

LiThes

Zeitschrift für
Literatur- und
Theatersoziologie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Marion Linhardt

JAHRGANG 11 (2018)
NUMMER 15

Das Politische, das Korrekte und die Zensur I

Kulturgeschichtliche und kultursoziologische
Perspektiven



Medieninhaber und Verleger

LiTheS. Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt
am Institut für Germanistik der Universität Graz
Leitung: Beatrix Müller-Kampel

Herausgeberinnen und Lektorat

Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel
Institut für Germanistik der Universität Graz
Mozartgasse 8 / I, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-2453
E-Mail: beatrix.mueller-kampel@uni-graz.at
Fax: ++43 / (0)316 / 380-9761

Prof. Dr. Marion Linhardt
Universität Bayreuth
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Gebäude GW I
Universitätsstraße 30, 95447 Bayreuth
E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de

Umschlagbild

Karikatur *Die gute Presse*. In: *Leuchtturm* vom 1. Jänner 1847.

Gestaltung und Satz

mp – design und text / Dr. Margarete Payer
Gartengasse 13, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0) 664 / 32 23 790
E-Mail: margarete.payer@mac.com

© Copyright

»LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie« erscheint halbjährlich im Internet unter der Adresse »<http://lithes.uni-graz.at/lithes.html>«. Ansicht, Download und Ausdruck sind kostenlos. Namentlich gezeichnete Beiträge geben immer die Meinung des Autors oder der Autorin wieder und müssen nicht mit jener der Herausgeberinnen identisch sein. Wenn nicht anders vermerkt, verbleibt das Urheberrecht bei den einzelnen Beiträgern.

Editorische Notiz

LiTheS Nr. 15: *Das Politische, das Korrekte und die Zensur I* präsentiert u. a. die Ergebnisse der im Rahmen der LiTheS-Tagung gleichen Titels im Mai 2017 an der Universität Graz geführten und davon angestoßenen Diskussionen.

Gefördert vom Vizerektorat für Studium und Lehre, vom Vizerektorat für Forschung und Nachwuchsförderung, vom Dekanat der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz und vom Land Steiermark.

ISSN 2071-6346=LiTheS



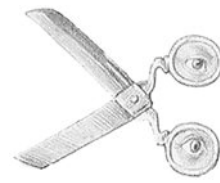
Vizerektorat für Studium
und Lehre

Vizerektorat für Forschung
und Nachwuchsförderung



KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ
GEISTESWISSENSCHAFTLICHE
FAKULTÄT





INHALTSVERZEICHNIS

Ein und Alles

Von Alfred Dorfer 7

Eine Zensur findet nicht statt

Über die Freiheit des Theaters Zweite Rede aus der Sicht des Praktikers

Von Dietrich von Oertzen 8

A. Die Zensur 9

B. Das politisch Korrekte 9

a. innerhalb des Theaters 9

b. als Kontrollinstanz gegenüber dem Theater (3 Anmerkungen) 10

C. Das Tabu 11

D. Das Politische (als politisches Theater) 14

E. Bürgerpolitik 17

Schluß 19

Literatur 19

Genus, Sexus, Sprache und Schreibung: Gendern – kommunikativ notwendiges Ärgernis oder ärgerliches Kommunikationshindernis?

Ein szientistischer Essay

Von Richard Schrodtt 20

Das politisch Korrekte und das Strafrecht

Von Alexander Tipold 40

1. Ausgangsüberlegungen 40

**2. Politische Korrektheit und ihre strafrechtliche Absicherung
über andere Rechtsgüter** 41

a.	Politisch Unkorrektes als Beleidigung	41
b.	Politisch Unkorrektes als strafbare Verhetzung nach § 283 StGB	46
c.	Politisch Unkorrektes als strafbare Religionsstörung	48
d.	Abschließende Gesamtbetrachtung	52
3.	Politisch Korrektes im strafrechtlichen und strafprozessualen Gesetzgebungsverfahren	53
a.	Vom „Schwachsinn“	53
b.	Besondere Schutzbedürftigkeit von Opfern	55
c.	Straferschwerungsgrund nach § 33 Abs 3 StGB	57
4.	Zusammenfassung	58

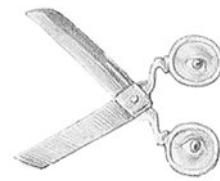
Zwischen „Grand Tour“ und „Kolonialreise“.

Fremdheitsdiskurse und die Bedingungen des Sagbaren im Theater des 19. Jahrhunderts

Von Marion Linhardt		60
	Vom Sagbaren und Nicht-Sagbaren	60
	Kontextualisierung 1: Die Ferne und das Fremde nahegebracht. Kurze Hinweise zur Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert	61
	Kontextualisierung 2: Die Fremden sind da. Ein Seitenblick auf das Theater über Geflüchtete und mit Geflüchteten in den 2010er Jahren	64
	Vielgesehen. Zwei Reise-Stücke des 19. Jahrhunderts	66
	In die Ferne. Reisen im Theater	70

Mozart, Da Ponte, and Censorship: *Don Giovanni* and *Così fan tutte* at the Vienna Court Theater, 1798–1804

By Martin Nedbal		75
	Manuscript Sources	75
	The Authors of the Vienna Adaptations	77
	Censorial Interventions	81
	The “Restorative” Effect of Censorship	83
	Prior to and Beyond Censorship	84
	Expansion and Excision	90
	Conclusion	95



Literatur als „Zweig der Politik“?

Habsburgische Bücherzensur in Lombardo-Venetien zwischen moralischer Motivation und Diskurssteuerung

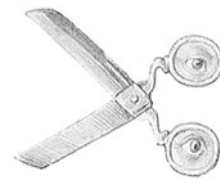
Von Daniel Syrový	110
1. Grundlagen	110
2. Zensur im Kontext polizeilicher Maßnahmen	112
3. Zur Theaterzensur	116
4. Das Zeitschriftenwesen: Zensur und Diskurssteuerung	121
5. Pluralisierung der Standpunkte	126

„Sendung nicht angekommen“ – Die Wiener Kleinkunstabühne *ABC* (1934–1938)

Opposition zwischen Zensur und Publikumsgeschmack?

Von Mario Huber	130
1. Einleitung	130
2. Vorgeschichte I: Konstitution des Austrofaschismus und Repressionsmaßnahmen	133
2.1. Repressionsmaßnahmen	134
2.2. Kulturpolitik im Ständestaat	136
3. Vorgeschichte II: „Kleinkunstabühnen“ und „Theater für 49“ im Wien der frühen 1930er Jahre	139
4. Das <i>ABC</i>: <i>Cabaret ABC</i> (1934) – <i>ABC im Regenbogen</i> (1935) – <i>Cabaret Regenbogen</i> (1937)	140
4.1. „Scharmante“ Kritik am Nationalsozialismus	142
4.2. „Die Sendung ist nicht angekommen“ – Kritik am Ständestaat?	145
4.3. Widerständiges von Jura Soyfer?	147
5. Fazit	152





