Endeffekt sind es nach einem Kleidertausch und der Intervention des Kellners ihre beiden Ehemänner Herbert und Kurt, die die Frauen nicht wirklich befriedigen können. Der Vorgang wird mitgefilmt, und erst als das Video öffentlich als Porno gezeigt wird, erkennen die Frauen, mit wem sie wirklich zusammen waren. Die beiden eifersüchtelnden Männer können die Frauen mit Lob über ihre doch bahnbrechende sexuelle Kraft wieder beruhigen, Bär und Elch werden abschließend von den zwei Paaren umgebracht.

Inhaltlich sind mehrere Themen präsent, einerseits das Motiv des Tieres bzw. des Tierischen als Zeichen für enthemmte Sexualität. Claudia und Isolde wollen mit dem Kontaktanzeigensex aus ihrer Komfortzone austreten: „Claudia: Wie soll ich das Tier in mir denn je kennenlernen, wenn ich schon von fremden Tieren solche Angst habe?“<sup>61</sup> Die Frauen schrecken vor ihrer eigenen Leiblichkeit zurück: „Claudia: Ja. Der Schrecken, der im Körper herrscht, weil man ja nicht in ihn hineinsehen kann, wird von der Dunkelheit draußen noch verschlimmert.“<sup>62</sup>

Einerseits werden die Frauen in dieser Komödie als begehrende Subjekte gezeigt, es ist jedoch nicht ihr eigenes Begehren, sondern ein durchkapitalisiertes, von Stereotypen geprägtes Bild, das die beiden Frauen bewegt, sodass diese neue Perspektive nicht als emanzipatorische Situation gelesen werden kann.<sup>63</sup> Das zeigt sich etwa in der Szene, als es zum Sex zwischen Isolde und Claudia und ihren als Bär und Elch verkleideten Ehemännern

---

<sup>60</sup> Christian Klein, Totenauberg; Raststätte oder Sie machens alle, in: Pia Janke/Christian Schenkermayr (Hg.), Jelinek-Handbuch, Stuttgart [u.a.] 2013, 151–155.

<sup>61</sup> Burgtheater Wien (Hg.), Programmheft zu Elfriede Jelineks "Raststätte oder Sie machens alle" 1994, 5.

<sup>62</sup> Ebd., 18.

<sup>63</sup> Vgl. Klein, 2013, 152.



kommt. Die Reaktionen berufen sich auf nicht viel mehr als „Superduper“ oder „Supergeil.“<sup>64</sup> Der von Jelinek benannte Sieg gegen den Kapitalismus wird auch konkret auf den Fall des Eisernen Vorhangs bezogen: „Kurt: Jetzt ist der Eiserne Vorhang weg. Ist das nicht ein Grund zum feiern? Wir müssen schauen, daß wir in Rußland genug bleifreies Benzin bekommen.“<sup>65</sup> In einem Gespräch mit dem Magazin *Bühne* fasst Jelinek ihr Stück wie folgt zusammen:

In *Raststätte* zeige ich einfach die Sieger der Geschichte. Mit dem Sieg des Kapitalismus haben diejenigen gewonnen, die sich nie für etwas anderes als ihr eigenes Wohl – Fressen, Saufen, Vögeln – interessiert haben. Meine Figuren sind alle gleichermaßen von einer fröhlichen Oberflächlichkeit des Lebenwollens ergriffen.<sup>66</sup>

Die fröhliche „Oberflächlichkeit des Lebenwollens“, wie Jelinek es selbst beschreibt, zeigt sich in einer Kaufhaus-Ästhetik, die etwa konkret zu Beginn des zweiten Aktes anzitiert wird:

Stimme des Kellners aus dem Lautsprecher, untermalt von Kaufhausmusik:  
Die Möglichkeiten der Wahl erschöpfen Ihre Männer, meine Damen. Wählen Sie bitte selber!  
Nämlich drängen diese unzähligen Wahlmöglichkeiten die Menschen bis an den Rand der bebauten Kleinstadt. Neben, vor hinter Ihnen Menschen mit tropfenden Schwänzen und Schamlippen, die Sie gesucht und gefunden haben. Seien Sie hundertprozentig diskret und gesund!<sup>67</sup>

Die Sexualität wird aus der Intimität und damit aus dem „charmed circle“<sup>68</sup> des bürgerlichen Sexualitätsdispositivs ausgeschlossen. Der sexuell aktive Mensch hat die Wahl, wird aber auch selbst gewählt und damit zur Ware. Die Ware kann wiederum auf ihre Qualität (in Bezug auf den Menschen: Seine Leistungsfähigkeit und Gesundheit) geprüft werden. Die Verbindung von Kapitalismus und Sexualität führt für Jelinek auch weiter zur Pornografie. Jelinek schreibt gezielt Verweise auf Pornografie in das Stück mit ein, etwa in ihrer Beschreibung der Szenerie im ersten Akt:

---

<sup>64</sup> Vgl. Burgtheater Wien, 1994, 54f.

<sup>65</sup> Ebd., 17.

<sup>66</sup> "Sprache sehen" Elfriede Jelinek im Gespräch, in: *Bühne*, 1994, 24 – 26, 25.

<sup>67</sup> Burgtheater Wien, 1994, 47.

<sup>68</sup> Vgl. Schiel, 2020, 33.

Plötzlich wird grell das Licht eingeschaltet. Obszöne Neon-Nackte in allen Farbschattierungen und Stellungen stroboskopieren. Plakate, überdimensional große Poster von Titelseiten von Pornomagazinen werden hochgezogen wie Fronleichnams-Fahnen in der Kirche.<sup>69</sup>

An dieser Stelle betont Jelinek außerdem die Rolle des Kapitalismus als neue Religion (Pornomagazine statt Fronleichnams-Fahnen). Das alles wird in der Übertreibung, etwa in den grellen Farben, als Zitat erkennbar und von der Realität abgesetzt. Die Beschreibungen Jelineks beziehen sich aber nicht nur auf das Bühnenbild, sondern auch konkret auf das Verhalten der Spieler\*innen, etwa auch zu Beginn des dritten Aktes, der auch das titelgebende Zitat für diese Arbeit enthält:

Im Verlauf der folgenden Paar-Dialoge noch folgendes: In unregelmäßigen Abständen sollen kostümierte oder uncostümierte Männer und Frauen, auch in verschiedenen Stadien des An- und Ausgezogeneins, die Sprechenden anspringen, zu Boden ziehen oder sich sonstwie in ihnen verkrallen, sich eine Zeitlang fast mitschleifen lassen, bis sie von der oder dem, der oder die jeweils spricht, wieder abgeschüttelt werden. Bitte sich von der Ästhetik der kommerziellen Pornofilme inspirieren lassen! Es soll immer, durchgehend durch das ganze Stück, billig und ein wenig armselig wirken, wie schon gesagt. Frisch gewagt ist sowieso nur halb gewonnen.<sup>70</sup>

Auch hier geht es nicht darum, die Ästhetik eines Pornofilms nachzustellen, vielmehr durch die Übertreibung zu verfremden und auszustellen.

Die Tiere sind dieser Welt jedoch nicht nur zugehörig, sondern gelten zweitens auch als Symbol für unberührte/unschuldige Natur, die von Menschen ausgebeutet und am Ende „förmlich begraben“<sup>71</sup> wird. Die japanischen Studierenden, die aus den getöteten Tieren klettern und in einem Nietzsche zitierenden Diskurs das Stück nochmals zusammenfassen, formulieren es so: „Wir zwingen uns der Natur auf, bis nur unsere Gestänge, unsere Gestänke übrigbleiben.“<sup>72</sup> Die Tiere stehen aber nicht nur symbolisch für Natur, sondern auch – siehe die japanischen Studierenden – für das Fremde, das in unserer westlichen Gesellschaft fetischisiert und gleichzeitig ausgestoßen wird.

---

<sup>69</sup> Burgtheater Wien, 1994, 10.

<sup>70</sup> Ebd., 69.

<sup>71</sup> Ebd., 84.

<sup>72</sup> Ebd., 85.

Ein weiterer sich durch das Stück ziehender Diskussionsstrang ist eine Technikkritik, die sich vor allem in der konkreten Sprachverwendung ausdrückt: „Elch: Ich habe einer Frau einmal eine elektrische Zahnbürste geschenkt. Die Frau ist beim Putzen ausgerutscht, und ihr Gehirn ist austreten gegangen. Wohin? Wohin ein Ruf gegangen ist.“<sup>73</sup> Verweise auf Automobile, Bildschirme bis hin zum Fernsehkinos usw. sind ein zentraler Teil des Stückes und werden in Verbindung zur sexuellen Erregtheit oder Wahrnehmung der Figuren gesetzt: „Kurt: Was hier leuchtet, ist höchstens der Widerschein vom Fernsehen, jeden Augenblick ein erregtes Bild.“<sup>74</sup>

Auf der Folie der Raststätten-Affäre der beiden Protagonistinnen und einem von Mozart inspirierten Verwirrspiel setzt Jelinek also vor allem drei Themen auf: Das unmögliche weibliche Begehren, die Kommerzialisierung der Gesellschaft und eine damit einhergehende Kritik an der zunehmenden Technisierung. Jelinek geht es in ihren sexuell expliziten Darstellungen nie um einen reinen Lustgewinn, sondern um eine schonungslose Aufdeckung von Macht- und Unterdrückungsmechanismen:

Jelinek stellt Sexualität in der Inszenierung des Obszönen und Hässlichen als Machtverhältnis dar. Ihre Arbeit an der Sprache wird damit zur Denunziation der Rede über Sexualität als Mittel der Stabilisierung der gesellschaftlichen Unterdrückung der Frau.<sup>75</sup>

Jelinek bietet also keine Identifikation an, sondern dekonstruiert das Geschehen. Das mag ein wichtiger Punkt für die Reaktionen der Presse auf *Lust* sein, aber auch auf ihre Werke generell und insbesondere auch auf die Rezensionen von *Raststätte* Auswirkungen haben: Ein wesentliches Merkmal der Pornografie wird trotz großer Ankündigung nicht erfüllt. Obwohl wir mit Lea Sophie Schiel erneut betonen können, dass „sexuell explizite erotische Darstellungen immer auf Diskurse verweisen, die über den Zweck der sexuellen Stimulation hinausgehen“<sup>76</sup>, ist genau der kritische Umgang Jelineks ihr Anliegen und ein wesentlicher Unterschied zur kommerziellen Pornografie.

Dieses Offenlegen der Machtstrukturen spielt sich – wie man schon in den im Verlauf der Inhaltsangabe anzitierten Stellen verfolgen kann – durch sprachliche Übertreibungen,

---

<sup>73</sup> Ebd., 38.

<sup>74</sup> Ebd., 13.

<sup>75</sup> Kaplan, 2009, 158.

<sup>76</sup> Schiel, 2020, 28. Hervorhebungen und Zeichensetzung im Original.

absurde Situationen und Handlungen (etwa der Kellner, der auf das fertige Essen pinkelt<sup>77</sup>) oder durch gezielte Offenlegung von sprachlichen Mehrdeutigkeiten: „Bär: Sie kochen auf so kleiner Flamme, daß niemand merkt, ob Sie überhaupt kochen. Sie müssen die Dinge bis zum Rand hochkommen lassen.“<sup>78</sup>

Die Kritik liegt innerhalb der Sprache, eine Sprache eben jener kapitalistischer Strukturen, die Jelinek behandelt, wird durch minimale Verfremdung gegen sie gewendet – etwa in der Ankündigung des Kellners aus dem Lautsprecher, die weiter oben schon zitiert wurde. Trotz aller Kritik ist das Stück – wie Jelinek im Interview betont – auf jeden Fall als „ihre erste Richtige Komödie“ und als Satyrespiel zum Vorgängerstück *Totenauberg*<sup>79</sup> angedacht.

Dass die Zeitungen diese Sprache aufnehmen, nach zweideutigen Formulierungen suchen und auch das Privatleben der Autorin in ihren intimsten Bereichen beleuchten und analysieren werden, ist mit Kenntnis der Stellung der Autorin in der Öffentlichkeit vorhersehbar. Auch Jelinek und Peymann selbst heizten die Diskussion rund um das Stück an, indem sie etwa den Text unter Verschluss hielten, die Öffentlichkeit fast vollkommen aus den Proben ausschlossen und in exklusiven Interviews Vermutungen schürten. Die Mechanismen zwischen dem Produktionsteam, der Presse, der Politik und der Öffentlichkeit sollen im Folgenden näher analysiert werden.

---

<sup>77</sup> Burgtheater Wien, 1994, 31.

<sup>78</sup> Ebd., 40.

<sup>79</sup> Antreten zur Kopulation, in: Falter, 33-34.

## 4. Spezifizierung der Forschungsfragen und Darstellung der Ergebnisse

Für die Analyse meines Materials möchte ich mit fünf Akteur\*innen arbeiten, anhand derer auch die vielschichtigen Debatten nachvollzogen werden können. Zunächst geht es um die Rolle Elfriede Jelineks als themensetzende Autorin sowie um die Frage, wie sich diese Themen in den Rezensionen durchsetzen. Als zweite Person wird die Rolle von Claus Peymann als Intendant und Regisseur verhandelt. Die zentrale Fragestellung hier ist, wie Interesse für die Inszenierung zwischen dem Theater und einer Öffentlichkeit hergestellt wird und wie der Theaterleiter danach mit dem geplatzten Skandal umgeht. Als drittes wird die Rolle der Pressberichterstatte\*innen, die schon in den ersten beiden Kapiteln als Grundlage bzw. als Folie dienen wird, transparent gemacht. Wie werden hier sexualisierte Begriffe gezielt verwendet, um Leser\*innenaufmerksamkeit zu generieren? Ein weiteres Kapitel wird sich im Anschluss gezielt den kursierenden Meinungen in der Öffentlichkeit widmen und wie diese etwa in Leserbriefen zum Ausdruck kommen. Schlussendlich geht es um den Umgang der Politik mit der Aufführung bzw. daran anschließend um die Parlamentsdebatte rund um Claus Peymanns Intendanz am Burgtheater generell. Welche politischen Haltungen bzw. Handlungsaufrufe werden formuliert und mit welchem Hintergrund?

In einer Zusammenfassung wird versucht werden, die Erkenntnisse aus allen fünf Strängen zusammenzufassen.

#### 4.1. Jelinek

Wie wurden die Themen, die Jelinek als Autorin setzt, in der Folge verbreitet und in den Medien aufgenommen? Aus dem Stücktext wurden bereits in der Zusammenfassung die wichtigsten Themen hergeleitet, so soll es in diesem Teil bewusst um die Frage gehen, wie das Stück und die Autorin in den Rezensionen behandelt werden und wie Jelinek selbst wieder auf die Kritik reagiert.

Jelinek war als Autorin schon vor *Raststätte* als skandalträchtige Autorin bekannt, ihre Stücke führten mehrmals zu angekündigten (stattgefundenen oder nicht stattgefundenen) Skandalen: So weigerte sich etwa das *Zweite Programm* die Premiere von Jelineks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (1978) des Steirischen Herbst mit dem Hinweis auf die „Obszönitäten“ zu übertragen. Das führte zu Vermutungen über eine skandalöse Premiere, die sich aber – ähnlich wie bei *Raststätte* - nicht materialisierte.<sup>80</sup> In den 1980ern wurde Elfriede Jelineks provokativer Stil generell als „pornografische Hass-Literatur“ bezeichnet:

By the beginning of the 1980s, as we have seen, Elfriede Jelinek's provocative style emerged publicly as "pornographic hate literature." "Hate and rage as creative impetus" (Sigrid Löffler, Profil, Vienna, 27 May 1980) were seen to characterize her sarcastic satire and her provocative social criticism. Unfortunately, critics attempted to use their criticism of the works to critique the writer as a person.<sup>81</sup>

Jelineks Werke wurden also schon früh mit dem Label „pornografisch“ versehen, ihr sozialer Impetus als (Männer-)Hass und Wut interpretiert. Sie selbst stand dafür auch immer wieder als Person selbst in der Kritik. Gerade der Umgang der Presse mit Jelineks Werk verstellte lange, so der Befund Margarete Lamb-Faffelbergers 1995, auch den Blick vieler Feminist\*innen auf Jelineks Werk.

The scandals and witch hunts that were instigated by the press conveyed a deformed image of her social message and (except in very rare cases) the avant-garde aesthetics of her

---

<sup>80</sup> Vgl. Lamb-Faffelberger, 289.

<sup>81</sup> Ebd., 292.

feminist art. The often spiteful rhetoric by the media may even have blocked the work's access to the critics of feminist avant-garde.<sup>82</sup>

Gerade ihre Darstellung in den Medien führten also schon in der Vergangenheit dazu, dass ihr Publikum sie missversteht – auch jene Feminist\*innen, mit denen sie politisch eigentlich auf einer Linie war. Ein gewisser Rahmen, in dem die Presse und ihr Publikum auf ihre Werke reagierten. Spätestens seit ihrer „Posse mit Gesang“ *Burgtheater*, war sie in Deutschland auch als Nestbeschmutzerin verschrien.<sup>83</sup>

In Kenntnis der Stellung der Autorin in der Öffentlichkeit kann also erwartet werden, dass Elfriede Jelinek verkürzt gesagt als verklemmte Moralistin dargestellt wird, die die Bühne für die Darstellung ihrer persönlichen (sexuellen) Komplexe missbraucht. Man kann erwarten, dass keine Differenzierung zwischen der Autorin und ihrem Werk vorgenommen wird, die Aussagen aus dem Stück also mit persönlichen Aussagen der Autorin gleichgesetzt werden.

#### 4.1.1. Vorberichterstattung

Jelinek spricht schon früh über das geplante Schreibprojekt, das als Satyrspiel zum Vorstück *Totenauberg* schon lange im Voraus geplant wird. Das Stück wird etwa schon am 24.3.94 als „Ein Porno für Peymann“ in *NEWS* angekündigt.<sup>84</sup> Für ein Interview mit Sigrid Löffler<sup>85</sup> in *Die Woche* in Hamburg unterbricht sie erneut – gezielt – das Schweigen um ihr Stück. Das Gespräch wird auch in der Wiener Wochenzeitung *Falter* als Reportage von Sigrid Löffler abgedruckt.<sup>86</sup> Die *Salzburger Nachrichten* verwenden ebenfalls Teile des Interviews im Zitat am Tag vor der Premiere.<sup>87</sup> „Ich bin ja eine unheilbare Moralistin.“ wird Jelinek eingangs zitiert, bevor sie den Inhalt ihres Stückes zusammenfasst:

---

<sup>82</sup> Ebd., 299.

<sup>83</sup> Vgl. Pia Janke u.a., Elfriede Jelineks *Burgtheater* eine Herausforderung, Diskurse, Kontexte, Impulse / Band 18, Wien 2018.

<sup>84</sup> Ein Prono für Peymann, in: *News*, 24.3.1994.

<sup>85</sup> Sigrid Löffler war Publizistin und Literaturkritikerin, zum Zeitpunkt der Premiere 1994 als freie Kulturkorrespondentin tätig. 1998 bis 2000 war sie ebenfalls Teil des literarischen Quartetts. In diesem und anderen Formaten hat sie immer wieder die Werke Elfriede Jelineks besprochen und gegen Anfeindungen verteidigt. Zu *Raststätte* schrieb sie z.B. eine Kritik in der *Süddeutschen Zeitung*.

<sup>86</sup> Antreten zur Kopulation, in: *Falter*, 33–34.

<sup>87</sup> "In dem Stück geht es um den ultimativen Schrecken", in: *Salzburger Nachrichten*, 4.11.1994, 9.

„Nach meinem Roman ‚Lust‘ hat man mir vorgeworfen, daß darin das weibliche Begehren nicht dargestellt wird. Im Gegensatz zu ‚Lust‘, wo die Frau nur Opfer war, werden hier Frauen bei der aktiven Lust-Suche gezeigt - und das wird natürlich noch schrecklicher, noch entsetzlicher“, meint Jelinek in dem Gespräch mit „Die Woche“. „Partnertausch ist keine sexuelle Befreiung, sondern nur eine Ritualisierung und Kanalisierung von Sexualität. Die erste Natur ist ja für immer verloren, kaputt. Und die zweite Natur ist monströs.“<sup>88</sup>

In verknappter Form bringt Jelinek im Interview die Themen ihres Stückes – scheiternde weibliche Lust und die Ritualisierung (und somit Technisierung) von Sexualität im Kapitalismus an. Dabei verwendet sie selbst schon Formulierungen, die eher auf Wirkung abzielen als Inhalte präzise wiedergeben. „Die erste Natur ist ja für immer verloren, kaputt. Und die zweite Natur ist monströs“. In der Analyse darf man nicht vergessen, dass die *Salzburger Nachrichten* in diesem Falle bereits eine Auswahl aus dem Interview mit der Woche bringen. Die Mechanismen von Verknappung und Zuspitzung, um in diesem Falle nicht der Konkurrenz das Wort zu lassen, wird schon hier sichtbar. Zusätzlich sind die Sätze in sich komplex: Die inhaltliche Botschaft nachzuvollziehen, braucht vermutlich mehr Konzentration, als die Standardleser\*in aufzubringen bereit ist. Hängen bleiben Signalwörter wie *Sexualität*, *kaputt* oder *monströs*.

