

Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert¹

Von Norbert Bachleitner

1. Einleitung: Das Theater in Österreich im ‚langen‘ 19. Jahrhundert

Nachdem die Zensur bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts unsystematisch, willkürlich und in Form gelegentlicher einzelner Verbote ausgeübt worden war, organisierte und zentralisierte Maria Theresia im Zuge ihrer Reformen den Umgang der Obrigkeit mit Druckschriften und die Überwachung von Theaterproduktionen. Unter Joseph II. wurde der Druck der Zensur auf die kulturelle und wissenschaftliche Produktion vermindert, zusammen mit der Zurücknahme anderer, als zu radikal empfundenen Reformen wurde er aber schon in den neunziger Jahren wieder drastisch verschärft. Die Aufklärung wich der Restauration. Erst in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts formierten sich – in Österreich gewissermaßen in den Untergrund abgedrängt – Liberalismus und Nationalismus. Die in der Revolution von 1848 erkämpfte Konstitution hatte wenig praktische Bedeutung; wichtiger war die Bauernbefreiung, die Arbeitskräfte für die Industrialisierung freimachte, die zunächst auf Böhmen, Niederösterreich und die Obersteiermark beschränkt blieb. Wie andernorts stellte sich fortan auch in Österreich die soziale Frage.

Metternich und Kaiser Ferdinand I. wurden 1848 zum Rücktritt gezwungen; unter Franz Joseph konnten separatistische Bestrebungen in der Lombardei und Ungarn zunächst noch unterdrückt und das (neo-)absolutistische Regime bis 1860 verlängert werden. Nach den Niederlagen von 1859 (Solferino) und 1866 (Königgrätz) musste Österreich dem Ausgleich mit Ungarn zustimmen, der diesem Königreich weitgehende Autonomie zusicherte und die so genannte Doppelmonarchie begründete. Gleichzeitig wurde eine Verfassung unterzeichnet, das Wahlrecht breitete sich aber nur sehr langsam aus, erst 1907 waren alle (männlichen) Staatsbürger wahlberechtigt; auch die Zensurgesetzgebung wurde in den sechziger Jahren nach rund siebenzig Jahren polizeistaatlicher Überwachung konstitutionellen und rechtsstaatlichen Verhältnissen angepasst. Ein Parlament, der Reichsrat, wurde eingerichtet, Nationalitätenkonflikte sorgten aber für Uneinigkeit und behinderten die parlamentarische Arbeit. Diese Konflikte trugen wesentlich zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs und zum Zerfall der Monarchie nach der Niederlage der Mittelmächte bei.

Der Entwicklungsstand von Wirtschaft und Kultur war in den einzelnen Provinzen sehr unterschiedlich. In den Erbländern, in den italienischen Provinzen und in Böh-

1 Die englische Fassung dieses Aufsatzes erschien unter dem Titel *The Habsburg Monarchy* in: *The Frightful Stage. Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*. Hrsg. von Robert Justin Goldstein. New York; Oxford: Berghahn Books 2009, S. 228-264.

men mit alten kulturellen Zentren wie Wien, Prag, Venedig oder Mailand und einem entwickelten Bürgertum war das Theaterleben vergleichsweise sehr intensiv, die übrigen Gebiete blieben bis weit ins 19. Jahrhundert hinein agrarisch dominiert. In den deutschsprachigen Ländern konzentrierte sich das Theater auf Hofbühnen und auf Wandertruppen. Wien, das im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen wird, war geradezu ein europäisches Zentrum höfischer Unterhaltungsangebote. An seinem multinationalen Hof bestand das Theaterrepertoire im 18. Jahrhundert vor allem aus italienischen Opern und französischen Stücken. Daneben bestand seit dem frühen 18. Jahrhundert eine Tradition volkstümlichen Theaters mit einer permanenten Spielstätte. Erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wurden aber privat geführte und kommerziell orientierte Theater gegründet.

Zusammen mit diesen Entwicklungen wurde eine systematische Theaterzensur etabliert. Zunächst stellte sich die Zensur in den Dienst der Aufklärung, unterdrückte Obszönitäten, Unsinniges und Derbheiten, im 19. Jahrhundert wandelte sie sich zu einem Instrument der Unterdrückung der politischen Veränderung. Ihr Hauptziel war die Verteidigung des monarchischen Systems, daher wurden der Kaiser und seine Beamten gegen Angriffe verteidigt, und zwar mit einem heute geradezu lächerlich erscheinenden Eifer. Eine ständige Bedrohung für die multinationale Monarchie bildeten die Unabhängigkeitsbestrebungen der regierten Völker. Nationale Propaganda wurde daher von der Zensur ebenso sorgsam überwacht und nach Kräften verhindert. In der zweiten Jahrhunderthälfte trat die soziale Frage in den Vordergrund und lieferte Motive für Verbote und Eingriffe in die Spieltexte. Insgesamt wurden das herrschende gesellschaftliche System und seine Hierarchie gegen Angriffe und Kritik aller Art verteidigt. Die Aristokratie, der Klerus, die Beamten, nicht einmal einzelne Gewerbe oder Unternehmenssparten, sollten auf der Bühne in unvorteilhaftem Licht dargestellt werden.

Die Zahl der Wiener Theater blieb vom Beginn des Jahrhunderts bis 1893 konstant, dann wuchs sie bis 1914 sehr stark an. Auffällig ist, dass in diesen Jahren auch die Theaterzensur deutlich gelockert wurde. Zusammen mit dem Bevölkerungswachstum führte diese Entwicklung zu einem deutlichen Aufschwung des Theaterlebens um die Jahrhundertwende. Nicht nur die privaten Theater profitierten von diesem Aufschwung in den letzten beiden Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg, auch die politischen Parteien, allen voran die Sozialisten, eröffneten eigene Theater, um das breite Publikum anzusprechen und auf ihre Seite zu ziehen.

2. Theaterzensur als aufklärerische Maßnahme unter Maria Theresia und Joseph II. (1770–1790)

Bis zur Aufklärung, die das Theater neu definierte als Anstalt, die der Erziehung und Verbesserung der Sitten diene, wurde das Theater von der Obrigkeit als Unterhaltungsmedium betrachtet, das allenfalls Trost in schweren Zeiten zu spenden ver-



mochte und das Bedürfnis nach ‚Ausschweifungen‘ kanalisierte, also nur indirekt von gesellschaftlichem Nutzen war. Theateraufführungen wurden ausschließlich von Wandertruppen veranstaltet, ein permanentes Theater mit eigenem Ensemble wurde in Wien erstmals 1708 eingerichtet, als italienische Komödianten das Komödienhaus gründeten, das bald darauf in Kärntnertortheater umbenannt wurde. In diesem Haus führten ab 1712 Joseph Anton Stranitzky und Gottfried Prehauser ihre Haupt- und Staatsaktionen, Hanswurstspiele und andere Volkskomödien auf. Lange Zeit blieb das Kärntnertortheater neben dem Hoftheater, in dem italienische Opern gespielt wurden, die einzige Bühne in Wien.

Für die Genehmigung und Überwachung von Theateraufführungen war die Stadtverwaltung zuständig. Da keine Textbücher existierten und die Schauspieler improvisierten („extemporierten“), war Zensur im engeren Sinn nicht möglich. Vielmehr kam es für die Theaterleitung darauf an, nicht näher definierte Grenzen des Anstands und der Sittlichkeit zu wahren, um Verbote weiterer Aufführungen zu vermeiden. 1761 wurde das Kärntnertortheater vom Hof aufgekauft, was die Kontrolle des Repertoires erleichterte. Wenig später, 1776, schaffte Joseph II. das Monopol der beiden bestehenden Theater ab und bereitete damit die Ausweitung der Theaterszene durch Privattheater in den Vorstädten vor. Innerhalb weniger Jahre entstanden so mit dem Theater in der Leopoldstadt (1781), dem Theater an der Wien (1787) und dem Theater in der Josefstadt (1788) drei für die Wiener Theatergeschichte äußerst bedeutende Bühnen.

Im Verlauf der Reformen des Erziehungssystems in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde auch das Theater einer grundlegenden Revision unterzogen. In erster Linie sollten allzu derbe Scherze und Gesten unterdrückt werden. Um dies sicherzustellen, wurde das Extemporieren verboten. Außerdem wurden die beliebten religiösen Spiele, zum Beispiel über Adam und Eva, die Weihnachts- und Dreikönigsgeschichte, verboten, weil Maria Theresia davon eine Förderung des Aberglaubens befürchtete.² Als konsequente Sittenwächterin interessierte sich die Kaiserin auch für den Lebenswandel der Schauspielerinnen und verwies einige von ihnen des Landes, weil ihr Betragen zu unzüchtig war. Die leichter zu kontrollierenden permanenten Theater wurden von den Behörden gefördert. Sie spielten französische, italienische und spanische Stücke, bis Josef von Sonnenfels in den späten sechziger Jahren die ausländische Dramatik zurückzudrängen begann.

Der Professor der Polizei- und Kameralwissenschaft, Journalist und Zensor Sonnenfels war die zentrale Figur der Theaterreform. Es gelang ihm zumindest vorübergehend, das Extemporieren einzudämmen und ein deutsches Nationaldrama nach französischem Muster durchzusetzen. Textbücher wurden nun häufig gedruckt und an das Publikum vor den Vorstellungen verkauft, das Theater erschien aber zu wichtig, um die Dramentexte der Bücherzensur zu überlassen. Da Theaterauf-

2 Vgl. die bei Carl Glossy: Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 7 (1897), S. 238–340, hier S. 250, zitierten Dekrete.

führungen ein breiteres, zum Teil auch illiterates Publikum aller Schichten erreichen, schienen besondere Vorsichtsmaßnahmen angebracht. So wurde 1770 eine von der Bücherzensur unabhängige Theaterzensur eingerichtet. Von 1770 bis 1804 war Franz Carl Hägelin als Theaterzensor tätig und erledigte die Geschäfte praktisch im Alleingang, beurteilte die zur Aufführung bestimmten Stücke sowohl hinsichtlich Inhalt wie auch ästhetischer Qualität. Anfangs lautete die einzige Direktive für den Zensor, darauf zu achten, „daß auf dem Theater nichts extemporiert werde, keine Prügeleien stattfänden, auch keine schmutzigen Possen und Grobheiten passirt, sondern der Residenzstadt würdige Stücke aufgeführt werden“.³ Das Extemporieren war verpönt, weil es dazu diente, anstößige Passagen an der Zensur vorbei zu schwindeln, es wurde aber auch zunehmend als geschmacklos und charakteristisch für ein minderwertiges Theater erachtet.

In den österreichischen Provinzen war die Theaterzensur genauso organisiert wie in Wien. In Prag, um nur ein Beispiel zu nennen, war in den siebziger Jahren Heinrich Carl Seibt, Professor der Philosophie, Pädagogik und Ästhetik, eingesetzt worden. Wie Sonnenfels war er ein aufgeklärter Reformier, bekämpfte schmutzige Witze und das Extemporieren und verstand sich als „Hüter und Wächter über den guten Geschmack“.⁴ Dasselbe gilt für Lemberg, wo 1776 unter der Leitung von Wenzel Hann, einem liberalen und aufgeklärten Gelehrten, eine Zensurkommission eingerichtet wurde.⁵

Für das 1776 eröffnete Burgtheater galt ein eigener Zensurmodus. Bis 1789 entschied ein aus erfahrenen Schauspielern bestehendes informelles Gremium über die Zulassung oder Ablehnung von Stücken, danach wurde ein dafür zuständiger künstlerischer Leiter eingestellt. Das Theater übte also Selbstzensur. Da es sich um des Kaisers Bühne handelte, war das Repertoire des Burgtheaters eine heikle Angelegenheit, es galt als „significant for its propriety and political reliability, apart from setting an example for other theatres throughout the nation.“⁶ Besondere Vorsicht war bei der Darstellung gekrönter Häupter und der Diskussion politischer Fragen geboten. Manchmal entschied der Kaiser bzw. die Kaiserin selbst über die Zulässigkeit eines Stücks, z. B. verbot Maria Theresia 1777 eine Aufführung von *Romeo and Juliet*, weil sie Begräbnisse, Friedhöfe und ähnlich traurige Motive auf der Büh-

3 Zitiert nach ebenda, S. 275.

4 Oscar Teuber: Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. Zweiter Theil: Von der Brunian-Bergopzoom'schen Bühnen-Reform bis zum Tode Liebich's, des größten Prager Bühnenleiters (1771–1817). Prag: Haase 1885, S. 15.

5 Vgl. Jerzy Got: Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert. 2 Bände. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1997. (= Theatergeschichte Österreichs. 10. Donaumonarchie. 4.) S. 142–143.

6 Johann Hüttner: Theatre Censorship in Metternich's Vienna. In: Theatre Quarterly 10 (1980), Nr. 37, S. 61–69, hier S. 63.



ne verabscheute.⁷ In Bearbeitungen des Stücks durften Romeo und Juliet am Leben bleiben, um das Ende angenehmer zu gestalten.

Das Verfahren einer Art Selbstzensur wurde ähnlich auch am Prager Nationaltheater eingeführt. 1798 ging das Theater in den Besitz der böhmischen Stände über. Ein Komitee von Deputierten war für das Repertoire und damit auch für die Zensur der aufzuführenden Stücke verantwortlich. Das Nationaltheater erhielt dadurch den Status eines Hoftheaters, auch die Organisation der Zensur erinnert stark an jene im Wiener Burgtheater.⁸

3. Die Epoche Franz' I. (1792–1835) und Ferdinands I. (1835–1848): Das Theater in einem autoritären Polizeistaat

3.1. Organisation und Grundsätze der Zensur

Auf den Tod Josephs II. und die traumatische Erfahrung der Französischen Revolution folgte eine Welle der Restauration. Die Unterdrückung revolutionärer Bewegungen erhielt oberste Priorität, Höhepunkte waren die Jakobinerprozesse von 1794/95 und die Aufhebung der Freimaurerlogen. Nach dem Sieg über Napoleon wurde die absolutistische Herrschaft wieder eingeführt, die Heilige Allianz zwischen Russland, Preußen und Österreich bemühte sich, den Siegeszug des Liberalismus in ihrem Bereich aufzuhalten. 1819 wurden, als Antwort auf die Demagogenumtriebe, die Karlsbader Beschlüsse verabschiedet, die eine strenge Zensur verhängten, die Revolution von 1830 verstärkte die Wachsamkeit gegenüber den Kräften des Fortschritts und der Veränderung.

Die Zensur wandelte sich von einem Instrument der Aufklärung zu einem Instrument der Unterdrückung von missliebigen (politischem) Gedankengut im Dienste der Aufrechterhaltung der Ordnung. Innerhalb weniger Jahre errichtete Kaiser Franz eines der rigidesten Zensursysteme Europas, das wohl nur mit dem russischen System vergleichbar war.