Ein und Alles

Von Alfred Dorfer

Universitäten sind Stätten der Bildung. Aber auch der Aus- und Einbildung. *Universal* heißt alles, wörtlich allerdings: dem Einen zugewandt. Universitäten sind also Alles in Einem, manchmal Eines in Allem. Sie bilden Spezialisten aus, verfolgen also einen Zweck und bilden, haben also Sinn. Einmal, bei einer Alumnidiskussion, wurde von einem Schweizer Professor beklagt, die Unireife der Studierenden, wie man jetzt so schön sagt, sei zweifelhaft. Wichtiger wäre allerdings über die Unireife der Lehrenden nachzudenken. Man hört, dass Leute, die über ihr Spezialgebiet sprechen, ihre Vorlesung abrechnen müssen, weil Power Point seinen Geist aufgibt. Und nicht nur er, dieser verlorene Geist macht die Unis zur Stätte der Einbildung. Didaktisches Niemandsland auf Raubzug. Geraubt wird damit den Jungen ihr Wertvollstes, weil Unwiederbringliches, die Zeit. Natürlich vermitteln Lehrende stets neben dem Gewussten auch das Nicht-Gewusste. Vom Unbewussten ganz zu schweigen. Aber eben dieses Nicht-Gewusste ist ein entscheidender Punkt. Denn es zeigt Grenzen auf, persönliche und besonders jene der Wissenschaft. Das wird gerne von Universitäten ignoriert, begrenzte Instanzen sind unglaublich. Denn es geht auch um Glauben an den Unis, nicht nur auf der theologischen Fakultät. Der Glaube an *die* Methode muss andere Methoden ignorieren. Es ist ein Monotheismus, der gepredigt wird und jenseits des Pfades nichts Reliableres duldet. Paradox, denn das wirft man im Normalfall den Bildungsfeindlichen vor. Ständiger Fortschritt ist das oberste Gebot, man benimmt sich wie die gute Tochter der Wirtschaft. Auch dafür gibt es Universitäten. Die Evaluierungsindustrie wertet aus und schenkt uns Zahlen für Unmessbares, eine erstaunliche Leistung. Gleichzeitig müssen an der Wertebörse die Kurse fallen von Inspiration, geistiger Freiheit und Empathie. Der universitäre Output sollte eine kritische Masse der Kritischen nicht übersteigen. Vermutlich zum Schutz unserer Auffassung von Demokratie. Ja, auch dafür gibt es Universitäten, als systemstützender Spielball der Politik. Aber: das alles ist nicht alles. Wir sollten eines nicht vergessen. Wie die Geologie weiß, existieren in versteinerten Strukturen stets Einschlüsse. Nicht Fossilien, davon war lange genug die Rede. Biotope, also Lebensorte. Die – und das scheint eine Ironie geistiger Entwicklung – durch ungünstige Umgebung erst befeuert werden. Einzelne Personen, kleine Gruppen, Thesen oder einfach nur vermeintliche Hirngespinnste. Inseln natürlich, aber immerhin. Mit epizentrischem Charakter, anstößig und anstoßend, initialzündend, eine subkutane Welle vorerst. Doch einmal erst ans Licht gekommen, unaufhaltsam. Getragen vom seltsamen Dualismus aus Kompromisslosigkeit und Respekt. Respekt vor den Studentinnen und Studenten, Respekt vor der Lehre und ihrer Verantwortung. Erst dann macht der Artikel 17 des Staatsgrundgesetzes Sinn: Die Wissenschaft und ihre Lehre ist frei. Das ist das Eine, das vor allem wichtig ist. Dafür, denke ich, gibt es Universitäten wirklich.

Eine Zensur findet nicht statt

Über die Freiheit des Theaters Zweite Rede aus der Sicht des Praktikers¹

Von Dietrich von Oertzen

Meine Damen und Herren,

als erstes möchte ich Ihnen sagen, daß es mir ganz ungewöhnlich schwer gefallen ist, die drei Begriffe „das Politische“, „das Korrekte“ und „die Zensur“ mit dem heutigen Theater kurzzuschließen, und ich will Ihnen auch gleich sagen, warum:

Die Zensur und das politisch Korrekte spielen für das Theater keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle. Das Politische, namentlich das politische Theater, ist gut belegt und weitgehend aufgearbeitet, ich habe kein Interesse, das zu wiederholen.

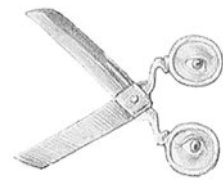
Ich hatte vor, einen kleinen Spaziergang entlang der politischen Grenzen des jetzigen Theaters zu machen und die eine oder andere Aufführung zu streifen, die ich gesehen habe. Dabei hatte ich die Zensur keiner Betrachtung wert gefunden, und das politisch Korrekte habe ich im Zusammenhang des Theaters für eine Arabeske gehalten, die ein bißchen bizarr, ein bißchen unverständlich, meist als Anekdote an den Rändern der Theaterpraxis auftaucht.

Seit voriger Woche weiß ich, daß ich das falsch beurteilt habe. Vorige Woche habe ich beim Berliner Theatertreffen eine Aufführung aus Leipzig gesehen, die nach dem PC-Gesichtspunkt zensiert war. Ich habe dann mit den Recherchen im Internet begonnen und bin auf eine Plattform gestoßen, die sich *Bühnenwatch* nennt und die seit 2012 verschiedene Theater wegen Rassismus attackiert hat (Problem Blackfacing). Es gibt auf der Plattform sehr ausführliche Statements zu Aufführungspraxis und Struktur des Theaterwesens, die ich sehr mühsam zu lesen finde, weil sie unentwegt zwischen Richtigem und Falschem, Vernünftigem und Überzogenem mäandern.

Ich werde darauf zu sprechen kommen. Ich möchte aber zunächst meinen Spaziergang antreten, vorne, am Anfang, wie ich es geplant hatte, entlang der Begriffe unseres Themas – allerdings in entgegengesetzter Richtung.

- 1 Gehalten am 26. Mai 2017 im Rahmen der Tagung *Das Politische, das Korrekte und die Zensur. Kulturgeschichtliche und kultursoziologische Perspektiven* am Forschungs-, Lehr- und Dokumentationsschwerpunkt LiTheS. Literatur- und Theatersoziologie am Institut für Germanistik der Universität Graz. Die erste Rede *Jago gibt es nicht. Über die Veränderung des Rollenbegriffs im Theater. Eine Rede aus der Sicht des Praktikers* wurde am 31. Mai 2013 im Rahmen der LiTheS-Tagung *Person – Figur – Rolle – Typ. Kulturwissenschaftliche und kultursoziologische Zusammenhänge* gehalten und publiziert in: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 7 (2014), Nr. 11: Person – Figur – Rolle – Typ II, http://lithes.uni-graz.at/lithes/14_11.html, S. 7–15.





A. Die Zensur

Meine Theatersozialisation ist geprägt vom Theoretiker Brecht, von den immer politisch konnotierten Klassikeraufführungen im DDR-Berlin Ende der 1950er Jahre und von den Stücken Molières, den ich für einen Kämpfer und Aufklärer halte. Mein erstes Engagement als Dramaturg war bei Erwin Piscator. Sie können sich denken, daß mich das Politische im Theater interessiert.

Als ich kurz vor dem Ende meines Studiums im Studententheater der FU Berlin meine Inszenierung von Tollers *Hinkemann* herausgebracht hatte, ließ mich der Institutsleiter zu sich rufen, um mir nahezulegen, zwei Stellen aus der Aufführung zu entfernen, in denen ich gegen das Vaterunser und gegen die Nationalhymne polemisiert hatte. Er beugte sich vor, um sehr väterlich zu sagen: „Sie wollen doch auch mal Karriere machen.“ Das hat uns alle damals sehr amüsiert, und die Stellen wurden natürlich nicht herausgenommen. Es war 1960, es war während des Kalten Krieges, und es ist das einzige Mal, daß ich einem Zensurversuch ausgesetzt war.

Laut Verfassung findet in Deutschland eine Zensur nicht statt, „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei“ (GG Art. 5), und ich bin in der Tat in meiner Berufspraxis keinem Fall von auch nur versuchter Zensur begegnet. So unklug ist kein Politiker, und es gibt natürlich feinere Instrumente der Einflußnahme in unserer Welt.

Lassen Sie mich kurz an die Betriebsbedingungen des deutschen Stadt- und Staatstheaters erinnern: ein Theaterleiter kann „weisungsfrei und persönlich unabhängig“ seiner Tätigkeit nachgehen (vor allem bei Spielplangestaltung und künstlerischem Personal). Es gibt keinen formulierten gesellschaftlichen Auftrag, *der Intendant hat die Bühnen nach bester künstlerischer Überzeugung, nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten und im Rahmen der Mittel des Haushaltsplans zu leiten* (Intendantenvertrag).

B. Das politisch Korrekte

a. innerhalb des Theaters

In der Debatte um die Geschlechterrollen und das politisch Korrekte steht das Theater relativ gelassen da. Die Verteilung der Quoten (Schauspieler/innen) ergibt sich aus dem Spielplan (da ändert sich gerade die Struktur: Frauen, die dem klassischen Stückekanon entsprechend ein Drittel des Ensembles ausmachten, werden jetzt in größerer Anzahl gebraucht, auch in der Ausbildung ist das Verhältnis mittlerweile halbe-halbe). Die Gender- und Rassismus-Debatte kann nicht wirklich greifen, weil Gleichstellung und gegenseitige Achtung Voraussetzung der künstlerischen Arbeit sind. In den Leitungsfunktionen nehmen Frauen beständig und ohne Widerstände zu.

Die Bezahlung für junge Schauspieler, vor allem Schauspielerinnen, sowie künstlerische Assistenten und deren Arbeitszeitbedingungen sind allerdings nach wie vor

katastrophal. Es gibt zur Zeit eine breite Initiative, *ensemble-netzwerk*, gegründet von jungen Frauen, mittlerweile unterstützt von der Bundeskulturbeauftragten und akzeptiert von der Intendantenvereinigung. Man fängt an, die Probleme offenzulegen und daran zu arbeiten. Das klingt ein bißchen schöngefärbt, ist es aber, glaube ich, nicht.