"In dem Stück geht es um den ultimativen Schrecken - den Schrecken der Freiheit. Alle nehmen sich, was sie können. Es gibt nichts mehr, woran man sich halten kann. Ich zeige den Sieg derer, die nur ficken wollen. Ich zeige das schwarze Loch der Freiheit" <sup>89</sup>

Mit dem „Schwarzen Loch der Freiheit“ bzw. dem ausgestellten Konsum („Alle nehmen sich, was sie können.“) geht Jelinek auf ihre Kapitalismuskritik ein, der für sie zur Verrohung und Ideologielosigkeit führt („Es gibt nichts mehr, woran man sich halten kann“). Auch hier sind wieder Signalwörter vorhanden (ficken, Loch, Schrecken).

Das Interview wurde auch von anderen Medien – etwa *NEWS* als Material verwendet, allerdings ist das Interview als Quelle nicht gekennzeichnet und in eine Gesamterzählung über die geplagte Autorin eingebettet:

In der Tat: „Raststätte“ ist kein Porno, sondern ein Stück über eine zum Porno herabgekommene Welt. Jelinek, die nach dem ruhmlosen Zusammenbruch des politischen Ostens enttäuscht und fassungslos die KP verließ: „Die Sieger der Geschichte sind endgültig die Gesinnungslosen, die nur fressen, saufen und vögeln. Von ihnen handelt *Raststätte*: Das ist ein Stück, in dem es um nichts mehr geht als um den Lustgewinn. Mein lustigstes und

---

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Ebd.



zugleich mein verzweifelter." Gegen alle Gepflogenheiten wird der Text vor der Premiere geheim gehalten.<sup>90</sup>

Jelineks (abgebrochene) Verbindung und Austritt aus der KPÖ, die gerade in *NEWS* sowie in der *Presse* später noch öfters erwähnt wird, wird hier schon angesprochen – als die Basis einer politischen Desillusionierung, die sich auch im Stück abzeichnet und in der Auswahl der Zitate hervorgehoben wird. Die persönliche Lebensgeschichte bzw. das Verhalten Jelineks wird mit dem Inhalt ihrer Texte vermischt. Spannend ist hier zu beobachten, wie schon in diesem Absatz durch den Aufbau des Artikels die Grundaussage widerlegt wird: *Raststätte* sei kein Porno, sondern ein Stück über eine zum Porno herabgekommene Welt. Worin genau dieser Unterschied besteht, wird nicht näher erläutert. Bewusst wird eine Stelle aus dem Interview verwendet, in dem es um saufen, vögeln, „nichts mehr als Lustgewinn“ geht. Die dadurch erzeugte Neugier – dem vorpornografischen Blick durchs Schlüsselloch nicht unähnlich – wird zusätzlich durch das Statement verstärkt, dass der Text geheim gehalten wird. Der *NEWS*-Text erkundet aber an dieser Stelle nicht die Rolle des Theaters am geplanten Skandal, sondern bleibt bei Jelinek als Protagonistin. Im weiteren Verlauf werden nicht nur Jelineks frühere Theaterstücke und Romane analysiert, sondern auch ihre spätere Verbindung und frühere Streitereien mit Peymann hervorgehoben. Den Kern der Erzählung bildet ihre Fragilität und Verzweiflung als Autorin und der Artikel schließt mit einer Schilderung ihrer Platzangst.

Bei der Premiere wird sie nicht anwesend sein. Sie leidet, in ursächlichem Zusammenhang mit ihrer Menschenscheu, an Platzangst und pflegt in der unbehauesten Ecke eines nahen Kaffehauses zu harren, bis sie der herbeieilende Ko-Direktor der „Burg“ vom Vorstellungsende unterrichtet.<sup>91</sup>

Jelineks Menschenscheu und Platzangst hätte eigentlich nichts mit ihrem Text und der Aufführung zu tun, hier wird ganz klar ein voyeuristisches Interesse der Leser\*innen bedient. Die Artikel beginnen also schon vor der Premiere, aufeinander Bezug zu nehmen. So zitiert der *NEWS*-Artikel eine andere Stelle in *Der ganzen Woche*. Die Medien werden also nicht nur durch Setzungen wie etwa den fehlenden Stücktext aufgestachelt, sondern wiederholen sich gegenseitig und verstärken ihre Argumente. Vermutungen werden zu ausgeschmückten Gerüchten:

---

<sup>90</sup> Extremistisch, in: *News*, 31.10.1994, 164–165.

<sup>91</sup> Ebd.

Was erwartet uns da? Billige Pornographie, Sodomie, Obszönitäten. Mit diesen Zutaten wurde ein Stück gebräut, das nur ein Ziel hat: einen Skandal und damit Aufsehen zu erregen. *Der Inhalt.* [Anmerkung: Fettgedruckt im Original] Zwei Ehefrauen mittleren Alters haben sich über Kontaktinserat mit Tieren zum Sex auf dem Klo einer Autobahn-Raststätte verabredet. Von den auf offener Bühne - Peymann soll sich eine schräge Ebene mit vier Klos auf die Burgbühne stellen haben lassen - vollzogenen Sexspielen sind sie enttäuscht [...] <sup>92</sup>

Hier wird nicht auf die inhaltlichen Schwerpunkte des Stücks – Kritik am Kapitalismus und der Verrohung der Gesellschaft – eingegangen, der Fokus der sehr lückenhaften Inhaltsangabe liegt ganz klar und explizit auf der Erzählung eines „Skandalstücks“, gerade auch in der dreimaligen inhaltlichen Wiederholung der sexuellen Inhalte (Pornographie, Sodomie, Obszönitäten). Eine Quelle für die Behauptung, Peymann hätte sich vier Toiletten auf die Bühne stellen lassen, wird nicht angegeben. Die Behauptung ist darüber hinaus falsch, es befinden sich 6 Klotüren auf der Bühne, von denen zwei geöffnet werden und wirkliche Toiletten darstellen.

Die - kinderlose - KPÖ-Lady Jelinek hat begriffen, an welchen Schwächen auch unsere freie Gesellschaft zugrunde gehen kann. Sie tritt im cleanen Ärztinnenkittel auf, aber füttert den Bazillus Gewalt. <sup>93</sup>

Von der *Presse* bzw. Hans Haider wird Jelinek regelrecht persönlich angegriffen. Als zynisches (ehemaliges, was in diesem Artikel nicht erwähnt wird) KPÖ-Mitglied, als kinderlose Frau und wieder als menschenferne Moralistin („cleaner Ärztinnenkittel“), die jedoch die Gewalt in der Gesellschaft füttert („Bazillus Gewalt“). Hier wird eine etwas andere Argumentationslinie als in der *Ganzen Woche* verfolgt – die Autorin nimmt durchaus eine aktive und dominierende Position ein, die mit ihrem Stück Einfluss auf die Gesellschaft nehmen will. Hier lohnt es sich, genau auf die Benennung der Autorin zu sehen – ihrem Nachnamen wird ein „Lady“ vorangestellt, was sie zusätzlich unnahbar scheinen lässt.

Das Attribut des „Cleanen Ärztekittels“ sollte von uns aus mehrerer Hinsicht beachtet werden: Der „reinen“, desinfizierten Ärztwelt wird implizit etwas anderes gegenübergestellt: Die Welt des „Drecks“, der Lust und der Hurerei. Jelinek nimmt in dieser Erzählung die Rolle vom „Wolf im Schafspelz“ ein, als Autorin, die sich als hochwertige,

---

<sup>92</sup> Das Burgtheater als Porno-Peep-Show, in: *Die ganze Woche*, 29.10.94.

<sup>93</sup> Kindergastspiel der Gewalt, in: *Die Presse*, 8.

moralische Künstlerin ausgibt, um unter dem Deckmantel der Kunst Pornografie zu betreiben bzw. „Den Bazillus Gewalt“ zu füttern. Stefanie Kaplan beobachtet diese Verschiebung für mehrere Jelinek Stücke: „Die Überblendung von biografischer und textueller Ebene führt hier zur Denunziation von Jelineks Schreiben als "Huren-Schreiben". Mit dem Werk wird auch die Autorin selbst auf niedrigster Ebene beschimpft.“<sup>94</sup>



Abbildung 1: profil Cover vom 31.10.1994

Diese Argumentationslinie zieht sich bis in die Bildebene hinein: In der Vorberichterstattung sind Portraits von Jelinek als Leitbilder überaus präsent. Dadurch wird die in den Texten vollzogene Personalisierung noch deutlicher. Beispielhaft kann hier kurz auf das Coverbild von *profil*<sup>95</sup> eingegangen werden. Jelinek bildet den schwarz-weißen Hintergrund für die rote, gelbe und weiße Schrift des Magazins am 31. Oktober 1994. Ihr Gesicht nimmt ein Drittel des Covers und gemeinsam mit ihren Händen, die unter ihrem Kinn gefaltet sind, den

ganzen freien Bildplatz ein. Sie sieht über den Betrachter hinweg mit einem Blick, den man als kühl, nachdenklich, vielleicht auch traurig beschreiben könnte. Ihre Haare sind zu einer für sie typischen und daher auch leicht erkennbaren Wellenfrisur drapiert. Sie trägt höchstwahrscheinlich einen Pullover, es sind ein steifer Kragen und Knöpfe erkennbar. Unter dem Schriftzug liegt ein Schatten auf den Händen, bzw. werden die Hände unsichtbar und es ist noch ein Teil des Kragens zu sehen. Der Blickfokus liegt auf ihrem Gesicht und ihren dünnen Fingern. Außer dem Titel des Blattes

<sup>94</sup> Kaplan, 2009, 136.

<sup>95</sup> Die Sexorzistin, in: profil, 31.10.1994, cover.

fällt der Schriftzug „Die Sexorzistin“ auf, den die Leser\*innen sofort mit der Autorin selbst verbinden. Sowohl ihr Name als auch der verkürzte Stücktitel sind auf der Titelseite platziert, dazwischen „Skandal Komödie“. Das Licht, das von oben auf ihr Gesicht fällt und sie blass erscheinen lässt, erzeugt einen unheimlichen Effekt, welcher durch den Bildfehler unter dem Schriftzug verstärkt wird.

Den Leser\*innen wird Jelinek optisch als nachdenkliche, auch überhebliche Intellektuelle präsentiert. Dadurch entsteht erstmals ein Widerspruch zur Überschrift „Sexorzistin“, die die Leser\*innen dazu bringen soll, sich dem Artikel zu widmen. Gleichzeitig knüpft das Cover an frühere Skandale bzw. an die Berichterstattung zu Jelineks *Lust* an, die womöglich als bekannt vorausgesetzt werden konnten. Auf eine sexualisierte Darstellung – etwa ein freier Hals oder andere sichtbare Hautstellen oder Attribute von Sexspielen – ist verzichtet worden. Das Stück und die Autorin werden jedoch klar in der Überschrift nicht neutral präsentiert, sondern als Skandal gelabelt.

#### 4.1.2.Rezensionen

Das Narrativ ändert sich nach der Premiere nicht: Die Zeitungen verfolgten quer durch das politische Spektrum ein Narrativ der exaltierten, künstlichen, moralisierenden Autorin Jelinek. So schreibt etwa das Boulevard-Magazin *Wiener Basta*:

Sexualtherapeuten (und damit auch Lifestyle-Magazine) sind dem Zeigefinger der verzweifelten Moralistin Jelinek bereits um drei Schwanzlängen voraus.<sup>96</sup>

Die Themen und die Freizügigkeit, der „Ultimative Schrecken“, den Jelinek im Interview auch selbst benennt, ist also für die nicht genannte Autor\*in dieses Artikels längst schon überholt, diese Art von sexualisierter Sprache sei längst schon in Lifestyle-Magazinen angekommen. Die Kritik an gesellschaftlichen Zuständen wird durchaus wahrgenommen, es wird auf den „Zeigefinger der verzweifelten Moralistin“ Bezug genommen, die den Sexualpraktiken ihrer Zeit hölzern und verklemmt gegenübersteht. Noch deutlicher arbeitet Kurt Kahl diese Linie im *Kurier* heraus:

---

<sup>96</sup> Viel Lärm um nichts, in: Wiener Basta, 6–7.

Das Gefühl stellt sich ein, daß einen die Verklemmungen der Frau Jelinek im Grunde nichts angehen, sie sind, auch wenn feministisches Anliegen vorgetäuscht werden, ihre Privatsache.<sup>97</sup>

In dem Stück geht es also, soweit wir Kurt Kahl folgen dürfen, um die „Verklemmungen der Frau Jelinek“ (hier findet sich eine ähnliche Nominationsstrategie wie bei Hans Haiders „Lady Jelinek“) und nicht um strukturelle Machtverhältnisse, die uns alle angehen. Durch die Privatisierung des Inhalts wird dem Stück und seiner Aufführung die Legitimität genommen. Die Personalisierung des Textes, also die Behauptung, es gehe nicht um gesellschaftliche Themen, sondern um Privatismen der Frau Jelinek, ist eine der grundlegenden Strategien, die sich durch die Rezensionen zieht. Es kommt auch in den Rezensionen durchaus zur Vermischung von persönlichen und stückbezogenen Inhalten, etwa wenn Werner Krause in der *Kleinen Zeitung* seine Kritik mit folgenden Sätzen eröffnet:

Zu berichten ist zuallererst von einem dramatischen Vorfall hinter der Bühne: Elfriede Jelinek ließ sich Heidi-Zöpfchen wachsen. Doch, dieser Hinweis ist wichtig. Schließlich handelt es sich dabei, wie ein hochseriöses Wiener Tagblatt exklusiv enthüllte, um das äußere Zeichen höchster Resignation.<sup>98</sup>

In Anbetracht der Vorbereitung und der starken Vernetzung des bürgerlichen Sexualitäts- mit dem Privatheitsdispositiv könnte man ebenfalls bemerken, dass die Rezensionen genau das versuchen: Die öffentliche Abhandlung von Sexualität wieder zurück in etwas Privates zu drängen. In manchen Rezensionen kommt es auch dazu, dass Stückzitate für die Meinung der Autorin gehalten werden. In diesem Falle ist „Ich will verschmutzt werden!“ ein Direktzitat der Figur der Claudia in *Raststätte*.

Die Autorin der im Akademietheater uraufgeführten Komödie „Raststätte oder Sie machens alle“ hat sich von Kontaktmagazinen und Pornofilmen anregen lassen. Sie ist besessen von der Vorstellung, daß alle Menschen sexbesessen sind, also nimmt sie die Ausnahme für die Regel. Die Sprache ist auch in diesem Fall ein Verräter: Sex ist für Elfriede Jelinek mit Schlamm und Schmutz verbunden („Ich will verschmutzt werden!“). Da ihre Obsessionen auf Trivialität hinauslaufen, ist auch ihr Stück trivial.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Remmidemmi auf dem Damenklo, in: Kurier, 7.11.1994, 30.

<sup>98</sup> Ein Platz für "Nurmi", in: Kleine Zeitung, 7.11.1994, 28.

<sup>99</sup> Burgschauspielerinnen beim kleinen Geschäft, in: Kurier, 5.11.1995, 5.

Hier können erneut die zwei Hauptmuster der Kritik in den Rezensionen dargelegt werden: Sie wird personalisiert (es handelt sich nicht um ein gesellschaftliches Problem, Elfriede Jelinek ist einfach nur sexbesessen) und trivialisiert (es wird hier etwas gezeigt, das niemanden mehr schockiert/erregt). Gleichzeitig wird eine Distanz zwischen „alle(n) Menschen“ und Jelinek ausgemacht, zwischen „Ausnahmen“, die ihren Obsessionen etwas abgewinnen können und einer Allgemeinheit, die das nicht tut. „Feministische Gesellschaftskritik verkommt also zur privaten „Frauensache“, zum Ausdruck von „Verklemmungen“.<sup>100</sup> Fasst es Stefanie Kaplan zusammen.

Auffallend ist, dass die eher der konservativen Seite zuzuordnende Berichterstattung, etwa in der *Presse*, immer wieder auf Jelineks ehemalige Parteizugehörigkeit zur KPÖ und ihre und Peymanns linke politische Haltung erwähnt.<sup>101</sup> In der Art, wie Hans Haider es aufnimmt, hinterfragt er die Möglichkeiten der beiden, auf der „Staatsbühne“ des Burgtheaters verantwortungsvolle Kunst zu machen. Diesem Argumentationsstrang möchte ich später in meiner Arbeit noch ausführlicher Raum geben.

Die Kritik an *Raststätte* war jedoch über weite Strecken weitaus differenzierter, als aus der Literaturrecherche heraus zu erwarten war. Nicht nur in Fachzeitschriften wie *Theater Heute*, in dem Autor Franz Wille eine ausführliche Behandlung der Themen und Anliegen der Autorin bringt,<sup>102</sup> sondern auch in Blättern wie den *Wiener Basta* wird unabhängig von gesetzten Themen differenziert über die Sprachkunst der Autorin berichtet.<sup>103</sup> Die Autorin wird häufig als „Sprachartistin“<sup>104</sup> oder Sprachkünstlerin<sup>105</sup> bezeichnet.

Wenn Elfriede Jelinek, diese durch Musikalität und Gescheitheit so gesegnete wie geschlagene Prosavirtuosin, ist Zungen-, Ohren-, Schriftmensch. Sie ist keine, die die Schauspieler liebt. Sie musiziert mit der Künstlichkeit von Stimmen. Ihr Hörspiel-Oeuvre übertrifft ihr bühnendramatisches.<sup>106</sup>

Gelobt wird – auch das schon vor der Nobelpreisrede eine sehr gängige Aussage über Jelinek und ihre Texte – die Musikalität von Jelineks Sprache. Allerdings ist dieses Lob hier ein zweischneidiges, Sprachartistik bedeutet eben auch Künstlichkeit, eine Herausforderung für

---

<sup>100</sup> Kaplan, 2009, 141.

<sup>101</sup> Vgl. Jelinek, Peymann, Burgtheater: Dreifache Selbstverstümmelung, in: *Die Presse*, 7.11.94, 16–17.

<sup>102</sup> Vgl. Franz Wille, Realitäten und andere Einbildungen, in: *Theater Heute* 19-25/12 (1994).

<sup>103</sup> Vgl. Viel Lärm um nichts, in: *Wiener Basta*, 12/1994, 198–199.

<sup>104</sup> Sich selber treu und somit einander fremd geblieben, in: *Salzburger Nachrichten*, 7.11.1994, 7.

<sup>105</sup> Die Jelinek im Pornoladen, in: *Neues Volksblatt Linz*, 7.11.1994, 21.

<sup>106</sup> Jelinek, Peymann, Burgtheater: Dreifache Selbstverstümmelung, in: *Die Presse*, 7.11.94, 16–17.

Publikum und Sprecher\*innen. Die gemachte Bezeichnung „Prosavirtuosin“ spielt nicht nur auf Jelineks musikalische Ausbildung an, sondern schafft auch eine Distanz, wie es einfachere Wörter wie „Autorin“ nicht machen würden.

Die Sprache allerdings, die dabei abgesondert wird, ist (wie immer bei Jelinek) von meisterhafter Eleganz. Und voller Witz, auch untergründelnder Bedeutung. Fürs Theater allerdings ist sie oft zu kunstvoll ziseliert; zu dicht auch; zu reflektierend abgehoben.<sup>107</sup>

Ihre Sprache, so faszinierend sie auch sei, ist also keine für das Theater, keine für Schauspieler\*innen bzw. keine, die sich in dieser Geschwindigkeit rezipieren lässt. Ihre Texte seien eigentlich unspielbar – auch das ein Argument, das häufig gegen Jelinek vorgebracht wird.

Auf der Bühne bräuchte Jelinek Typen von ihrer eigenen harten Kontur; denn alles Menschelnde hat sie vorab zur steilen Metapher, zum schiefen Bild eingefroren. Ihre Sager oszillieren zwischen schockierender Banalität und destruktiver Ironie, zwischen Partywitz und politischem Kommentar. Vieles begreift man in ihrer Tücke und/oder Schönheit erst beim zweiten Mal Lesen.<sup>108</sup>

Hans Haider weist in der *Presse* ebenfalls auf die Komplexität und den Gedankenreichtum des Stückes hin – es sei jedoch eine Art von Text, den Typen (ein fehlendes Gendern, das uns vermutlich nur aus unserer heutigen Sicht so in die Augen sticht, jedoch im Kontext der feministischen Anliegen Jelineks Brisanz behält) aufbrechen und mit „harter Kontur“ entgegentreten müssen. Genau diese „harte Kontur“ fehlt Peymann anscheinend, es ist also eine Kritik, die mehr auf ihn abzielt, ohne dass er in der Situation direkt erwähnt wird.

#### 4.1.3. Feministische Debatte und PorNO

Elfriede Jelinek verfolgt mit ihrem Stück eine klare feministische Agenda, nämlich weibliches Begehren auf der Bühne zu zeigen bzw. die Unmöglichkeit dieses Begehrens darzulegen. Es ist also damit zu rechnen, dass auch die Berichterstattung auf dieses Thema aufspringt, vor allem, da Jelinek als feministische Autorin bekannt ist. Dadurch, dass auch schon Jelineks Roman *Lust* im Licht der PorNO Debatte betrachtet wurde, erwarte ich, dass diese auch im Rahmen der Berichterstattung um *Raststätte* eine Rolle spielt. Zentraler Ausgangspunkt könnte dabei pointiert formuliert die Frage sein, ob weibliche Pornografie bzw. weibliches

---

<sup>107</sup> Viel Lärm um nichts, in: Wiener Basta, 6–7.