Jedenfalls war die österreichische Zensur die umfassendste, die man sich denken kann. Von der Grabinschrift bis zum Lexikon wurde alles Geschriebene oder Gedruckte, vom Manschettenknopf bis zum Kupferstich jede Abbildung geprüft. Bei Bildern auf Ringen, Busennadeln oder Pfeifenköpfen war auch das Bestreben, jedes Abzeichen geheimer Gesellschaften zu verhindern, mitbeteiligt. Bei der Musik waren Texte oder Zeichnungen zu beachten, revolutionäre oder politische Gesänge waren verpönt; manchmal beanstandete man Widmungen.⁹

7 Vgl. Glossy, Geschichte der Wiener Theaterzensur, S. 283.

8 Vgl. Teuber, Geschichte des Prager Theaters, S. 338–339.

9 Julius Marx: Die österreichische Zensur im Vormärz. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1959. (= Österreich-Archiv.) S. 55 (Kursivierung in der Vorlage).

Es verwundert nicht, dass unter diesen Vorzeichen auch das Theater strengstens überwacht wurde. In der Epoche zwischen 1790 und 1848 – und sogar über dieses Datum hinaus – herrschte die Ansicht, dass das Theater eine Kraft sei, die gegen die Religion, die bestehende Ordnung und das politische System ankämpfe. Der Umstand, dass sich nun einige Theater in Privatbesitz befanden, verstärkte die Befürchtungen der Regierung. Die finanziell abgesicherten Hoftheater waren bereit, Selbstzensur zu üben, Privattheater mussten sich über den Erfolg beim Publikum erhalten, neigten daher zur Überschreitung der Grenzen des Erlaubten und waren überdies schwieriger zu kontrollieren. Es bildete sich sogar ein deutlicher Gegensatz zwischen den Hoftheatern (in Wien dem Burgtheater und dem Theater am Kärntnertor), die die Zensur als hilfreich erachteten, und den Privattheatern (in Wien dem Theater an der Wien, dem Theater in der Leopoldstadt und dem Theater in der Josefstadt) heraus, die die Zensoren als existenzbedrohende Feinde ansahen.

Im Jahr 1795 verbot Kaiser Franz von Neuem das Extemporieren, das sich unter der Hand auf den Vorstadtbühnen wieder breit gemacht hatte. Von nun an konnten Schauspieler, die extemporierten, sogar inhaftiert werden, ein berühmtes Beispiel für eine solche Sanktion ist Johann Nestroy, der wegen dieses Vergehens für einige Tage hinter Gitter wanderte. Gleichzeitig forderte der Kaiser die Zensoren auf, darauf zu achten, dass kein für die staatliche Ordnung gefährliches Stück auf die Bühne gelange. Im Anschluss an dieses kaiserliche Dekret schlug das Prager Bühnenrevisionsamt vor, Theaterdirektoren, die das Extemporieren zuließen, mit Geldstrafen zu belegen und die dabei eingenommenen Summen Armenhäusern zukommen zu lassen – es handelt sich dabei um einen der wenigen konstruktiven Vorschläge im Verlauf der Zensurgeschichte. Darüber hinaus ordnete das Prager Bühnenrevisionsamt an, dass Stücke wie Schillers *Don Karlos*, *Kabale und Liebe*, *Die Räuber* und *Maria Stuart* oder Lessings *Emilia Galotti* sowie die meisten Stücke von August Kotzebue gar nicht oder nur in gründlich überarbeiteter Form aufgeführt werden durften.¹⁰

Da sich die Zensur nun auf politische Fragen konzentrierte, war es folgerichtig, dass sie der Polizei übertragen wurde. 1803 wurde die neu gegründete Polizeihofstelle mit der Theaterzensur betraut. Sie entschied über die Zulassung oder Ablehnung von Stücken, die Zensoren, die ihre Meinung über einzelne dramatische Texte äußerten, konnten nur Vorschläge zur Beurteilung unterbreiten. Für die Zensur der Hoftheater war das Oberstkämmereramt zuständig. Aber im Allgemeinen überließ diese Stelle die Entscheidung über neue Stücke ebenfalls der Polizei. In heiklen politischen Fragen wurde überdies die Staatskanzlei eingeschaltet.

Alle Stücke mussten vor der Aufführung genehmigt werden. Die Theater reichten zwei Exemplare des Spieltexes bei der Behörde ein, der Zensor entschied über seine Zulässigkeit und markierte gegebenenfalls Stellen, die wegfallen oder verändert werden mussten. Im Fall der Genehmigung wurde das Manuskript an das Theater

¹⁰ Vgl. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, S. 316–317.



zurück geschickt. Polizeibeamten, die als Theaterkommissäre bezeichnet wurden, besuchten die Proben und die Premiere und achteten darauf, dass die Schauspieler nicht vom genehmigten Text abwichen. Sie konnten auch Änderungen der Kostüme, des Bühnenbildes und anderer Details der Inszenierung verlangen.¹¹

Gewöhnlich waren Stücke, die für eine Wiener Bühne genehmigt worden waren, automatisch auch für die österreichischen Provinzen zugelassen. Insbesondere die Zulassung für das Burgtheater galt gleichsam als offizielles Unbedenklichkeitssiegel. Andererseits mussten Stücke, die in einer Provinz bereits zugelassen worden waren, in Wien noch einmal die Zensur durchlaufen. Im Allgemeinen galt die Zensur in den Provinzen als liberaler; in Graz, Prag oder in Ungarn konnte man mitunter in Wien verbotene Stücke sehen. Darüber bemerkte Hägelin im Jahr 1802:

Der Prager Theatralzensor hat es um etliche und dreißig Meilen leichter als der wienersische in Zulassung mancher Stücke von heiklerem Stoffe; wenn das dortige Gubernium keinen Anstand nimmt, so ist alles gut ... Es gibt Stücke, die beinahe überall aufgeführt werden können, nur sind sie für Wien nicht anpassend.¹²

Solche Behauptungen harren noch sorgfältiger Überprüfung durch Vergleiche der Verbote und der von den Zensoren verlangten Bearbeitungen in verschiedenen Städten der Monarchie. Gegen die behaupteten Unterschiede und eine auffällig liberalere Zensurpraxis in den Provinzen spricht, dass Listen verbotener Stücke von Wien in die Provinzen ausgesandt wurden, um die Zensur innerhalb der Monarchie zu vereinheitlichen. Überdies liegen konkrete Angaben vor wie jene aus Buda, nach der Stücke von Schiller, der als revolutionärer Autor galt, zwischen 1794 und 1808 von den Bühnen der Stadt verschwanden. Eine Anordnung für den Theaterbetrieb in Buda schrieb vor, dass Stücke nur zugelassen werden durften, wenn sie vorher zumindest zweimal auf einer Wiener Bühne gespielt worden waren.¹³ Schiller war offiziell auch aus Krakau / Kraków verbannt, dennoch wurden aber zwei seiner Stücke aufgeführt.¹⁴ In Lemberg / Lwów scheint die Zensur ebenso streng und kleinlich wie in Wien agiert zu haben, der dortige Theaterzensor strich in polnischen Stücken das Wort „ojczyzna“ (Heimatland).¹⁵ Im Jahr 1813 sorgte die Ankündigung der Oper *Kopciuszek* (Aschenbrödel) für Aufregung und Alarm bei der Polizei: auf Pla-

11 Vgl. Glossy, Geschichte der Wiener Theaterzensur, S. 59–64.

12 Zitiert bei Carl Glossy: Zur Geschichte der Theater Wiens I (1801 bis 1820). In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 25 (1915), S. 1–334, hier S. 17.

13 Vgl. Wolfgang Binal: Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889). Wien: Böhlau 1972. (= Theatergeschichte Österreichs. 10. Donaumonarchie. 1.) S. 61 und S. 72.

14 Vgl. Jerzy Got: Das österreichische Theater in Krakau im 18. und 19. Jahrhundert. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1984. (= Theatergeschichte Österreichs. 10. Donaumonarchie. 3.) S. 58–59.

15 Vgl. ebenda, S. 143.

katen war der Titel zu „Kosciusko“, dem Namen des polnischen Patrioten, der den Aufstand von 1794 geleitet hatte, verändert worden.¹⁶

Neben ausdrücklichen Verboten hatten die Behörden eine ganze Palette von restriktiven Maßnahmen zur Behinderung der Verbreitung eines Stückes zur Verfügung. Die Zahl der Vorstellungen konnte limitiert werden, die Aufführung konnte bestimmten Theatern untersagt werden, z. B. volkstümlichen Bühnen, Theatern in der Hauptstadt oder in den Provinzen. Manchmal musste der Titel geändert werden, ein andermal der Autorname unterdrückt, z. B. im Fall Schillers, der als besonders ‚gefährlicher‘ Autor galt. Sehr verbreitet war die Verstümmelung und Bearbeitung von Theatermanuskripten. Erfahrene Schriftsteller, Theaterdirektoren wie Josef Schreyvogel oder Ludwig Deinhardstein und Schauspieler wurden oft damit beauftragt, Stücke in Einklang mit den Zensurprinzipien zu bearbeiten. Im Übrigen wurden nicht nur Stücke zensiert, sondern auch Rezensionen und Aufführungsberichte. Nicht erwünscht waren zum Beispiel Hinweise darauf, dass die Zensur Striche in einem Stück veranlasst hatte.

Gelegentlich intervenierte der Kaiser höchstpersönlich und entschied über das Schicksal eines Stückes. Theoretisch war er auch die oberste Zensurinstanz als Vorgesetzter der Staatskanzlei und der Polizeihofstelle. Ab und zu griff er zugunsten von Stücken ein, so im Fall von Grillparzers *König Ottokar* (siehe unten), weit häufiger aber erwies er sich als strenger Zensor. Die generelle Einstellung Franz' I. zum Theater geht aus seinem Verbot von Amateurtheatern hervor. Im Jahr 1800 erließ er ein Dekret, durch das „Hauskomödien“ verboten wurden, und begründete diesen Schritt folgendermaßen:

Leute, welche sich mit Komödienspielen abgeben, gar bald dafür eine solche Leidenschaft fassen, daß sie es nicht mehr als eine Unterhaltung in freien Stunden betrachten, sondern es als ein Hauptgeschäft treiben, und somit von ihrer eigentlichen Berufsarbeit abgezogen werden. Die Mädchen, besonders von der geringeren Klasse, werden aus der Sphäre, wohin sie eigentlich gehören, herausgerissen, erhalten einen romanhaften Schwung und verlieren ganz diejenigen guten Eigenschaften, die sie zu ihrer künftigen Bestimmung, gute, sittsame und arbeitsame Mütter zu werden, doch so nötig haben.¹⁷

Im Jahr 1795 verfasste der Theaterzensor Hägelin eine Denkschrift, die ursprünglich als Instruktion für die ungarischen Zensoren gedacht war. Die Bedeutung dieser Denkschrift, in der Hägelin seine Erfahrungen zusammenfasste, kann kaum überschätzt werden: sie diente in der Folge als inoffizieller Leitfaden für die Theaterzensur innerhalb der Monarchie während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hägelin hielt fest, dass die Theaterzensur strenger als die Bücherzensur verfahren müsse, und zwar „schon aus dem verschiedenen Eindruck, den ein in lebendige Handlung

¹⁶ Vgl. Alice M. Hanson: *Musical Life in Biedermeier Vienna*. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1985. (= Cambridge studies in music.) S. 42.

¹⁷ Zitiert nach Got, *Theater in Lemberg*, S. 129.



bis zur Täuschung geseztes Werk in den Gemüthern der Zuschauer machen muß, als derjenige seyn kann, den ein blos am Pulte gelesenes gedrucktes Schauspiel bewirckt“, zumal „das Schauspielhaus dem ganzen Publikum offen stehet, das aus Menschen von jeder Klasse, von jedem Stande und von jedem Alter besteht.“¹⁸

Hägelin forderte, dass die Tugend attraktiv, das Laster aber verabscheuungswürdig dargestellt und bestraft werden sollte. Wenn die Handlung eines Stücks durch und durch unmoralisch sei, bliebe nur das Verbot, in vielen Fällen böte sich aber die ‚Rettung‘ durch Striche an. Hägelin gab eine große Zahl von konkreten Hinweisen für Zensoren und Bearbeiter. Die Wörter ‚Tyran‘, ‚Tyrannei‘ und ‚Despotismus‘ dürften nicht auf der Bühne vorkommen, ‚Freyheit‘ und ‚Gleichheit‘ seien Wörter, „mit denen nicht zu schertzen ist“.¹⁹ Anspielungen auf Wirtschafts- und Finanzkrisen, z. B. auf die enorme Inflation im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, sollten unterbleiben. Die Freimaurerei war auf der Bühne tabu, weder Äußerungen für oder gegen den Orden waren erlaubt. Die Zensur sorgte sich auch um die Nerven der Zuschauer. Auf kaiserlichen Befehl war „alles Feuern“ auf der Bühne verboten worden, nur „einzelne nicht stark knallende Schüsse aus Pistolen und Flinten in guten Stücken“ waren gestattet.²⁰

Hägelins Denkschrift und auch alle späteren Richtlinien nannten drei Bereiche, in denen die Theaterzensur aktiv werden sollte: Angriffe auf die (katholische) Religion, Angriffe auf Österreich, seine Regierung und das monarchische Prinzip im Allgemeinen sowie Darstellungen unmoralischer und krimineller Taten. Aus der Praxis der Zensur geht ein viertes Motiv für Eingriffe hervor: der Schutz der Ehre von Einzelpersonen oder Personengruppen, insbesondere der Aristokratie, aber auch von Berufsgruppen und Nationen. Der Schwerpunkt wird in diesem Beitrag auf die Zensur *politischer* Anstößigkeiten gelegt; da sich die Bereiche nicht sauberlich trennen lassen, werden gelegentlich aber auch Eingriffe aus religiösen und moralischen Gründen sowie vermeintliche Angriffe auf hochgestellte Persönlichkeiten und Nationen zur Sprache kommen.

Die Zensur machte keinen Unterschied zwischen ausländischen und einheimischen Stücken. Das Schreiben unter Zensurbedingungen war eine mühsame und riskante Angelegenheit. Eine einzige missliebige Äußerung konnte die Publikation bzw. Aufführung eines Werks verhindern oder zumindest verzögern, ganz abgesehen von den aufreibenden Diskussionen mit den Beamten. Die Situation wurde von Charles Sealsfield in *Austria as It Is* (1828) treffend zusammengefasst:

A more fettered being than an Austrian author surely never existed. A writer in Austria must not offend against any government; nor against any minister; nor against any hierachy, if its members be influential; nor against the aristocracy.