Theater eignen sich nicht besonders als Kampfplätze des politisch Korrekten. Das hängt einmal daran, daß Theater als Tendenzbetriebe die Quoten in den Ensembles nur ändern können, wenn sie auch die Inhalte der Programme ändern. (Dafür gibt es das prominente Beispiel des Maxim-Gorki-Theaters in Berlin, dessen Ensemble so interkulturell ist wie das Programm: Klassiker kommen nur in Bearbeitungen vor, die Mehrheit der Produktionen ist aus dem Ensemble heraus entwickelt, Sprachen mischen sich, Deutsch ist nur eine Sprache unter anderen, oft wird mit Übertitelung gearbeitet.)

Ein anderer Faktor für die Resistenz gegen den Kreuzzug des politisch Korrekten innerhalb des Personals ist der Habitus von Theaterleuten. Ohne die Schattierungen von Egomane zu unterschlagen, die natürlich reichlich vorkommen, kann man sagen: es gibt einen Habitus von spielerischer Nonchalance und Großzügigkeit, der zum Beruf gehört. Identitätspolitik hat selbstverständlich ihren Platz im Gesamten, aber die fundamentalistische Spielart hat wenig Chancen.

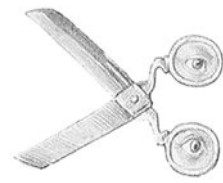
b. als Kontrollinstanz gegenüber dem Theater (3 Anmerkungen)

1.

In der Leipziger Aufführung, die ich erwähnt habe – *89/90*, Bearbeitung eines Romans von Peter Richter –, gibt es bei den rassistischen Skinheads den Satz „ich geh mal einen Nigger abseilen“. Das N-Wort wurde in vorausseilender Vorsicht auf Anweisung des Hausherrn entfernt, obwohl der Satz historische Wirklichkeit ist und ihm auf der Bühne sofort widersprochen wird. Ich gehe darüber hinweg, daß man hier von Zensur reden könnte. Interessanter ist die internalisierte Tendenz zur Konfliktvermeidung. Das würde, zu Ende gedacht, das Theater um seine politische Funktion bringen (wie eine Welt spiegeln in Zeiten der totalen politischen Korrektheit?).

2.

Werbeplakat und Untertitel für *Othello* in Halle, *Venedigs Neger*, waren sofort nach Veröffentlichung einem Shitstorm auf den Internetplattformen ausgesetzt. Der qualifizierte Einwand hieß: *Theatermacher können sich nicht einfach außerhalb einer diskriminierenden Geschichte positionieren*. Das ist richtig. Aber kann hier nicht eine Provokation gemeint sein? Die Sprachwächter kontrollieren den Buchstaben einer demokratischen Grundverabredung. Kann man ihnen abverlangen, auch den Kontext zu berücksichtigen? Ist Ironie zumutbar? Der Regisseur Wolfgang Engels kommentierte: „Das ist kein rassistisches Stück, wohl aber erzählen wir von rassistischen Verhältnissen.“



3.

Es gibt einen neuen, der Humorlosigkeit des politisch Korrekten verschwisterten Befund, der dem Spielerischen den Boden entzieht: es wird vom Schauspieler nicht darstellerisches Können verlangt oder symbolische Fantasie, sondern eine Legitimation: welches Recht hast Du, einen Flüchtling zu spielen oder ein Vergewaltigungsopfer? Wer gibt Dir das Recht, als Weißer einen Schwarzen zu spielen? (Umgekehrt: ich kann nicht verpflichtet werden, einen Neo-Nazi zu spielen, mit dem ich nichts zu tun habe.)

2014 hatten wir in Berlin eine sehr reflektierte Inszenierung des Regisseurs Nicolas Stemmann von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* mit weißen und schwarzen Schauspielern und einem Chor von echten Flüchtlingen. Dazu *Spiegel Online* am 26. Mai 2014:

„Man versteht, wie unentschlossen Stemmann der Tatsache gegenübersteht, dass das Stück von der Not tatsächlich verfolgter Menschen kündigt, das Ganze aber von mitteleuropäischen Schauspielern gesprochen wird, die dem System der Ausgrenzung angehören.“

Hier werden zwei Dinge sichtbar: zum einen wird dem Schauspielen die Glaubwürdigkeit abgesprochen (sie zu erreichen ist eine Frage des Arbeitsprozesses), zum anderen wird eine Kunstauffassung propagiert, die nur das Authentische gelten läßt. Das deckt sich mit einer Kontroverse, in der der Schauspieler auf der einen Seite steht und der Performer auf der anderen. Darüber gibt es vor allem in den Hochschulen der Theaterausbildung Debatten, die interessant sind. Aber die zitierte politisch korrekte Variante ist eine moralische Festlegung, die unseren Beruf einfach nur einengt.

Ich weiß also in der Tat nicht, ob ich meine These, das politisch Korrekte sei für das Theater marginal, in Zukunft aufrechterhalten werde.

C. Das Tabu

Ich möchte Ihnen ein Beispiel geben aus der Zeit, als das Korrekte noch die Kraft eines Tabus hatte und durchgesetzt werden wollte, um die Grundlage unserer Republik zu sichern. Es ist die berühmteste Theaterverhinderung in der Geschichte der BRD. Sie firmiert unter der Überschrift *Die Fassbinder-Kontroverse*, ist gut recherchiert und in mehreren Publikationen zur Hand. Die Situation ist folgende:

Der Autor Rainer Werner Fassbinder übernimmt 1975 die künstlerische Leitung des Frankfurter Theaters am Turm und kündigt bei der Gelegenheit an, ein Stück über Frankfurt zu schreiben. Die Stadt war damals aufgewühlt von einem Immobilienskandal wirklich gigantischen Ausmaßes: Spekulanten und Finanziers hatten große Teile des Westends aufgekauft, geplant und geräumt (alteingesessene Mieter auf die Straße gesetzt), um Platz für Neubauten (Hochhäuser) zu schaffen. Angestoßen

war das Ganze durch die Planung der Stadtverwaltung, die City ins Westend zu erweitern. Es gab jahrelang verfallende, leerstehende Häuser und Hausbesetzungen, Studenten lieferten sich mit der Polizei Straßenkämpfe.

Fassbinder schreibt ein Stück über das Thema und nennt es *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Er macht einen jüdischen Spekulanten zur Hauptfigur und nennt die Figur einfach „Der reiche Jude“. Ich zitiere den Journalisten Holger Fuß:

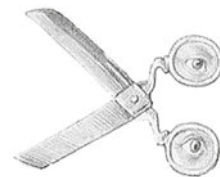
„Der Begriff ‚Reicher Jude‘ war ein Fingerdruck auf die alte schwelende Wunde der Deutschen. Das Dumme war nur, die Figur hatte ihr Vorbild in der Realität; diesem Mann gehört das halbe Frankfurt ... Weiterhin ist Tatsache, daß das immobile Spekulantengewerbe, Wohnraum zu zerstören, in Frankfurt größtenteils in jüdischen Händen sich befindet. Letztlich konnte das Kaputtpekulieren Frankfurter Wohngebenden nur unter dem Schirm eines solchen Tabus gedeihen. Es verwundert da gar nicht so sehr, daß die städtischen Rechtsträger des TAT alles daran setzten, dem Autor und Theaterchef Fassbinder wirkungsvoll zu untersagen, mit seinem Müll-Stück die Spielzeit zu eröffnen. Fassbinder gab im Zuge dieser Querelen auf.“ (*Vorwärts* vom 28. September 1985)

Anmerkung: es gab kein Verbot. Es wurde aber die Finanzierung eines zusätzlichen Schauspielers verweigert, ohne den die Proben nicht fortgesetzt werden konnten.

Nächste Phase: das Stück wird von Suhrkamp Anfang 1976 in Fassbinders *Stücke 3* veröffentlicht. Daraufhin beginnt mit einem Artikel von Joachim Fest in der *FAZ* eine Polemik, an der sich das gesamte westdeutsche Feuilleton beteiligt. Die mediale Auseinandersetzung führt dazu, daß Suhrkamp das Stück zurückzieht und die Druckauflage stoppt. Als auch die amtierenden Theaterleitungen erklären, das Stück nicht aufführen zu wollen, hat sich die Debatte erledigt.

1985 (nach dem Tod Fassbinders) nimmt der neue Intendant der Städtischen Bühnen, Günther Rühle, das Stück in seine Planung auf. Es gibt sofort hektische Aktivität in der Stadtpolitik: die FDP startet eine parteipolitische Kampagne, es gibt eine dringliche Parlamentsdebatte (Oberbürgermeister und Kulturdezernent wiederholen ihre „Bedenken“ *und* ihre Entschlossenheit, keine Zensur auszuüben), die Kirchenführungen schreiben einen *Offenen Brief*, eine zionistische Organisation sammelt Unterschriften, und das *Jüdische Kulturforum* kündigt eine Strafanzeige wegen Volksverhetzung, Rassenhaß und Beleidigung an.