<sup>108</sup> Jelinek, Peymann, Burgtheater: Dreifache Selbstverstümmelung, in: Die Presse, 7.11.94, 16–17.

Luststreben überhaupt darstellbar ist oder ob Sex generell eine Unterdrückung der Frauen darstellt.

Mehrere Zeitungen sprechen ein enttäushtes feministisches Ideal und die Tatsache an, dass Jelinek kein positiv konnotiertes weibliches Begehren zulässt, so etwa der *Kurier*<sup>109</sup> oder die *Neue Kronen Zeitung*<sup>110</sup>, bzw. sehr explizit auch die *Oberösterreichischen Nachrichten*:

Und hier soll es endlich so weit sein, sollen die Frauen sich nehmen, was sie kaufen können: Sex in tierischen Ausmaßen. Es wäre keine echte Jelinek, wenn bei aller antipatriarchalen Intention nicht auch die Frauen ihr Fett wegkriegen.<sup>111</sup>

Das Stück ist also nicht als feministisch zu interpretieren, da das Begehren der Frauen nicht erfüllt wird. Durch den Konjunktiv wird schon zu Beginn suggeriert, dass das Stück nicht einlöst, was es verspricht: Die Frauen bekommen eben nicht, was sie sich nehmen wollen. Insofern spiegelt, wie schon im Kapitel 2.5 erwähnt, Jelineks Stück ihren Standpunkt in der PorNO Debatte wider. Konkrete Referenzen der Zeitungen auf die PorNO Debatte bleiben jedoch aus, ein Aufarbeiten bzw. Aushandeln der PorNO Debatte auf Grundlage des Stückes findet nicht explizit statt. Das auch durch die PorNO Debatte bediente Klischee der Feministin, die „keinen Spaß mehr“ verstehe und jeden Witz gleich als gewaltvolle Beleidigung auffasst, wird jedoch indirekt in der Weise transportiert, wie über Elfriede Jelinek gesprochen wird.

#### 4.1.4. Nachberichterstattung

Nach der Premiere ist Jelinek in den Rezensionen weniger präsent. Sie wird durchgehend in Zusammenhang mit ihrem Stück und dem Text erwähnt, das Gespräch konzentriert sich jedoch auf Peymanns Inszenierung und andere seiner Aussagen, die im nächsten Kapitel behandelt werden. Jelinek stellt sich jedoch – wie aus einem Gespräch aus der *Presse*<sup>112</sup> hervorgeht – ihren Kritiker\*innen, trifft ihr Publikum in einem Gespräch persönlich,

---

<sup>109</sup> Vgl. Remmidemmi auf dem Damenklo, in: *Kurier*, 7.11.1994, 30.

<sup>110</sup> Vgl. Beifall und Missfallen, in: *Neue Kronenzeitung*, 7.11.1994, 34.

<sup>111</sup> Luft und Lust für alle!, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 7.11.1994, 16.

<sup>112</sup> Linke Lust leidet, in: *Die Presse*, 9.1.1995.



verteidigt ihr Werk, ohne in allem Erklärungen abzugeben oder sich auf Diskussionen über die Inszenierung einzulassen. Auch dieser Artikel schließt mit einem Kommentar über ihre politische Desillusionierung, Marxismus und dem Bild des Rückzugs der Autorin:

Gescheitert sei auch der Marxismus, für den sie sich lange politisch engagiert habe: "Die Linke ist mit einem Schlag komplett desavouiert." Wie reagieren Sie, wird gefragt. "Ich ziehe mich zurück und lese."<sup>113</sup>

#### 4.1.5. Zusammenfassung

Stefanie Kaplan schreibt in ihrer generellen Beurteilung von Jelineks Schreiben in ihrem Artikel „Die Sexorzistin“ – Tabubrüche im Werk Elfriede Jelineks“<sup>114</sup> von einem dreifachen Vorwurf der Pornografie, der die Autorin trifft: Gemeinsam ist allen Dreien, dass der Vorwurf nicht direkt geäußert bzw. mit einer konkreten Definition von Pornografie versehen wird. Der Vorwurf wird – wie auch in diesem Kapitel an den Textbeispielen sichtbar wird – eher implizit transportiert.

Der erste ist ein konservativer Pornographiebegriff, der in der Darstellung des Sexuellen „Schmutz und Schund“ vermutet. Schreiben über Sexualität kann in dieser Denkweise keinen gesellschaftlichen Anlass haben, sondern muss aus „dunklen“ Motiven der Autorin selbst kommen, was zum Vorwurf der Sexbesessenheit Jelinek gegenüber führt. Ein gutes Beispiel wäre die schon auf S. 45 zitierte Ansprache Jelineks im Kurier.<sup>115</sup>

Der zweite Pornografiebegriff bezieht sich – implizit angelehnt an jene Pornografiedefinition, die auch diese Arbeit mit Helen Hester<sup>116</sup> verfolgt – auf die Wirkung bzw. Erregung der Lesenden. Für viele Rezensent\*innen erfüllt Jelinek diese Anforderung an Pornografie eben genau nicht, da sie sich einem wirkungsvollen, lustvollen Einfühlen in ihre Texte entzieht. (Vgl. das Zitat aus dem Wiener Basta auf S. 46<sup>117</sup>) Dem dritten Vorwurf liegt ein feministischer Pornografiebegriff zugrunde, wonach Pornografie die Darstellung der Erniedrigung der Frau ist. (anschließend an die Theoretiker\*innen der PorNO Debatte wie

---

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Kaplan, 2009, 143.

<sup>115</sup> Burgschauspielerinnen beim kleinen Geschäft, in: Kurier, 5.11.1995, 5.

<sup>116</sup> Vgl. Schumacher, 2016, 73.

<sup>117</sup> Viel Lärm um nichts, in: Wiener Basta, 6–7.

Andrea Dworkin.) Hier wird Jelinek etwa auch von Feminist\*innen vorgeworfen, radikalfeministisch zu agieren bzw. weibliches Begehren zu negieren. Dieser Vorwurf lässt sich in den Rezensionen zur Raststätte am wenigsten nachzeichnen bzw. wird meistens nur bemerkt, und nicht zum Vorwurf gemacht. (Vgl. Zitat der Oberösterreichischen Nachrichten auf S. 47 dieser Arbeit<sup>118</sup>).

---

<sup>118</sup> Luft und Lust für alle!, in: Oberösterreichische Nachrichten, 7.11.1994, 16.

## 4.2. Peymann

Claus Peymann war als Burgtheaterdirektor gerade zur Zeit von *Raststätte* nicht unumstritten. In der Saison davor deckte der Rechnungshof massive Löcher im Budget auf, die Peymann verantworten musste.<sup>119</sup> Seine Wiederbestellung für eine weitere Intendanz stand im Frühling auf dünnen Beinen, vermutlich mit ein Grund, warum er die Uraufführung von *Raststätte* erst im November 1994 und nicht, wie zunächst geplant, schon im Mai ansetzte. *Raststätte* war als Highlight der Saison in Starbesetzung geplant, und schon im Vorhinein war der Skandal beabsichtigt: Nicht nur engagierte man mit Jelinek eine „skandaltüchtige“ Autorin, das Burgtheater führte eine gezielte Medienstrategie, um das Interesse an der Aufführung zu schüren. Dies lässt sich vor allem aus der Vorberichterstattung erkennen. Claudia Dürr und Tasos Zembylas nehmen in ihrem Beitrag „Konfliktherde und Streithähne. Grenzzonen und Strategien im Literaturbetrieb“ explizit *Raststätte* als (negatives) Beispiel:

„Es gibt spezifische Fälle von provozierten Skandalen, die Öffentlichkeitswirksamkeit anstreben, aber nicht primär Marketings Ziele verfolgen. Autoren und Autorinnen oder Verlage distribuieren gezielt und strategisch Vorinformationen über eine Publikation, um öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen. Dabei steht die inhaltliche Ausrichtung des Textes, der meist politische Brisanz beansprucht, im Mittelpunkt. Mit der Verteilung von nicht-literarisch immanenten Inhalten versuchen die Autoren und Autorinnen bzw. die Verlage, die öffentliche Aufmerksamkeit zu lenken und so das Rezeptionsumfeld vorzubereiten. [...] Aber nicht immer gelingt die Skandalisierung in dem erhofften Umfang (etwa bei Jelineks Uraufführung von »Raststätte oder sie machens alle« oder Peter Turrinis Stück »Tod und Teufel«). Die als Tabubrecher und Tabubrecherinnen etikettierten Autoren und Autorinne (bzw. deren Verlage, Theater) sehen sich dann mit dem Vorwurf der gezielten Spekulation mit Skandalen - und dem Ausbleiben ebendieser – konfrontiert“<sup>120</sup>

Genau diesen Mechanismus von provozierten und nicht stattfindenden Skandal möchte ich nun aus der Sicht von Claus Peymann als Regisseur und Burgtheaterchef beleuchten.

---

<sup>119</sup> Hermann Beil u.a. (Hg.), *Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999 Band II Chronik*, Wien 1999, 297.

<sup>120</sup> Claudia Dürr/Tasos Zembylas, *Konfliktherde und Streithähne. Grenzzonen und Strategien im Literaturbetrieb*, in: Stefan Neuhaus (Hg.), *Literatur als Skandal Fälle - Funktionen - Folgen*, Göttingen 2007, 75–88, hier: 86.

#### 4.2.1. Vorberichterstattung

Gezielte Vorberichte wurden etwa im *Falter* veröffentlicht – Sigrid Löffler schreibt ein Portrait der Autorin sowie eine Zusammenfassung des Stücks, in der sie Jelineks „Erste richtige Komödie“ ankündigt, schon auf die zu erwartenden obszönen Inhalte Bezug nimmt, gleichzeitig aber schon prognostiziert: „Wer Schweinigeleien sucht, wird an den Künstlichkeiten von Jelineks avantgardistischer Sprachbehandlung abprallen.“<sup>121</sup> Der Text wurde im Vorfeld der Premiere streng geheim gehalten – um dann doch an strategischer Stelle in der *Ganzen Woche* geleakt zu werden. Unter dem Übertitel „Peymanns Dank – Das Burgtheater als Porno-Peep-Show“<sup>122</sup> beschreibt der Artikel das Stück so: „Billige Pornographie, Sodomie, Obszönitäten. Mit diesen Zutaten wurde ein Stück gebraut, das nur ein Ziel hat: einen Skandal und damit Aufsehen zu erregen.“<sup>123</sup> Die Zeitungen nehmen selbst zu diesem Zeitpunkt aufeinander Bezug, wie ein am 27.10.1994 in der *NEWS* erschienener Artikel zeigt. Als Interview mit Elfriede Jelinek gestaltet und bewusst gewisse Elemente hervorhebend – die Unterschriften lauten etwa „Skandalgeschwätz“, „Swinger-Party mit Spießern“ und „Porno-Ästhetik“ – Jelinek selbst beschreibt ihr Werk angeblich als einen „Mittsommernachtsporno“. Der Artikel wirbt also mit einem Exklusiveinblick, ebenfalls inklusive Textproben. Peymanns Aussage, dass er nach der Premiere das Land verlassen müsste, wird zitiert, angebliche Gerüchte um einen politischen Grund für die Verschiebung der Premiere jedoch mit der „Wahrheit“ gekontert, dass Kirsten Dene bis Herbst noch in einer anderen Inszenierung gespielt hat.<sup>124</sup>

Besonders reißerisch und zuspitzend in der Vordebatte – also wiederum bewusst auf die geschürte Neugier eingehend, gibt sich der Artikel vom 31.10. im *profil*. Die sich wiederholenden rhetorischen Fragen sind ein starkes Mittel, um die Spannung aufzubauen und zu halten:

Die Geheimniskrämerei gibt erst recht Anlaß für Spekulationen: Bewahrheitet sich Peymanns kokette Ankündigung, nach dieser Premiere müsse er das Land verlassen? Wird das

---

<sup>121</sup> Antreten zur Kopulation, in: *Falter*, 33–34.

<sup>122</sup> Peymanns Dank, in: *Die ganze Woche*, 13–14.

<sup>123</sup> Ebd.

<sup>124</sup> Extremistisch, in: *News*, 31.10.1994, 164–165.

Akademietheater zur Peep-Show werden? Ist "Raststätte" am Ende gar ein Skandalstück?  
Werden sich Boulevardjournalisten und Politreaktionäre erregen lassen?<sup>125</sup>

Eine erste Wortmeldung in der *Presse* in der Woche vor der Premiere am 29.10.1994 bringt erstmals den - durchaus auch werbewirksamen – „Skandal“ rund um die Kinderstatist\*innen zur Sprache, die in der Aufführung zum Einsatz kommen sollten. Hans Haider berichtet jedoch auch von einer „spektakulären Kartenaktion“, mit der das Burgtheater alle Karten für die Vorstellungen von *Raststätte* im November auf den Markt brachte.<sup>126</sup>

Am Tag der Premiere wurde in einem weiteren Medium, dem *Kurier*, ein Foto geleakt (eine übliche Fotoprobe wurde verweigert): „Burgschauspielerinnen beim kleinen Geschäft“<sup>127</sup>

Es handelt sich also um eine vom Burgtheater gemachte Aufnahme von Oliver Hermann, wie aus einem weiteren Szenenfoto hervorgeht.<sup>128</sup> Das Foto wird danach – in leichter Abwandlung – in vielen der Rezensionen zu sehen sein. Sowohl die konservativen *Vorarlberger Nachrichten*<sup>129</sup> als auch der *Standard*<sup>130</sup> verwenden es in den Folgerezensionen.

Auf dem Bild sieht man die beiden Hauptdarstellerinnen, Kirsten Dene und Maria Happel (und nicht, wie auf der Bildunterschrift angegeben, Therese Affolter, die jedoch auch an der Aufführung in einer kleineren Rolle mitgewirkt hat<sup>131</sup>) auf der Toilette. Wir befinden uns zu Beginn des zweiten Aktes, wie Elfriede Jelinek ihn beschreibt:

Die Frauen sitzen nebeneinander, in benachbarten Kabinen, auf dem Klo. Sie haben die Türen offen gelassen.<sup>132</sup>

---

<sup>125</sup> Die Nackten und die Zoten, in: *profil*, 31.10.1994.

<sup>126</sup> Nutztier Kind auf der Staats-Probe Bühne, in: *Die Presse*, 29.10.2004, 8.

<sup>127</sup> Burgschauspielerinnen beim kleinen Geschäft, in: *Kurier*, 5.11.1995, 5.

<sup>128</sup> Hermann/Oliver, Szenenfoto der Aufführung *Raststätte* oder Sie machens alle.

<sup>129</sup> vgl. Jelinek-Uraufführung in Wien: Gebäude braucht Fundament, in: *Vorarlberger Tageszeitung*, 8.11.1994, 24.

<sup>130</sup> vgl. Vehikel der Lust mit stotterndem Motor, in: *Der Standard*, 7.11.1994, 18.

<sup>131</sup> Burgtheater Wien, 1994.

<sup>132</sup> Ebd., 47.



Abbildung 2: Kurier 5.11.1994

Das schwarz-weiß gedruckte Bild, ist klar durch die beiden offenen Kabinen zweigeteilt, im Hintergrund sind beschmierte Fliesen zu erkennen, wie man sie etwa in einer Raststätten Toilette vermutet. Die beiden Damen haben Getränke bei sich und sind auf den ersten Blick billig, jedoch auffallend und zumindest im Falle von Maria Happel, aufreizend gekleidet. Auf „extrem sportliche Kleidung, die offenkundig sehr teuer war“<sup>133</sup> hat Kostümbildnerin Maria-Elena Amos anscheinend verzichtet. Aus dem Vergleich mehrerer Fotos kann man erkennen, dass Kirsten Dene zuvor eine Perücke getragen

hat, die sie auf dem Beispielfoto schon abgesetzt hat. Der Blickfokus ist auf Happels und Denes Unterleib gerichtet, wobei Geschlechtsmerkmale von der Tasche/der Flasche in den Händen und von der Kleidung verdeckt sind. Der Blick bleibt jedoch auch auf Happels bzw. Claudias hinuntergezogener Hose hängen. Weitere Details sind ein Koffer sowie eine Bierflasche.

Der „Werdegang“ dieser Fotografie ist ein gutes Beispiel für die Kommunikationsstrategie des Burgtheaters – und für Claus Peymanns als verantwortlicher Intendant und Regisseur. Strategisch am Premierentag veröffentlicht wird das Foto dann in leichter Variation in verschiedenen Zeitungen verwendet. Durch die Verweigerung einer Fotoprobe behielt das Burgtheater die Kontrolle über die über die Aufführung kursierenden Bilder, und konnte das so veröffentlichte Bild geschickt platzieren. Obwohl das Bild an sich keine sittlichen Regeln verletzt, ist der Fokus klar auf die Sexualisierung der beiden Protagonistinnen gerichtet und mit der Toilette und somit mit Assoziationen wie Schmutz, Dreck und Fäkalien verbunden. Mutmaßungen, was in der Inszenierung zu sehen ist, werden somit gezielt geöffnet.

<sup>133</sup> Ebd., 3.



Abbildung 3: Extremistisch, in: News, 31.10.1994, 164-165

intellektuell (durch den schwarzen Rollkragenpulli) präsentiert. Genau wie auf dem profil-cover funktioniert die Überschrift als ein Label, das sowohl auf den Text als auch den Regisseur zutrifft. Er wird ohne Hintergrund in den Text hinein montiert. In der Bildunterschrift heißt es „Späte Liebe: Nach längerem Zerwürfnis absolviert Peymann (re.) nun seine erste Jelinek – Inszenierung“. Auch hier ist der Zweck klar: Bei den Leser\*innen werden offene Fragen erzeugt (worin bestand das Zerwürfnis, welche Inszenierung ist gemeint?) und nebenbei wird der Jelinek-Text noch als schwer spielbar („absolviert“ lässt an komplexe Schulprüfungen denken) präsentiert. „Extremistisch“ fungiert als ein hartes – vor allem politisches Urteil, das auf die linken Ideologien verweist, die *NEWS* am Burgtheater immer wieder – auch innerhalb dieses Artikels – kritisiert.<sup>134</sup> „Extremistisch“ funktioniert jedoch nicht nur als politisches Urteil, sondern kann sich auch auf das grenzüberschreitende der Pornografie beziehen, wie Helen Hester es formuliert.<sup>137</sup>

<sup>134</sup> Es hat nich wollen sein, in: Falter, 11.11.1994, 21.

<sup>135</sup> Extremistisch, in: News, 31.10.1994, 164–165.

<sup>136</sup> Ebd.

<sup>137</sup> Vgl. Schumacher, 2016, 73.

Keines der anderen Bilder, die später in den Rezensionen zu sehen sind, wird so häufig verwendet. Manche Zeitungen, wie etwa der *Falter*, entscheiden sich für die unverfänglichere Szene aus dem ersten Akt, in der die zwei Paare auf dem Raststätten-Tisch sitzen.<sup>134</sup>

Auf Portraits Peymanns wird in der Vorberichterstattung seltener zurückgegriffen, wie auch auf Bilder Jelineks. Ausnahmen zeigen ihn – wie hier etwa am Beispiel von *NEWS*<sup>135</sup> – meist mit verschränkten Armen, den Blick direkt in die Kamera gerichtet. Auch er wird – analog zur Autorin – als kühl und

#### 4.2.2. Rezensionen

Die Kommunikationsstrategie des Burgtheaters platzte mit dem Zeitpunkt der Premiere: Kurt Kahl beschreibt im *Kurier*, wie Peymann die Strategie aus Zurückhaltung des Textes, gezielter Herausgabe einiger Textpassagen und limitiertem Fotomaterial schon bei Thomas Bernhards *Heldenplatz* sowie Peter Turrinis *Tod und Teufel* eingesetzt hat – mit Erfolg. Bei *Raststätte* ging sein Rezept jedenfalls nicht auf. „Die böse Komödie ‘Raststätte oder Sie machens alle’ geriet dem Burgchef (am kleinen Akademietheater) zu einer biederbunten Pappi-Operette, in der sich Heimkinder kichernd Schmuddelwitze erzählen, ohne recht an sie zu glauben.“<sup>138</sup> schrieb etwa die Wiener AZ. Hier wird in der Beschreibung der Person Peymanns ein Fall von „Burg-Chef“ zu „Pappi-Operette“ beschrieben, der durch den Zusatz „klein“ vor Akademietheater und die „Schmuddelwitze der Heimkinder“ noch verstärkt wird. Zunächst etwas schlichter, dafür umso deutlicher Hans Haider in der *Presse*: „Claus Peymann hat im Fall Jelinek als Direktor, Dramaturg und Regisseur versagt“<sup>139</sup>

Vor allem von eher links ausgerichteten Zeitungen wie dem *Falter* wird Peymann vorgeworfen, nicht mit dem Text umgehen zu können, ihn zu infantilisieren und zu verharmlosen: „Der in Bühnensex unerfahrene Peymann setzte seine Jungfräulichkeit aufs Spiel- und behielt sie.“<sup>140</sup> Später wir Roland Koberg noch deutlicher: „Dieser Regisseur wird nie an Theater-Syphilis erkranken.“<sup>141</sup> Auch Peymann wird persönlich in die Kritiken miteinbezogen, persönlich beleidigt. Der fehlende Skandal wird immer wieder thematisiert, das zu schockierende Publikum sei eben schon viel weiter, als Peymann/Jelinek es vermuten:

Und mit dem pubertären Bedürfnis, das Publikum zu schockieren (das längst nicht mehr schockierbar ist), hat sich Claus Peymann darangemacht, die Jelinek-Visionen über die geheimen Wünsche von Provinzbürgerinnen so grell auf die Bühne zu bringen, wie die Autorin sie gemeint hat.<sup>142</sup>

Ein weiterer in den Rezensionen bezüglich Peymann ausgesprochener Kritikpunkt ist, dass er seiner Autorin zu genau folgt, jede ihrer Regieanweisungen umsetzt und keine eigene

---

<sup>138</sup> Oh Wildnis! Oh schlappe Hosen!, in: Arbeiter Zeitung, 7.11.1994.