18 Zitiert nach Glossy, Geschichte der Wiener Theatencensur, S. 301–302.

19 Zitiert ebenda, S. 328.

20 Zitiert nach Glossy, Geschichte der Theater Wiens I, S. 144.

He must not be liberal, nor philosophical, nor humorous – in short, he must be nothing at all.²¹

Ein Jahr darauf notierte Franz Grillparzer in seinem Tagebuch: „Ein österreichischer Dichter sollte höher gehalten werden als jeder andere. Wer unter solchen Umständen den Muth nicht ganz verliert, ist wahrlich ein Held.“²² 1845 unterschrieb Grillparzer zusammen mit vielen anderen österreichischen Autoren eine – selbstredend folgenlose – Petition, die um Milderung der Zensur und mehr Transparenz des Verfahrens ersuchte.

Besonders heikel war die Behandlung historischer Themen. Anspielungen auf Nationalitäten oder aktuelle politische Ereignisse waren strikt tabu. Die Autoren verallgemeinerten und idealisierten daher historische Ereignisse oder verschoben sie in geographische und/oder zeitliche Ferne. Historische Ereignisse sollten als Folge individueller Entscheidungen und Taten erscheinen, mithin als Folge von tugend- oder lasterhaften Charakteren. Sogar die Verherrlichung eines Herrschers wurde als bedenklich erachtet, da das Publikum sich provoziert fühlen konnte, dagegen Stellung zu beziehen. So berichtete der Zensor Johann Michael Armbruster 1812 über eine Aufführung von *Rudolph von Habsburg*, einem ausgesprochen patriotischen Drama:

Keine Anspielung, die das Herz des Patrioten erwärmen sollte, wurde beklatscht, und am Schlusse war das Gezische und Gepolter so laut, daß man die letzte Szene, eine der schönsten, die heiße Wünsche für den Habsburgischen Stamm aussprach und auf einen guten Effekt berechnet war, nicht einmal hören konnte.²³

Die populären Theater vermieden politische Themen. In den Jahren der Restauration kehrte Hanswurst, der nun Kasperl, Thaddädl oder Staberl hieß, nachdem er seit 1770 verbannt gewesen war, auf die Bühne zurück; beliebt waren ferner Schauerstücke, analog zur Mode des Schauerromans. Bis in die zwanziger Jahre hinein besaß das führende Wiener Volkstheater, das Theater in der Leopoldstadt, eine Spezialerlaubnis zur Aufführung harmloser Unterhaltungsstücke, und insbesondere zur Inszenierung von Komödien mit Rittern, Geistern und Feen. Die Behörden folgten der Strategie, den Untertanen *panem et circenses* zu bieten, und tolerierten den Unterhaltungsbetrieb, solange er politischen Themen auswich. Man erachtete preisgünstige Unterhaltung als unumgängliche Notwendigkeit in Großstädten, die eine Unterschicht von gewisser Größe beherbergten. Aus der Sicht der Polizei war der Theaterbesuch wünschenswert, weil er

21 Zitiert nach Hüttner, *Theatre Censorship*, S. 63.

22 Franz Grillparzer: *Grillparzers Werke in sechs Bänden*. Bd. 6.: *Erinnerungsblätter 1822–1871*. Wien: Druck und Verlag der österreichischen Staatsdruckerei [1924], Nr. 1698, 19. Februar 1829, S. 131.

23 Zitiert nach Glossy, *Geschichte der Theater Wiens I*, S. 156.



„leads people away from the more expensive, often unsalubrious pubs, coffee-houses and gambling-houses to better amusements, with some influence on education and morals, and keeps the theatregoer under public observation and order for the duration of the performance.“²⁴

Die Autoren hatten Verträge mit den populären Theatern, die sie verpflichteten, eine bestimmte Anzahl von Stücken pro Jahr zu liefern. Aus diesem Grund übten sie Selbstzensur, um geschäftsstörende Schwierigkeiten mit der Zensur möglichst zu vermeiden. Carl Carl, der wichtigste Theaterleiter im Bereich des volkstümlichen Schauspiels, akzeptierte kein neues Stück, dessen Unbedenklichkeit vom Standpunkt der Zensur nicht gesichert war. Sogar eine bekannte und beliebte Autorin wie Charlotte Birch-Pfeiffer erhielt keinen Kreuzer für ein Manuskript, bevor die Genehmigung der Zensur vorlag.²⁵ Andererseits lieferten die Theaterdirektoren oft absichtlich entschärfte Manuskripte, um rasch die Zensurgenehmigung zu erhalten. Bei den Proben und Aufführungen wichen die Schauspieler aber oft von den vorgesehenen und approbierten Texten ab. Johann Nestroys Improvisationen und teils aggressive Witze und Anspielungen waren berühmt-berüchtigt. Sogar wenn er sich an den genehmigten Text hielt, war er jederzeit in der Lage, diesem durch Betonung, Aussprache oder unterstützende Gesten sexuelle Untertöne oder politische Brisanz zu verleihen. Johann Hüttner weist auf das nötige und aufgrund verbreiteter Erwartungen meist perfekt funktionierende Zusammenspiel zwischen Schauspieler und Publikum hin, wenn er betont, dass Anspielungen erkannt wurden, weil man sie erwartete („allusions were detected because they were expected“).²⁶ Die Polizei hielt die Interaktion für gefährlich für die öffentliche Sicherheit und Ordnung. Kaiser Franz beklagte sich höchstpersönlich über Nestroys subversive Wirkung auf die Unterschichten. 1825 und 1836 musste der Schauspieler einige Tage ins Gefängnis. Im ersten Fall hatte er nach Missfallenskundgebungen der Zuschauer diese seine Geringschätzung spüren lassen; im zweiten Fall hatte er durch ein Extempore einen bekannten Theaterkritiker beschimpft.²⁷

3.2. Beispiele zensurierter Stücke

Wie gesagt, wurde die Herrschaftsform Monarchie gegen verbale Angriffe aller Art verteidigt. Die Erwähnung oder szenische Darstellung von Revolutionen und Verschwörungen musste daher vermieden werden. Stücke über revolutionäre Vorgänge in der österreichischen Geschichte wie die Schweizer Rebellion (*Wilhelm Tell*) oder den Aufstand der Niederlande waren verboten; Szenen, in denen ein Monarch he-

24 Zitiert nach Hüttner, *Theatre Censorship*, S. 62.

25 Vgl. William E. Yates: *Two Hundred Years of Political Theatre in Vienna*. In: *German Life & Letters* 58 (2005), Nr. 2, S. 129–140, hier S. 131.

26 Hüttner, *Theatre Censorship*, S. 67.

27 Vgl. Helmut Herles: *Nestroy und die Zensur*. In: *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Jürgen Hein. Düsseldorf: Bertelsmann 1973. (= *Literatur in der Gesellschaft*. 12.) S. 121–132, hier S. 122–123.

rabgewürdigt wurde, ebenso. Selbstverständlich waren Erwähnungen oder gar Darstellungen von Königsmord auf österreichischen Bühnen verpönt (Charles I., Maria Stuart, Louis XVI. ...). Ferner wurden Mitglieder der führenden Stände gegen Angriffe geschützt, insbesondere die Aristokratie, der Klerus und Militärs. Auch Gesetze, zum Beispiel die Ehe, das Duell oder den Selbstmord betreffend, sollten nicht infrage gestellt werden. Weder durfte auf dem Theater Nationalismus geschürt noch eine Nation beleidigt werden, da dies den Frieden innerhalb der Monarchie gefährden bzw. diplomatische Verwicklungen mit anderen Staaten auslösen konnte. In den Jahren der Kriege gegen Frankreich waren Stücke, die Napoleon positiv darstellten, aber auch solche, die ihn kritisierten, verboten. Sogar eine mögliche Parallele zwischen einer auf die Bühne gebrachten historischen Person und Napoleon konnte zu einem Verbot führen, so geschehen im Fall von Friedrich Wilhelm Zieglers *Thekla, die Wienerin* (1806), einem Stück über die Belagerung Wiens durch die Böhmen im Jahr 1278. Das Stück wurde verboten, weil die Zensoren befürchteten, dass die französische Botschaft die Böhmen mit den Franzosen und König Ottokar mit Napoleon identifizieren würde. Ein weiteres Beispiel ist Zacharias Werners *Attila*, der 1807 nur genehmigt wurde, nachdem alle Szenen und Bemerkungen, die Parallelen zu dem aktuellen Eroberer Europas ermöglichten, gestrichen worden waren. Nachdem Napoleon Erzherzogin Marie Louise geheiratet hatte, wurde ein Stück über Friedrich den Streitbaren von Matthäus Collin verboten, weil auch Friedrich seine Frau verlässt, um eine andere zu heiraten. In diesen Jahren waren sogar Titel wie *Mord und Totschlag, oder: So kriegt man die Louise* von einem gewissen Karl Koch inakzeptabel.²⁸ Carl Ludwig Costenoble, ein Burgtheater-Schauspieler, berichtete, dass Titel wie *Der alte Junggeselle* und *Trau, Schau, Wem?* zu *Die Hausgenossen* bzw. *Wie man sich täuscht* verändert wurden, weil der erstere als Anspielung auf Kaiser Franz und der zweite als boshafte Anspielung auf die Kaiserin verstanden werden konnte.²⁹

1810 berichtet der Polizeiminister dem Kaiser, dass es unmöglich sei, „alles zu ahnen, aus welchem ein so witz- und deutungslustiges Publicum, wie das wienersche ist, mit Anstrengung seiner lebhaften Imagination auf Kosten der klaren und verständlichen Ansicht irgend eine Anspielung heraus zu zwingen vermöge.“³⁰ Er hatte recht. Zeitgenössischen Berichten zufolge war das Publikum geradezu begierig, Anspielungen herauszuhören. So wurden die folgenden Worte Sopirs in Voltaires *Mahomet*

28 Vgl. Glossy, Geschichte der Wiener Theatencensur, S. 87, 105, 117–118, 126–127 und S. 136.

29 Vgl. Christian Grawe: Grillparzers Dramatik als Problem der zeitgenössischen österreichischen Theaterzensur. In: „Was nützt der Glaube ohne Werke ...“ Studien zu Franz Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages. Herausgegeben von August Obermayer. Dunedin: University of Otago 1992. (= Otago German Studies. 7.) S. 162–190, hier S. 171.

30 Zitiert nach Carl Glossy: Zur Geschichte des Trauerspieles: „König Ottokars Glück und Ende“. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 9 (1899), S. 213–247, hier S. 225.



„Und jeder muthige Betrüger dürfte
Den Menschen eine Kette geben? Er
Hat zu betrügen Recht, wenn er mit Größe
Betrügt!“

während einer Aufführung im Theater an der Wien im Jahr 1812 heftig akklamiert. Außerdem wurde die Stelle

„Auf deinen Lippen schallt der Friede, doch
Dein Herz weiß nichts davon. Mich wirst du nicht
Betrügen!“

auf den französischen Kaiser bezogen und mündete in eine regelrechte anti-napoleonische Kundgebung.³¹ Das Publikum entdeckte sogar Anspielungen, wo gar keine waren. Diese Anspielungs-Manie war die Kehrseite der paranoischen Haltung der Politiker und Zensoren.

Ein Beispiel für die Zensur ‚nationalistischer Propaganda‘ ist Zacharias Werners Stück *Wanda, Königin der Sarmaten*, das 1815 in den polnischsprachigen Gebieten verboten wurde, weil die Zensoren befürchteten, dass die Polen dadurch an die Zeiten nationaler Unabhängigkeit erinnert würden. Was den Schutz von ethnischen Minderheiten betrifft, so beantragten die Mitglieder der Wiener Jüdischen Gemeinde ein Verbot des im Burgtheater laufenden *Merchant of Venice*, weil die Hauptfigur ihrer Meinung nach satanische Bosheit repräsentiere und dadurch antisemitische Gefühle wecke.³²

Die Geschichte der Klassikeraufführungen auf Wiener Bühnen ist eine Geschichte anhaltender Peinlichkeit. Eine große Zahl von Stücken wurde verboten, einige, nach oft langen Diskussionen und umständlichen Notenwechseln zwischen den beteiligten Parteien, in verstümmelter Form zugelassen, nur wenige passierten das Nadelöhr der Zensur ohne Schwierigkeiten. Schillers Dramen bereiteten fast sämtlich Probleme. *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel* wurde im Jahr 1800 in einer Fassung gespielt, aus der die politischen Aspekte weitgehend entfernt worden waren; im Titel fehlte die „Verschwörung“ und im Text das Wort „Freiheit“. Zwischen 1803 und 1807 waren Aufführungen des Stücks verboten, dann wurde eine neue, weiter entschärfte Fassung zugelassen, in der unter anderem Hinweise auf Tyrannei und Gewalt fehlten. 1802 wurde *Die Jungfrau von Orleans* aufgeführt, ohne dass die beiden einander im Krieg gegenüber stehenden Länder erkennbar wurden: man konnte lediglich entnehmen, dass zwei ‚Reiche‘ Krieg gegeneinander führten, die Engländer traten als „kühne Inselbewohner“ in Erscheinung. Karl VII. wurde einfach als „ein König“ eingeführt, seine Maitresse Agnes Sorel zu seiner Frau und legitimen Königin namens Maria promoviert, der Bastard Dunois als Prinz Louis bezeichnet, die Figur des Erzbischofs fiel kurzerhand

31 Vgl. ebenda, S. 228–229.

32 Vgl. Glossy, *Geschichte der Theater Wiens I*, S. 254.

weg.³³ Nach der Niederlage gegen Napoleon wurde Schiller weniger streng behandelt, möglicherweise wurde er nun als geeignet empfunden, den österreichischen Patriotismus zu fördern. *Don Karlos*, der zunächst während der französischen Besetzung Wiens im Jahr 1809 aufgeführt worden war, konnte nach wie vor nur in einer radikal beschnittenen Fassung auf die Bühne gebracht werden.