Der Intendant bleibt standhaft („ein Stück kann nur auf der Bühne beurteilt werden“) und setzt die Premiere für den 31. Oktober 1985 an. Das Interesse der Medien wird nun allgegenwärtig, die Proteste häufen sich. Aber wo 1976 noch diskutiert wurde, wird jetzt fast nur noch polemisiert. Am Premierenabend wird die Aufführung damit verhindert, daß Mitglieder der Jüdischen Gemeinde die Bühne besetzen und sie besetzt halten, auch nachdem der Intendant sie aufgefordert hat, die Vorstellung beginnen zu lassen. Die Uraufführung findet erneut nicht statt. Es gibt vier Tage später eine geschlossene Informationsaufführung für Journalisten und gela-



dene Gäste. Damit ist das Kapitel für die Stadt Frankfurt geschlossen. Das Stück kommt 1987 in New York und Kopenhagen heraus, 1989 in Malmö und ist mittlerweile auch in Tel Aviv gespielt worden.

In dieser ganzen überdimensionierten Affäre stecken erörterungswerte Momente, und zwar völlig unabhängig davon, ob das Stück gut oder schlecht ist, künstlerisch mißlungen, ästhetisch abgeschmackt oder antisemitisch. Mich interessieren folgende Punkte:

1.

Eine Zensur hat im juristischen Sinne nicht stattgefunden. Es gibt eine Etappe, die ich überschlagen habe: 1984 versucht Ulrich Schwab, der Chef der Alten Oper Frankfurt (Gastspielhaus), das Stück im Rahmen der *Frankfurter Feste '84* zur Auf-führung zu bringen. Das Projekt wird untersagt, weil der Vertrag nicht erlaubt, an der Alten Oper Schauspiel zu produzieren. Als Schwab von „Zensur“ redet, wird er fristlos gekündigt, es fällt das Wort „Vertrauensverlust“. Das ist bei Berücksichtigung einer Leitungsposition nicht ungewöhnlich.

2.

Das Ganze war, obwohl bisweilen erpresserisch, ein demokratischer, das heißt ein offener Vorgang. Die kontroversen Gesichtspunkte wurden formuliert und ausgesprochen. Die Form, in der das politisch Korrekte durchgesetzt wurde, hat beinhaltet, daß der Betroffene am Ende zugestimmt hat (die Besetzung der Bühne war nicht rechtens, der Intendant hätte sein Hausrecht durchsetzen können, er hat verzichtet und von seinem Recht nicht Gebrauch gemacht).

3.

Ich meine, was die Öffentlichkeit hier als politisch korrekt und unantastbar installiert hat („du sollst das Wort Jude nicht aussprechen“), war gerechtfertigt als eine Maßnahme, das politische Klima in der BRD zu reinigen und zu demokratisieren. Zugleich taucht das Problem auf, das den Strategien der Tabuisierung innewohnt (und offenbar unvermeidlich ist): die Ressentiments, die tiefsitzenden, tradierten Affekte existieren weiter und brüten unter Verschuß Scheußlichkeiten aus.

Fassbinder hat das so gesehen. Im Kommentar zu seinem Stück sagt er:

„Die Stadt läßt die vermeintlich notwendige Dreckarbeit, und das ist besonders infam, von einem tabuisierten Juden tun, und die Juden sind seit 1945 in Deutschland tabuisiert, was am Ende zurückschlagen muß, denn Tabus führen dazu, daß das Tabuisierte, Dunkle, Geheimnisvolle Angst macht und endlich Gegner findet. Ich denke, es ist besser, man diskutiert die Dinge, dann werden sie ungefährlicher.“ (Zitiert nach TheaterZeitschrift 14 [1997], S. 106)

Marion Gräfin Dönhoff schreibt in der *Zeit* vom 8. November 1985:

„Kein Wunder, daß den Juden bange wird, wenn es möglich ist, daß jemand, der in der Theaterwelt eine Rolle spielt, befindet: *Die Schonzeit ist vorbei*, jetzt

also könne man wieder über das Tabu diskutieren; denn Tabus seien ungesund – mein Gott, welche Gesellschaft kann denn ohne Tabus leben?“

Dönhoff kommt am Schluß des Artikels zu einem dieser fundamentalen Sätze, die man sich gerne merken möchte, um sie bei unseren Konflikten zur Verfügung zu haben:

„Die Demokratie kann auf Dauer nur funktionieren, wenn der einzelne sich selber Grenzen setzt. [...] Zu bestimmen, wo die Grenze verläuft, das ist Sache des demokratischen Instinkts. Wo der nicht vorhanden ist, nimmt die Gesellschaft Schaden.“

D. Das Politische (als politisches Theater)

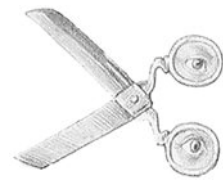
Wenn ich von politischem Theater rede, drehe ich gewissermaßen die Richtung um. Nicht die Politik droht dem Theater, sondern das Theater droht der Politik. Der Begriff „Politisches Theater“ ist ein historischer Begriff und vor allem an Piscator gebunden, der 1929 ein Buch mit dem Titel veröffentlichte (*Das Politische Theater*, Berlin: Schultz).

Es gibt heute bei den Theatermachern wieder ein enorm großes Interesse am Politischen. Die Mittel sind vergleichbar, die Einstellung ist eine andere: Piscator hatte wie Brecht politisches Handeln im Auge, und noch in Fassbinders eher balladenhaftem Stück wird gehandelt und das Handeln der Beurteilung unterworfen.

Heute sehen wir Formen politischen Theaters, die mit Dokumenten und Recherchen arbeiten (und mit einem durchaus scharfen Blick für die Wirklichkeit), aber es wird nicht politisches Handeln zur Debatte gestellt.

Ich will Ihnen von einer politischen Aufführung der Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin erzählen, die ich kürzlich gesehen habe. Der Titel ist *Fear*, Autor und Regisseur ist der in Berlin lebende Falk Richter. Thema ist die Angst, die in einer hedonisierten und vollkommen restriktionsfreien Welt entstehen kann. Es werden in einer großen Montage Texte (wörtliche Zitate) aufgehäuft, die uns Angst machen, vor allem Texte der neuen Rechten (AfD, Pegida, Neonazis) und Sätze verbitterter, orientierungsloser, abgehängter Menschen aus den Gebieten der ehemaligen DDR. Der Autor verschneidet das mit der Fernsehserie *True Detectives*, in der zwei Polizisten durch ein verödetes, verarmtes, heruntergekommenes Amerika fahren. Die tragende Metapher ist die der Untoten, die aus ihren Gräbern steigen, und die Frage ist: wie werden wir sie los, wie kämpfen wir gegen Argumente, die mit dem Ende der Nazizeit erledigt waren, die wir für tot und begraben gehalten haben?

Die Figuren (die Schauspieler sind hier eher Performer mit ihren eigenen Namen: mal sprechen sie als die Figuren aus der bürgerlichen Mitte, die sie selber sind, mal als deren radikale Gegenspieler) sind allesamt unsicher und mißtrauisch, aus jedem sachlich begonnenen Monolog wachsen in unerwarteter Geschwindigkeit und



rasant ansteigender Lautstärke Aggressionen, Beschuldigungen, Klagen. Es ist eine große Bestandsaufnahme der Berliner Kindergartenbefindlichkeit („ah nä, ich hab jetzt keine Lust...“ etc.). Man spielt mal satirisch, mal ernsthaft den „Exzess der postdemokratischen Verblendung im Spätkapitalismus“ (Zitat aus dem Stück).

Gegen die Aufführung wurde von den rechtspopulistischen Politikerinnen Beatrix von Storch und Hedwig von Beverfoerde Anzeige erstattet, weil sie in Wort und Bild auf die Bühne gebracht sind (wie übrigens auch andere Politiker), der Antrag auf einstweilige Verfügung wurde aber als unbegründet abgewiesen. Die Presse besorgte das Geschäft der kritischen Berichterstattung, es gab keine Aufregungen.