<sup>139</sup> Jelinek, Peymann, Burgtheater: Dreifache Selbstverstümmelung, in: Die Presse, 7.11.94, 16–17.

<sup>140</sup> Es hat nich wollen sein, in: Falter, 11.11.1994, 21.

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Claus Peymanns Porno-Boulevard, in: Vorarlberger Nachrichten, 7.11.1994.



Kreativität entwickelt. Und tatsächlich, vergleicht man die Aufnahme der Premiere mit dem dazugehörigen Stücktext, finden sich die meisten Regieanweisungen (etwa regelmäßige besorgte Blicke nach dem Auto, Aktionen der Statist\*innen) genau umgesetzt. „Der Geist der Geschichte war kaum zu fassen. Hat sich ein Kaninchen (Regisseur) vor der Schlange (Autorin) verkrochen? Beifall für Schauspieler, Buhs für Peymann.“<sup>143</sup>, schreibt die *Arbeiterzeitung*, und überträgt somit die tierischen Konnotationen des Stückes auf das Autorin-Regie Duo. Jelinek wird also als die beherrschende, giftige Schlange konnotiert, Peymann als ein ihr unterlegenes, brav folgendes Kaninchen. Ähnliche Konnotationen finden sich im *Standard* („Claus Peymann hat dem Text, einem Aufguß von „Lust“, die Giftzähne gezogen“<sup>144</sup> – Hier findet man den Text bzw. Jelinek als Schlange, Peymann nicht in der Rolle eines Verteidigers, sondern als jemand, der es nicht schafft, das Bühnengeschehen zuzuspitzen) und erneut im *Falter*: „Je länger der Abend, desto weniger geht’s auch den Regisseur was an, desto hilfloser hoppelt Peymann den genauen Regieanweisungen der Autorin hinterher.“<sup>145</sup>

Die Tiervergleiche, die mit einer überraschenden Häufigkeit dargestellt werden, sind mit Elch und Bär schon im Stück angelegt. Sie fungieren in beiden Fällen aber als Grenzüberschreitung, als Hinweis auf das Enthemmte, das „Natürliche“ im Kontrast zum Kultivierten, gesteuerten.<sup>146</sup>

Es ist erstaunlich, wie inhaltlich einheitlich sich hier die Kritiken äußern, die Erzählung von Peymann als einem Regisseur, der seiner Aufgabe nicht gerecht wird und der Autorin hinterherhinkt, zieht sich etwa auch durch den *Kurier*

Wo diese schweinigt, tut es auch er, wenn es auf der Bühne bunt zugeht, entfaltet er richtiges Remmidemmi, die feine Ironie, für die man ihn als Regisseur schätzt, kommt zu kurz. Hier schwänzt ein Künstler im Irrtum, up to date sein zu müssen, seinen Beruf (auch den als Burgtheaterdirektor, wie ein Blick auf den Spielplan zeigt).<sup>147</sup>

Hier wird Peymann auch gleichzeitig in seiner Funktion als Intendant hinterfragt.

---

<sup>143</sup> Oh Wildnis! Oh schlappe Hosen!, in: Arbeiter Zeitung, 7.11.1994.

<sup>144</sup> Vehikel der Lust bei stotterndem Motor, in: Der Standard, 7.11.1994.

<sup>145</sup> Es hat nich wollen sein, in: Falter, 11.11.1994, 21.

<sup>146</sup> Margarete Sander, Elch und Bär auf dem Zwillingsgipfel. Raststätte oder Sie machens alle von Elfriede Jelinek, in: Dorothee Römhild (Hg.), Die Zoologie der Träume Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne, Opladen [u.a.] 1999, hier: 215.

<sup>147</sup> Remmidemmi auf dem Damenklo, in: Kurier, 7.11.1994.

Daß Peymanns Porno-Boulevard die Jelinek und ihre scheinbare Anklage der geheimen lüsternen Wünsche der Bürger (in Wirklichkeit ist es ein Ausschachten dessen, was heutzutage Geld und Schlagzeilen bringt) auf jeden Fall verharmlost. Der Abend wird sprachlich so verschliffen, daß er nie provokant wirkt.<sup>148</sup>

Rückbezogen bestätigen Kritiken wie diese in den *Vorarlberger Nachrichten* zwei Aussagen: Möglicherweise hinkten Jelinek und Peymann tatsächlich dem Interesse der Österreicher\*innen hinterher. Es ist ihnen nicht gelungen, die tatsächlichen Tabuthemen zu entlarven (vgl. Kapitel 2.4.). Zweitens waren sie von Anfang an der *Presse*, mit ihren Konkurrenz- und Zuspitzungstendenzen orientiert (vgl. Kapitel 2.1.)

Auch den von den Kritiker\*innen geschätzten sprachlichen Feinheiten bei Jelinek kann Peymann also nicht gerecht werden. Er trifft – zumindest nach der Kritik von *Theater heute* – den Ton von Jelineks Humor nicht, verwechselt die beißende Farce mit einem Boulevardspiel. Das Burgtheater wird hier kurzerhand zu „Porno-Boulevard“ umbenannt:

Claus Peymann, und dies ist seine schlimmste Humorlosigkeit, hat das grellböse Nach- mit einem konventionellen Boulevardspiel verwechselt. Da werden die Sätze abgefeuert, als hätten sie Pointen, und fallen trostlos ins Nichts.<sup>149</sup>

Es geht also auch um eine handwerkliche Kritik: Peymann bleibt als Regisseur hinter den Erwartungen zurück, schafft die ironische Zuspitzung nicht, für die er angetreten ist. Was bleibt, ist ein geplatztes Medienspektakel:

Keine Angst. Claus Peymann bleibt uns erhalten. Er muß nicht, wie er kokett vor Probenbeginn meinte, aus Wien emigrieren, der Skandal findet nicht statt.<sup>150</sup>

Zum Trost, den der Impresario nach verschüchtertem Applaus sicher nötig hat, sei ihm der 1. Preis der Werbewirtschaft verliehen: für den Satz, er und Jelinek müssten nach dieser Premiere auswandern. Nein, nur in sich gehen.<sup>151</sup>

#### 4.2.3. Sendung K1 und Nachberichte

Wenn wir das Wechselspiel zwischen Kritik und Theater beobachten wollen, müssen wir uns fragen, wie Peymann mit der Kritik umging. Tatsächlich scheint die Interaktion zwischen Presse und Burgchef mit den vernichtenden Rezensionen erst zu beginnen.

---

<sup>148</sup> Claus Peymanns Porno-Boulevard, in: *Vorarlberger Nachrichten*, 7.11.1994.

<sup>149</sup> Franz Wille, Realitäten und andere Einbildungen, in: *Theater Heute* 12 (1994), 22–25.

<sup>150</sup> Sich selbst treu und somit einander fremd geblieben, in: *Salzburger Nachrichten*, 7.11.1994, 7.

<sup>151</sup> Luft und Lust für alle!, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 7.11.1994, 16.

Die Kritik zerzauste das Machwerk so, daß Peymann bei der nächsten Pressekonferenz die Kulturjournalisten wütend beschimpfte. Nicht das Stück sei durchgefallen, höhnte er, sondern die Kritiker. Dann sind wohl auch die Zuschauer durchgefallen, denn sie empfingen Jelinek und Peymann nach der Premiere mit lautstarkem Buh.<sup>152</sup>

Auch *NEWS* berichtet von einer "Gegenattacke" des gehaßliebten Burg-Chefs<sup>153</sup> In der ORF-Sendung K1, ausgestrahlt am Tag nach der Premiere am 6.11.1994<sup>154</sup> regte sich Peymann tatsächlich über die missglückte Premiere auf. Die Sendung ist bis heute im ORF-Archiv einsehbar.<sup>155</sup>

Claus Peymann sitzt in einer Studiosituation Kulturkritiker Karl Lölbl gegenüber. Vor dem Interview sieht man einen Beitrag zur *Raststätten* Premiere mit kurzen Ausschnitten aus der Inszenierung – etwa genau die Szene, in der Traugott Buhre als Kellner den beiden Männern das Essen bringt und vor ihnen auf den Tisch pinkelt. Elfriede Jelinek selbst wird in ihrer Wohnung interviewt und wiederholt in einem etwas abweichenden Wortlaut ihr Anliegen mit dem Text, das sie schon in Sigrid Löfflers Interview formuliert hat:

Es geht um die Utopielosigkeit der Körper, die da auf den Markt geworfen sind, in Zusammenhang mit politische Utopielosigkeit, die mit dem Fall des linken Engagements zusammenhängt.<sup>156</sup>

Es kommen einige Besucher der Premiere zu Wort, etwa Peter Turrini, der die musikalische Komödie lobt, oder der ehemalige Direktor des Theaters in der Josefstadt Franz Stoss. Der Tenor ist durchwachsen, die meisten Interviewpartner betonen, dass ihnen im Stück langweilig gewesen wäre oder es ihnen nicht gefallen hätte.

Kurt Lölbl eröffnet auch das Gespräch mit Peymann mit einer Aufzählung diverser Kritiken aus den Zeitungen, und fragt danach direkt Peymann: „Wie geht man mit diesen Kritiken um?“ Peymanns Antwort:

Durchgefallen sind ja nicht wir, sondern diese Herrschaften. Die Klinger holt sich da zwei Lemuren aus dem Parkett - so war's halt gestern Abend: Es wird ein Skandal prophezeit, mit dem wir nichts zu tun haben. Das heißt die Pornographen bei den Zeitungen schreiben, es

---

<sup>152</sup> Schatten, in: Aula, 29.

<sup>153</sup> Das Publikum ist Durchgefallen!, in: News, 10.11.1994.

<sup>154</sup> Eva-Maria Klinger, Kultur Live (K1). Gespräch Claus Peymann mit Karl Lölbl.

<sup>155</sup> Ebd.

<sup>156</sup> Ebd.

soll ein Skandal sein, den sollen sie sich doch am Gürtel in Wien holen aber nicht am Akademietheater.<sup>157</sup>

Peymann spricht von zwei Lemuren, die Redakteurin Eva-Maria Klinger aus dem Parkett nach der Sendung interviewt. Er beteuert vor laufender Kamera, den Skandal nicht programmiert oder gewollt zu haben, die Schuld liege „bei den Pornographen von den Zeitungen“, die auf Skandal getrimmt waren. Hier öffnet Peymann noch eine weitere Dimension im Verhältnis zwischen Theater und (publizistischer) Öffentlichkeit: Nicht nur das Theater wird von der Presse als pornografische Institution beschrieben (über diesen Zusammenhang siehe Kapitel 2.3.), sondern es wird umgekehrt den Redakteur\*innen in den Zeitungen der Vorwurf gemacht, sie wären „Pornographen“. Sie wären diejenigen, die „über Huren schreiben“ (um die wortwörtliche Herkunft des Begriffs zu verwenden), und somit das Theater mit seinen Schauspieler\*innen erst zu Huren machen würden. Die Betrachter\*innen des Theaterbetriebs sind diejenigen, die die Vorstellungen allgemein und Raststätte im Besonderen erst zur Pornographie machen, die Vorstellung mit pornografischen Inhalten aufladen würden.

Es entspinnt sich ein Streitgespräch zwischen den beiden Interviewpartnern, in dem Peymann den Text Jelineks und seine eigene Inszenierung verteidigt. Selbst der Sager, er und Jelinek müssten nach der Premiere auswandern, will er nicht so gesagt haben:

Die Jelinek hat etwas wunderbar Lustiges gesagt, die hat gesagt Peymann, wenn das Stück herauskommt, dann wandern wir beide aus. Nach St. Pölten oder Baden, dort ist die Luft besser. Und den Satz habe ich aufgenommen, weil ich ihn sehr lustig fand. Das war der Satz. Und das Burgtheater lässt sich auch von St Pölten oder Baden wunderbar leiten. Das ist die Pointe gewesen. Und diese Satz ist immer nur halb zitiert worden, und dann haben sich diese Pornographen bei den Zeitungen darin richtig schön eingelullt und haben gesagt das wird ein Skandal, das gibt einen Skandal, und dann war's keiner, jetzt ist es ein Misserfolg.<sup>158</sup>

Nicht er habe den werbewirksamen Satz geprägt, die Zeitungen hätten sich seine Aussagen zurechtgelegt, um mehr Publikum anzusprechen. Den „Pornographen bei den Zeitungen“ wird wiederum die Schuld für die Programmierung des Publikums zugeschrieben.

Ein Publikum geht natürlich diesen Leuten auf den Leim. Und ich sage Ihnen, ich freue mich schon auf die sechzehn Vorstellungen mit einem normalen Publikum, mit einem nicht verblendeten Publikum, dass diese grandiose Komödie die gestern scheinbar bei den Journalisten und einem Teil des Premierenpublikums, sie haben ja gesehen, wie der Saal

---

<sup>157</sup> Ebd.

<sup>158</sup> Ebd.

gestern der Balkon getobt hat, dort steht ja unser Publikum und nicht diese Lemuren in den Premieren in den ersten Reihen, man konnte ja gar nicht hinunterschauen. Es war Eis, von vorneherein. Ein aggressives, militantes Publikum, das zum Killing gekommen war.<sup>159</sup>

Das Wort Lemuren – um das es später auch in der Parlamentsdiskussion gehen wird – fällt hier also noch ein zweites Mal und wird auf das gesamte Premierenpublikum bezogen. Peymann zeichnet eine – von den Zeitungsredakteur\*innen bewusst herbeigeschriebene – Gegnerschaft zwischen ihm und seinem Publikum auf. Das Premierenpublikum sei gar nicht sein „richtiges Publikum“ gewesen, da es nur aus bewussten Gegnern seiner Intendanz bestanden hätte. Darauf angesprochen, dass die Inszenierung beim Publikum eher mäßig angekommen war, entgegnete Peymann laut *NEWS* im Interview:

Das wußte ich schon vor der Premiere, daß wussten auch die Schauspieler. 50 bis 60 Theaterkritiker mit Anhang, dazu besserwissende Regiekollegen und Schauspieler, und dann die Lemurenfraktion, die nur kommt, um den Kopf zu schütteln – das war doch ein großer Teil des Publikums in diesem kleinen Haus. Einige behaupten, die Premiere sei durchgefallen. Aber nicht das Stück, das Publikum ist durchgefallen! Da war die falsche Erwartungshaltung an das Stück. Man war auf Skandal und Porno programmiert. Ich kann nur festhalten: Wer Pornographie sehen will, und das wollen ja offensichtlich ein paar Theaterkritiker, der sollte doch auf den Gürtel gehen, aber nicht ins Theater.<sup>160</sup>

Das Spiel zwischen Presse und Theaterleitung ging also noch über die Premiere hinaus weiter. Den Vorwurf, die Vorstellungen von einer brisanten Aufführung seien vom Burgtheater selbst geschürt worden, weist Peymann zurück. „An der falschen Voyeurpropaganda“<sup>161</sup> sei er jedenfalls schuldlos gewesen. Warum er das Stück trotzdem unter Verschluss gehalten habe? „Selbst der naivste Schauspieler kann ein Stück zehnmal intelligenter lesen als der intelligenteste Theaterkritiker.“ Der sich in der Debatte um *Raststätte* abzeichnende Konflikt zwischen Peymann und seinen Kritiker\*innen ist also auch Teil einer größeren Diskussion zwischen Peymann und seinen Kritiker\*innen, ja zwischen Theatermacher\*innen und Kritiker\*innen durch die Theatergeschichte. Wer bestimmt, was als Pornografie gilt? Die Künstler\*innen selbst (in unserem Falle vielleicht auch: Jelinek als Autorin), die sich sehr bewusst sind, dass sie mit sexuellen Grenzüberschreitungen spielen? Die Institution, die ihre Kunst vermarktet (und weiß, dass sie aus diesen Grenzüberschreitungen Kapital ziehen kann?) Das Publikum, das die Darstellung mit

---

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Das Publikum ist Durchgefallen!, in: *News*, 10.11.1994.

<sup>161</sup> Ebd.

entsprechendem Hintergedanken betrachtet? Die Berichterstatter\*innen, die diesen Rahmen erschreiben? Dadurch, dass das Stück und die Debatte mit sexuellen Themen aufgeladen ist, wird dieser Konflikt noch verstärkt: Die Kritiker\*innen sind „Pornographen“, Peymann ein „Schlappschwanz“, das Publikum „Voyeure“. Die Diskussion entwickelt sich sehr schnell weg von einer sachlichen Debatte über die Inszenierung hin zu einer Frage, was man auf einer Theaterbühne dürfen soll oder kann.

#### 4.3. Printmedien

Nachdem die Presseberichterstattung schon in den beiden früheren Kapiteln zentral war, sollen die Akteur\*innen der Presse an dieser Stelle nochmals hervorgehoben werden. Ein Überblick über die Lage der Printmedien in Österreich in den 1990er Jahren wurde bereits im Kapitel 2.1. gegeben. An dieser Stelle sollen einerseits ein paar der Akteur\*innen nochmals hervorgehoben werden, andererseits soll die Frage aufgegriffen werden, wie sexualisierte Begriffe verwendet werden, um Leser\*innenaufmerksamkeit zu generieren.

„Medien rekonstruieren nicht Realität, sie bilden sie nicht ab, sondern sie konstruieren Auffassungen von Realität.“<sup>162</sup> schreibt Stefan Neuhaus als Einleitung in „Literatur als Skandal“. Die Kritiker\*innen und Journalist\*innen, die die Berichte und Rezensionen verfassen, sind selbstverständlich nie eine anonyme und schon gar keine objektive Masse, sondern Personen, die oft auch auf andere Weise im Kulturbetrieb agieren. Ein Beispiel wäre Sigrid Löffler, die nicht nur als Theaterkritiker\*in sondern eben auch vor allem durch das literarische Quartett wirkte, oder Roland Koberg, Verfasser der Kritik im *Falter*, der später als Dramaturg an mehreren Theatern arbeitete oder eben auch in dem Semester eine Vorlesung an der Universität Wien hielt. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, jetzt auf das Verhältnis von Kritik und Theater einzugehen, auf jeden Fall handelt es sich um ein durchlässiges Verhältnis, in dem einige Personen immer wieder die Seiten und Rollen wechseln.

Bei wiederum anderen Kritiker\*innen lohnt sich der Blick auf ihre berufliche Werdegang, weil sie innerhalb ihrer Laufbahn zwischen den Medien wechseln. Heinz Sichrovsky verfasste etwa nicht nur die Kritik über *Raststätte* in der *Neuen Kronen Zeitung*, sondern auch als Gründungschefredakteur und Kulturchef bei *NEWS*; wo er ebenfalls über die Aufführung berichtete. Das liegt natürlich auch an der im Kapitel 2.1. erwähnten engen finanziellen Verflechtung der beiden Blätter. Bemerkenswert ist, dass seine Rezension zu *Raststätte* auf seiner Wikipediaseite sogar vermerkt ist – als positive Rezension in einem Blatt mit eigentlich der Aufführung negativ eingestellter Linie.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Stefan Neuhaus (Hg.), *Literatur als Skandal Fälle - Funktionen - Folgen*, Göttingen 2007, 12.

<sup>163</sup> N.n., Heinz Sichrovsky (22.4.2023), [https://de.wikipedia.org/wiki/Heinz\\_Sichrovsky](https://de.wikipedia.org/wiki/Heinz_Sichrovsky) (16.6.2023).

Die meisten Akteur\*innen sind auch heute noch zentraler Teil der Kulturberichterstattung oder in anderen Funktionen im Medienbetrieb tätig. Bei der Analyse ihrer Aussagen ist es also zentral im Kopf zu behalten, dass immer unterschiedliche Intentionen im Spiel sind. Dieses Kapitel möchte sich, anlehnend an die Pornografieforschung, vor allem nochmals genau auf die Verwendung sexualisierter Begriffe in den Rezensionen näher ansehen, um zu verstehen, welche Mechanismen hier wirksam werden.

#### 4.3.1. Verwendung von sexualisierten Begriffen

Unter sexualisierten Begriffen werden Begriffe verstanden, die explizit auf sexuelle Handlungen oder Geschlechtsteile verweisen oder bei denen implizit eine solche Konnotation hergestellt wird. Nicola Döring<sup>164</sup> unterscheidet für Pornografie zwischen einer juristischen Position, einer Alltagsdefinition, einer (ethisch) wertenden und einer wissenschaftlichen Definition. Für mich scheint es hier nicht sinnvoll, juristische oder wissenschaftliche Definitionen anzuwenden, sondern nah an einem Alltagssprachgebrauch zu bleiben, wie er auch in den Rezensionen selbst verwendet wird. Den Rezensenten geht es genau darum, dass ihre zweideutigen Anspielungen von möglichst vielen Lesenden verstanden werden, um den Sätzen der Rezension eine weitere lustvolle Ebene hinzuzufügen. Es kann erwartet werden, dass sexualisierte Begriffe vor allem in Titeln und Zwischenüberschriften verwendet werden, aber auch generell in die Rezensionen eingeflochten werden, um Leseraufmerksamkeit zu generieren.