Wilhelm Tell, bekanntlich die Geschichte eines Aufstands gegen die Herrschaft des Hauses Habsburg, während dessen ein Angehöriger dieser Dynastie umgebracht wird, wurde 1810 im Theater an der Wien in einer bearbeiteten Fassung zugelassen. An der Tyrannei ist in dieser Version ausschließlich der Statthalter Geßler schuld, der hinter seinen Taten stehende Kaiser wird kaum erwähnt, der letzte Akt fiel gänzlich weg. In der österreichischen Fassung erscheint Geßlers Herrschaft als legitim, Tell ist schlicht und einfach ein Aufrührer. Dennoch blieb das Stück suspekt wegen der möglichen „peinlichen Rückerinnerungen“ an die „neuesten Ereignisse in Tirol und die Verbindung, in welche einige Bewegungen in der angrenzenden Schweiz mit selbem in Verbindung gesetzt werden wollten“.³⁴ Als das Stück im Jahr 1827 im Burgtheater wieder aufgenommen werden sollte, zögerte die Zensur noch immer, einen Aufstand gegen die österreichische Herrschaft auf der Bühne zuzulassen, aber der Kaiser hatte bereits einer gründlich bearbeiteten Fassung zugestimmt. Noch 1904 wurden alle Hinweise auf den Kaiser und Erwähnungen Österreichs aus einer *Wilhelm Tell*-Inszenierung im Burgtheater gestrichen.³⁵ Auch *Maria Stuart*, vor allem wegen des Motivs der Exekution der Königin, und die *Wallenstein*-Trilogie konnten bis 1848 nur in bearbeiteter Form aufgeführt werden. Die drei Teile wurden radikal gekürzt, der verbliebene Text wurde ‚gereinigt‘. Eine Prager Inszenierung wurde 1802 in Wien nicht zugelassen. In einer Bearbeitung von 1814 wurden Phrasen wie „Kein Kaiser hat dem Herzen vorzuschreiben!“ umgeschrieben zu „Das Herz kennt kein geschriebenes Gesetz.“³⁶ 1827 überlistete der Hoftheatersekretär Schreyvogel die Zensoren, indem er seine etwas ‚kühne‘ Fassung vom Kaiser genehmigen ließ, bevor er sie der Zensur vorlegte. Schließlich wurden *Die Räuber* aus der Stadt ferngehalten und nur in der Vorstadt, im Theater an der Wien, zugelassen.

Merkwürdigerweise war Schiller der Zensur gar nicht so abgeneigt, wie man vermuten könnte. 1799 beauftragte er Kotzebue, den *Wallenstein* für eine Aufführung

33 Vgl. Franz Hadamowsky: Schiller auf der Wiener Bühne 1783–1959. Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1959. (= Chronik des Wiener Goethe-Vereins. 63.) und Glossy, Geschichte der Theater Wiens I, S. 5; darüber hinaus Carl Glossy: Schiller und die Wiener Theaterzensur. In: Österreichische Rundschau Bd. II (Februar–April 1905), S. 645–652.

34 Zitiert nach Glossy, Geschichte der Theater Wiens I, S. 116.

35 Vgl. Hans Wagner: Die Zensur am Burgtheater zur Zeit Direktor Schlenethers 1898–1910. In: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 14 (1961), S. 394–420, hier S. 415.

36 Vgl. Theo Modes: Die Urfassung und einteiligen Bühnenbearbeitungen von Schillers *Wallenstein*. Leipzig; Reichenberg; Wien: Stiepel 1931, S. 53.



im Burgtheater einzurichten, und akzeptierte im Vorhinein die höhere Einsicht der Zensoren:

„Es würde mir sogar lieb seyn, wenn die Wiener Censur, überzeugt von meinen Grundsätzen, das Manuskript darnach beurteilen wollte. Und wäre mir zufällig auch etwas entwischt, was auf der Bühne mißdeutet werden könnte, so würde ich mich ohne alles Bedenken der nöthigen Auslassung unterwerfen“.³⁷

Offensichtlich war es sein oberstes Ziel, dass seine Stücke aufgeführt wurden; gekürzte und entschärfte Fassungen waren ihm lieber als gar keine Aufführungen, und er ging davon aus, dass die Stücke trotz drastischer Eingriffe noch immer Einiges von seinen Ideen an das Publikum vermittelten.

Fast alle Stücke Shakespeares mussten mit der Schere bearbeitet werden, wenn sie auf einer österreichischen Bühne aufgeführt werden sollten. Schreyvogel hatte 1822 in seiner Version das tragische Ende von *King Lear* beibehalten, dieser Verfall eines Königs schien der Zensur aber nicht opportun. Es wurde eine Fassung zugelassen, in der Lear und Cordelia am Leben bleiben und der ‚gute‘ König über seine bösen Töchter die Oberhand behält.³⁸ In *Hamlet* mussten die Friedhofsszenen entfallen, weil kein kirchlicher Amtsträger auf der Bühne auftreten durfte. *The Merchant of Venice* wurde 1822 verboten, weil die Auseinandersetzungen zwischen Shylock und seinen christlichen Widersachern als ein zu heikles Thema empfunden wurden. Möglicherweise wurde auch Rücksicht auf die oben erwähnte Bitte der Jüdischen Gemeinde genommen. Als das Stück 1827 doch zugelassen wurde, fehlten wichtige Teile.³⁹

Als Beispiel zeitgenössischer fremdsprachiger Dramatik sei nur Victor Hugo erwähnt, dessen romantische Stücke von der Zensur äußerst argwöhnisch betrachtet wurden. Sein *Hernani* (in der deutschen Fassung mit dem Titel „Die Milde der Majestät“ versehen) wurde verboten, weil die Figur des Königs sich in Liebesangelegenheiten sehr unehrenhaft benahm und eine Verschwörung auslöste. Hugos *Angelo, Podesta von Padua* (Angelo, tyran de Padoue) wurde die Zulassung verweigert, weil man das Stück als eine einzige Aneinanderreihung von Scheußlichkeiten erachtete, als problematisch erschien außerdem die Figur des Konfidenten der regierenden Signoria, der seine Vertrauensstellung missbraucht.

Die Zensur eines österreichischen Stücks kann in allen Einzelheiten am Beispiel von Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* demonstriert werden. Grillparzers Stück spielt bekanntlich im 13. Jahrhundert. Erfolge auf dem Schlachtfeld verleiten

37 Zitiert nach Hadamowsky, Schiller auf der Wiener Bühne, S. 16.

38 Vgl. William E. Yates: *Theatre in Vienna. A Critical History, 1776–1996*. Cambridge: Cambridge University Press 1996. (= Cambridge studies in German.) S. 31–32.

39 Vgl. Michael R. Jones: *Censorship as an Obstacle to the Production of Shakespeare on the Stage of the Burgtheater in the Nineteenth Century*. In: *German Life & Letters* 27 (1973/74), S. 187–194, hier S. 191.

Ottokar dazu, nach Höherem zu streben. Er lässt sich von seiner Frau Margaretha von Österreich scheiden, heiratet die Enkelin des ungarischen Königs und erhebt Anspruch auf die Krone des Heiligen Römischen Reichs. Aber die Kurfürsten wählen Rudolf von Habsburg, die Inkarnation des rechtmäßigen und gerecht regierenden Fürsten. Ottokar erklärt Österreich den Krieg, unterliegt aber, seine Frau verrät ihn, schließlich wird er von einem Angehörigen der Familie Merenberg, der er Unrecht angetan hatte, getötet.

1823 legte Josef Schreyvogel das Manuskript des Stücks der Zensur vor, weil er es am Burgtheater herausbringen wollte. Graf Josef Sedlnitzky, der Präsident der Polizeihofstelle, fand das Stück aus zwei Gründen inakzeptabel: erstens erschien Ottokars Fall als Folge seines Ehrgeizes und einer Rechtsverletzung im Zusammenhang mit der Scheidung von Margaretha; überdies konnte die Handlung als Anspielung auf Napoleons Scheidung von seiner ersten Frau und die Wiederverheiratung mit Marie Louise von Österreich verstanden werden. Tatsächlich wiesen Rezensenten auf diese Parallele hin. Zum Beispiel schrieb Josef Sigismund Ebersberg 1825 in *Der Sammler*, dass Ottokars Glück und Ende derart beschrieben würden, dass sich dem Publikum „die große Aehnlichkeit mit einem Eroberer und Usurpator neuerer Zeit“ aufdränge. Er fügte hinzu, dass diese Erinnerung zu frisch sei, „um bei einer solchen Aufregung nicht unwillkürlich Anklang zu finden.“⁴⁰ Zweitens erschien die ausführliche Darstellung des Konflikts zwischen Nationalitäten der Monarchie, nämlich Böhmen und Österreichern (bzw. Deutschen), als ungeeignet für eine Wiener Bühne. Die Staatskanzlei, die in die Zensur politischer Stücke eingebunden wurde, befand, dass das Drama einen schlechten Eindruck auf österreichischen Bühnen hinterlassen würde. Obwohl sich Graf Johann Rudolf Czernin und der Burgtheaterdirektor Graf Moriz Dietrichstein für Grillparzer einsetzten und der Autor selbst ein Gesuch um Genehmigung einreichte, verblieb das Stück vorerst in einer Schublade der Polizei; nur der Druck des Textes wurde erlaubt.

Der Kaiser war allem Anschein nach persönlich interessiert an dem Stück. Jedenfalls verlangte er von seinem Leibarzt und Staatsrat Friedrich Freiherr von Stifft einen Bericht darüber. Abweichend von den Zensoren kam Stifft zu dem Schluss, dass das Stück eher Heilmittel als Gift darstelle. Er rückte die Figur Rudolfs in den Mittelpunkt, den Inbegriff eines weisen Monarchen, der zum Wohl seiner Untertanen regiere. Nach Stiffts Ansicht konnte nur ein eingefleischter Liberaler an dem Stück Anstoß nehmen. Schließlich setzte sich auch die Kaiserin für die Zulassung des Stücks ein. Die Zensur wurde in Folge dieser allerhöchsten Meinungsbildung von ‚oben‘ her überstimmt. Mehr als ein Jahr nach der ersten Vorlage des Dramas wurde seine Aufführung genehmigt. Aber einige Passagen mussten weggelassen oder umformuliert werden, vor allem wurden die Hinweise darauf, dass sich Böhmen und Österreicher bekämpften, gestrichen.

40 Zitiert nach Jakob Zeidler: Ein Censurexemplar von Grillparzer's „König Ottokars Glück und Ende“. In: Ein Wiener Stammbuch. Dem Director der Bibliothek und des Historischen Museums der Stadt Wien Dr. Carl Glossy zum 50. Geburtstag, 7. März 1898, gewidmet von Freunden und Landsleuten. Wien: Konegen 1898, S. 287–311, hier S. 310.



Etwa ein Monat nach der Premiere im Burgtheater, die im Februar 1825 stattfand und den Anfang eines großen Erfolgs bildete, brachte das Theater an der Wien eine eigene Fassung des Stücks heraus. Das Manuskript zu dieser Produktion durchlief nochmals die Zensur. Da es erhalten geblieben ist, können die Eingriffe im Detail nachvollzogen werden. Insgesamt wurden 125 Stellen geändert. In Übereinstimmung mit Hägelines Denkschrift können drei Motive für Eingriffe unterschieden werden: die Korrekturen betrafen religiöse, politische und moralische Fragen.⁴¹

Da der Klerus weder auf der Bühne in Erscheinung treten noch erwähnt werden sollte, wird der Kanzler des Mainzer Erzbischofs als bloßer Abgesandter eingeführt; unangebracht erschien auch eine Anspielung auf die Macht des Papstes über weltliche Herrscher. Was die Moral betrifft, so wurde das Wort „Kuppler“ weggelassen, mit dem der Vater Bertas, der von Ottokar verschmähten Braut, bezeichnet wird; auch Anspielungen auf Ottokars moralische Verfehlung – er verlässt seine Frau und wendet sich Berta zu – wurden gemildert. Hinweise der Königin auf die „beiden hoffnungsvollen Kleinen, / Die ihm mein Schoß, seitdem verschlossen, trug“, wurden ebenso weggelassen wie die Worte, in denen Margaretha an das ihrem ersten Mann gegebene Gelübde erinnert: „Nicht Manneshände sollten je berühren / Den kleinsten Finger mir, des Kleides Saum“. Überdies wurden die auf die künftige Königin bezogenen lüsternen Gedanken Zawischs, seine Werbung um sie und die Hinweise auf ihre Untreue Ottokar gegenüber zensuriert.

Die überwiegende Mehrzahl der Eingriffe betraf politisch bedenkliche Stellen. Wörter wie „Schurke“, bezogen auf Adelige, wurden gestrichen; der bekannte Name „Rosenberg“ wurde zu „Rosenburg“ geändert. Was die Nationalitäten betrifft, so wurde die Bemerkung, dass die Ungarn schwach seien und keine Bedrohung des Friedens mehr darstellten, gestrichen. Ottokar durfte sein eigenes Volk, das er als zu konservativ und Neuerungen abgeneigt einschätzt, nicht zurechtweisen („Ich weiß wohl, was ihr mögt, ihr alten Böhmen“); den Bayern wiederum wurde der Vorwurf erspart, sie seien unzuverlässige Verbündete. Als Ottokar erfährt, dass sich Wien Rudolf ergeben hat, ruft er aus: „Verdammt! O Wiener! Leichtbeweglich Volk!“ Der Zensor verwandelte den Ausruf in einen weit milderen Vorwurf: „O Wien! Das dank ich dir!“

Als Ottokars Kanzler seinen Herren mahnt „Die Lande sind nun einmal mißvergnügt, / Bereit zu Aufstand und zu Meuterei“, wird der Hinweis auf einen bevorstehenden Aufstand getilgt. Kaiser Rudolf sollte sich auf der Bühne nicht allzu informell benehmen bzw. ausdrücken, z. B. wenn er in Grillparzers Text ein kleines Mädchen salopp als „Kröte“ anspricht. Rudolf gibt zu, dass er vor seiner Ernennung zum Kaiser ebenso ehrgeizig wie Ottokar gewesen sei und Länder angegriffen habe, um sie seinem Besitz anzugliedern: „Doch murrst’ ich innerlich ob jener Schranken, / Die Reich und Kirche allzu ängstlich setzen / Dem raschen Mut, der größern Spielraums wert.“ Dieses Geständnis wurde ebenso weggelassen wie seine allzu mar-

41 Vgl. ebenda.

tialische Rede vor der Schlacht gegen Ottokar, in der er vorhersieht, dass die österreichische Fahne sich ihren Weg durch eine lange Reihe von Leichen bahnt und als Schlachtlied „Maria, reine Maid!“ wählt.

Alle Invektiven gegen Herrscher mussten unterbleiben, zum Beispiel wenn Berta und ihr Vater Ottokar beschimpfen und Berta einen Erdklumpen auf „den argen, bösen Mann“ wirft oder wenn Ottokars zweite Frau Kunigunde ihren Gemahl einen Feigling nennt und ihn mit einem Maultier vergleicht, das laut schreit, wenn es einen Wolf herannahen sieht, aber keinen Widerstand mehr leistet, wenn der Wolf nahe gekommen ist. Der rachsüchtige Zawisch, der davon spricht, dem König „auf den Fuß“ zu treten, musste diese Bemerkung ebenso unterlassen wie Ottokar seine Verfluchung des Kaisers: „Vivat Rudolphus? In der Hölle leb er!“ Schließlich darf Ottokar auch nicht das Inventar seiner Besitzungen (Böhmen, Mähren und die Steiermark) und seiner zukünftigen Erwerbungen (Kärnten, Schlesien, Ungarn, Polen) vortragen, wahrscheinlich, weil die Zensoren wieder einmal befürchteten, dass Parallelen zu Napoleons Eroberungen gezogen würden.⁴²

Als Folge solcher Veränderungen wurde der manchmal aggressive Ton des Stückes abgemildert, die realistischen Bilder wurden verwischt, Leidenschaften und Laster gedämpft, somit dem biedermeierlichen Kontext angepasst. Konflikte wurden abgeschwächt, insbesondere wenn das Publikum Parallelen mit zeitgenössischen Ereignissen und Verhältnissen herstellen konnte. Obwohl Rudolf die Oberhand behält, blieb die im Stück zentrale Frage, wodurch Herrschaft zu legitimieren sei, äußerst brisant.