Nach den mich interessierenden Gesichtspunkten finde ich erwähnenswert, daß der politische Tatbestand – und wir haben ja hier, was das massive Auftauchen des Rechtspopulismus angeht, ein durchaus beängstigendes, historisch zu wertendes Phänomen – als eine Art Geistererscheinung heruntergespielt wird. Das spricht für den guten Humor und die Zuversicht des Autors. Andererseits sind die, die hier dem politischen Gegner gegenüberreten, nicht Figuren, die handeln oder handeln wollen, sondern ironische und spielerische Müßiggänger.

Das halte ich für signifikant, das kann durchaus als Beschreibung unserer Gesellschaft gelesen werden.

Die zweite Aufführung am selben Haus ist von Milo Rau und hat den Titel *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*. Milo Rau ist ein seit Jahren für seine politischen Veranstaltungen namhafter Theatermacher. Sie finden ihn als eine prominente Größe unter dem Stichwort *Reenactment* (Wiederherstellung). Er ist es, der den Ceauşescu-Prozeß von 1989 mit Schauspielern nachgestellt und als Theaterinszenierung 2009 zur Aufführung gebracht hat.

Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs ist von Milo Rau getextet und wird von zwei Schauspielerinnen gespielt. Wir sehen zunächst erhöht im Hintergrund der Bühne eine schwarze Spielerin, die französisch spricht. Über Obertitel erfahren wir, daß sie als Überlebende des Genozids in Ruanda in einem belgischen Waisenhaus aufgewachsen und rassistisch ausgegrenzt worden ist. Sie zeigt ihren belgischen Paß vor, ihre Adoptionspapiere und ihre Fluchtkleider.

Dann betritt der blonde Theaterstar Ursina Lardi die Bühne und behauptet, daß sie in ihrer Zeit vor der Schaubühne eine Art Sozialhelferin war. Sie redet zunächst über die syrischen Flüchtlinge, die sie in einem Auffanglager an der Grenze zu Mazedonien kennengelernt hat. Ich zitiere:

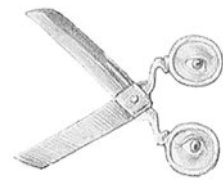
„Von da sind wir weitergefahren in die Flüchtlingslager nach Athen
Und dann hoch an die Grenze zu Mazedonien.
Dort verbrachte ich zwei Tage in einem Grenzlager.
Einem *Lager*
Na ja

Wahnsinnig gut organisierte Zeltstadt
 Kleine Buden, die vor Snacks fast überquellen
 Und überall junge Helferinnen
 Die herumsitzen und strahlen.
 Und dann kommt der erste Bus:
 Man denkt, der kommt direkt aus Berlin oder Paris
 Alles junge Männer
 70, 80 Prozent sind Männer
 Ganz selten eine Frau oder ein Kind
 Und alle sehen aus wie Hipster
 Gut gekleidet, adrett
 Mit diesen Bärten und zurück gegelten Haaren.
 Ich habe mich fast geschämt mit meinen Alltagsklamotten
 Ich weiß nicht, vielleicht sehen ja alle Syrer und Afghanen zufällig aus wie Hipster
 Aber das hat mich schon etwas überrascht
 Und alle sind sie unglaublich freundlich.

Und nach einer halben Stunde
 In der sie sich erfrischt hatten
 Wurde eine Nummer aufgerufen
 Und der nächste klimatisierte Bus
 Erwartete sie an der Grenze zu Mazedonien
 Und auf den 200 Metern
 Die sie zu Fuß gingen, wo ein bisschen Chaos herrschte
 und die paar Minuten
 Die sie an der Grenze warten mussten
 Wurden sie von Fernsehteams und Fotografen geblitzt
 Wie auf dem Roten Teppich.

Das alles hat mich extrem beruhigt:
 Wie gut das organisiert ist
 Wie locker das läuft
 Als ich wieder ins Hotel zurückkam
 Sah ich die üblichen Bilder im Fernsehen
 Männer in Schwimmwesten, die weinende Kinder an den Strand tragen
 Ernste junge Reporterinnen
 Die von der größten humanitären Katastrophe des Jahrhunderts sprechen
 Es tut mir Leid
 Aber ich verstehe das nicht:
Das soll die Katastrophe unserer Zeit sein?
Das?“

Sie hören, dieser ironische Ton ist nicht politisch korrekt, und er bleibt auch so, wenn sie über die Theaterträume ihrer Jugend erzählt und über den Aufnahmetest für *Teachers in Conflict*. Von dieser Organisation wird sie 1994 in den Kongo geschickt und trifft als erstes auf brennende Autoreifen, in denen menschliche Körper schmoren, und von da ab ändert sich der Ton. Was dann über 20 Seiten folgt, ist eine sehr



persönliche und unbarmherzige Schilderung des Genozids in Ruanda, die natürlich als Antwort gelesen werden muß auf die politisch inkorrekte Frage zum Flüchtlingsproblem an der mazedonischen Grenze: „Das soll die Katastrophe unserer Zeit sein? Das?“

Ich bin mir nicht sicher, wie ich diese Gegenüberstellung finden soll, vielleicht finde ich es unfair, den Genozid gegen syrische Flüchtlinge auszuspielen. Aber es hat etwas Überwältigendes. Auch hier ist der Befund, daß der politisch handelnde Mensch nicht in Sicht kommt. Auch hier fehlt der Blick unter die Oberfläche, die „Darstellung des wirklichen sozialen Getriebes“ (Brecht). Die politische Bedrohung ist sehr weit weg, und der Mensch, der ihr begegnet, ist ein Helfer.

Das ist also die Bilanz, die ich akzeptieren muß: der europäische Mensch meiner Klasse ist ein Müßiggänger oder ein Helfer. Ist das die politische Aussage, die wir in unserem Theater machen können? Es erinnert an eine Behauptung von Heiner Müller, die er in einem Interview aufgestellt hat: „Im Westen hat das Theater keine soziale Funktion mehr, oder kann sie jedenfalls im Moment nicht finden. Es beschränkt sich darauf, die Gegenwart zu reproduzieren. Es gibt keine Zukunft da, es sei denn als Katastrophe.“ (Heiner Müller im Gespräch mit Flavia Foradini, 1988)

E. Bürgerpolitik

Wir haben heute die Vorstellung, daß politisches Theater kritisches Theater ist – das heißt: Theater kritisiert politische Mißstände. An seinem Ursprung, im antiken Athen, war das nicht so. Die Demokratie und das Theater gehörten zusammen wie der Praktiker und der Philosoph. Der eine handelte, der andere sah zu und bedachte, was er gesehen hatte (Christian Meier: „Es spricht vieles dafür, daß die Politik das Theater brauchte“). Das Theater spielte Fälle durch, die für das Gemeinwesen von Bedeutung waren. Das Politische war das Gemeinnützige, zu verwerfen war das Eigennützige.

Ich habe kürzlich einen Antrag an die Hamburger Kulturbehörde in die Hand bekommen, in dem auf diese antike Funktion des Theaters angespielt wird. Von einer Autorin und einem Regisseur wird beantragt, ein Projekt zu finanzieren, das als partizipatives Theaterprojekt beschrieben wird und letzten Endes auf die Gründung einer Bürgerbühne hinausläuft. Bürgerbühnen sind seit 2009 in mehreren Städten gegründet worden, zunächst in Dresden, dann in Mannheim, Freiburg, Karlsruhe, Braunschweig, jetzt in Düsseldorf, es gibt Kooperationen mit ähnlichen Gründungen in Dänemark und Belgien.

Das Hamburger Projekt heißt *Staging Democracy* und ist folgendermaßen geplant: aus den Bürgern, die sich durch Aufrufe in den Medien zur Teilnahme melden, werden 60 Bürger ausgelost (aleatorisches Prinzip), von diesen werden je zwölf in eine Gruppe gebeten. Dort werden gemeinsam mit unabhängigen Experten konkrete Forderungen an die Politik erarbeitet und nach Abstimmung formuliert. Daneben

sollen Einzelinterviews mit den Teilnehmern Aufschluß darüber bringen, welche Faktoren Einfluß auf ihre Meinungsbildung hatten. Das ganze Material wird dann Grundlage eines Theaterstücks werden, in dem zwölf der Diskussionsteilnehmer als Darsteller auf der Bühne stehen sollen.

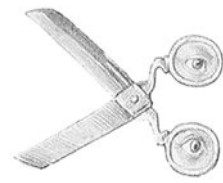
Das Konzept bezieht sich ausdrücklich auf Thesen des belgischen Historikers David Van Reybrouck (*Gegen Wahlen*, 2016), der den existierenden Parlamenten die Kompetenz für eine Zukunftsgestaltung abspricht. Zitat: „An ihrer Stelle sollten sich Bürgerinnen und Bürger lieber in offenen Diskussionen selbst Expertenwissen aneignen und Vorschläge machen“. Die Autorin Dagrún Hintze verweist dabei auf die erfolgreiche Bürgerversammlung in Island, die zwischen 2010 und 2012 eine neue Verfassung erarbeitete, und einen ähnlichen Vorgang in Irland 2013.