Auffallend ist eine durch Metaphern hergestellte Verwebung des Misserfolgs der Aufführung durch einen Misserfolg beim sexuellen Verkehr, etwa im Titel der *Arbeiterzeitung*<sup>165</sup> oder im finalen Urteil desselben Artikels: „Ach, die Inszenierung hing längst durch wie ein Schlappseil“<sup>166</sup>

Auffallend ist außerdem eine Vermischung der sexuell-konnotierten Begriffe mit Fäkalausdrücken. 13 von 19 Artikel erwähnen (auch im Titel<sup>167, 168</sup> oder an mehreren

---

<sup>164</sup> vgl. Schiel, 2020.

<sup>165</sup> Oh Wildnis! Oh schlappe Hosen!, in: Arbeiter Zeitung, 7.11.1994, 16.

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Vgl. Weibliche Begehrlichkeiten am WC, in: Die Furche, 10.11.1994, 20.

<sup>168</sup> Vgl. Remmidemmi auf dem Damenklo, in: Kurier, 7.11.1994, 30.



Stellen<sup>169</sup>), dass die Handlung teilweise auf dem Damenklo stattfindet, „unappetitliche“ Details wie urinieren werden von einigen Zeitungen nacherzählt.<sup>170, 171</sup> Ein Beispiel hierfür aus dem *Kurier*: „Es ist letztlich nichts als grauslich, wenn der Kellner das Essen auf die Tischplatte schüttet und dieses, nachdem er noch darauf uriniert hat, von den Gästen aufgeschleckt wird.“<sup>172</sup>

Themen wie Technikkritik werden etwa in der Rezension des *Standards* aufgegriffen: So heißt es in der Überschrift gleich: „Vehikel der Lust mit stotterndem Motor“<sup>173</sup>

Elfriede Jelineks Komödie *Raststätte oder sie machens alle* packt wiederum das postmoderne Elend fest an der Peniswurzel. Triebhaft und gefühlsarm ist, wir ahnen es, die Welt; der Austausch von Sekreten das, was sie im Innersten zusammenhält.<sup>174</sup>

Der Befund über die Verwahrlosung einer Gesellschaft wird wahrgenommen, jedoch auch wieder durch ironische Brechung in Frage gestellt.

Schlussendlich kommt es – wie im Stück selbst – zu einer Vermischung von sexuellen Metaphern mit Bildern aus der Tierwelt, wie etwa im folgenden Bericht aus *NEWS*.

Es kommt zur variantenreichen Begegnung mit zwei Herren in Bären- und Elchfellen, der Naturekt tröpfelt zögerlich über das jämmerliche Szenario schwitzhändiger Spießensexualität.<sup>175</sup>

Als Reaktion auf die sexualisierten Inhalte wird in den Rezensionen auch häufig nicht mit Skandal, sondern mit dem Vorwurf von Spießertum reagiert und der Spießertums-Vorwurf auch auf Peymann und Jelinek selbst ausgeweitet:

Sie applaudierten und buhten höflich, ganz ohne Erregung. Weshalb Regisseur Claus Peymann, in Verteidigung seiner Autorin, sofort alle als Lemuren beschimpfte. Weil sie's nicht auf Swingerpartys treiben wollen? (Wie übrigens auch er selber und die Jelinek nicht.)<sup>176</sup>

---

<sup>169</sup> Vgl. Oh Wildnis! Oh schlappe Hosen!, in: Arbeiter Zeitung, 7.11.1994, 16.

<sup>170</sup> Vgl. Jelinek, Peymann, Burgtheater: Dreifache Selbstverstümmelung, in: Die Presse, 7.11.1994, 16.

<sup>171</sup> Vgl. Schatten, in: Aula, 12.1994, 29.

<sup>172</sup> Remmidemmi auf dem Damenklo, in: Kurier, 7.11.1994, 30.

<sup>173</sup> Vehikel der Lust bei stotterndem Motor, in: Der Standard, 7.11.1994.

<sup>174</sup> Ebd.

<sup>175</sup> Man haßt mich in Österreich, in: News, 10.11.1994, 146.

<sup>176</sup> Viel Lärm um nichts, in: Wiener Basta, 6–7.

Welche Schlüsse lassen sich aus dieser Berichterstattung ziehen? Hat Peymann recht und wir haben es hier mit einer Gruppe unbefriedigter Pornographen zu tun? Mit enttäuschten Voyeuren, die sich nach dem ausgebliebenen Porno ihren eigenen Skandal herbeischreiben? Die Gründe könnten einerseits in einer kapitalistischen Logik liegen, wie sie aus dem starken Konkurrenzdruck der Medien begründet liegt: Sex sells. Ein Stück, das zur Ausschlachtung sexueller Metaphern einlädt, wird schon deshalb auch so eröffnet werden.

Andererseits kann man in den Rezensionen einen Lernprozess einer Gesellschaft beobachten: Nach der langen sexuellen Revolution und der Aids-Pandemie zeigt sich im Sprechen über das Stück wieder eine Öffnung. Wir sind nicht prüde, sind keine Lemuren. Alle diese Aussagen müssen in der Öffentlichkeit noch rückversichert werden. Es ist und bleibt eine Sondersituation, wenn vormals tabuisierte Formen der Kontaktaufnahme wie Anzeigen auf die Bühne gebracht werden, dementsprechend aufgeregt wird darüber berichtet. Zum Ende dieses Kapitels möchte ich nochmals auf Stefan Neuhaus zurückkommen, der genau diese revolutionierende Eigenschaft von Skandalen in der Literatur (und in unserem Sinne, auch am Theater) beschreibt.

„Hier lässt sich die aufregende Beobachtung machen, dass Skandale das Regelsystem selbst betreffen. Zu fragen bleibt: Bestätigen sie das geltende System in der Verstärkung verbreiteter Auffassungen über Literatur, oder erschüttern sie es, indem sie die Wertmaßstäbe, die an bestimmte Autoren und Werke angelegt werden, durch kontroverse Berichterstattung als Konstruktionen erkennbar machen?“<sup>177</sup>

Man könnte mit der Beobachtung schließen, dass im Falle der Berichterstattung zu Raststätte geltende Wertmaßstäbe sichtbar und teilweise auch reevaluiert werden, zu einer tatsächlichen Erschütterung, einer Diskussion über gemeinsame Werte, wie es Neuhaus andeutet, kommt es allerdings nicht.

---

<sup>177</sup> Neuhaus, 2007, 12f.

#### 4.4. Öffentliche Meinung

Dieser Teil der Arbeit kann selbstverständlich nicht zum Ziel haben, die öffentliche Meinung rund um *Raststätte* so vollständig wiederzugeben, wie dies in den anderen Kapiteln möglich war. Noch viel stärker als bei den anderen Akteur\*innen ist man auf die Wiedergabe und die damit einhergehende Selektion durch die Medien gebunden. Unter den noch verfügbaren Leserbriefen findet sich so etwa keiner, der sich positiv über das Stück äußert – Leserbriefe sind grundsätzlich ein Medium, in dem eher Empörung statt Zustimmung geäußert wird, andererseits wählen die Zeitungen vermutlich genau diese Leserbriefe aus, die ihre Haltung untermauern. Da die Leserbriefe vollständig in Zeitungen publiziert wurden, die schon im Vorhinein eine negative Meinung hatten, spiegelt sich diese auch in ihrer Auswahl wider. Für eine Analyse sind die Leserbriefe trotzdem spannend, weil hier viele der Argumente, die in den vorherigen Kapiteln aufgetaucht sind, nochmals zusammenfassend erwähnt werden.

##### Das Theater als Anstalt

Auch die Tatsache, daß das neue Stück ‚Raststätte‘, das am Akademietheater zur Aufführung gelangt, nach dem Urteil der meisten Kritiker langweilig ist, ändert nichts daran, daß die Aufführung dieses neusten Machwerkes von Elfriede Jelinek Skandal und Tiefpunkt der Theaterpolitik Claus Peymanns darstellt. Der Umstand, daß sich die Autorin in der Rolle der Moralistin gefällt, um umso ungehemmter provozieren zu können, tut der Unmoral dieses Werkes keinen Abbruch. Auch die Tatsache, daß das von Peymann als ‚Lemuren‘ beschimpfte Publikum bereits zu abgestumpft ist, um mit einem handfesten Theaterskandal, wie wir ihn bald nur mehr aus der Geschichte kennen zu reagieren, bedeutet nicht, daß die Sache, um die es hier geht und die von Jelinek und Peymann angerichtet wurde, weniger arg ist. Was in einem Keller und Experimentiertheater allenfalls noch angängig wäre und unter dem Danner der Freiheit der Kunst, die für alle Verletzungen des guten Geschmacks bemüht wird, passieren könnte, darf und soll auf einem Staatstheater, das ein Kulturgut zu pflegen und Maßstäbe zu setzen hat, keinen Platz finden.<sup>178</sup>

Spannend ist, dass nicht beschrieben wird, worin die Geschmacksüberschreitung besteht. Aus den Toiletten auf der Bühne? Der angedeutete Sex hinter den verschlossenen Türen? Der Text verbindet sich außerdem nicht mit dem vorangestellten Titel. Welche Art von Anstalt ist hier gemeint? Das Theater als Anstalt für besessene Künstler\*innen wie Peymann? In diesem Beispiel aus der Furche haben wir tatsächlich die meisten Argumente wieder beisammen: 1) Das Stück ist aus Sicht der Kritiker\*innen nichts als langweilig, der

---

<sup>178</sup> Das Theater als Anstalt, in: Die Furche, 17.11.1994, 2.

Skandal ist ausgeblieben, weil das Publikum inzwischen zu abgestumpft ist, um darauf zu reagieren 2) Jelinek ist eine provozierende Moralistin, die ein verwerfliches Stück geschrieben hat. 3) Peyman hat als Theaterleiter versagt und einen neuen Tiefpunkt für das Burgtheater markiert 4) Das Burgtheater hätte eigentlich andere Ansprüche an „guten Geschmack“ zu stellen und „Kulturgut“ zu pflegen, anstatt sich auf Experimente einzulassen. Ein Stück wie *Raststätte* hat auf der „Staatsbühne“ keinen Platz. Das letzte Argument wird auch in einem im *profil* abgedruckten Leserbrief wiederholt:

Schon die Tatsache, daß dieses (im Grunde genommen sehr geschmacklose marxistische) Tendenzstück in einem Staatstheater, das aus Steuergeldern subventioniert wird, aufgeführt werden konnte, läßt für unser Land demnächst nicht nur den Beginn einer weiteren Komödie, sondern den ersten Akt einer Tragödie befürchten.<sup>179</sup>

Auf einen Artikel im *Profil* reagiert ein weiterer Leserbrief, der sich direkt auf Jelineks *Gewaltprofil* beruft und die Debatte von PorNO aus einem anderen Licht aufleben läßt:

„Sexualität ist Gewalt“ ist wohl eine der widerlichsten, dümmsten, gemeinsten und gemeingefährlichsten Behauptungen, die Elfriede Jelinek jemals von sich gegeben hat. Dagegen wirkt das beharrliche Bestehen der katholischen Kirche auf der unglaublich dummen und weltfremden Behauptung, jeglicher Geschlechtsverkehr - außer in der Ehe, und auch da nur zum Zwecke der Zeugung, und auch da nur möglichst lustlos - sei sündhaft, geradezu harmlos.<sup>180</sup>

Dieser Leserbrief kann auch im Sinne der PorNo Debatte gelesen und verstanden werden – dass (die Darstellung von) Pornographie per se schon Gewalt (an Frauen) ist, ist die grundlegende Argumentationslinie der Debatte. Es gilt hier noch anzumerken, dass durchgehend nur männliche Leserbriefschreiber in den Zeitungen zu Wort kommen. Eingeführt werden sie mit Vor- und Nachnamen inklusive Titel, um ihren Aussagen Gewicht zu verleihen.

#### 4.4.1. Satire

Das Elfriede – Jelinek Forschungszentrum sammelt außer den Leserbriefen und Kritiken auch noch Texte, die einer anderen publizistischen Gattung zugeordnet sind: Drei

---

<sup>179</sup> Pratschke, Gottfried: Leserbrief auf *profil* Cover 44/94, in: *profil*, 14.11.1994, 12.

<sup>180</sup> Schrittwieser, Univ. Doz. Dr. Roman: Leserbrief auf *profil* Cover 44/94, in: *profil*, 21.11.1994, 12.

Schmähgedichte, zwei von Martin Wolf in der *Neuen Kronen Zeitung*<sup>181</sup> sowie von Günther Allinger in der *Ganzen Woche*<sup>182</sup> und einen schwerer zuordenbaren, jedoch klar satirisch gemeinten Text von Roland Koberg im *Falter*.<sup>183</sup> Alleine, dass solche Formate existieren, ist ein wichtiger Indikator dafür, wie verbreitet der „Skandal“ um *Raststätte* war, dass die Mehrheit der Leser\*innen Bescheid wusste. Die Gedichte zeigen auch – in verknappter Form – welche Aspekte der „Causa“ sich schlussendlich im Gedächtnis des Publikums festsetzen sollten:

Einst stand's auf Toiletten nur –  
Heut nennt der Peymann es Kultur.  
Einst putzte es die Klofrau weg –  
Heut feiert man Frau Jelinek.  
Einst galt so manch Genie als Lümmel –  
Heut hebt man Lümmel in den Himmel  
Und preist dieselben, weil sie mies,  
schon eo ipso als Genies.<sup>184</sup>

Die „Verschmutzung“ durch Kultur durch das „Toilettenstück“ *Raststätte*, das Hochheben von „Lümmeln“ (Peymann und Jelinek), vermutlich durch ungewünschte Kulturpolitiker\*innen (Scholten). Implizit hergestellt wird eine Trennung von Hoch- und Subkultur, wobei einerseits die Dekadenz der Hochkultur kritisiert wird, deren Entscheidungen (eben für Peymann/Jelinek) man nicht mehr nachvollzogen werden können – von Martin Wolf und einem „normalen Publikum“, an welches der Text sich implizit richtet. Die in dem Kapitel 2.3. beschriebene Trennung von Kultur und Pornografie wird ebenfalls implizit weiter bedient: Was auf einer Klotür steht (anrühige Sprüche), kann doch nicht auf einer Staatstheaterbühne gezeigt werden.

---

<sup>181</sup> Wolf, Martin, in: Neue Kronen Zeitung, 12.11.1994.

<sup>182</sup> Der Schließtag, in: Die ganze Woche.

<sup>183</sup> Würstel & Vanillekipferl, in: Falter, 23.11.1994.

<sup>184</sup> Wolf, Martin, in: Neue Kronen Zeitung, 12.11.1994.

Günther Allinger geht in seiner etwas ausführlicheren Satirekolumne *Der Spaziergänger* noch etwas weiter:

Der Peymann Claus, der Peymann Claus

Schaut aus dem Hosentürl raus,

denn heute spielt er einen Dreck

von Frau Elfriede Jelinek.

„Raststätte“ heißt des Stückes Ort,

zwei Damen sitzen am Abort.

Die Häuslfrau, die staunt nicht schlecht,

die Damen von der Burg sind echt;<sup>185</sup>

Ähnliche Muster: der Skandal von Toiletten und Obszönitäten am Burgtheater. Allinger fasst auch den weiteren Verlauf der Kritiken satirisch zusammen:

Herr Peymann wurde es ganz schal,

weil ausgeblieben der Skandal,

da half auch nicht, daß andre pissten,

die Namen stehn in Peymanns Listen.

Das Publikum schaut auf die Uhr,

so gut gefiel ihm die Kult-hur.

Herr Claus bekam gleich einen Gachen,

auf jene, die ihm nicht entsprachen,

und rief erregt in seinem Zurn,

das sind doch wirklich nur Lemurn.

Die Affen, klein, mit großen Schwänzen:

Da müssen manche Neider trenzen.

Das Publikum macht sich nichts draus:

---

<sup>185</sup> Der Schließtag, in: Die ganze Woche.

Hauptsache ist, es bleibt der Claus.

Doch Peymann muß jetzt selbst lulu

und schließt sein Hosentürl zu.<sup>186</sup>

Peymann ist klar das Hauptsubjekt dieses Satiregedichts, auf dessen Kosten sich lustig gemacht wird. Sein Plan ist nicht aufgegangen, er hat nicht nur den Schaden, sondern auch den Spott – und kann mit den Kritiken obendrein nicht umgehen. Jelinek (von der nur am Anfang das Stück als „Dreck“ beschimpft wurde) spielt eine untergeordnete Rolle.

Der Artikel von Roland Koberg ist eine satirische Aufarbeitung einer wahren Begebenheit, Peymann und Dramaturgin Rita Thiele waren Gäste in einem von ihm geleiteten Proseminar.<sup>187</sup> Auch dieser Artikel beginnt mit dem Setting auf der Toilette, erst nach und nach wird der Kontext aufgeklärt und ein Claus Peymann skizziert, der zwar seinen eigenen Misserfolg zugibt, jedoch bei weitem nicht alle seine Fehler einsieht und „weiter an Erlösung durch das Theater glaubt“. <sup>188</sup> Er verteidigt auch Jelineks Text vor den – laut Koberg eher desinteressierten und ablehnenden Proseminaristen. „Ich maße mir eine solche oberlehrerhafte Verhaltensweise der Literatur gegenüber nicht an, im fünften Semester ein Stück so zackzack wegzuwischen!“ <sup>189</sup>

Wieder spannend zu bemerken: Die Sache erhält also so viel Zuspruch, dass zwei Wochen nach der Premiere der *Falter* noch zwei ganze Seiten für einen Nachbericht zu Verfügung stellt.

---

<sup>186</sup> Ebd.

<sup>187</sup> Mailanfrage an Roland Koberg, 21.5.2023.

<sup>188</sup> Würstel & Vanillekipferl, in: *Falter*, 23.11.1994.

<sup>189</sup> Ebd.

### 4.3. Politische Dimension

Wie reagiert die österreichische Politik anno 1994 auf eine vermeintlich öffentlich pornografische Aufführung am „Staatstheater“ Burgtheater? Obwohl das Stück, wie aus der Vorrecherche klar ersichtlich ist, inhaltlich keinen Skandal darstellt, erwarte ich, dass die Frage von Darstellbarkeit von Pornografie im Theater vor allem um den Aspekt verschärft wird, dass es sich beim Burgtheater eben um eine symbolische, vom Staat getragene Institution handelt. Welche Debatten und Argumentationslinien werden auch politisch von den Parteien aufgenommen und schließlich sogar in einer Parlamentsdebatte diskutiert? Zunächst ist – aus der Sicht der Medien – die politische Dimension von *Raststätte* eng an die Position Rudolf Scholtens gebunden, der, wie schon mehrmals betont, Peymann nicht nur zweimal zum Direktor berief, sondern ihn über seine Laufbahn hin unterstützte. Über Scholten, den Kulturminister zu Peymanns Zeiten, verliert Peymann in dem K1 Interview nur positive Worte, lobt seinen Duktus, mit dem er die „Minderheit der Kunst“<sup>190</sup> schütze. Die politische Ebene liegt also aus der Sicht der Rezensent\*innen über bzw. hinter jenen der Aufführung. Scholten ist die Person, die ihre Zugeständnisse an Peymann revidieren sollte bzw. die Verantwortung für seinen Misserfolg trägt. Dies zeigt sich schon in der ersten Debatte in der Vorberichterstattung, in der es um die Kinderarbeit geht.

#### 4.3.1. Vorberichterstattung

Ca. zwei Wochen vor der Premiere erscheinen in der *Presse* zwei Artikel, die die durch Peymanns Aussage „Er müsse Auswandern“<sup>191</sup> bewegte Stimmung auf das Stück weiter aufheizen: „*Nutztier Kind*“ auf der Staats-Pornobühne<sup>192</sup> bzw. *Kindergastspiel der Gewalt*<sup>193</sup>. Im Folgenden möchte ich in einem kurzen Exkurs diese beiden Artikel näher betrachten, da anhand derer viele generelle Aspekte der (Vor-) Berichtserstattung nochmals verdeutlicht werden können. Beide Artikel stammen aus der Feder des langjährigen Leiters des Kulturressorts Hans Haider<sup>194</sup>, studierter Theaterwissenschaftler und Theaterkritiker,

---

<sup>190</sup> Das Publikum ist Durchgefallen!, in: *News*, 10.11.1994.

<sup>191</sup> Die Nackten und die Zoten, in: *profil*, 31.10.1994, 90–95, 91.

<sup>192</sup> Nutztier Kind auf der Staats-Probephöhne, in: *Die Presse*, 29.10.2004, 8.

<sup>193</sup> Kindergastspiel der Gewalt, in: *Die Presse*, 8.