Schwierigkeiten mit der Zensur hatte Grillparzer auch anlässlich eines anderen Stückes. *Ein treuer Diener seines Herrn*, ein Stück, in dem ein tyrannischer Herrscher seine Macht missbraucht, war von der Zensur zugelassen und 1828 mit großem Erfolg im Burgtheater aufgeführt worden. Kaiser Franz wollte Grillparzer aber die Aufführungs-Rechte an dem Drama abkaufen, es sollte in den Besitz des Burgtheaters übergehen und nicht mehr aufgeführt werden, was im Vergleich mit einem Verbot zweifellos eine ‚elegantere‘ Lösung darstellte.⁴³ Der Kaiser wollte das Stück aus dem Verkehr ziehen, ohne Grillparzer, seinen treuen Beamten, unnötig vor den Kopf zu stoßen. Vor allem wollte Franz Aufführungen in Ungarn verhindern. Grillparzer weigerte sich, die Rechte abzutreten, und verwies darauf, dass bereits eine Anzahl von Abschriften zirkuliere, das Stück auf diesem Weg also nicht verdrängt werden könne. Schließlich ließ Franz seinen Plan fallen. Trotz solcher kleiner Erfolge in den Auseinandersetzungen mit der Staatsmacht war Grillparzer durch die Zensur derart verunsichert bzw. erbost, dass er einige seiner späten Stücke gar nicht erst zu veröffentlichen suchte. Offen politische und kritische Dramen wie *Ein Bruderzwist in Habsburg* und *Libussa* wurden daher erst posthum gedruckt.

42 Die Hinweise auf diese zensorischen Korrekturen sind Zeidlers Aufsatz entnommen.

43 Vgl. Carl Glossy: Zur Geschichte der Theater Wiens II (1821 bis 1830). In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 26 (1920), S. 1–155, hier S. 103–107.



Wie oben festgestellt, waren politische Themen aus den volkstümlichen Theatern ausgesperrt, das Extemporieren und das Einfügen von Strophen in die Couplets eröffneten aber Möglichkeiten, politische Anspielungen unterzubringen. Sogar die Intonation und Betonung konnte die Bedeutung von Sätzen auf anstößige Weise verändern. In Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus* war das bekannte Kometenlied betroffen. Der Refrain „Da wird einem halt Angst und bang, / Die Welt steht auf kein Fall mehr lang“ wurde im Zuge einer Art ‚Selbstzensur‘ in der der Polizei vorgelegten Fassung weggelassen, da die Betonung des ersten Worts der zweiten Zeile – „Die“ = *diese* Welt – als Anspielung auf Österreich unter Metternich verstanden werden konnte.⁴⁴ Selbstverständlich wartete man nur darauf, dass die Situation bei einer Aufführung, zum Beispiel infolge unaufmerksamer oder bestechlicher Theaterkommissäre, es zuließ, den Refrain zu singen. Nestroy neigte zu einer Art doppelter Buchführung. Er markierte in den Manuskripten zweideutige Phrasen und sah harmlose Alternativ-Versionen vor. Der harmlose Text war für die Zensur bestimmt, die ursprünglichen Versionen wurden in die in den Proben verwendeten Rollenbücher eingefügt. Auf diese Weise, nämlich durch eine Art organisierten Extemporierens, konnten Passagen, die im ‚offiziellen‘, genehmigten Text fehlten, in die Aufführung eingeschmuggelt werden.

Das Verhältnis zwischen den Klassen, zwischen ‚Arm‘ und ‚Reich‘, war ein Dauerthema auf den volkstümlichen Bühnen. In Nestroys *Zu ebener Erde und im ersten Stock*, das eine arme mit einer im selben Haus wohnenden reichen Familie konfrontiert, wurden die Zeilen „Wenn die reichen Leut‘ nit wieder reiche einladeten, sondern arme Leut‘, dann hätten alle g’nug z’fressen“ zu „Uns hätt man einladen sollen“ verkürzt, wodurch die direkte Konfrontation entfällt.⁴⁵ Im *Talisman* sucht der Held nach Arbeit und wird von einem hübschen Mädchen aufgefordert, bei ihrem Bruder in Dienst zu gehen. Seine Antwort „Eine innere Stimme über mir rät mir, mich nicht der Knechtschaft zu beugen“ wurde gestrichen, weil sie auf der Bühne – vom Kontext gelöst – als revolutionäre Botschaft wirken konnte. Die Replik „Ein Knecht ist ja nichts schlechts, mit der Zeit können’s Oberknecht werden, oder sogar Hausknecht, oh so ein Knecht ist ein gemachter Herr“ wurde ebenfalls gestrichen, weil Aufsteiger aus bescheidenen Verhältnissen sich dadurch beleidigt fühlen konnten. Angehörige der Oberschichten, und vor allem der Aristokratie, durften keine ihrer Ehre abträglichen Namen tragen; so wurde schon der Name „Herr von Platt“ als zu abfällig empfunden und zu „Herr von Plitt“ verändert.⁴⁶

Auch im Bereich der Oper hatte die Zensur bereits Tradition. Sogar in Zeiten relativ liberaler Handhabung der Zensur wie unter dem Regime Josephs II. konnten Werke wie Beaumarchais’ *Les noces de Figaro* wegen ihres anti-aristokratischen und ‚revo-

44 Vgl. Yates, *Theatre in Vienna*, S. 40.

45 Vgl. Johann Hüttner: Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy. In: *Maske und Kothurn* 26 (1980), S. 234–248, hier S. 244.

46 Vgl. Herles, *Nestroy und die Zensur*.

lutionären⁴⁷ Inhalts nicht aufgeführt werden. In der Übersetzung von Joseph Rautenstrauch von 1785 durfte der Text zwar gedruckt, aber nicht aufgeführt werden. Günstiger waren die Aussichten auf Zulassung im Fall einer Oper in italienischer Sprache. Lorenzo da Ponte fand in seiner Bearbeitung den richtigen Mittelweg zwischen der Tilgung aller Elemente, die den guten Geschmack und Anstand bei einer Aufführung, der unter Umständen auch der Kaiser beiwohnte, hätten gefährden können, und der Wahrung der nötigen Effekte, die dem Stück seine Attraktivität verliehen.⁴⁷ Da Ponte ließ insbesondere Figaros ideologisch aufgeladenen Monolog in der Szene V, 3 weg und konzentrierte sich auf die ‚private‘ Ebene, die z. B. in der Arie „Aprite un po' quegl'occhi“ in den Mittelpunkt rückt.⁴⁸

Eine weitere Oper, die bei der Zensur Anstoß erregte, war Beethovens *Fidelio*. Trotz des entfernten Schauplatzes und Handlungszeitraumes („Spanisches Staatsgefängnis, einige Meilen von Sevilla entfernt. Zeit: 18. Jahrhundert“), mussten die „krassesten Stellen“ beseitigt werden, so dass sich die Premiere 1805 zweieinhalb Monate verschob.⁴⁹ Webers *Freischütz*, der in Österreich zum ersten Mal 1821 im Kärntnertortheater zur Aufführung kam, wurde von den Zensoren kräftig in Mitleidenschaft gezogen. Kaiser Franz war gegen Schüsse auf der Bühne. Die Szene in der Wolfsschlucht wurde daher in eine hohle Eiche verlegt, Max und Kaspar fertigen Zauberpfeile statt magischer Kugeln an und verschießen sie mit einer Armbrust, der Jäger Samiel und der Einsiedler fielen der Schere der Zensoren zum Opfer.⁵⁰ Den Abstand zwischen Wirklichkeit und Fiktion möglichst groß zu halten, war den Zensoren außerordentlich wichtig. Bezüge zu zeitlich und/oder geographisch nahe liegenden Gegebenheiten erachteten sie als gefährlich, deshalb durfte der *Freischütz* nicht in Böhmen spielen und wurde zeitlich ins Mittelalter zurückverlegt. Überdies war der Wiener Erzbischof mit den pseudo-religiösen Motiven unzufrieden, da sie seiner Meinung nach den Schluss nahe legen konnten, dass es auch mit „echten“, d. h. biblischen und kirchlich approbierten Wundern nicht so weit her sei.⁵¹

Auch Schubert hatte bei einigen seiner Opernprojekte Schwierigkeiten mit der Zensur. *Fierabras*, nach einem Libretto von Joseph Kupelwieser komponiert, wurde

47 Vgl. Robert Basil Moberly: *Three Mozart Operas. Figaro, Don Giovanni, The Magic Flute*. New York: Dodd, Mead & Company 1967, S. 41.

48 Vgl. Ulrich Weisstein: Böse Menschen singen keine Arien. Prolegomena zu einer ungeschriebenen Geschichte der Operzensur. In: *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*. Herausgegeben von Peter Brockmeier und Gerhard R. Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 49–73, hier S. 69.

49 Ebenda, S. 71.

50 Vgl. Elizabeth Norman McKay: *Franz Schubert's Music for the Theatre*. With a foreword by Claudio Abbado and a discography by Reinhard Van Hoorickx. Tutzing: Schneider 1991. (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz-Schubert-Instituts. 5.) S. 36.

51 Vgl. Michael Walter: „Die Oper ist ein Irrenhaus“. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert. Stuttgart; Weimar: Metzler 1997, S. 316.



1823 erst zugelassen, nachdem alle Hinweise auf Spanien und Frankreich getilgt worden waren. Im Fall von *Die Verschworenen*, zu denen Ignaz Franz Castelli den Text beigesteuert hatte, musste der Titel 1823 zu *Der häusliche Krieg* geändert werden, um politische Untertöne auszuschließen. Ein weiteres Opernprojekt, *Der Graf von Gleichen*, nach einem Libretto von Eduard von Bauernfeld, wurde 1826 verboten, weil darin das Motiv der Bigamie eines Aristokraten vorkommt, obwohl die Komposition schon fortgeschritten war.⁵²

Die Veränderung von Schauplätzen und Titeln, die die Herstellung von Parallelen zur aktuellen Situation unterbinden sollte, war weit verbreitet. Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* wurden zu *Die Ghibellinen von Pisa* umgetauft, also in ein fern liegendes Milieu verdrängt. Der religiöse Konflikt zwischen Katholiken und Protestanten war zweifellos ein brisantes Thema, in diesem Fall sorgte die ‚zensorische‘ Verschiebung und Bearbeitung für den Anachronismus, dass protestantische Choräle gesungen werden, lange bevor Luther den Abfall von Rom ausgerufen hatte.⁵³

4. Theaterzensur in der neoabsolutistischen und in der konstitutionellen Ära (1849–1918)

1848 war die Zensur für kurze Zeit abgeschafft worden. In den beiden folgenden Jahren hatten die Theaterdirektoren noch immer relativ freie Hand. Zum Beispiel konnte Heinrich Laube in einer *Julius Caesar*-Aufführung im Burgtheater ein selbstbewusstes Bürgertum auf die Bühne bringen, das stark an die Liberalen erinnerte, die erst kürzlich die Revolution ausgerufen hatten, und in *Coriolanus* wurde der Auseinandersetzung zwischen Aristokraten und dem demokratischen Pöbel gebührende Aufmerksamkeit zuteil.⁵⁴ Solche Aufführungen hätten im Vormärz nie und nimmer die Zustimmung der Zensur erlangt.

Die ungewohnte Freiheit dauerte nicht lange. Im Jahr 1850 wurde eine Theaterordnung erlassen, die Regelungen vorsah, die sich nur wenig von den vor 1848 gültigen unterschieden. Die Motive für das Eingreifen der Zensur blieben unverändert, noch immer mussten alle Produktionen im Vorhinein genehmigt werden, auch Hägelins Denkschrift scheint in der Zensurpraxis noch immer als Richtlinie verwendet worden zu sein – wenn sie vielleicht auch nicht mehr quasi-offiziellen Status hatte, lässt die Vorgehensweise der Zensoren erkennen, dass ihr Geist nachwirkte. Die einzige Neuerung betraf die für die Überwachung der Theater zuständige Behörde: verant-

52 Vgl. Walter Obermaier: Schubert und die Zensur. In: Schubert-Kongreß Wien 1978. Veranstaltet von der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft gemeinsam mit den Wiener Festwochen. Herausgegeben von Otto Brusatti. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, S. 117–125, hier S. 46.

53 Vgl. Marcel Prawy: *The Vienna Opera*. Translated from the German. With photographs by Erich Lessing [u. a.]. Wien; München; Zürich: Molden 1969, S. 17.

54 Vgl. Jones, *Censorship*.

wortlich waren fortan die Gouverneure der Provinzen, d. h. die Landesregierungen. Gewöhnlich ernannte der Gouverneur einen Beamten zum Theaterzensor, er konnte aber auch einen Beirat von Experten bilden, die dafür sorgten, dass die Entscheidungen nicht nur vom polizeilichen, sondern auch vom künstlerischen Standpunkt getroffen wurden. In Wien existierte ein solcher Beirat von 1854 bis 1881, dann wurde er aufgelöst und die Zensurkompetenz fiel an die Polizei zurück.