In Dresden gibt es ein Projekt über Presse, digitale Netzwerke und Fake News, zu dem Journalisten auf die Bühne gebeten werden. Ein anderes unter dem Titel *Get Up! Stand Up!* kooperiert mit Oberschülern und beschreibt sich mit dem Text:

„Anhand von Gesprächen mit Dresdner Zeitzeugen und der Recherche von Filmmaterial nähern wir uns dem Thema Protest. Hätte ich beim arabischen Frühling mitrebelliert, was wollten die Arbeiter in der DDR im Juni 1953, und welche Demo müsste noch erfunden werden? Glauben wir an die Kraft unserer Stimme, und wie kann ich mir bei all dem Chaos überhaupt eine Meinung bilden?“ (Staatsschauspiel Dresden)

Auch wenn die Projekte der Bürgerbühnen nicht zu dezidiert politischen Themen führen, verstehen sie sich als ‚Öffentliche Plattform der Menschen in dieser Stadt‘ oder als ‚Probephöhne des Lebens‘, und das ebenfalls bürgerliche Publikum scheint die ‚von echten Menschen übermittelten Meldungen aus der Wirklichkeit‘ anzunehmen, der Publikumszulauf ist hoch. Ich halte das für eine neue Form politischen Theaters, angestoßen von dem Impuls, mehr Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen.

Ein Impulsgeber (das muß erwähnt werden) war sicher Volker Lösch (Regisseur in diversen Stadt- und Staatstheatern), der bereits vor Jahren Stücke des bürgerlichen Bildungskanons mit Sprechchören der außertheatralen Wirklichkeit kontrastiert hat. Das heißt: Bürger, Migranten, Haftentlassene, Sinti/Roma, Hartz IV-Empfänger werden als Chöre integriert und sprechen oder singen auf der Bühne Texte, die aus ihren Erfahrungen formuliert sind, in den *Webern* von Hauptmann, in der *Medea* des Euripides, in einer Dramatisierung von Döblins *Berlin Alexanderplatz*, in *Marat/Sade* von Peter Weiss, in Schillers *Räubern* u. a. In einem Interview sagt er 2009: „Kunst ohne Anbindung an das Draußen, an die Zeit, in der ich lebe, finde ich sinnlos.“



Schluß

Ich habe die Beispiele zum Stichwort Bürgerbühne an eine Bemerkung über das antike Theater angeschlossen. Die antike Vorstellung von Demokratie taucht in den Äußerungen der Leute, die heute über Politik nachdenken, öfter auf. Ich habe kürzlich sogar in einer Talkshow die Formulierung gehört: „Rückkehr der Bürger in das politische Leben“. Wir alle haben offenbar das Bewußtsein, daß Politik wieder eine Rolle spielt. Ein Forum mit dem Titel „Das Politische, das Korrekte und die Zensur“ und mit unserer differenzierten Auslegung des Terrains könnte in ein Projekt kontinuierlicher Arbeit überführt werden (*mit* Vertretern der Gleichstellungsideologie!). Es wäre vielleicht ein Mittel gegen die anschwellende Resignation.

Literatur

Die Fassbinder-Kontroverse oder das Ende der Schonzeit. Herausgegeben von Heiner Lichtenstein. Mit einem Nachwort von Julius H. Schoeps. Königstein im Taunus: Athenäum 1986.

Meier, Christian: Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München: Beck 1988.

Müller, Heiner: Werke 11. Gespräche 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 323–340.

Rau, Milo: Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs. Bühnentext (unveröffentlicht).

Richter, Falk: Fear. Bühnentext (unveröffentlicht).

Töteberg, Michael und Heiko Holefleisch zu Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*. In: TheaterZeitschrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik (1985/86), H. 14, S. 85–98 und S. 99–119.

Genus, Sexus, Sprache und Schreibung: Gendern – kommunikativ notwendiges Ärgernis oder ärgerliches Kommunikationshindernis?

Ein szientistischer Essay

Von Richard Schrodtt

1.

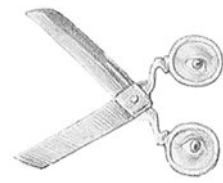
„Gendern“ oder „Gendering“ nennt man die Bestrebung, die Gleichstellung der Geschlechter auch in der Sprache durchzusetzen. Das kann durch die Verwendung geschlechtsneutraler Formen geschehen oder in Form von Beidnennungen; auch besondere Schreibungen wie Sternchen, Binnen-I usw. haben sich eingebürgert. Gendern ist offensichtlich heikel, sowohl in der Anwendung als auch in der öffentlichen und sprachwissenschaftlichen Diskussion. Das Thema taugt vorzüglich als Aufreger. So schreibt die Gratis-Zeitung *Heute* am 12. Dezember 2016 in der Rubrik „Panne im ORF“: „*Elterinnen*“: *Glawischnig rutscht beim Gendern aus*:

„Grünen-Chefin Eva Glawischnig ist in die Gender-Falle getappt. In der ORF-Pressesendung wurde sie zum Thema Ganztagschulen gefragt. Ihre Antwort: Sie wolle, dass jeder, der einen ganztägigen Schulplatz möchte, diesen auch bekomme. ‚Im Moment ist das ja extrem kompliziert. Da müssen am Standort zwei Drittel der Lehrerinnen und Lehrer, der Elterinnen und Eltern zustimmen.‘ Sie bemerkte ihren Ausrutscher aber sofort – ‚*Elterinnen sag’ ich schon*‘, fügte sie lachend hinzu.“¹

Dieser ‚Ausrutscher‘ wurde oft kommentiert, so im Internet auf *unzensuriert.at* [!]: „*Elterinnen*‘, ein Wort, das es gar nicht gibt im Wortschatz deutschsprachiger Schulen. Und es war – wieder einmal – ein Fauxpas einer Frau, die das ‚Innen‘ bei jeder Gelegenheit, ob es passt oder nicht, anzuhängen versucht, um als fortschrittlich zu gelten – oder grün eben.“² Nach dem Zwischentitel *Österreich* [gemeint ist die Tageszeitung] *springt für Grünen-Chefin in die Bresche* geht es weiter: „Allerdings muss Eva Glawischnig das korrekte Gendern erst lernen. Da braucht sie sich nicht zu wundern, dass Österreichs Schüler bei solchen Vorbildern wie der Grünen-Chefin beim PISA-Test schon seit Jahren unter dem Durchschnitt liegen.“³ Anderswo heißt

- 1 Panne im ORF. „*Elterinnen*“: Glawischnig rutscht beim Gendern aus. In: *Heute* vom 12. Dezember 2016: <http://www.heute.at/politik/news/story/-Elterinnen---Glawischnig-rutscht-beim-Gendern-aus-21561571> [2018-05-01].
- 2 „*Elterinnen*“: Glawischnig tappte ausgerechnet beim Bildungsthema in Genderfalle. Auf: *unzensuriert.at*: <https://www.unzensuriert.at/content/0022576-Elterinnen-Glawischnig-tappte-ausgerechnet-beim-Bildungsthema-Genderfalle> [2018-05-01].
- 3 Ebenda.





es: „Über Glawischnigs Gender-Panne lacht das ganze Land“,⁴ und ein Politiker namens HC Strache postet auf Facebook: „Der Genderwahnsinn nimmt seinen Lauf!“ Dieses Posting wurde 272-mal geteilt und mit 417 Kommentaren bedacht (Stand: 17. Oktober 2017). Allein schon diese Kommentare sind ein wertvolles Zeugnis volkslinguistischer Einstellungen, Überlegungen und manchmal auch Argumentationen. Einige Beispiele:

„Gendern ist nur eine von totalitären, gesellschaftszersetzenden Strategien.“
„Ich bin konsequenter Gender-Verweigerer. (wiewohl weiblich!)“
„Liebe Glawischnigen und Glawischniginnen, liebe Genderer und Genderinnen, liebe Politikdarsteller und -darstellerinnen versucht es mal mit einer kalten Dusche, vielleicht funktioniert dann wieder besser mit dem Denken.“
„Das sollte sofort abgestellt werden ... Die Amis haben ganze Arbeit geleistet in der Umerziehung des deutschen Volkes ...“

Es gibt auch vom Zeitpunkt des Erscheinens aus gerechnet geradezu prophetische Äußerungen wie „Den Grünen dämmert, dass sie langsam überflüssig werden ...“. Solche Äußerungen sind selten sprachwissenschaftlich begründet und dokumentieren meist politische Einstellungen, oft hasserfüllte Abwehr eines politischen Gegners. Für einen ‚ordentlichen Sprachwissenschaftler‘, also für jemanden, der sich ernsthaft mit Grammatik, Sprachgeschichte und Sprachvergleichung beschäftigt, sind solche Äußerungen im Normalfall kein untersuchenswertes Objekt: Man überlässt sie lieber bunten Vögeln wie Sprachkritikern, Sprachverbesserern und Sprachlenkern, die ihren Sonderstatus im Boulevard oder im Facebook kultivieren mögen. Und hier könnte mein Beitrag schon zu Ende sein.