<sup>194</sup> Vgl. N.n., Biographie Hans Haider, <https://www.ogl.at/archiv/biografien/bio//hans-haider/> (9.5.2022).



erschienen am 29.10.1994. Die *Presse* ist als bürgerlich-liberale Zeitung eines derjenigen Blätter, die Jelineks *Raststätte oder Sie machens alle* durchgängig begleitet hat und somit die Debatte prägt.<sup>195, 196</sup>

Historisch ist noch wichtig zu bemerken, dass 1994 Kinderpornografie im Strafgesetzbuch verankert wurde, das Thema in der Öffentlichkeit also präsent war.<sup>197</sup>

Zunächst haben wir es mit unterschiedlichen Genres zu tun: Während man *Nutztier Kind* als einen Bericht lesen kann, der die Leser\*in über die Fakten des Vorfalls aufklärt, also eher einem enthüllenden Modus verpflichtet ist, ist *Kindergastspiel* klar als Meinung markiert und somit auch von einem direkteren, intimeren Tenor geprägt. Beide Texte vertreten, wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln, eine kohärente (der Kinderbeschäftigung gegenüber negativ eingestellte) Meinung, die keine unterschiedlichen Interpretationen zulässt. So stellt der erste Text, obwohl er sich den Ton der objektiven Berichterstattung annähert, etwa durch Zeitangaben und Zitieren mehrerer unterschiedlicher Beteiligter, doch durch die subjektiven Fragen in der Einleitung bzw. durch exzessive Zitate einschlägiger Stellen aus Jelineks Text die Haltung von Haider klar.<sup>198</sup> Vor allem die Frage der Diskurs-Repräsentation ist hier ausgiebig: Die befragten und zitierten Herren werden zwar mit ihren Titeln vorgestellt und bekommen dadurch Autorität, sind aber durch die Verben wie „beteuern“, „erklären“ oder „betonen“ in einer rechtfertigenden Position. Die Nennung von Dr. Rudolf Scholten als letzten Namen ist sicherlich nicht unbeabsichtigt. Im Meinungs-Statement äußert sich Haider dann direkt zu dem Vorfall, und greift die Autorin an prominenter Stelle am Schluss des Textes auch auf persönlicher und politischer Ebene an:

Die – kinderlose – KPÖ-Lady Jelinek hat begriffen, an welchen Schwächen auch unsere freie Gesellschaft zugrunde gehen kann. Sie tritt im cleanen Ärztinnenkittel auf – aber füttert den Bazillus Gewalt.<sup>199</sup>

Ironie wird hier als Mittel benutzt, die eigene Meinung zuzuspitzen und als Waffe gegen die Autorin gewandt.<sup>200</sup> Haider verwendet außerdem die Stellung der einzelnen Textteile

---

<sup>195</sup> Vgl. auch: Es geht auch anders an der "Burg": Nun Tänzerinnen statt Schulkinder, 2.11.1995, 20.

<sup>196</sup> Vgl. auch: Jelinek, Peymann, Burgtheater: Dreifache Selbstverstümmelung, in: Die Presse, 7.11.94, 16–17.

<sup>197</sup> Perner, 1999, 60.

<sup>198</sup> Vgl. *Nutztier Kind* auf der Staats-Probephöhne, in: Die Presse, 29.10.2004, 8.

<sup>199</sup> *Kindergastspiel der Gewalt*, in: Die Presse, 8.

<sup>200</sup> Vgl. Peřka, 2007, 525f.

zueinander zur Emotionalisierung, etwa wenn er in *Nutztier Kind* zunächst das Alter der Kinder nennt, dann obszöne Stellen des Textes zitiert und schließlich zu den Stellen kommt, in denen es auch um Kindesmissbrauch geht, also ein noch heute wirksames gesellschaftliches Tabu angesprochen wird.<sup>201</sup> Dieses Tabu wird im *Kindergastspiel* wieder aufgegriffen und mit der „übermächtig aggressiven Life-Style-Reklame“<sup>202</sup> in Verbindung gebracht, die schließlich auch zur „Verrohung der staatlichen Theaterkunst“<sup>203</sup> führt.

Es geht Haider also darum, die nicht gemeldete Kinderarbeit am Burgtheater als Staatsproblem darzustellen. Hinweise darauf finden sich schon im Titel, in dem das Burgtheater als Staats-Pornobühne bezeichnet wird<sup>204</sup> oder auch in der Nennung von Bundesminister Scholten als letzten und somit suggeriert Letztverantwortlichen<sup>205</sup>. Das gute Verhältnis des umstrittenen Burgtheaterdirektors Peymann zu Bundesminister Scholten wird dabei als gegebenes Wissen vorausgesetzt (Präsupotion). Haider argumentiert klar gegen sozialdemokratische Kulturpolitik, etwa indem er die sozialdemokratischen „Kinderfreunde“<sup>206</sup> erwähnt, die mit der Debatte eigentlich gar nichts zu tun haben, und in dem er „nicht nur Unterhaltung, sondern auch Sitten-, Geschmacks-, und Gefühlsbildung“<sup>207</sup> fordert. Hier wird deutlich, dass die Debatte um Pornografie nur dazu verwendet wird, um unterschiedliche kulturpolitische Meinungen zu stärken.

Es handelt sich jedoch nicht um eine einseitige Skandalisierung im Interesse des Kulturressorts der *Presse*. Das Verhältnis ist komplexer, da ja auch das Theater von einem Skandal bzw. der daraus resultierenden Berichterstattung profitiert.

Hat Peymann die Folgen geahnt? Schon heute, Samstag, warf er in der spektakulärsten Karten-Verkaufsaktion seiner Direktion sämtliche Eintrittskarten für alle 17 Vorstellungen von „Raststätte oder Sie machens alle“ im November auf den Markt.<sup>208</sup>

---

<sup>201</sup> *Nutztier Kind* auf der Staats-Probe Bühne, in: *Die Presse*, 29.10.2004, 8.

<sup>202</sup> Ebd.

<sup>203</sup> Ebd.

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> Vgl. Ebd.

<sup>206</sup> *Kindergastspiel der Gewalt*, in: *Die Presse*, 8.

<sup>207</sup> Ebd.

<sup>208</sup> *Nutztier Kind* auf der Staats-Probe Bühne, in: *Die Presse*, 29.10.2004, 8.

Claudia Dürr und Tasos Zembylas sprechen von fünf Kategorien von Skandalen im Literaturbetrieb und eine zusätzliche Form des „Inszenierten (Pseudo-) Skandals als Mittel für Publizität“:<sup>209</sup>

Solche Formen der strategischen Selbstdarstellung erfüllen die Bedürfnisse einer »Gesellschaft des Spektakels« (Guy Debord), d.h. sie bedienen eine Nachfrage nach scheinbar spektakulären Inhalten. Die medialen Berichte resultieren also aus einem bewussten Zusammenspiel zwischen Autoren und Journalisten, die eine »Story« basteln. Skandalös sind die Vorkommnisse - echt oder erfunden - nur für eine fiktive Klasse bigotter Leser und Leserinnen<sup>210</sup>

Trotzdem werden gewisse Formen der Skandalisierung von beiden Seiten angewandt. Jelinek verwendet in ihrem Stück einige Begriffe aus dem Wortfeld des Jagens, um eine Natur-Kultur bzw. Opfer-Täter Dichotomie auszustellen. Diese Metapher wird von Haider schon im Titel bzw. in den zitierten Stellen übernommen.<sup>211</sup>

Schlussendlich soll noch auf die Folgen des Zeitungsartikels bzw. der darin erwähnten Anfrage an Dr. Kurt Scholz eingegangen werden: Wie die *Presse* drei Tage später (vier Tage vor der Premiere am 05.11.1994) in einem längeren Artikel verkündet, wurden die Kinder im letzten Moment durch Tänzer\*innen ersetzt.<sup>212</sup>

#### 4.3.2. Rezensionen

Entgegen meinen Erwartungen fand in keinem der späteren Rezensionen die Tatsache Erwähnung, dass Kinder an der Aufführung mitwirken hätten sollen. Der dazugehörige Skandal wurde nicht einmal mehr von der *Presse* erwähnt. Es ist anzunehmen, dass die Debatte sich mit dem Ersatz der Kinder durch Tänzer\*innen erledigt hatte, das Thema war also schon vor der Premiere nicht mehr tragfähig. Das Argument findet sich jedoch in der Parlamentsdiskussion im Februar 1994 wieder, wo es von FPÖ-Politiker John Gudenus vorgetragen wird, um die Stimmung gegen Peymann zu verschärfen.<sup>213</sup> Das Argument ist

---

<sup>209</sup> Dürr/Zembylas, 2007, 76.

<sup>210</sup> Ebd., 85.

<sup>211</sup> Nutztier Kind auf der Staats-Probe Bühne, in: Die Presse, 29.10.2004, 8.

<sup>212</sup> Vgl. Es geht auch anders an der "Burg": Nun Tänzerinnen statt Schulkinder, 2.11.1995, 20.

<sup>213</sup> Vgl. Sitzungsprotokoll, Stenographisches Protokoll der 21. Sitzung der XIX. Gesetzperiode des Nationalrats, <https://www.parlament.gv.at/PAKT/STPROT/> (9.5.1995), hier: 131.

hier wieder die potenzielle Gefährdung der Kinder durch pornografische Inhalte, ein Argument, das an das Verbot von Kinderpornografie im Jahr davor anknüpft.

Rudolf Scholten nimmt keine herausragende Rolle in den eigentlichen Rezensionen ein, was auch daran liegen könnte, dass wenig über die (kultur)politischen Dimensionen der Aufführung diskutiert wird. Nur die *Presse* und *NEWS* erwähnen, dass Scholten als Premierengast anwesend war, *NEWS*, das grundsätzlich im gesamten Artikel häufig mit Zitaten arbeitet, lässt den Bundesminister sich positiv über die Aufführung äußern.<sup>214</sup> Eine größere Bedeutung kommt der Person Scholtens in den Leserbriefen zu. Hier wird er in der Rolle des politisch Verantwortlichen gesehen, etwa in einem Leserbrief von Herta Pecs aus Wien, abgedruckt am 9.11.1994 in *Täglich Alles*: „Herr Peymann sollte mit Frau Jelinek auswandern. Aber nicht nur in ein anderes Bundesland, sondern in die Wüste. Dabei dürften sie nicht vergessen, Minister Scholten mitzunehmen.“<sup>215</sup> Generell spielt sich die politische Debatte rund um das Stück nicht in den Rezensionen selbst, sondern eher darum herum ab. Häufigstes Argumentationsmuster ist, dass solch ein „geschmacksloses marxistisches Tendenzstück“ nicht an einem von Steuergeldern subventionierten Haus gezeigt werden soll. Diese Argumentationslinie wird schon von Hans Haider vorweggenommen, der schon im Titel seines Artikels „Nutztier Kind auf der Staats-Pornobühne“<sup>216</sup> klar die Staatstragende Funktion des Burgtheaters hervorkehrt.

Diese Frage nach der Verlängerung Peymanns, die hinter vielen Rezensionen liegt und auch der Grund ist, warum die Debatte so aufgeheizt diskutiert wird, spielt auch in der *Ganzen Woche* eine Rolle, die die Debatte in einem *Pro und Kontra* abbilden lässt:

Franz Stoss, Schauspieler und früherer Direktor am Theater in der Josefstadt, spricht sich gegen Jelineks Stück und die „Ansammlung von Geschmackslosigkeiten in der Inszenierung“ aus und gibt Scholten dafür die Verantwortung: „Möglich ist das, weil ein in meinen Augen schlechter Direktor Peymann von einem Minister Scholten gehalten wird, der das Kulturreport als Spielwiese seiner Links-Ideologie betrachtet“.<sup>217</sup> Ihm gegenübergestellt Schauspielerin Dolores Schmiedinger, die auch die politische Dimension der Causa betont:

---

<sup>214</sup> Man haßt mich in Österreich, in: *News*, 10.11.1994, 146.

<sup>215</sup> Pecs, Herta: Leserbrief, in: *Täglich Alles*, 9.11.1994, 8.

<sup>216</sup> Nutztier Kind auf der Staats-Probebühne, in: *Die Presse*, 29.10.2004, 8.

<sup>217</sup> Jelinek-Stück: Ponro oder hohe Kunst?, in: *Die ganze Woche*, 45.

„Ich bin auch wirklich froh, daß wir Kulturpolitiker haben, die ein Klima schaffen, in dem Stücke wie *Raststätte* aufgeführt werden können. Deshalb hoffe ich sehr, daß sich an dieser Situation nichts ändert und Leute wie Elfriede Jelinek eines Tages womöglich tatsächlich noch vertrieben werden.“<sup>218</sup>

#### 4.3.3. Parlamentsdebatte

Im Februar 1995 kam es tatsächlich zu einer Kulturdebatte im Parlament, die sich mit der Aufführung von *Raststätte* befasste. Genauer ging es um die schon in Kapitel 4.2.3. zitierte Aussage von Peymann im Interview mit Kurt Löbl,<sup>219</sup> in der er das Publikum als Lemuren beschimpfte. Das Protokoll ist auf der Seite des österreichischen Parlaments öffentlich abrufbar, es handelt sich um die 21. Sitzung des Nationalrates, in der 19. Gesetzesperiode vom 9. Februar 1995.

Der freiheitliche Abgeordnete Dr. Michael Krüger fasste in einer Frage an die anwesenden Abgeordneten das Anliegen so zusammen:

Finden Sie das in Ordnung, daß ein Theaterdirektor, der dem österreichischen Steuerzahler verpflichtet ist, das Publikum als ‚Lemuren‘ bezeichnet und die Kritiker so hinstellt, als ob sie diese Kritik für ihren eigenen Stoffwechsel bräuchten? Finden Sie das richtig? Jetzt sollten Sie reden! Jetzt sollten Sie sich zu Wort melden! [...] Es hat also eine Publikumsbeschimpfung durch Herrn Peymann gegeben, die eigentlich wirklich durch nichts mehr zu überbieten war.<sup>220</sup>

Es geht also gleich zu Beginn nicht um das Stück selbst (oder seine Aufführung), sondern um das persönliche Verhalten Peymanns, das die freiheitlichen Abgeordneten als untragbar sehen. Rhetorisch wird einerseits ironisch auf ein Stück Peter Handkes Bezug genommen, andererseits werden die im Publikum sitzenden Politiker\*innen mehrmals aktiv zur Widerrede aufgefordert – obwohl dies durch die Sprechregelungen im Parlament gar nicht möglich wäre. Im Folgenden wird jedoch nicht nur – wie aus dem Eingangsstatement zu erwarten wäre – das Verhalten öffentlicher Amtsträger diskutiert. Einer der Hauptstränge

---

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> Eva-Maria Klinger, Kultur Live (K1). Gespräch Claus Peymann mit Karl Löbl.

<sup>220</sup> Sitzungsprotokoll, 1995, 125.

der Diskussion knüpft an Krügers Statement an, dass Peyman als Intendant eines öffentlich subventionierten Theaters auch einer Öffentlichkeit verpflichtet ist. Dazu ein weiterer freiheitlicher Abgeordneter, John Gudenus:

Ist ein Theaterdirektor nur für sich selbst verantwortlich bei dem, was er sagt? Ist ein Theaterdirektor, der als Burgtheaterdirektor fungiert, nur für sich selbst verantwortlich, vor allem, wenn er Direktor der einst schönsten und ersten Bühne des deutschen Sprachraums ist? - Nein! Ich sage Ihnen: Er ist uns allen verantwortlich für das, was er sagt.<sup>221</sup>

Wie sehr ist ein Künstler, trotz einer immer wieder betonten Freiheit der Kunst, einem Staat und seinen Bürger\*innen verpflichtet? Inwieweit sind Theatermacher\*innen durch ihre staatliche Finanzierung der Öffentlichkeit verantwortlich? Durch mehrmalige rhetorische Fragen, die zu einer Verstärkung des Anliegens führen, wird das Anliegen betont und eingekreist. Darf Peymann sein – ihn durch Steuergelder finanzierendes – Publikum öffentlich beschimpfen? Darf er bewusst Stücke auf den Plan setzen die einer breiten Öffentlichkeit missfallen? Denkt man diese Argumentationslinie konkret zu Ende, dürften Künstler\*innen sich in einer Gesellschaft nicht mehr kritisch äußern, weil sie durch die Finanzierung aus der öffentlichen Hand dieser verpflichtet sind. Hier wird im Parlament etwas diskutiert, was durchaus auch als Echo aus den Rezensionen wahrgenommen werden kann (hier ein Beispiel aus der *Presse*):

Der Staat, dem Peymann dient, ist freilich auf einem Vertrag - und auf der Verträglichkeit – verantwortlicher sittlicher Individuen gegründet. Dieser Staat macht Angst, weil er Verantwortlichkeit einfordert, sobald er Recht spricht, zu den Waffen und Steuerkassen ruft. Nimmt Peymann die Ideologie ernst, die er als Künstler verkündet? Nimmt sich der Staat noch ernst?<sup>222</sup>

Hier werden von den Kulturpolitiker\*innen und Rezensent\*innen auf Grundlage der *Raststätten* – Aufführung große Fragen geöffnet, ohne dass sich über Grundbegriffe verständigt wird: Worin besteht der Vertrag zwischen einem Staat und „seinen“ Künstler\*innen? Was bedeutet Verantwortung gegenüber einem Staat, einer Gemeinschaft? Gerade diese Konzepte von Verantwortlichkeit werden von den verschiedenen politischen

---

<sup>221</sup> Ebd., 125.

<sup>222</sup> Jelinek, Peymann, Burgtheater: Dreifache Selbstverstümmelung, in: *Die Presse*, 7.11.1994, 16.

Parteien sehr unterschiedlich aufgenommen. Was bedeutet es, wenn Verantwortlichkeit auch mit „Verträglichkeit“ gleichgesetzt wird? Gelten hier unterschiedliche Regeln für die Werke von Kulturschaffenden und ihren direkten Aussagen? In seiner Antwortrede geht Dr. Rudolf Scholten genau auf diesen Punkt ein:

Im Übrigen wird Kunst gefördert und keine Interviews. Es hat niemand dazu gesprochen, daß ein Stück stattgefunden hat, es hat auch niemand dazu gesprochen, daß Gerhard Roth ein Buch geschrieben hat, es hat niemand dazu gesprochen, daß - ich weiß nicht, das wird hier sonst auch immer angeführt, ihm ist das heute erspart geblieben - Peter Turrini Stücke und Bücher schreibt. Es werden Interviews besprochen. Es hat noch niemand - weder Peymann noch Turrini noch Jelinek noch Gerhard Roth - einen Schilling oder eine Ernennung oder irgendeine Form von öffentlicher Äußerung zu einem Interview bekommen. Also: Lassen wir ihnen das öffentliche freie Wort, und lassen wir jenen, die sich verletzt fühlen können - das will ich ihnen gar nicht absprechen -, das Recht, dagegen vorzugehen.<sup>223</sup>

Scholten betont also, dass es keinesfalls Aufgabe der Politik sei, öffentliche Äußerungen von Künstler\*innen in irgendeiner Weise zu zensieren. Die Subventionen bekommen Künstler\*innen für ihre Arbeit – nicht für ihre Aussagen. Die Debatte bewegt aber auch gerade deshalb, weil Scholten auf die Argumentationslinie der FPÖ eingeht, rasch weg bzw. gar nicht hin zu Stück und Aufführung, es werden andere kulturpolitische „Aufreger“ wie die Stücke Peter Turrinis und die Bücher Gerhard Roths in die Debatte eingeführt.

Erwarten Sie jetzt von mir keinen Einstieg in die inhaltliche Bewertung des Stückes "Raststätte" von Elfriede Jelinek. Ich sage Ihnen, und vielleicht sind wir da sogar einer Meinung: Politiker sollten in Geschmacksfragen eher zurückhaltend sein.<sup>224</sup>

Es ist erstaunlich, wie schnell sich hier eine Debatte entwickelt, in dem es genau um die (pseudo-) inhaltliche bzw. geschmäckerliche Bewertung des Burgtheaters und seiner Stücke geht:

Ich glaube, Herr Bundesminister, wir sind die Geisel der Theaterstücke, die das Burgtheater aufführt. Wir sind in Geiselhaft dieses Burgtheaters, aber wir sind sehr viele. Wir können nicht heraus. Der, der hinkommt, muß sich manchmal peinliche Dinge anschauen: entweder den Schließtag, deren es sehr viele gibt, dann hat er aber noch Glück gehabt, denn dann kann er seine Abendplanung noch ändern, oder vielleicht Couplets von Nestroy, die auf einer Großen Bühne wie dem Burgtheater genausowenig Platz haben wie vielleicht hier. Diese Couplets<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> Sitzungsprotokoll, 1995., 143

<sup>224</sup> Ebd., 129

<sup>225</sup> Ebd., 132

Es kulminiert hier, vorgetragen in den Argumenten vor allem der FPÖ eine neue Art der Zensur – ausgelöst von einem pornografisch aufgeladenen Stück – die sich nicht mehr auf moralische Urteile beruft, sondern ein Geschmacksurteil fällt.