Die Theaterordnung von 1850 galt für alle Provinzen. Sogar in Galizien, einer Provinz, der 1867 Autonomie zugesprochen worden war, wurde nach den Regeln der Theaterordnung zensuriert: Polizeibeamte beurteilten die Stücke, bevor der Gouverneur (in Lemberg) oder der Bürgermeister (in kleineren Städten) über die Zulassung entschied.⁵⁵

Zwar wurden nach 1848 weniger Stücke verboten als im Vormärz, aber Striche und Eingriffe waren nach wie vor auf der Tagesordnung. Besonders in der Ära des Neoabsolutismus (1849–1859) unter Alexander Freiherr von Bach war die Zensur zumindest ebenso streng wie in den Jahren vor 1848. In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts lässt sich eine gewisse Entspannung feststellen. Zu den zaghaften Schritten in Richtung Liberalisierung zählt ein Dekret von 1868, aber schon bald wurde die Zensur ein Streitthema zwischen den sich formierenden politischen Parteien. Nur die Liberalen und die Sozialdemokraten traten für die gänzliche Abschaffung der Zensur ein, die Konservativen und der Klerus betrachteten sie dagegen als ein legitimes Instrument im Dienst der Aufrechterhaltung von Ruhe und Ordnung. Umkämpft war die Theaterpolitik vor allem in den Jahren des Kulturkampfes. Die konservativen Kräfte klammerten sich an die Zensur und das Verbot antikerlicher Stücke, die wiederum von den Liberalen verteidigt wurden. Auch die soziale Frage hielt in diesem Zeitraum Einzug auf der Bühne. Mit einiger Verzögerung schritt man auch in Österreich zur Modernisierung der Wirtschaft, was sich vor allem in Industrialisierung, Liberalisierung und Verarmung von Handwerkern und Arbeitern äußerte. Die Folge waren soziale Unruhen, Streiks und Demonstrationen, in der Regierung und in Teilen der Bevölkerung machte sich Angst vor revolutionären und anarchistischen Umtrieben breit. Die Auseinandersetzung zwischen den Klassen, zwischen Aristokratie, Bürgertum und dem sich herausbildenden Proletariat bestimmte die Politik in den achtziger und neunziger Jahren. Neue literarische Strömungen wie der Naturalismus führten politische und soziale Fragen auf oft radikale Art und Weise in die Literatur und auf der Bühne ein. Der Naturalismus wurde generell als potentiell gefährliche Strömung betrachtet, weil er den Pessimismus fördere und Klassenhass schüre.

Als die Liberalen an die Macht kamen, wurde die Zensur gelockert. 1903 erließ Ministerpräsident Ernest von Koerber eine Verordnung, nach der künftig kein Stück mehr aufgrund veralteter Prinzipien verboten werden sollte, insbesondere sollte die

⁵⁵ Vgl. Mariola Szydłowska: *Cenzura Teatralna w Galicji. W Dobie autonomicznej 1860–1918*. Deutsche Zusammenfassung unter dem Titel: *Die Theaterzensur in Galizien zur Zeit der Autonomie*. Kraków: Universitas 1995.



Diskussion politischer und sozialer Fragen grundsätzlich zugelassen werden. Gleichzeitig wurde der Theaterbeirat wieder eingeführt und mit allgemein anerkannten Persönlichkeiten des kulturellen und wissenschaftlichen Lebens besetzt, die fortan in die Entscheidungen eingebunden waren.

Wie vor 1848 wurden Burgtheateraufführungen vom Obersthofkämmerer und dem künstlerischen Direktor gemeinsam genehmigt und den Gegebenheiten angepasst, auch die Motive für Eingriffe glichen frappant denen der vorangegangenen Jahrzehnte. In einer Produktion von Schillers *Die Räuber* wurden Bemerkungen gegen Österreich gestrichen. Wenn Spiegelberg bei Schiller feststellt „Es ist schade, daß du kein General worden bist, Spiegelberg, wird der König sagen, du hättest die Österreicher durch ein Knopfloch gejagt“, so wurde diese Stelle 1850 abgeändert zu „... du hättest die Türken durch ein Knopfloch gejagt.“⁵⁶ Aktuellen politischen Fragen musste man ausweichen, sogar Anspielungen auf die prekären Staatsfinanzen oder die schlechte Qualität der Zigarren mussten unterbleiben. Im Jahr 1855 wollte Laube *King John* auf die Bühne des Burgtheaters bringen, um gegen das kürzlich unterzeichnete Konkordat zwischen Österreich und dem Vatikan, das der Kirche die Kontrolle über das Unterrichtswesen zusicherte, zu demonstrieren. Laubes Plan, die Parallele zu dem Konflikt zwischen der englischen Monarchie und dem Heiligen Stuhl für indirekte Hinweise auf die Situation in Österreich auszunützen, wurde von der Zensur verhindert. *Richard III* war ebenfalls unerwünscht, weil die Zensur befürchtete, dass das Stück Animositäten gegen hochgeborene Personen auslösen könnte. Auch Selbstzensur spielte nach wie vor eine wichtige Rolle, in Zeiten der Lockerung der formellen Zensur wahrscheinlich sogar eine zunehmend wichtige Rolle. Laubes Produktion von *Richard II* im Jahr 1863 wies Spuren von Selbstzensur auf:

„The dethronement of a rightful monarch was a subject of which no imperial censor could approve and the drama was held back until Laube produced a version which invented a party loyal to the King led by the Bishop of Carlisle and the King was made to appear a victim of his environment rather than a foolish ruler.“⁵⁷

Im Jahr 1867 wurde die Zensur von Burgtheaterproduktionen dem Außenministerium (!) übertragen. Dort beschäftigte höhere Beamte, Freiherr Leopold von Hofmann und sein Nachfolger Freiherr Josef von Bezeczny, waren mit den Zensurgeschäften betraut. 1898 wurde Hofrat Emil Jettel von Eternach, der Leiter des Literarischen Büros in diesem Ministerium, zum für das Repertoire des Burgtheaters Verantwortlichen ernannt. Er übte die Funktion eines Beraters aus, der mithelfen sollte, Skandale zu vermeiden und Stücke abzuwehren, die dem Publikum missfallen könnten. Jettel räumte ein, dass seine Frau manchmal an seinen Entscheidungen mitwirkte, so im Fall der Ablehnung einer französischen Komödie von Decaillavet

⁵⁶ Zitiert nach Hadamowsky, Schiller auf der Wiener Bühne, S. 40.

⁵⁷ Jones, Censorship, S. 192.

und Flers. Aber auch Jettels Geschmack war sehr delikate. Er verabscheute die ‚Obszönitäten‘ des Naturalismus, die seiner Meinung nach schon bei der Erwähnung von Unterwäsche begannen.⁵⁸ Das Literarische Büro arbeitete mit der Generalintendanz des Burgtheaters zusammen, Jettel musste also nicht nur auf die Meinung seiner Frau Rücksicht nehmen, sondern auch auf jene des Freiherrn Plappart von Leenheer. Plappart war noch strenger als Jettel, der meist mit Direktor Paul Schlenther, der den deutschen Naturalisten nahe stand, übereinstimmte.

Und noch immer war die allerhöchste Meinung ein wichtiger Faktor und oft die oberste Instanz, so im Fall von Gerhart Hauptmanns *Rose Bernd*. Das Stück musste abgesetzt werden, weil es Erzherzogin Marie Valerie missfiel – sie hatte ostentativ eine Aufführung verlassen. 1909 protestierte Erzherzog Franz Ferdinand gegen die Produktion von Richard Strauß’ Oper *Salome*, kräftig unterstützt von Marie Valerie. Es überrascht nicht, dass die Erzherzogin den Spitznamen „Hof-Unke“ erhielt.⁵⁹

Das populäre Theater wurde zumindest ebenso streng überwacht wie die Klassikeraufführungen. In einem Stück mit dem Titel *Die Studenten von Rummelstadt* (1861), einer Komödie von Carl Haffner über einen Schlosserben, der sich als Reform der örtlichen Verwaltung betätigt, wurde die Kritik an Beamten getilgt. Insbesondere wurde eine ‚revolutionäre‘ Szene, in der der neue Schlossherr als „Fürst der neuen Zeit“ gefeiert wird, gestrichen. In *Localsängerin und Postillion* (1865) erregte die Bemerkung, dass „die Ungarn anfangen zu tanzen nach österreichischer Weise“ Anstoß, weil sie auf die Konflikte zwischen Österreich und Ungarn, die zum Ausgleich von 1867 führten, anspielte. In demselben Stück wurde ein Lied, das der Presse Regierungshörigkeit und Bestechlichkeit vorwirft, weggelassen.⁶⁰

Nestroy war noch immer ein Stein des Anstoßes, auch wenn er in seiner späten Phase eine patriotische Schlagseite erkennen ließ. In *Häuptling Abendwind* (1862) griff er die Feinde Österreichs an. Ein Scherz über eine „Konferenz“ verwies auf das Treffen zwischen Napoleon III. und dem preußischen König Wilhelm I. Frankreich hatte 1859 Teile Italiens besetzt und damit österreichischen Interessen geschadet, Preußen war nur unter inakzeptablen Bedingungen bereit, Österreich zu Hilfe zu kommen. Nestroy reagierte auf diese Entwicklung, indem er über preußische Offiziere, die Napoleon die Hand küssen, extemporierte. Nachdem er dafür von der Polizei eine Geldstrafe erhalten hatte, spielte er am Tag darauf in Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* auf die Selbstkrönung Wilhelms I. an. In der Szene, in der Merkur Jupiter die Krone aufzusetzen versucht, weist ihn dieser zurück mit der Begründung: „Die

58 Vgl. Wagner, Zensur am Burgtheater, S. 401.

59 Vgl. Djawid Carl Borower: Theater und Politik. Die Wiener Theaterzensur im politischen und sozialen Kontext der Jahre 1893 bis 1914. Wien, Univ., Diss. 1988, S. 84–85.

60 Vgl. Barbara Tumfart: Vom „Feldmarschall“ zum „Eroberer“. Über den Einfluß der österreichischen Theaterzensur auf den Spieltext in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 30 (2005), H. 1, S. 98–117, hier S. 113–115.



setz' ich mir selber auf.“⁶¹ Eine neuerliche Geldstrafe war die Folge, angeblich nach diplomatischen Interventionen Preußens.

In der zweiten Jahrhunderthälfte waren die Zensoren besessen von der Idee, dass das Theater sozialen Aufruhr schüre:

„Mit beharrlicher Absichtlichkeit wird der Arme gegen den Reichen, der Untergebene gegen den Vorgesetzten, der Dienende gegen den Dienstgeber, der Ungebildete gegen den Gebildeten usw. aufgereizt und in den unteren Volksklassen, Verachtung, Haß und Rachegefühl gegen Leute von günstigerer gesellschaftlicher Stellung geweckt.“⁶²

Ein Stück wie *Der Reichtum des Arbeiters* von Ida Schuselka-Brüning wurde verboten, weil es die Tugenden einer Arbeiterfamilie (Fleiß, Zufriedenheit, Fröhlichkeit) im Kontrast zu den höheren Gesellschaftsschichten pries. In den siebziger Jahren wurden *Vater Brahm*, ein Proletarierstück von Hippolyt Schaufert, und *Die Fabrik zu Niederbronn* von Ernst Wichert verboten, weil die Polizei die beiden Stücke als Verherrlichung der Arbeiter als von den Kapitalisten geknechtete Märtyrer empfand.⁶³

Gegen die Jahrhundertwende verstärkte sich die Furcht vor revolutionärer Agitation durch die Gegenüberstellung von Arm und Reich. Gerhart Hauptmanns *Die Weber*, die übrigens unter anderem auch in Berlin, Paris, Russland und New York verboten worden waren, durften zwischen 1894 und 1904 nicht auf österreichischen Bühnen aufgeführt werden. Die Polizei befand, dass dem Stück jede höhere Gesinnung fehle, die Figuren von animalischen Instinkten beherrscht würden und infolge harter Arbeit und Entbehrungen degeneriert seien. Nach Meinung der Zensoren entwickle sich in dem Stück der Aufstand der Weber ganz natürlich und folgerichtig, fast wie nach Naturgesetzen, aus den unerträglichen Lebensbedingungen. Mit anderen Worten, die naturalistische Dramatik erschien als zu lebensnah. Die Zensoren befürchteten, dass *Die Weber* den Unmut der Arbeiter über die Unternehmer schüren und zu Kundgebungen in- und außerhalb der Theater führen könnten. Tatsächlich hatten die Gewerkschaften Demonstrationen anlässlich von Aufführungen in Budapest veranstaltet, das Stück wurde daraufhin auch in Ungarn verboten. Nach der Zensurreform von 1903 wurden *Die Weber* in Wien zugelassen. Der Zensurbeirat argumentierte, dass das Stück sein agitatorisches Potential verloren habe, da die Sozialdemokratie sich von einer revolutionären zu einer reformorientierten Partei gewandelt habe.⁶⁴ Noch immer musste der Text aber da und dort geändert werden,

61 Zitiert nach Herles, Nestroy und die Zensur, S. 124.

62 Zitiert nach Carl Glossy: Vierzig Jahre Deutsches Volkstheater. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Wien: Verlag des Deutschen Volkstheaters 1929, S. 45.

63 Vgl. ebenda, S. 46.

64 Vgl. Borower, Theater und Politik, S. 273–384.

Unternehmer durften auf der Bühne nicht als Gruppe attackiert werden, sondern nur als namentlich bezeichnete Familien, zum Beispiel als „die Dreißiger“ oder „die Dietrichs“.⁶⁵

Nationalistische Propaganda und mutmaßliche Angriffe auf Staaten und Nationalitäten waren ein weiteres Motiv für das Eingreifen der Zensur in der zweiten Jahrhunderthälfte. Die Empfindlichkeit hing stark vom allgemeinen politischen und diplomatischen Klima wie auch von der lokalen Situation ab. In Galizien zum Beispiel, wo einer polnischen Mehrheitsbevölkerung eine ukrainische Minderheit gegenüberstand, waren solche Fragen von größter Bedeutung. In den sechziger Jahren, als Polen Krieg gegen Russland führte, wurden patriotische Stücke vergleichsweise streng behandelt. In diesen Jahren wurden Stücke wie *Die Belagerung von Warschau* von L. A. Smuszewski verboten. Ausblicke auf Rache für Nationalitäten angetanes Unrecht wie zum Beispiel die blutige Unterdrückung des galizischen Aufstands von 1846 wurden als gefährlich empfunden. Um die Jahrhundertwende, als die Beziehungen zu Österreich und Deutschland weit besser waren, wurden Stücke, die als Angriff auf die Deutschen verstanden werden konnten, wie *Gefangen* von L. Rydel, verboten; andererseits wurde anti-russische Haltung nun toleriert. Anlass zu Unbehagen bei den Zensoren war klarerweise das Verhältnis zwischen Polen und Ukrainern.⁶⁶ Insgesamt betrachtet war die Theaterzensur in den österreichisch verwalteten Teilen Polens liberaler als in den von Russland und Preußen beherrschten Gebieten. So wurden die romantischen Tragödien von Juliusz Słowacki (*Mazepa*, *Mary Stuart*, *Beatrice Cenci*) zuerst in Lemberg / Lwów oder Krakau / Kraków aufgeführt, bevor sie in Warschau auf die Bühne gelangten.⁶⁷