2.

Hier soll aber dennoch der Versuch einer sprachwissenschaftlichen Beschreibung des Genderns unternommen werden, um die Sachlage zu klären und zwischen Ärger und sprachlicher Funktionalität einen wissenschaftlich vertretbaren Standpunkt zu finden. Angesichts der komplexen Datenlage ist das nur ein Essay, beschränkt auf eine kleine Zusammenstellung von Daten und auf eine kleine, doch bewusst ausgewählte wissenschaftliche Literatur. Hin und wieder möge man mir einen eigenen Zugang zur Diskussion, kleine stilistische Wagnisse und einige persönliche Bemerkungen gestatten; durchwegs wird aber auf Belegbarkeit und Überprüfbarkeit geachtet.

3.

Ich bekenne mich zum Szientismus. Unter „Szientismus“ versteht man eine wissenschaftliche Richtung, in der die Methoden und die Prinzipien der naturwissenschaftlichen Forschung (z. B. Anspruch auf die empirische Nachprüfbarkeit von

⁴ Auf: KOSMO. Eine starke Verbindung! <http://www.kosmo.at/ueber-glawischnigs-gender-panne-lacht-das-ganze-land/> [2018-05-01].

Theorien und das Auffinden von ‚Gesetzen‘) auf das Feld der Human-, Sozial- und Geisteswissenschaften übertragen werden. Heute spricht man eher von verschiedenen wissenschaftlichen Kulturen; aber das ändert nichts daran, dass in dieser Sicht die empirische Grundlage und das Streben nach Gesetzmäßigkeiten wichtig genommen wird. Das ist nicht in allen wissenschaftlichen Fächern gleichermaßen üblich. Oft geht es um so etwas wie eine ‚plausible Zusammenschau‘ auf sehr reduzierter Datenbasis – und das ist auch manchmal durchaus sinnvoll. Es geht aber in meiner Sicht um den wissenschaftlichen Anspruch und um die Frage, was man (wissenschaftlich) sagen kann und was man so nicht sagen kann. Von Ludwig Wittgenstein stammt der berühmte letzte Satz des *Tractatus*: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“.⁵ Ich ergänze diesen Satz auf meine Weise: „... aber man muss erklären können, warum man über etwas schweigen muss“.

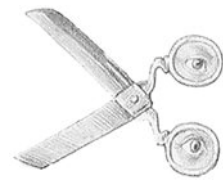
4.

Zu diesem Programm gehört auch etwas, das man „Sauberkeit (also Nachprüfbarkeit und wissenschaftliche Begründbarkeit) der Fachterminologie“ nennen kann. Das macht den Anschein unfruchtbarer und langweiliger Seminar Diskussionen und erinnert an Einleitungsteile unbeholfen formulierter Seminararbeiten. Aber tatsächlich ist die Klärung der Fachterminologie und ihr Verhältnis zur Alltagssprache wichtig: Wenn man etwas sagt, muss man wissen, worüber man spricht. Dieser letzte Satz enthält drei Verben und das Modalverb „müssen“. Zu diesen drei Verben muss man sich das Wörtchen „wissenschaftlich“ dazu denken. Es geht um wissenschaftliches Sagen, Sprechen und Wissen; das Modalverb bezeichnet eine ethische Haltung. Aber das habe ich schon erläutert, davon soll im Folgenden nicht mehr ausdrücklich die Rede sein.

4.1.

Leider ist schon die Vieldeutigkeit des Wortes „Sprache“ ein großes Hindernis für das Verständnis unserer Sachlage; jedes linguistische Wörterbuch gibt darüber Auskunft, und auch im Internet kann man dazu eine Überfülle von Eintragungen finden. Zunächst das, was hier nicht gemeint ist: die Sprachfähigkeit im Sinn von „sprechen können“ und eine besondere Ausdrucksweise, vergleichbar mit einem bestimmten Stil. Gemeint ist die natürliche Sprache und auch die Sprache als Gegenstand der Sprachwissenschaft. Weil es verschiedene sprachwissenschaftliche Richtungen und Schulen gibt, wirken sie sich auch auf die Begriffsbestimmung von „Sprache“ aus; auch der Ausdruck „natürliche Sprache“ hilft nicht weiter, denn es gibt verschiedene Ausformungen einer natürlichen Sprache in Gestalt von verschiedenen „Sprachgebräuchen“ und Kommunikationsbereichen. Solche Kommunikationsbereiche können von einer einzelnen Person in einem bestimmten Lebensstadium über bestimmte Institutionen und Textsorten bis hin zu Nationalsprachen

5 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971. (= edition suhrkamp. 12.) S. 115.



reichen. Am Ende dieser Reihe von Abstraktionsebenen steht das Konzept der Universalgrammatik, also die Auffassung, dass alle Sprachen der Welt auf gemeinsame Kategorien zurückgeführt werden können, wie schon Roger Bacon 1275 formulierte: „grammatica una et eadem est secundum substantiam in omnibus linguis, licet accidentaliter varietor“. Die Grammatik ist nach der Substanz eine und dieselbe in allen Sprachen, obwohl sie akzidenziell (in jeder Einzelsprache) variiert – das ist nur verständlich, wenn man die scholastische Philosophie kennt, Substanz und Akzidenz unterscheidet und die verschiedenen Kategorien von Substanzen versteht. Es soll hier genügen darauf hinzuweisen, dass es auch in der modernen Linguistik Richtungen auf ähnlicher universalgrammatischer Grundlage gibt. Uns hilft das nichts, wenn es nicht klar ist, welche grammatischen Kategorien zu dieser allen Sprachen gemeinsamen Substanz gehören (selbst die Unterscheidung zwischen Nomen und Verb ist universalgrammatisch nicht sicher geklärt) und wenn diese universalgrammatischen Kategorien wie in der modernen Grammatikforschung selbst ein hohes Abstraktionsniveau haben. Wir beziehen uns auf eine mittlere Abstraktionsebene einer deutschen Standardsprache, wie sie in einer bestimmten Form (Wörterbücher, Grammatikwerke) kodifiziert ist, möglicherweise in regionalen Varietäten, umgangssprachlich ausgedrückt also auf das „Duden-Deutsch“. Auf die Frage der Plurizentrik des Deutschen, also auf die Frage, ob es einen österreichischen Standard geben kann, soll oder muss, will ich hier nicht eingehen; er ist für die Frage des Genderns zunächst belanglos.

4.2.

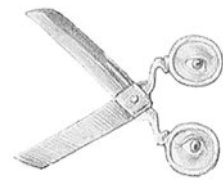
Das Duden-Deutsch, so problematisch es auch sein mag, erlaubt uns eine einfache Antwort auf die Frage, ob es ein bestimmtes Wort gibt: Man schlägt ganz einfach ‚ein Wörterbuch‘ auf, am besten gleich ‚den Duden‘, und sieht nach. Vor mir liegt ein voluminöser Band (1.892 Seiten) mit dem Titel *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Duden-Redaktion, 4. Auflage 2001. In manchen Posts lese ich, dass es das Wort *gendern* nicht gibt und daher auch nicht gegendert werden kann, muss und darf. Ich suche in diesem Wörterbuch und finde zwischen den Einträgen „Gendefekt“ und „Genealogie“ tatsächlich – nichts. Mein Pech ist, dass ich nicht die neueste Auflage besitze, nämlich die 8. Auflage, 2015 erschienen, 2.575 Seiten. Ich bin als ehemaliger Universitätslehrer privilegiert, habe einen Online-Zugang und kann diese neueste Auflage über das Internet benützen. Dort finde ich dieses Wort auf Seite 703 mit der Bedeutungsangabe „das Gender-Mainstreaming (auf etw.) anwenden“, dem Beispielsatz „die Behörde wurde gegendert“ und der Angabe des Funktionsbereiches „Politikjargon“.⁶ Ich kann daraus schließen, dass Wort und Sache zwischen 2001 und 2015 angekommen sind und dass sich jemand, der aktuelles Duden-Deutsch sprechen und schreiben will, jede dreieinhalb Jahre ein neues Wörterbuch kaufen muss; die der-