Dass eine Staatstheaterbühne andere Vorstellungen eines „Guten Geschmacks“ verfolgen sollte, ist also doch ein Topos, der auch in den Medien immer wieder hervorgehoben wird. Ein weiteres Beispiel wäre Kurt Kahl aus dem *Kurier*:

Es ist letztlich nichts als grauslich, wenn der Kellner das Essen auf die Tischplatte schüttet und dieses, nachdem er noch darauf uriniert hat, von den Gästen aufgeschleckt wird.<sup>226</sup>

Selbst konservative Medien argumentierten also nicht mit der „Skandalträchtigkeit“ des Stückes, sie reagierten nicht mit Schock oder der Diskussion darüber, ob pornografische Inhalte auf einer „Staatstheaterbühne“ überhaupt darstellbar sind. Vielmehr wird mit der Frage des Geschmacks argumentiert. Es wird also auch von konservativer Seite kein moralisches Urteil gefällt, sondern ästhetisch argumentiert.

Ein subjektives Geschmacksurteil paart sich mit einem ökonomischen Argument, Künstler\*innen seien vom Staat, und damit von der Allgemeinheit bezahlte Dienstleistungserbringer. Dass es von dort nicht mehr weit zu einem nationalsozialistischen Begriff von ‚Entarteter Kunst‘ ist, darauf macht etwa Abgeordneter Dr. Josef Cap (ÖVP) aufmerksam.<sup>227</sup> Rudolf Scholten selbst reagiert genau auf diese Argumentationen:

Ich habe es immer für einen großen Vorteil dieses Landes gehalten, daß wir uns dazu bekennen, daß wir jene Produktionsmöglichkeiten auch über öffentliche Finanzen anbieten, die sich eben aus freien Märkten nicht ergeben. Das hat überhaupt nichts damit zu tun, daß wir bestimmte Zweige, bestimmte Haltungen und bestimmte Richtungen protegieren und gleichsam - über diesen in diesem Zusammenhang ohnedies so unglücklichen Subventionsbegriff - "durchfüttern". Das hat einzig damit zu tun, daß wir uns eine Breite der öffentlichen Äußerung, eine Breite der künstlerischen Äußerung in Österreich leisten können müssen, wenn wir dieses Land mögen, wenn wir die Kunst mögen und für wichtig halten, und wenn wir bereit sind, uns auch jenen zu stellen, die uns vielleicht Unbequemes zu sagen haben.<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Remmidemmi auf dem Damenklo, in: *Kurier*, 7.11.1994, 30.

<sup>227</sup> vlg. Sitzungsprotokoll, 1995, 129.

<sup>228</sup> Ebd., 143.



Es ist dabei spannend zu bemerken, dass alle Seiten grundsätzlich von einer Freiheit der Kunst ausgehen und sich bewusst sind, dass sie sich auf sehr dünnes Terrain begeben, wenn sie dafür plädieren, die Arbeit des Burgtheaters zu sanktionieren. Als vermeintlich objektive Argumentationen werden Schließtage o.ä. angeführt, die die mindere Qualität der Leitung Peymanns beglaubigen.

Wenn man Probleme mit der Kunst, mit der Freiheit der Kunst oder künstlerischen Äußerungen hat - und um das geht es ja in dieser Kritik, die die FPÖ an Herrn Peymann und dem Burgtheater in den letzten Jahren übt, wobei ich schon zugestehe, daß jeder unterschiedliche Positionen und Auffassungen zu Kunst und Kulturphilosophie haben kann -, dann stellt man sofort Wirtschaftlichkeitsrechnungen auf, und der Steuerzahler wird auf den Plan gerufen. Aber die Kosten der Freiheit sind nicht zu bemessen. Die Kosten der Freiheit sind nicht einzuschätzen. Die Freiheit - und das sollte man nie vergessen in der politischen Auseinandersetzung -, die Freiheit kostet alles, oder sie kostet nichts.<sup>229</sup>

Diese Fragen bleiben heute – in Zeiten sinkender Kulturförderungen – aktueller denn je. Finanzielle Mittel beeinflussen existentiell auch die Kunst, die entsteht. Die Frage, welche Kunst in welchem Maße gefördert wird, muss sich eine progressive Kulturpolitik immer wieder und immer wieder neu stellen. Es ist spannend zu bemerken, dass sich gerade anhand von *Raststätte* solch eine Debatte entzündet. Einerseits folgen die Parlamentsabgeordneten dem Diskurs der bürgerlichen Öffentlichkeit, für die Sexualität wieder privat ist und nichts auf einer öffentlichen Bühne zu suchen hat. Gleichzeitig stellt sich die Frage, wie viel Freiheit das Kunstverständnis der einzelnen Parteien verträgt. Wie sehr kann man akzeptieren, etwas zu sehen, was einem nicht gefällt? Wie kann man damit umgehen, dass Menschen auf einer Bühne Dinge tun, die nicht dem eigenen Geschmack entsprechen?

Daher wollen Sie in Wirklichkeit das Burgtheater - und jetzt hören Sie genau zu, da gibt es Begriffe, die Sie auch oft verwenden, aus einer Zeit, die Ihnen sehr bekannt ist - vom Peymannschen entarteten Kulturverständnis reinigen. Das ist genau das, was Sie wollen, das steckt dahinter, das ist der wahre Duktus dieser Anfrage und nichts anderes! Das muß man mit aller Deutlichkeit aussprechen. Ich glaube, es *ist* unsere Pflicht, das auszusprechen. (Abg. Haider verläßt die Bankreihe. - Abg. Kopp/er: Flüchten Sie nicht, Herr Haider!)<sup>230</sup>

Die Debatte wird in dem Moment (durch den Abgang Haiders) abgebrochen, in dem auf die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs Bezug genommen wird. Anscheinend

---

<sup>229</sup> Ebd., 147.

<sup>230</sup> Ebd., 129.

handelt es sich hier um ein Argument, an dem die Diskussion – zumindest für die Freiheitliche Partei – nicht mehr weitergeführt werden kann, bzw. wo die aktive Verweigerung der Diskussion als die stärkste Positionierung (stärker als jedes mögliche Bestreiten) zum Ausdruck gebracht wird. Folgt man der Debatte weiter, muss man sich fragen, warum die Freiheitlichen wirklich so eine Debatte vom Zaun gebrochen haben: Die Absetzung Peymanns ist in dieser Gesprächskonstellation kein realistisches Ziel. Vielmehr muss es ihnen darum gegangen sein, Scholten und die Regierungsparteien zu einer öffentlichen Stellungnahme zugunsten Peymanns zu bewegen, der ja tatsächlich aufgrund von Finanzproblemen sehr umstritten war. Es ging also auch eher darum, die eigene Wählerschaft zu überzeugen. Die anderen Parteien sehen sich dann gezwungen, sich auf diese Diskussion einzulassen und auf Konfrontation zu gehen.

Aber das Burgtheater hat ja noch einige andere Leichen im Keller. Wie ist es denn, Herr Bundesminister, mit der nicht erlaubten Kinderarbeit im Akademietheater? Wurden diesbezüglich die Eltern befragt? Wurden die Schulleitungen dazu befragt, daß diese Kinder an einem Theaterstück teilnehmen, welches, gelinde gesagt, anstößig ist, anstößige Texte fabriziert? Erst durch die Berichterstattung einer Zeitung wurde es möglich, daß die Kinder im letzten Moment durch Tänzerinnen ersetzt worden sind.<sup>231</sup>

Nicht nur, dass das Thema der Kinder hier wieder aufkommen (auf sie wird in der weiteren Debatte nicht mehr eingegangen), Gudenus Statements führen uns zusätzlich das Machtsystem zwischen den Medien und den Institutionen explizit vor Augen. Er kommt auch auf die „anstößigkeit“ des Textes zurück, was uns wieder zur Argumentation führt, dass es eigentlich der „schlechte Geschmack“ und kein „moralisches Urteil“ ist, das Stücken mit gewagten sexuellen Inhalten entgegengebracht wird.

Was aber sagt der Herr Kunst und Wissenschaftsminister eigentlich dazu, daß in Jelineks „Raststätte“ auf Peymanns Staatsbühne zwei Schauspielerinnen „unten ohne“ auf Abortmuscheln sitzen? Man sollte ihn im Parlament einmal befragen, ob das nicht eine ganz besondere Geschmackslosigkeit ist.<sup>232</sup>

Anhand dieser im Jänner (also im Monat vor der Debatte) von freiheitlicher Seite herausgegebenen Wortmeldung in der *Aula* kann man vermuten, dass es sich tatsächlich um ein geplantes Argumentationsmuster von Seiten der FPÖ handelt. Die gesamte Debatte dient

---

<sup>231</sup> Ebd., 130

<sup>232</sup> Schlaglicht, in: *Aula*, 35.

also nur der Rückversicherung bzw. Versicherung der FPÖ-Wähler\*innen. Ein Nebeneffekt dabei ist, dass das Burgtheater genau jene Aufmerksamkeit erhält, die es mit *Raststätte* provozieren wollte:

Meine Damen und Herren von der großen Ffff... Bewegung! (Heiterkeit.) Der Burgtheater-Direktor müßte Ihnen ununterbrochen Glückwunschtelegramme schicken, weil Sie ihm durch solche Anfragen, wie Sie sie heute gestellt haben, und durch die Art und Weise, wie Sie mit diesem Thema ‚Burgtheater‘ umgehen, andauernd eine Bestätigung seiner Wichtigkeit geben.<sup>233</sup>

Der herbeigeschriebene „Skandal“ im Burgtheater braucht nicht nur seine „Pornographen“ auf Seiten der Presse, sondern auch seine empörten Gegenspieler, die sich politisch gegen das Burgtheater wenden. Wir haben es in der Betrachtung der Parlamentsdebatte jedoch mit einem politischen System zu tun, bei dem die Diskussion über künstlerische Aufführungen nur ein Vorwand ist, um die politische Konkurrenz zu markieren. Konkret geht es nicht darum, Rudolph Scholtens Kulturgeschmack zu hinterfragen, sondern ihn mit Skandalen in Verbindung und dadurch in Erklärungsnot zu bringen. Hubert Sickinger, der in seiner Publikation „Skandalrepublik?“ die politischen Skandale Österreichs von Mayerling bis Waldheim aufarbeitet, beschreibt die Wirkungsmäßigkeit von Personalisierung von Skandalen: „Obwohl politische Skandale häufig auf tiefliegende strukturelle Probleme des politischen Systems hinweisen, sind sie dennoch im Regelfall extrem personalisierte Ereignisse. Das entspricht auch den Gesetzmäßigkeiten der Politikberichterstattung der Massenmedien, welche sich ganz allgemein durch ein ausgesprochenes "mediales Star-System" auszeichnet - das sich eben auch bei „negative issues“ fortsetzt.“<sup>234</sup> Das letztendliche Ziel solcher Skandale ist für Hubert Sickinger der Enzug der politischen Loyalität: Durch Wahl einer anderen Partei oder Aufkündigung von Parteimitgliedschaften, oder eine zunehmende Distanz breiterer Bevölkerungskreise von aktuellen politischen Machträgern.<sup>235</sup> Auf diesen Vertrauensentzug (in unserem konkreten Falle Scholten

---

<sup>233</sup> Sitzungsprotokoll, 1995., 131.

<sup>234</sup> Hubert Sickinger, Von der "Insel der Seligen" zur "Skandalrepublik"? Politische Skandale in der Zweiten Republik, in: Michael Gehler/Hubert Sickinger (Hg.), Politische Affären und Skandale in Österreich von Mayerling bis Waldheim, Neuauf. der ... 2., durchges. und erw. Ausg., Innsbruck Wien [u.a.] 2007, 698–743, hier: 734.

<sup>235</sup> Vgl. Ebd., 737.

gegenüber) arbeiten die Freiheitlichen hin, welchen Skandal sie dazu mobilisieren, ist sekundär.

## 5. Fazit

Die Berichterstattung ist differenzierter, als aus der der Arbeit vorangegangenen Literaturrecherche anzunehmen war. Obwohl die Rezensionen die Uraufführung ohne Ausnahme als misslungen betrachten, werden die unterschiedlichen Stärken und Schwächen der Uraufführung differenziert herausgearbeitet. Selbst, wenn Zeitungen etwa aus politischen Gründen die Haltung oder Ansichten der Autorin nicht teilen, wird ihre Sprachkunst hervorgehoben, und auch aus dem Versagen Peymanns wird kein persönlicher Angriff, sondern eine differenzierte Beschreibung dessen, was in der Inszenierung aus Meinung der Kritiker\*innen nicht stattgefunden hat.

Die Diskussion ist entgegen meinen Erwartungen sehr auf die Aufführung selbst zentriert, weder die feministische PorNO-Debatte noch das Spannungsfeld zwischen Kunst und Pornografie spielen eine explizite Rolle. Historische Debatten bilden sich also in der Berichterstattung nicht offen ab, sie sind vielmehr als Haltungen präsent, die sich durch die Debatte ziehen.

Wie können die aus der Diskursanalyse herausgearbeiteten Themen nun zusammengefasst werden? Mein Ziel war es, die Uraufführung von unterschiedlichsten Perspektiven zu beleuchten. In den Artikeln und den Aussagen der Akteur\*innen werden mehrere Anliegen parallel aufgeworfen.

Aus Sicht Jelineks bzw. auch anschließend an die Jelinek-Forschung findet man viele Hinweise darauf, wie die Autorin diffamiert, ihre gesellschaftspolitischen Anliegen zu persönlichen Obsessionen trivialisiert werden. Gleichzeitig bekommt sie eine gewaltige mediale Präsenz, wird über Literaturkreise hinaus als bekannt vorausgesetzt. Beides mögen Gründe sein bzw. lassen nachvollziehen, warum sie sich nach dem Nobelpreis aus der Öffentlichkeit zurückzog.

Die Beziehung zwischen Claus Peymann und den Journalist\*innen lässt sich als produktives Provokationsverhältnis beschreiben. Beide Seiten profitieren voneinander und reiben sich aneinander ab, was dem Burgtheater unter seiner Intendanz eine große Medienöffentlichkeit sichert.

Aus Sicht der Politik wird eigentlich nicht über das Stück diskutiert, sondern über die Frage, wie viel Freiheit man einem öffentlich subventionierten Theater zubilligen kann und will. Dabei geht es nicht (mehr) um die Frage der Zensur oder Aufführungsverbote, sondern um Fragen des Geschmacks. Die finanziellen Mittel sind die Mittel der Kontrolle.

Es zeigt sich, dass die Debatte weniger um moralische Urteile, sondern viel eher um Geschmacksfragen kreist, die zur Ablehnung des Stückes vorgetragen werden. Was einer breiten Masse nicht gefällt, soll auf großen Bühnen nicht gespielt werden, da Künstler\*innen der steuerzahlenden Öffentlichkeit verpflichtet sind. Dieser Argumentation muss man heute ebenfalls kritisch gegenüberstehen, da sie nicht berücksichtigt, dass Geschmack etwas sich Veränderndes ist und Kunst Innovationen braucht, die auch erst einmal auf Ablehnung stoßen können. Diesen Innovationen kann anscheinend leichter zugesetzt werden, wenn man nicht die Moralkeule schwingt, sondern sich einerseits auf den vermeintlichen Konsens im Publikum beruft und andererseits ökonomische Argumente bringt. Das ist gerade in jenen Zeiten gekürzter Kulturbudgets, in denen die Kunst immer wieder unter Legitimationsdruck steht, ein wichtiges Thema.

Schaut man mit der Brille der Pornografieforschung auf die Medien und die sich darin (etwa auch in den Leserbriefen) äussernde Öffentlichkeit, kann man einen öffentlichen Diskurs über Pornografie beobachten, der sich selbst immer noch versichern muss, dass er öffentlich sein darf. Die häufigen Beteuerungen, dass der Skandal eben kein Skandal sei, dass das, was man auf der Bühne zu sehen bekommt, schon eine akzeptierte gesellschaftliche Realität beschreibt, lässt naheliegen, dass dem eben eigentlich nicht so ist. Die Aura des Tabus bleibt selbst im Brechen bzw. in der Beteuerung, dass gar kein Bruch stattgefunden hat, aufrecht. Davon profitieren die einzelnen Zeitungen: Etwas Anrühiges ist interessanter, lässt sich besser verkaufen.

Ein letzter Punkt, der mich in meiner Recherche insgesamt sehr verwundert hat, ist grundsätzlich die große Resonanz der Aufführung, inkl. Fernsehsendungen, Satireseiten, Nachberichten und einer Kulturdebatte im Parlament. Ohne einen genauen Vergleich anzustellen, nehme ich nicht an, dass heutzutage noch solch aufwändige Berichterstattung rund um eine Burgtheaterpremiere passiert. Vieles mag von den PR-Abteilungen der Theater selbst abgefangen werden – es ist für Theater leicht möglich, Interviews, Trailer und

Vorberichte über ihre Produktionen selbst in Umlauf zu bringen. Ob eine gesellschaftliche Aufarbeitung der Stücke heute noch stattfindet, wage ich vorsichtig zu bezweifeln. Die Frage, wie Autor\*innenschaft, Theaterbetriebe, Politik und Medienlandschaft in Österreich heutzutage Verbindungen eingehen und Skandale produzieren bzw. auf Skandale reagieren, wäre ein spannendes Forschungsanliegen für zukünftige Arbeiten.

## Abbildungsverzeichnis

|                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------|----|
| Abbildung 1: profil Cover vom 31.10.1994 .....                  | 43 |
| Abbildung 2: Kurier 5.11.1994 .....                             | 54 |
| Abbildung 3: Extremistisch, in: News, 31.10.1994, 164-165 ..... | 55 |

## Codesystem

Anmerkung: Die Häufigkeit der Codes ist im Rahmen der Arbeit nicht aussagekräftig, da die Codes vor allem als Stütze für eine inhaltliche Analyse vergeben wurden. Eine sinnvolle quantitative Auswertung der Codes über die verschiedenen, sehr unterschiedlichen (etwa in Länge und Anliegen) hinweg war nicht Ziel dieser Arbeit.

| Liste der Codes         | Häufigkeit |
|-------------------------|------------|
| Codesystem              | 715        |
| Parlamentsdebatte       | 22         |
| Ereignis                | 0          |
| Premierenfeier          | 1          |
| Zweitaufführung         | 3          |
| Wertungen               | 0          |
| Vorbereiteter Skandal   | 11         |
| Skandal blieb aus       | 34         |
| Unverstaubt             | 1          |
| Nachdenklich            | 1          |
| Text dekonstruiert      | 2          |
| Überflüssig             | 2          |
| Retro                   | 6          |
| Langeweile              | 8          |
| Unlust                  | 5          |
| Jelinek (+)             | 23         |
| 🔍 Andere Jelinek Stücke | 24         |
| Jelinek verklemmt       | 3          |



|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| Jelinek Staatsfeindin               | 1   |
| Jelinek Sprachvirtuosin             | 16  |
| Jelinek 68er in                     | 2   |
| Jelinek Kommunistin                 | 6   |
| Jelinek Menschenscheu               | 3   |
| Jelinek Moralistin                  | 10  |
| Jelinek Prosaautorin                | 7   |
| Jelinek Sexorzistin                 | 9   |
| Jelinek Text unspielbar             | 14  |
| Jelinek unnahbar                    | 12  |
| Peymann                             | 17  |
| Peymann versteht das Stück nicht    | 6   |
| Peymann kind                        | 5   |
| Peymann alt 68er                    | 2   |
| Peymann selbstbewusst               | 3   |
| Peymann Trittbrettfahrer (+)        | 12  |
| Peyman holzern                      | 14  |
| Peymann genießt Sex                 | 2   |
| Peymann Lemuren                     | 19  |
| Peymann ist ein Lustspiel-Regisseur | 2   |
| Peymann verlängerung                | 3   |
| Peymann wandert aus                 | 22  |
| Scholten                            | 15  |
| Steuerzahler                        | 7   |
| Parlamentarische Anfrage            | 1   |
| Sozialdemokratie                    | 1   |
| Burgtheater als Institution         | 16  |
| Sexualität                          | 100 |
| Diskurse                            | 0   |
| Geschmack                           | 13  |
| Sauberkeit                          | 38  |
| Natürlichkeit                       | 10  |
| Tiere                               | 34  |
| Kommunismus                         | 4   |

|                                                                                              |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Heimat                                                                                       | 1  |
| Gewalt                                                                                       | 2  |
| Tabu                                                                                         | 15 |
| Stückthemen                                                                                  | 0  |
| Technik-Kritik                                                                               | 2  |
| Anti-Faschismus                                                                              | 5  |
| Anti-Kapitalismus                                                                            | 16 |
| Anti-Porno                                                                                   | 1  |
| Anti-Österreich                                                                              | 3  |
| Frauen/Feminismus                                                                            | 21 |
| Katholizismus                                                                                | 3  |
| Vorbericht                                                                                   | 0  |
| Nicht-Veröffentlichung                                                                       | 1  |
| Kinder (+)                                                                                   | 12 |
| Strafverfahren                                                                               | 2  |
| Schuldigen                                                                                   | 11 |
| Verschiebung                                                                                 | 5  |
|  Verweise | 7  |
| BLAU_direkteZitate                                                                           | 11 |
| GRÜN_Stückzusammenfassungen                                                                  | 25 |