Die Handhabung der Zensur hing von der Intensität und Bedeutung der nationalistischen Gefühle in den verschiedenen Provinzen ab. In Triest beispielsweise, der Hauptstadt der einzigen verbliebenen Provinz mit italienischer Bevölkerungsmehrheit, hatte der Irredentismus eine große Anhängerschaft. Das Repertoire der Triestiner Theater bestand hauptsächlich aus italienischsprachigen Stücken, die geeignet waren, nationalistische Kundgebungen auszulösen. Die österreichische Zensur war auf der Hut und trachtete mit allen Mitteln, Ausschreitungen durch Verbote und Überwachung der Aufführungen zu verhindern. 1864 wurde *Il vero blasone* (Wahrer Adel), eine Komödie von Gherardi del Testa, in Triest aufgeführt. In dem Stück wird die konservative pro-habsburgische Partei in der Toskana verulkt, die Anhänger der italienischen Regierung behalten die Oberhand. Die Zensoren strichen eine Reihe ‚patriotischer‘ Sätze, darunter den Vorwurf „amar il proprio paese, desiderarlo libero e grande, chiamate idee esaltate“ („seine Heimat zu lieben, ihm Freiheit und Größe zu wünschen, wird als schwärmerisch betrachtet“), um die Ressentiments

65 Vgl. Glossy, Vierzig Jahre Deutsches Volkstheater, S. 50.

66 Vgl. Szydłowska, Cenzura Teatralna w Galicji.

67 Vgl. Kazimierz Braun: A Concise History of Polish Theater from the Eleventh to the Twentieth Centuries. Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen 1999, S. 81–82.



gegen die habsburgische ‚Fremdherrschaft‘ zu verringern. Wie so oft im Fall von politisch suspekten Stoffen wurde der Schauplatz in ein Phantasieland verlegt, statt von „Italia“ war nur unbestimmt von „patria“ und statt von „Venezia“ von „Kora“ die Rede.⁶⁸

Die Zensoren achteten auch darauf, dass keine Symbole des Irredentismus auf der Bühne verwendet wurden, zum Beispiel der Tricolore, der italienische Stern, die Margerite oder bestimmte Namen, Begriffe und Lieder. So wurde 1878 in der Komödie *Le due dame* von Ferrari die Zeile „Margherita ist die schönste aller Blumen“ gestrichen, weil sie bei Aufführungen frenetischen Applaus ausgelöst hatte. Nachdem diese Textstelle weggefallen war, applaudierte das Publikum noch immer demonstrativ beim Auftritt dieser Figur, so dass die Polizei das Stück gänzlich verbot. Ebenfalls 1878, nach einer Aufführung des patriotischen Balletts *Ettore Fieramosca* von Pogna, wurden der Dirigent und das Orchester aus der Stadt ausgewiesen, weil sie Teile der nationalistischen Hymne, der *Marcia reale*, intoniert hatten. Von 1888 bis 1903 war Verdis *Ernani* in Triest verboten, weil eine Aufführung zu vehementen nationalistischen Kundgebungen und Gegendemonstrationen von (angeheuerten) Anhängern der Monarchie geführt hatte. Der Schauplatz dieser Ereignisse, die Politeama Rossetti, verlor dadurch ihre Theaterlizenz. 1909 wurde überdies die Aufführung von D’Annunzios *La nave* verboten. Nicht nur die Furcht vor italienischem Nationalismus gab in Triest Anlass zu Theaterzensur, auch die mutmaßliche Beleidigung der Slawen sorgte für Aufruhr, so geschehen anlässlich einer Aufführung von Léhars *Die lustige Witwe* im Jahr 1907.⁶⁹

Der Aufstieg der Nationaltheater und der Nationaloper wurde von einem Dauerkonflikt mit der Zensur begleitet. Das Libretto von Verdis *Rigoletto*, bekanntlich eine Adaptation von Victor Hugos *Le roi s’amuse*, musste 1851, vor der Premiere in Venedig, umgeschrieben werden. In Folge einer der häufigen Verlegungen des Schauplatzes musste Verdi die unmoralischen Taten eines Herrschers nun nicht mehr wie in der Vorlage dem französischen König François I., sondern – weit weniger spektakulär – einem fiktiven Herzog von Mantua zuschreiben.⁷⁰

In Ungarn war das Theater bereits vor 1848 ein Ort der Auseinandersetzungen um die Durchsetzung der ungarischen Sprache und der patriotischen Propaganda und

68 Margret Dietrich: Die Wiener Polizeiakten von 1854–1867 als Quelle für die Theatergeschichte des Österreichischen Kaiserstaates. Graz; Wien; Köln: Böhlau 1967. (= Sitzungsberichte/Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. 251, 4.) S. 58–59.

69 Vgl. Adriano Dugulin: Der Irredentismus im Triestiner Theaterleben 1878–1918. In: Wien – Triest um 1900. Zwei Städte – eine Kultur? Herausgegeben von Cornelia Szabó-Knotik. Wien: VWGÖ 1993, S. 37–61, hier S. 53.

70 Vgl. Philip Gossett: Zensur und Selbstzensur: Probleme bei der Edition von Giuseppe Verdis Opern. In: Über Musiktheater. Eine Festschrift. Gewidmet Dr. Arthur Scherle anlässlich seines 65. Geburtstages. Herausgegeben von Stefan G. Harpner und Birgit Gotzes. München: Ricordi 1992, S. 103–115, hier S. 105.

Opposition gewesen. Während der neo-absolutistischen Phase waren Hinweise auf religiöse, nationale und politische Streitfragen strikt untersagt. Wie andernorts wurden politische Kundgebungen befürchtet, wie sie zum Beispiel 1850 während des Abspielens der Kaiserhymne aus Anlass des kaiserlichen Geburtstags im Pester Ungarischen Theater stattfanden. Das Orchester musste dreimal abbrechen, siebzehn Nationalisten wurden verhaftet, einige verletzt. Verbotene ungarische Theaterautoren galten als Märtyrer, Begräbnisse von Autoren und Schauspielern boten mitunter Anlass zu Kundgebungen, so jenes von Márton Lendvay, eines Aktivisten von 1848, das zwanzigtausend Besucher anlockte. Auch nach dem Ausgleich von 1867, der Ungarn weitgehende Autonomie einräumte, war die Zensur aktiv. So musste in Budapest das 1874 uraufgeführte nationalistische musikalische Schauspiel *Brankovics György* von Ferenc Erkel nach Schwierigkeiten mit den Behörden nach zwei Jahren vom Spielplan genommen werden.⁷¹

In Böhmen war der Aufbau eines Nationaltheaters eines der wichtigsten Anliegen der liberalen Öffentlichkeit, ja in gewisser Hinsicht ein Ersatz für verbotene politische Aktivitäten; die Grundsteinlegung im Mai 1868 war daher ein bedeutendes nationales Ereignis.⁷² Der alltägliche Theaterbetrieb wurde durch die Zensur wie in anderen Provinzen behindert. In Prag konnte das Stück *Jan Hus, der Tod Ziskas* erst nach 1860 und Karel Bendls Oper *Die Montenegriner* bis 1881 nicht aufgeführt werden, da die Behandlung der Montenegriner durch die Türken im Hinblick auf die ethnischen Konflikte innerhalb der Monarchie als problematisch erschien.⁷³ Infolge des Zensurdrucks widmeten sich nur wenige Theaterstücke oder Opern dem Thema der Unterdrückung der slawischen Bevölkerung. Schon der Hinweis auf böhmische Könige war verpönt, geschweige denn das Thema des Widerstands gegen Habsburg oder den Katholizismus; Hus und seine Anhänger, ein häufig für Hinweise auf die Tradition nationaler Einheitsbestrebungen verwendetes Sujet, „did not appear on the Czech stage at all for the first two thirds of the nineteenth century, except for a brief period in 1848–50“.⁷⁴ Charakteristisch für die tschechische nationale Oper und wohl eine Folge von Selbstzensur ist, dass in Bedřich Smetanas *Braniboři v Čechách* (Die Brandenburger in Böhmen) die leidenden Böhmen großen Raum zugewiesen erhalten, nicht aber die deutschen Unterdrücker des 13. Jahrhunderts, weil

71 Vgl. Jim Samson: East Central Europe. The Struggle for National Identity. In: The Late Romantic Era. From the mid-19th century to World War I. Edited by Jim Samson. London; Basingstoke: Macmillan 1991. (= Man & music.) S. 205–239, hier S. 226; Nationalism and the Crowd in Liberal Hungary, 1848–1914. Baltimore; Washington: Johns Hopkins University Press; Woodrow Wilson Center Press 2000, S. 97 und S. 157–158.

72 Vgl. Stanley Kimball: Czech Nationalism. A Study of the National Theater Movement, 1845–83. Urbana: University of Illinois Press 1964. (= Illinois Studies in the social sciences. 54.) S. 19 und S. 70.

73 Vgl. John Tyrrell: Czech Opera. Cambridge: Cambridge University Press 1988. (= National traditions of opera.) S. 125.

74 Ebenda, S. 132.



die Parallelen zu den zeitgenössischen österreichischen ‚Unterdrückern‘ zu offensichtlich gewesen wären.⁷⁵

Nicht nur die Autoren und Theaterproduzenten, auch das Publikum musste vorsichtig sein. Allzu starker Applaus konnte zur Verhaftung führen. 1867, während einer Aufführung der Opera *Tutti in maschera* in Zara/Zadar, konstatierte die Polizei übermäßigen Applaus nach der Arie „Viva Italia, terra del canto“. Die ‚Rädelsführer‘, ein Buchhändler, ein commis voyageur und ein Schneidergeselle, wurden verhaftet, obwohl das Motiv für die „Ausschreitung“ äußerst unklar blieb. Manche vermuteten, dass sich der Applaus auf die kürzliche Einführung des Kroatischen in den Schulen bezog.⁷⁶ Zuweilen wurden Zuschauer ‚arretiert‘, ohne sich eines Vergehens schuldig gemacht zu haben. So schloss die Polizei in Venedig im Theater S. Benedetto, nachdem in einer vorangegangenen Vorstellung ein Knallkörper explodiert war, aus Sicherheitsgründen die Logen und ließ die Besucher erst nach Ende der Vorstellung wieder frei.⁷⁷ 1862, in einer Vorstellung der Komödie *Sand in die Augen* in Pest, applaudierte das Publikum, als bei der Aufzählung von Prominenten in einem Fotoalbum der Name Victor Emanuel auftauchte. Nach einem Bericht dauerte der Applaus für den neu ernannten italienischen König nur gezählte vier Sekunden, dennoch wurden die Namen in dem Album durch die Namen zeitgenössischer Künstler ersetzt.⁷⁸

Nach der Jahrhundertwende und besonders in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg mussten die Theater verstärkt Rücksicht auf die diplomatischen Beziehungen zu anderen Staaten nehmen. *Helene* (1896) von H. R. Savage bringt eine Anarchistin auf die Bühne, die verkleidet als Frau eines amerikanischen Offiziers die russische Grenze überquert, um die Regierung zu stürzen. Sicher haben die anarchistischen Aktivitäten zu dem Verbot beigetragen, vor allem aber sollten die diplomatischen Beziehungen zu Russland, dessen Staatspolizei sich in dem Stück übertölpeln lässt, nicht belastet werden. Ein vergleichbares Stück, *Das heilige Rußland* (1907) von P. Angel, thematisiert revolutionäre Aktivitäten gegen eine reformunfähige und korrupte Oberschicht. Auch in diesem Fall sollten ein befreundeter Staat und seine Gesellschaft vor negativen Darstellungen geschützt werden.⁷⁹ Die russische Revolution von 1905 war ganz allgemein ein Grund, Anspielungen auf nationale Aufstände zu verbieten, da die Theaterzensoren prinzipiell ‚ansteckende‘ Wirkung der fiktiven Bühnenszenen befürchteten. Analoges gilt für den Balkankonflikt: In G. B. Shaws *Heroes*, einer Karikatur militärischer ‚Helden‘ im Krieg von 1885 zwischen Serbien

75 Vgl. ebenda, S. 160, und Samson, *East Central Europe*, S. 229.

76 Vgl. Dietrich, *Die Wiener Polizeiakten*, S. 105–106.

77 Vgl. ebenda, S. 21.

78 Vgl. ebenda, S. 133–134.

79 Vgl. Borower, *Theater und Politik*, S. 331–334 und S. 337–338.

und Bulgarien, mussten Bezugnahmen auf Österreich und Serbien bzw. ihre Armeen und Offiziere unterbleiben.⁸⁰

Angriffe auf Könige waren auch um die Jahrhundertwende noch undenkbar, auch wenn es sich um Märchenkönige handelte. Rudolf Lothars *König Harlekin* (1900) bringt Harlekin als König eines Phantasiereiches verkleidet auf die Bühne. Er spielt seine Rolle so gut, dass die Untertanen den Betrug nicht bemerken. Die Polizei erachtete das Stück als Angriff auf die Monarchie. Es musste so bearbeitet und inszeniert werden, dass Bezüge zu realen Ländern möglichst ausgeschlossen wurden.

Im Burgtheater mussten weiterhin die für ein Hoftheater selbstverständlichen Konventionen eingehalten werden, die Selbstzensur in Form ausführlicher interner Diskussionen und Überlegungen funktionierte so gut, dass größere Konflikte sehr selten waren. 1889 wurden Produktionen von Ibsens *Gespensstern* und der *Wildente* verboten, 1899 wurde Arthur Schnitzlers *Der grüne Kakadu* nach wenigen Vorstellungen abgesetzt, weil das in Paris zur Zeit der Revolution spielende Stück zu deutliche Anspielungen auf die zeitgenössische Wiener Gesellschaft enthielt. Am Tag der Besetzung der Bastille spielen in einer von Kriminellen und Revolutionären besuchten Spelunke der Wirt, ein ehemaliger Theaterdirektor, und seine Truppe Revolution. Die aristokratischen Zuseher genießen das dekadente Milieu, bis das Spiel plötzlich Wirklichkeit wird und die Ermordung eines Herzogs das Startsignal für die Revolution gibt.

Schließlich wurden um die Jahrhundertwende einige anti-semitische Stücke verboten. 1912 wurde Schnitzlers *Professor Bernhardi* die Zulassung am Deutschen Volkstheater verweigert. Das Stück beschäftigt sich mit dem aktuellen Antisemitismus in der österreichischen Öffentlichkeit am Beispiel von Rivalitäten in dem von Professor Bernhardi geleiteten Spital. Der jüdische Arzt hindert einen Geistlichen daran, einer todkranken Frau die letzte Ölung zu spenden, um ihr die Illusion, wieder gesund werden zu können, nicht zu rauben. Diese Episode zieht einen Skandal nach sich, Bernhardi wird wegen Behinderung der freien Ausübung der Religion verurteilt. Der Priester sagt fälschlicherweise aus, mit Gewalt an der Ausübung seiner Pflicht gehindert worden zu sein. Die christliche Mehrheit entrüstet sich über diese Provokation. Andererseits ist Bernhardi der Held der liberalen Presse, die ihn als Märtyrer feiert. Als die öffentliche Meinung sich schließlich zugunsten Bernhardis dreht, wechselt auch Minister Flint, ein korrupter Politiker, die Seite. Das Stück konfrontiert Anti-Semitismus und Anti-Klerikalismus, eckt daher auf allen Seiten an. Die Polizei befürchtete Kundgebungen der verschiedenen angesprochenen Parteien und verbot die Aufführung. Der Minister des Inneren fügte hinzu, dass das Stück die österreichische Öffentlichkeit falsch und pejorativ schildere und insbesondere die politischen Parteien als in permanente Streitigkeiten verwickelt präsentiere.⁸¹

80 Vgl. ebenda, S. 341–342.

81 Vgl. ebenda, S. 250–259, und Werner Wilhelm Schnabel: *Professor Bernhardi* und die Wiener Zensur. Zur Rezeptionsgeschichte der Schnitzlerschen Komödie. In: Jahrbuch der



Nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Habsburgerreich aufgeteilt, Restösterreich, die Republik Deutsch-Österreich, bildete einen Kleinstaat mit sechs Millionen Einwohnern. Der neue republikanische Geist äußerte sich unter anderem in der Abschaffung der Zensur durch die Nationalversammlung im Oktober 1918; die Verfassung von 1920 bestätigte diese Maßnahme. In der Praxis wurde aber nach wie vor Zensur geübt. Die jahrhundertelange Tradition der Kontrolle aller öffentlichen Äußerungen war nicht mit einem Federstrich zu beseitigen. In den ersten Jahren der Republik war unklar, ob die generelle Abschaffung der Zensur auch Theater und Film einschloss. Der Theaterbeirat blieb im Amt und auch die Theaterordnung von 1850 blieb bis 1926 in Kraft.⁸² Nach einigen Jahren Zensurfreiheit wurde die Geisteskontrolle durch das autoritäre Regime der Christlich-Sozialen 1934 wieder eingeführt. Nach dem Anschluss an Deutschland galt in Österreich die deutsche Gesetzgebung und Theaterpolitik, im Jahrzehnt nach dem Krieg kontrollierten die Alliierten die österreichischen Medien, darunter auch das Theater. Erst 1955 wurde die Theaterzensur endgültig abgeschafft.

5. Resümee

Ohne Zweifel wirkte sich die Zensur nachteilig auf die Entwicklung des Theaters in Österreich aus. Von der Zeit Kaiser Franz' I., der keine neuen Theatergründungen zuließ, blieb die Zahl der Wiener Theater bis in die sechziger Jahre unverändert, nach einigen Fluktuationen wuchs sie erst ab 1893 relativ rasch. Fast das gesamte Jahrhundert hindurch existierten nur fünf Theater in der Hauptstadt der Monarchie, nämlich die beiden Hoftheater (Burgtheater, Theater am Kärntnertor) innerhalb der Stadtmauern und drei private Volksbühnen (Theater an der Wien, Theater in der Leopoldstadt, Theater in der Josefstadt) in den Vorstädten. Obwohl die Bevölkerung seit den zwanziger Jahren infolge Zuwanderung vom Land und aus den Provinzen stark zunahm, blieb die Anzahl der verfügbaren Theaterplätze unverändert.⁸³ Die Regierung bekannte sich zwar zur Notwendigkeit, ja sogar Nützlichkeit des Kultur- und Unterhaltungsbetriebs („circenses“), das Theater litt aber unter der restriktiven Lizenzierungspolitik und unter der Zensur. Zwar bildete sich unter Zensurverhältnissen eine Kultur der subtilen Anspielung, des indirekten Sprechens, des Extemporierens und des ‚Ideenschmuggels‘ heraus, die zuweilen als Charakteristikum des österreichischen Theaters (und auch der Literatur) bezeichnet wurden; auch sorgte der politische Druck dafür, dass das Theater erst recht ein politischer Faktor wurde

Deutschen Schillergesellschaft 28 (1984), S. 349–383.

82 Vgl. Franz Dirnberger: Theaterzensur im Zwielficht der Gesetze (1918–1926). In: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 36 (1983), S. 237–260.

83 Vgl. Hüttner, Theatre Censorship, S. 62.

und im Brennpunkt des Interesses der Öffentlichkeit stand.⁸⁴ Insgesamt betrachtet hat die Zensur der Attraktivität der Aufführungen und des Repertoires aber sicher mehr geschadet als genützt.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewirkte die Zensur eine Flucht vor aktuellen politischen Fragen, „a prescribed escapism from problems which the authorities did not want to see solved“.⁸⁵ Politische und soziale Fragen wurden auf der Bühne wie in der Wirklichkeit verdrängt, ihre Lösung hinausgeschoben. Die Botschaft an die Untertanen, die sich aus der Theaterpolitik herauslesen lässt, war das Credo der Immobilität. Man könnte diese Botschaft etwa folgendermaßen formulieren: Harre aus in der gesellschaftlichen Position, in die du hineingeboren wurdest; sei zufrieden mit der Welt, in der du lebst; kritisiere nicht und versuche nichts zu ändern; du hast nichts zu befürchten, solange der gute und legitime Herrscher zu deinem Besten und zum Wohl der Allgemeinheit regiert; im Übrigen ist die Welt ein entsexualisiertes Puppenhaus, was der wohltuenden Windstille ebenfalls zugute kommt. Es ist schwer zu sagen, ob die Zensur wirklich dazu beitrug, die Monarchie zu stabilisieren und zu verlängern. Möglicherweise war sie eher Symptom als Ursache der Verhältnisse. Das Bürgertum, anderswo die Speerspitze des Fortschritts und der Reform, war in Österreich in seiner überwiegenden Mehrheit bereit zu Kompromissen mit der Regierung und dem monarchischen System, weil es ihm eine gewisse ökonomische Entwicklungsfreiheit ließ und überdies die Aussicht auf gesellschaftlichen Aufstieg, der sich in der verbreiteten Nobilitierung ausdrückt. Die politisch einflussreichen Beamten wuchsen mit dem Mythos des ‚guten‘ und liberalen Monarchen auf, den der noch lange als Leitfigur dienende Joseph II. verkörpert hatte. Überdies scheint das österreichische Bürgertum einem politischen Wechsel abgeneigt gewesen zu sein, weil es überdurchschnittlich große Ängste vor einer daraus resultierenden ‚Pöbelherrschaft‘ hegte. Auch liberale Autoren wie Grillparzer, die unter der Zensur und der Enge der Verhältnisse litten, traten nie für ihre radikale Änderung ein.

Literaturverzeichnis

BINAL, WOLFGANG: Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889). Wien: Böhlau 1972. (= Theatergeschichte Österreichs. 10. Donaumonarchie. 1.)

BOROWER, DJAWID CARL: Theater und Politik. Die Wiener Theaterzensur im politischen und sozialen Kontext der Jahre 1893 bis 1914. Wien, Univ., Diss. 1988.

BRAUN, KAZIMIERZ: A Concise History of Polish Theater from the Eleventh to the Twentieth Centuries. Lewiston; Queenston; Lampeter: Edwin Mellen 1999.

⁸⁴ Vgl. Yates, Two Hundred Years of Political Theatre.

⁸⁵ Hüttner, Theatre Censorship, S. 68.



DIETRICH, MARGRET: Die Wiener Polizeiakten von 1854–1867 als Quelle für die Theatergeschichte des Österreichischen Kaiserstaates. Graz; Wien; Köln: Böhlau 1967. (= Sitzungsberichte/Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. 251, 4.)

DIRNBERGER, FRANZ: Theaterzensur im Zwielicht der Gesetze (1918–1926). In: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 36 (1983), S. 237–260.

DUGULIN, ADRIANO: Der Irredentismus im Triestiner Theaterleben 1878–1918. In: Wien – Triest um 1900. Zwei Städte – eine Kultur? Herausgegeben von Cornelia Szabó-Knotik. Wien: VWGÖ 1993, S. 37–61.

FREIFELD, ALICE: Nationalism and the Crowd in Liberal Hungary, 1848–1914. Baltimore; Washington: Johns Hopkins University Press; Woodrow Wilson Center Press 2000.

GLOSSY, CARL: Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 7 (1897), S. 238–340.

GLOSSY, CARL: Zur Geschichte des Trauerspiels: *König Ottokars Glück und Ende*. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 9 (1899), S. 213–247.

GLOSSY, CARL: Schiller und die Wiener Theaterzensur. In: Österreichische Rundschau Bd. II (Februar–April 1905), S. 645–652.

GLOSSY, CARL: Zur Geschichte der Theater Wiens I (1801 bis 1820). In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 25 (1915), S. 1–334.

GLOSSY, CARL: Zur Geschichte der Theater Wiens II (1821 bis 1830). In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 26 (1920), S. 1–155.

GLOSSY, CARL: Vierzig Jahre Deutsches Volkstheater. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Wien: Verlag des Deutschen Volkstheaters 1929.

GOSSETT, PHILIP: Zensur und Selbstzensur: Probleme bei der Edition von Giuseppe Verdis Opern. In: Über Musiktheater. Eine Festschrift. Gewidmet Dr. Arthur Scherle anlässlich seines 65. Geburtstages. Herausgegeben von Stefan G. Harpner und Birgit Gotzes. München: Ricordi 1992, S. 103–115.

GOT, JERZY: Das österreichische Theater in Krakau im 18. und 19. Jahrhundert. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1984. (= Theatergeschichte Österreichs. 10. Donaumonarchie. 3.)

GOT, JERZY: Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert. 2 Bände. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1997. (= Theatergeschichte Österreichs. 10. Donaumonarchie. 4.)

GRAWE, CHRISTIAN: Grillparzers Dramatik als Problem der zeitgenössischen österreichischen Theaterzensur. In: „Was nützt der Glaube ohne Werke ...“ Studien zu Franz Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages. Herausgegeben von August

Obermayer. Dunedin: University of Otago 1992. (= Otago German Studies. 7.) S. 162–190.

GRILLPARZER, FRANZ: Grillparzers Werke in sechs Bänden. Bd. 6.: Erinnerungsblätter 1822–1871. Wien: Druck und Verlag der österreichischen Staatsdruckerei [1924].

HADAMOWSKY, FRANZ: Schiller auf der Wiener Bühne 1783–1959. Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1959. (= Chronik des Wiener Goethe-Vereins. 63.)

HANSON, ALICE M.: Musical Life in Biedermeier Vienna. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1985. (= Cambridge studies in music.)

HERLES, HELMUT: Nestroy und die Zensur. In: Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Jürgen Hein. Düsseldorf: Bertelsmann 1973. (= Literatur in der Gesellschaft. 12.) S. 121–132.

HÜTTNER, JOHANN: Theatre Censorship in Metternich's Vienna. In: *Theatre Quarterly* 10 (1980), Nr. 37, S. 61–69.

HÜTTNER, JOHANN: Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy. In: *Maske und Kothurn* 26 (1980), S. 234–248.

JONES, MICHAEL R.: Censorship as an Obstacle to the Production of Shakespeare on the Stage of the Burgtheater in the Nineteenth Century. In: *German Life & Letters* 27 (1973/74), S. 187–194.

KIMBALL, STANLEY: Czech Nationalism. A Study of the National Theater Movement, 1845–83. Urbana: University of Illinois Press 1964. (= Illinois Studies in the social sciences. 54.)

MARX, JULIUS: Die österreichische Zensur im Vormärz. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1959. (= Österreich-Archiv.)

MCKAY, ELIZABETH NORMAN: Franz Schubert's Music for the Theatre. With a foreword by Claudio Abbado and a discography by Reinhard Van Hoorickx. Tutzing: Schneider 1991. (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz-Schubert-Instituts. 5.)

MOBERLY, ROBERT BASIL: Three Mozart Operas. *Figaro, Don Giovanni, The Magic Flute*. New York: Dodd, Mead & Company 1967.

MODES, THEO: Die Urfassung und einteiligen Bühnenbearbeitungen von Schillers *Wallenstein*. Leipzig; Reichenberg; Wien: Stiepel 1931.

OBERMAIER, WALTER: Schubert und die Zensur. In: Schubert-Kongreß Wien 1978. Veranstaltet von der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft gemeinsam mit den Wiener Festwochen. Herausgegeben von Otto Brusatti. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, S. 117–125.



PRAWY, MARCEL: *The Vienna Opera*. Translated from the German. With photographs by Erich Lessing [u. a.]. Wien; München; Zürich: Molden 1969.

SAMSON, JIM: *East Central Europe. The Struggle for National Identity*. In: *The Late Romantic Era. From the mid-19th century to World War I*. Edited by Jim Samson. London; Basingstoke: Macmillan 1991, S. 205–239. (= *Man & music*.)

SCHNABEL, WERNER WILHELM: *Professor Bernhards* und die Wiener Zensur. Zur Rezeptionsgeschichte der Schnitzlerschen Komödie. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 28 (1984), S. 349–383.

SZYDŁOWSKA, MARIOLA: *Cenzura Teatralna w Galicji. W Dobie autonomicznej 1860–1918*. Deutsche Zusammenfassung unter dem Titel: *Die Theaterzensur in Galizien zur Zeit der Autonomie*. Kraków: Universitas 1995.

TEUBER, OSCAR: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. Zweiter Theil: Von der Brunian-Bergopzoom'schen Bühnen-Reform bis zum Tode Liebich's, des größten Prager Bühnenleiters (1771–1817)*. Prag: Haase 1885.

TUMFART, BARBARA: Vom „Feldmarschall“ zum „Eroberer“. Über den Einfluß der österreichischen Theaterzensur auf den Spieltext in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 30 (2005), H. 1, S. 98–117.

TYRRELL, JOHN: *Czech Opera*. Cambridge: Cambridge University Press 1988. (= *National traditions of opera*.)

WAGNER, HANS: Die Zensur am Burgtheater zur Zeit Direktor Schlenthers 1898–1910. In: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 14 (1961), S. 394–420.

WALTER, MICHAEL: „Die Oper ist ein Irrenhaus“. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart; Weimar: Metzler 1997.

WEISSTEIN, ULRICH: *Böse Menschen singen keine Arien. Prolegomena zu einer ungeschriebenen Geschichte der Opernzensur*. In: *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*. Herausgegeben von Peter Brockmeier und Gerhard R. Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 49–73.

YATES, WILLIAM E[DGAR]: *Theatre in Vienna. A Critical History, 1776–1996*. Cambridge: Cambridge University Press 1996. (= *Cambridge studies in German*.)

YATES, WILLIAM E[DGAR]: *Two Hundred Years of Political Theatre in Vienna*. In: *German Life & Letters* 58 (2005), Nr. 2, S. 129–140.

ZEIDLER, JAKOB: Ein Censurexemplar von Grillparzer's *König Ottokars Glück und Ende*. In: *Ein Wiener Stammbuch. Dem Director der Bibliothek und des Historischen Museums der Stadt Wien Dr. Carl Glossy zum 50. Geburtstag, 7. März 1898, gewidmet von Freunden und Landsleuten*. Wien: Konegen 1898, S. 287–311.