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Günter Allinger, Der Schließtag, in: Die ganze Woche.  
Daniela Castner, Viel Lärm um nichts, in: Wiener Basta, 6–7.  
Hans Haider, Kindergastspiel der Gewalt, in: Die Presse, 8.  
Hans Haider, Es geht auch anders an der "Burg": Nun Tänzerinnen statt Schulkinder, in: Die Presse, 2.11.1995, 20.  
Hans Haider, Nutztier Kind auf der Staats-Probephühne, in: Die Presse, 29.10.2004, 8.  
Hans Haider, Jelinek, Peymann, Burgtheater: Dreifache Selbstverstümmelung, in: Die Presse, 7.11.94, 16–17.  
Hilde Haider-Pregler, Eine Enttäuschung für Voyeure, in: Wiener Zeitung, 8.11.1994, 6.  
Kurt Kahl, Remmidemmi auf dem Damenklo, in: Kurier, 7.11.1994.  
Stefanie Kaplan, Die Sexorzistin, in: profil, 31.10.1994, cover.  
Roland Koberg, Luft und Lust für alle!, in: Oberösterreichische Nachrichten, 7.11.1994, 16.  
Roland Koberg, Es hat nich wollen sein, in: Falter, 11.11.1994, 21.  
Roland Koberg, Würstel & Vanillekipferl, in: Falter, 23.11.1994.  
Dagmar Kraindl, Extremistisch, in: News, 31.10.1994, 164–165.  
Wolfgang Kralicek, Die Nackten und die Zoten, in: profil, 31.10.1994.  
Werner Krause, Ein Platz für "Nurmi", in: Kleine Zeitung, 7.11.1994.  
Sigrid Löffler, Antreten zur Kopulation, in: Falter, 33–34.  
N.n., Peymanns Dank, in: Die ganze Woche, 13–14.  
N..n., Schatten, in: Aula, 29.  
N.n., "In dem Stück geht es um den ultimativen Schrecken", 4.11.1995, 8.  
N.n., Das Theater als Anstalt, in: Die Furche, 17.11.1994, 2.  
N.n., Das Burgtheater als Porno-Peep-Show, in: Die ganze Woche, 29.10.94.  
N.,n."In dem Stück geht es um den ultimativen Schrecken", in: Salzburger Nachrichten, 4.11.1994, 9.  
N.n., Burschauspielerinnen beim kleinen Geschäft, in: Kurier, 5.11.1995, 5.  
N.n., Linke Lust leidet, in: Die Presse, 9.1.1995.  
N.n., Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen, in: profil, 28.3.1989.  
N.n., Jelinek-Stück: Ponro oder hohe Kunst?, in: Die ganze Woche, 45.  
Herta Pecs, Leserbrief, in: Täglich Alles, 9.11.1994, 8.  
Alfred Pfoser, Sich selbst treu und somit einander fremd geblieben, in: Salzburger Nachrichten, 7.11.1994, 7.  
Roland Pohl, Vehikel der Lust bei stotterndem Motor, in: Der Standard, 7.11.1994.  
Gottfried Pratschke, Leserbrief auf profil Cover 44/94, in: profil, 14.11.1994, 12.  
Univ. Doz. Dr. Roman Schrittwieser, Leserbrief auf profil Cover 44/94, in: profil, 21.11.1994, 12.  
Ingrid Seidenfaden, Oh Wildnis! Oh schlappe Hosen!, in: Arbeiter Zeitung, 7.11.1994.  
Heinz Sichrovsky, Das Publikum ist Durchgefallen!, in: News, 10.11.1994.  
Heinz Sichrovsky, Ein Prono für Peymann, in: News, 24.3.1994.  
Renate Wagner, Claus Peymanns Porno-Boulevard, in: Vorarlberger Nachrichten, 7.11.1994.  
Franz Wille, Realitäten und andere Einbildungen, in: Theater Heute 12 (1994), 22–25.  
Martin Wolf, In den Wind gereimt, in: Neue Kronen Zeitung, 12.11.1994.

Sitzungsprotokoll, Stenographisches Protokoll der 21. Sitzung der XIX. Gesetzesperiode des Nationalrats, <https://www.parlament.gv.at/PAKT/STPROT/> (9.5.1995).

N.n., Burgtheater Wien (Hg.), Programmheft zu Elfriede Jelineks "Raststätte oder Sie machens alle" 1994.

## Sekundärliteratur

- Feona Attwood, The Paradigm Shift: Pornography Research, Sexualization and Extreme Images, in: Sociology compass 5/1 (2011), 13–22.
- Karl H. Auer/Annelise Frantsits (Hg.), Sexualität. zwischen Verdrängung und Befreiung, Wien 1989.
- Michael Bader, PorNo! Radikalfeministische Positionen gegen Pornografie, in: Anja Schmidt (Hg.), Pornografie: *Im Blickwinkel der feministischen Bewegungen, der Porn Studies, der Medienforschung und des Rechts*, 1. Aufl., Bd. 42: Schriften zur Gleichstellung, Baden-Baden 2016, 11–34.
- Polly Barton, Porn. An oral history, London 2023.
- Beccalossi, Chiara / Crozier, Ivan (Hg.), A Cultural History of Sexuality in the Age of Empire, Oxford/New York 2011.
- Hans-Joachim Behr, Vorwort, in: Anja Hesse/Hans-Joachim Behr (Hg.), Tabu über den gesellschaftlichen Umgang mit Ekel und Scham, Braunschweiger kulturwissenschaftliche Studien / 1, Berlin 2009, 13–15.
- Hermann Beil u.a. (Hg.), Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999 Band II Chronik, Wien 1999.
- Ernest Borneman, Rot-weiß-rote Herzen. Die Liebes-, Ehe- und Geschlechtsleben der Alpenrepublik, Wien 1985.
- Mary F. Brewer, Race, sex and gender in contemporary women's theatre the construction of "woman", Brighton [u.a.] 1999.
- Drucilla Cornell, Feminism and pornography, Oxford readings in feminism, Oxford [u.a.] 2000.
- Katherine Crawford, Representing Sex in the Eighteenth Century, in: Julie Peakman (Hg.), A Cultural History of Sexuality in the Enlightenment, Oxford/New York 2011, 203–222.
- Kelly Dennis, Erotica, in: Gert Hekma (Hg.), A Cultural History of Sexuality in the Modern Age, Oxford/New York 2011, 203–228.
- Deutsches Schauspielhaus in Hamburg (Hg.), Programmheft zu Elfriede Jelineks "Raststätte oder Sie machens alle", Hamburg 1995.
- Claudia Dürr/Tasos Zembylas, Konfliktherde und Streithähne. Grenzzonen und Strategien im Literaturbetrieb, in: Stefan Neuhaus (Hg.), Literatur als Skandal Fälle - Funktionen - Folgen, Göttingen 2007, 75–88.
- Franz X. Eder, Sexual Cultures in Germany and Austria, 1700-2000, in: Bd. 18, 138–172.
- Franz X. Eder, Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität, München 2002.
- Werner Faulstich, Bildanalysen. Gemälde, Fotos, Werbebilder, Bardowick 2010.
- Sabine Fichtinger, Zur Ästhetik des weiblichen Masochismus in der österreichischen Gegenwartsdramatik von 1970 bis 1985 analysiert anhand ausgewählter Werke von Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Käthe Kratz, Felix Mitterer, Gerlinde Obermeier und Peter Turrini.
- Carla Freccero, Notes of a Post-Sex Wars Theorizer, in: Marianne Hirsch/Evelyn Fox Keller (Hg.), Conflicts in feminism, Women's studies, New York, NY [u.a.] 1990.
- Hans-Edwin Friedrich/Franz Hanuscheck/Christoph Rauen (Hg.), Pornografie in der deutschen Literatur: Texte, Themen Institutionen 2016.
- Sibylle Fritsch/Kurt Langbein, Land der Sinne. Die große Analyse: Liebe, Sex und Partnerschaft in Österreich, Wien 1991.
- Marian Füssel/Tim Neu, Diskursforschung in der Geschichtswissenschaft, in: Martin Nonhoff u.a. (Hg.), Diskursforschung, Bielefeld 2014, 145–161.
- Michael Gehler/Hubert Sichinger, Politische Affären und Skandale in Österreich von Mayerling bis Waldheim, 2., durchges. u. erw. Ausg., Thaur Wien [u.a.] 1996.

- Michael Gehler/Hubert Sickinger (Hg.), Politische Affären und Skandale in Österreich von Mayerling bis Waldheim, Neuaufl. der ... 2., durchges. und erw. Ausg, Innsbruck Wien [u.a.] 2007.
- Claudia Gehrke (Hg.), Frauen & Pornografie, Tübingen 1988.
- Andrea Geier/Urte Helduser/Nina Birkner (Hg.), Spielräume des Anderen: Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater, Bd. 38, Bielefeld 2014.
- Anja Hesse/Hans-Joachim Behr (Hg.), Tabu über den gesellschaftlichen Umgang mit Ekel und Scham, Braunschweiger kulturwissenschaftliche Studien / 1, Berlin 2009.
- Melanie Hinz, Das Theater der Prostitution, Bd. 60, Bielefeld 2014.
- Pia Janke (Hg.), Die Nestbeschmutzerin Jelinek & Österreich, Salzburg Wien 2002.
- Pia Janke u.a., Elfriede Jelineks Burgtheater eine Herausforderung, Diskurse, Kontexte, Impulse / Band 18, Wien 2018.
- Pia Janke/Susanne Teutsch (Hg.), Jelinek[JAHRE]Buch. Elfriede Jelinek Forschungszentrum 2022-2023, Wien 2023.
- Elfriede Jelinek, Der Sinn des Obszönen. Vorrede, in: Claudia Gehrke (Hg.), Frauen & Pornografie, Tübingen 1988, 101.
- Elfriede Jelinek, Der Sinn des Obszönen, in: Claudia Gehrke (Hg.), Frauen & Pornografie, Tübingen 1988, 102–103.
- Elfriede Jelinek, Ja!, in: Emma 1988/1 (1988), 40.
- Jorun B. Johns/Katherine Arens (Hg.), Elfriede Jelinek framed by language, Studies in Austrian literature, culture, and thought, Riverside, Calif. 1994.
- Stefanie Kaplan, "Die Sexorzistin". Tabubrüche im Werk Elfriede Jelineks und deren Rezeption, in: Anja Hesse/Hans-Joachim Behr (Hg.), Tabu über den gesellschaftlichen Umgang mit Ekel und Scham, Braunschweiger kulturwissenschaftliche Studien / 1, Berlin 2009, 135–160.
- Eva-Maria Klinger, Kultur Live (K1). Gespräch Claus Peymann mit Karl Lölbl.
- Friedemann Kreuder/Sabine Sörgel (Hg.), Theater seit den 1990er Jahren der europäischen Autorenboom im kulturpolitischen Kontext, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater / 39, Tübingen 2008.
- Margarete Lamb-Faffelberger, In the Eyes of the Press: Provocation - Production - Prominence. A Critical Documentation of Elfriede Jelinek's Reception, in: 287–302.
- Sven Lewandowski, Die Pornographie der Gesellschaft Beobachtungen eines populkulturellen Phänomens, Sozialtheorie, Bielefeld 2012.
- Hans Maes (Hg.), Art and Pornography. Philosophical Essays, Oxford 2012.
- Hans Maes, »Who says Pornography Can't be Art?«, in: Hans Maes (Hg.), Art and Pornography. Philosophical Essays, Oxford 2012, 17–48.
- N.n., Biographie Hans Haider, <https://www.ogl.at/archiv/biografien/bio//hans-haider/> (9.5.2022).
- N.n., Biographie Heinz Sischrovsky, [https://de.wikipedia.org/wiki/Heinz\\_Sischrovsky](https://de.wikipedia.org/wiki/Heinz_Sischrovsky) (16.6.2023).
- Stefan Neuhaus (Hg.), Literatur als Skandal Fälle - Funktionen - Folgen, Göttingen 2007.
- Martin Nonhoff u.a. (Hg.), Diskursforschung, Bielefeld 2014.
- Ute Nyssen, Die Puppe - Kunstfigur, Ichfigur. Wie die Theaterbühne Elfriede Jelinek festhält, in: Pia Janke/Susanne Teutsch (Hg.), Jelinek[JAHRE]Buch: *Elfriede Jelinek Forschungszentrum 2022-2023*, Wien 2023.
- Gerhard Paul, Von der historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: 7–36.
- Gerhard Paul (Hg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.
- Gerhard Paul, Visual History, Version 3.0 (13.3.2014).
- Artur Peřka, Jelineks Raststätte. (K)ein Theater-Porno oder: Wie die Skandalisierung zum Skandal wird, in: Stefan Neuhaus (Hg.), Literatur als Skandal Fälle - Funktionen - Folgen, Göttingen 2007, 524–533.
- Rotraud A. Perner, Sexualität in Österreich eine Inventur, Wien 1999.

- Reisigl, Martin / Wodak, Ruth, The discourse-historical approach (DHA), in: Ruth Wodak/Michael Meyer (Hg.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Los Angeles/London, New Delhi/Singapore, Washington DC 2016, 23–61.
- Ruth Wodak/Michael Meyer (Hg.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Los Angeles/London, New Delhi/Singapore, Washington DC 2016.
- Margarete Sander, Elch und Bär auf dem Zwillingsgipfel. Raststätte oder Sie machens alle von Elfriede Jelinek, in: Dorothee Römhild (Hg.), *Die Zoologie der Träume Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*, Opladen [u.a.] 1999.
- Lea-Sophie Schiel, *Sex als Performance: Theaterwissenschaftliche Perspektiven auf die Inszenierung des Obszönen*, Bielefeld 2020.
- Anja Schmidt, Die strafrechtliche Bewertung von Pornographie vor dem Hintergrund der feministischen Bewegungen, der Porn Studies und der Medienforschung, in: Anja Schmidt (Hg.), *Pornografie: Im Blickwinkel der feministischen Bewegungen, der Porn Studies, der Medienforschung und des Rechts*, 1. Aufl., Bd. 42: Schriften zur Gleichstellung, Baden-Baden 2016, 149–173.
- Nina Schumacher, Mehrdeutige Neuverhandlungen. Porn Studies und nicht-sexuelle Pornographie aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, in: Anja Schmidt (Hg.), *Pornografie: Im Blickwinkel der feministischen Bewegungen, der Porn Studies, der Medienforschung und des Rechts*, 1. Aufl., Bd. 42: Schriften zur Gleichstellung, Baden-Baden 2016, 61–86.
- Lynn Segal, Only the Literal: The Contradictions of Anti-Pornography Feminism, in: Pamela Church Gibson (Hg.), *More dirty looks gender, pornography and power*, 2. ed., London 2004, 59–70.
- Hubert Sickinger, Von der "Insel der Seligen" zur "Skandalrepublik"? Politische Skandale in der Zweiten Republik, in: Michael Gehler/Hubert Sickinger (Hg.), *Politische Affären und Skandale in Österreich von Mayerling bis Waldheim*, Neuauf. der ... 2., durchges. und erw. Ausg., Innsbruck Wien [u.a.] 2007, 698–743.
- Clarissa Smith/Feona Attwood, Anti/pro/critical porn studies, in: *Porn studies* (Abingdon, UK) 1/1-2 (2014), 7–23.
- Thomas Steinmaurer/Elfriede Scheipl/Andreas Ungerböck, Konzentriert und verflochten Österreichs Mediensystem im Überblick, Beiträge zur Medien- und Kommunikationsgesellschaft / 10, Innsbruck Wien [u.a.] 2002.
- Jan Süsselbeck, Lüsterne Gräfinnen, mörderische Liebhaber, in: Andrea Geier/Urte Helduser/Nina Birkner (Hg.), *Spielräume des Anderen: Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*, Bd. 38, Bielefeld 2014, 59–77.
- Linda Williams, Pornography, Porno, Porn: Thoughts on a weedy field, in: *Porn studies* (Abingdon, UK) 1/1-2 (2014), 24–40.

## Abstact\_Deutsch

Diese Arbeit widmet sich in Form einer Diskursanalyse der Berichterstattung zur Uraufführung von *Raststätte oder Sie machens alle* der Autorin Elfriede Jelinek. Das Stück kam am 5. November 1994 am Burgtheater Wien zur Uraufführung, Regie führte der damalige Intendant Claus Peymann selbst, der sich somit in einer Doppelfunktion für die Auswahl des Stückes und für die Inszenierung verantwortlich zeigte. Die Aufführung wurde von einem regen Interesse der Medien begleitet. Das mag einerseits an der Autorin Elfriede Jelinek liegen, die zu diesem Zeitpunkt schon als „skandalträchtige“ Autorin bekannt war und deren Romane und Stücke auf ein großes, jedoch gespaltenes Interesse stießen. Gleichzeitig lenkte Peymann bzw. der Presseapparat des Burgtheaters geschickt die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Aufführung. Der angekündigte Skandal fand jedoch nicht statt, die meisten Kritiker\*innen waren enttäuscht. Das Ziel dieser Arbeit ist es nun, die Berichterstattung rund um die Uraufführung genauer aufzuarbeiten. Dazu wird die historisch-kritische Diskursanalyse von Ruth Wodak als Methode herangezogen. Der Fokus liegt auf fünf Akteur\*innen bzw. Handlungsfeldern: Zunächst Elfriede Jelinek als Autorin, Claus Peymann als Regisseur und Theaterleiter sowie Rudolph Scholten als amtierender Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst und als Repräsentant einer politischen Öffentlichkeit. Ziel dieser Arbeit ist es zunächst, nachzuvollziehen, warum bei *Raststätte* der Skandal im Vorfeld so forciert wurde, um dem folgend dessen Ausbleiben nach der Premiere zu erklären.

Die Berichterstattung ist differenzierter, als aus der der Arbeit vorangegangenen Literaturrecherche anzunehmen war. Obwohl die Rezensionen die Uraufführung ohne Ausnahme als misslungen betrachten, werden die unterschiedlichen Stärken und Schwächen der Uraufführung differenziert herausgearbeitet. Selbst, wenn Zeitungen etwa aus politischen Gründen die Haltung oder Ansichten der Autorin nicht teilen, wird ihre Sprachkunst hervorgehoben, und auch aus dem Versagen Peymanns wird kein persönlicher Angriff, sondern eine differenzierte Beschreibung dessen, was in der Inszenierung aus Meinung der Kritiker\*innen nicht stattgefunden hat.

Die Diskussion ist entgegen der Erwartungen sehr auf die Aufführung selbst zentriert, weder die feministische PorNO-Debatte noch das Spannungsfeld zwischen Kunst und Pornografie spielen eine explizite Rolle. Historische Debatten bilden sich also in der Berichterstattung nicht offen ab, sie sind vielmehr als Haltungen präsent, die sich durch die Debatte ziehen.

Aus Sicht Jelineks bzw. auch anschließend an die Jelinek-Forschung findet man viele Hinweise darauf, wie die Autorin diffamiert, ihre gesellschaftspolitischen Anliegen zu persönlichen Obsessionen trivialisiert werden. Gleichzeitig bekommt sie eine gewaltige mediale Präsenz, wird über Literaturkreise hinaus als bekannt vorausgesetzt. Beides mögen Gründe sein bzw. lassen nachvollziehen, warum sie sich nach dem Nobelpreis aus der Öffentlichkeit zurückzog.

Die Beziehung zwischen Claus Peymann und den Journalist\*innen lässt sich als produktives Provokationsverhältnis beschreiben. Beide Seiten profitieren voneinander und reiben sich aneinander ab, was dem Burgtheater unter seiner Intendanz eine große Medienöffentlichkeit sichert.

Aus Sicht der Politik wird eigentlich nicht über das Stück diskutiert, sondern über die Frage, wie viel Freiheit man einem öffentlich subventionierten Theater zubilligen kann und will. Dabei geht es nicht (mehr) um die Frage der Zensur oder Aufführungsverbote, sondern um Fragen des Geschmacks. Die finanziellen Mittel sind die Mittel der Kontrolle.

## Abstract\_English

This thesis deals with the coverage surrounding the first staging of Elfriede Jelinek's play *Raststätte oder Sie machens Alle*. The play was staged on November 5th 1994 at the Viennese Burgtheater, under the direction of Claus Peymann, who was also responsible for its program as artistic director at that time. The production of the play was accompanied by animated media coverage, as Elfriede Jelinek was well known as an author of critical plays which received very contradictory reviews. Additionally, Claus Peymann and the media department of the Burgtheater wanted to draw the attention of the public towards their play. For example, the text of the play wasn't released prior to the premier, as was usual for theatre productions, and there was no dress rehearsal to which media and photographers were invited. The only press pictures released came from the Burgtheater and were released



only one day prior to the performance. As a result, speculations went wild about a “pornographic play” that was to be staged.

However, critics were disappointed at the day of the premier: The expected scandal didn’t materialize. The play wasn’t pornographic in the sense that newspapers and the public had expected and the staging by Peymann was rather well-behaved. *Raststätte* was a flop, the reviews mockingly expressed their dismay about the author and the responsible leading team. Still, the production remained financially very successful: It was played for two more seasons with a booking rate of nearly 90%. Additionally, it remained in public attention until February 1995. There were open letters and mocking poems referring to the play, and even the Austrian Parliament dealt with the production in a plenary session.

The goal of this master’s thesis is to analyse the reviews, in addition to a few additional sources, using critical discourse analysis by Ruth Wodak. The paper will focus on five agents and fields: Elfriede Jelinek, Claus Peymann, Rudolph Scholten (minister for culture at that time), print media and the public opinion. As a background, I will review the media situation in Austria in the middle 1990s, as well as draw on knowledge of the field of Porn Studies and facts from the PorNo Debate. I will elaborate on how those five are closely interconnected and have to be viewed together if one wants to understand why *Raststätte* should have been a big theatre scandal – and, in the end, wasn’t.