6 Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Das umfassendste Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. 8., überarbeitete und erweiterte Aufl. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Berlin: Dudenverlag 2015, S. 703.

zeit letzte Auflage wiegt 2.582 Gramm und kostet etwa 45 Euro. Aber vielleicht ist dieses Wörterbuch nicht der ‚richtige Duden‘, sondern der Band *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*. Davon habe ich die 26. Auflage aus 2013, und dort finde ich auch das Wort auf Seite 459 mit dem Flexionsbeispiel „ich gendere“ und dem gleichen Beispielsatz wie im neuen Universalwörterbuch.⁷ Daraus schließe ich, dass „Ich gendere die Behörde“ ein korrekter deutscher Satz ist, auch wenn ich als Einzelperson gegen die Behörde einen schweren Stand habe. Ich will ganz sicher gehen und schlage auch im *Österreichischen Wörterbuch*, das ja noch immer für Schule, Amt und Büro in Österreich verbindlich ist, nach (42. Auflage 2012). Dort, auf Seite 281, finde ich das Wort mit der Bedeutungsangabe „den Gleichbehandlungsgrundsatz beachten“.⁸ Daraus schließe ich, dass es im Österreichischen oder österreichischen Deutsch beim Gendern im Gegensatz zum Duden-Deutsch nicht etwas geben muss, das gegendert wird, sondern dass man selbst oder wer und wie auch immer gendern kann, aber auch, dass es einen Gleichbehandlungsgrundsatz gibt, auf dessen Grundlage man gendert oder gendern kann. Dieser Gleichbehandlungsgrundsatz steht natürlich nicht im Wörterbuch, sondern muss nach allen Regeln der Kunst gesucht und gefunden werden. Wenn man darunter einen Text, vielleicht auch einen Gesetzestext, versteht, so findet man sowohl in Deutschland als auch in Österreich zunächst Texte im Bereich des Arbeitsrechts. Das kann aber in unserem Anlassfall nicht gemeint sein: Weder das kritisierte Wort „Elterinnen“ noch der kaum mehr auffällige Ausdruck „Lehrerinnen und Lehrer“ haben etwas mit dem Arbeitsrecht zu tun. Versucht man eine umgangs- oder alltagssprachliche Fassung, etwa die, dass alle Menschen gleich behandelt werden müssen, so ist es nicht klar, wie sich dieser Grundsatz im konkreten Sprachgebrauch genau auswirkt oder auswirken soll. Im Extremfall müsste man ja jeden Text akzeptieren, sei er noch so ungeschickt oder unverständlich formuliert – wenn alle Schreibenden und Sprechenden gleich ‚behandelt‘ werden müssen. Diese Fassung des Gleichheitsgrundsatzes (also: wörtlich genommen) gilt ja auch nicht für „Menschen mit besonderen Bedürfnissen“, wie sie oft leicht verhüllend genannt werden. Sie sollen eben nicht gleich behandelt werden, sondern man soll auf ihre „besonderen Bedürfnisse“ Rücksicht nehmen. Gemeint ist hier aber Gleichheit als Grundrecht, wie sie in der *Virginia Bill of Rights* von 1776 und der *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* von 1789 bestimmt wurde. Als konkrete Grundlage für eine Sprachregelung wird bloßes Blättern in einem Wörterbuch, sei es auch ein Wörterbuch aus dem Duden-Verlag, nicht genügen, ebenso wenig bloßes Rasonieren im Sinn von „vernünftig reden, Schlüsse ziehen“ (diese Bedeutungsvariante wird in den Wörterbüchern meist gar nicht erwähnt oder als veraltet bezeichnet).

7 Duden. Die deutsche Rechtschreibung auf der Grundlage der aktuellen amtlichen Rechtschreibregeln. 26., völlig neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Berlin: Dudenverlag 2013, S. 459.

8 Österreichisches Wörterbuch. Schulausgabe. Auf der Grundlage des amtlichen Regelwerks herausgegeben im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. 42., neu bearbeitete Aufl. 60-Jahre-Jubiläumsausgabe. Wien: ÖBV 2012, S. 281.



5.

Es gibt also auch Wörter, die nicht im Wörterbuch stehen („Elterinnen“ ist so ein Wort; es ist nun einmal „da“, man kann im Internet danach suchen). Darf man sie nun gebrauchen oder nicht? Sogar im Internet wird diese Frage aufgeworfen, etwa auf der Website mit Blog *Geschickt gendern*, auf der auf die Frage „Kann ich Ansprechperson sagen, auch wenn es nicht im Duden steht?“ die Antwort gegeben wird: „Ja, Sie können. Sie müssen aber nicht.“⁹ Auch hier stellt sich die Frage, was für Sie Priorität hat: Wollen/sollen Sie Ihren Text nur nach Standards des *Duden* formulieren? Oder sind Wortneuschöpfungen, ja das Spiel mit der Sprache zulässig? Sprache entwickelt sich permanent weiter, sodass auch mit der Zeit viele Wörter neu in den *Duden* aufgenommen wurden, nachdem sie sich in der gesprochenen Sprache durchgesetzt haben. 2013 wurden beispielsweise 5.000 neue Wörter in den *Duden* aufgenommen, u. a. die Begriffe „Liebesschloss“, „Enkeltrick“ oder „die Vorständin“ (!). Wer weiß, vielleicht schafft es ja auch „die Ansprechperson“, „die Teilnahmeliste“ oder „die Erziehungskraft“ in eine der nächsten Auflagen? Während sich in der allerletzten *Duden*-Auflage von 2017 die „Ansprechperson“ findet,¹⁰ haben es „Teilnahmeliste“ und „Erziehungskraft“ noch immer nicht geschafft. Das ist verständlich, weil nicht alle Wortzusammensetzungen aufgenommen werden können; aufgenommen werden sie meist nur dann, wenn sie eine Bedeutung haben, die nicht aus den Wortbestandteilen erschließbar ist. Es gibt also Wörter ohne Wörterbucheintrag. Es gibt Wörterbucheintragen, die nicht einfach verständlich sind und verschieden gedeutet werden können. Das, was es nicht gibt, ist die Möglichkeit, nur durch Blättern im Wörterbuch in jedem Bedarfsfall eine gendergerechte Form zu finden, die man problemlos benutzen kann.

6.1.

Warum ist „der Löffel“ männlich, „die Gabel“ weiblich und „das Messer“ sächlich beziehungsweise neutral? In der heutigen deutschen Sprache ist das nicht verständlich. Zunächst eine Definition:

„Genus ist eine Klassifikation des nominalen Lexikons, die semantisch und/oder formal basiert sein kann. Jedes Substantiv gehört (im Prinzip) *einer* Genusklasse an. Die Klassenzugehörigkeit drückt sich notwendig an Bezugseinheiten des Substantivs aus; sie kann darüber hinaus am Substantiv selbst markiert sein.“¹¹

Das ist zwar eine abstrakt-wissenschaftliche Ausdruckweise, aber für sich durchaus verständlich. Die Frage der Terminologie regt aber zu einem kleinen Gedan-

9 Auf: <http://geschicktgendern.de/> [2018-05-01].

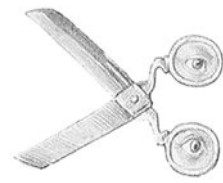
10 Auf: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ansprechperson> [2018-05-01].

11 Ursula Hoberg: *Grammatik des Deutschen im europäischen Vergleich. Das Genus des Substantivs*. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache 2004, S. 87.

kenexperiment an: Wenn es sich um bloße Nominalklassifikationen handelt und wenn die Klassenzuweisung eines großen Teils des deutschen Wortschatzes (also bei Sachbezeichnungen) nicht von der Bedeutung motiviert ist, könnte man ja die *einzelnen* Genusklassen ganz einfach durchzählen, wie etwa im Bereich des Kasus „1., 2., 3., 4. Fall“ statt „Nominativ/Genitiv/Dativ/Akkusativ“. Statt „Neutrum/Maskulinum/Femininum“ sprechen wir dann vom „1., 2.“ und „3. Genus“ (die Reihenfolge ist beliebig). Gibt es so etwas wie eine ‚Sprachverführung des Denkens‘ durch das Wörtlichnehmen der grammatischen Terminologie? In der Terminologie sind wir gewohnt, die Wörter als bloße Etiketten zu verwenden. Nicht alles, was im „Akkusativ“ steht, wird angeklagt, und nicht allen im „Dativ“ Bezeichneten wird etwas gegeben. Was hat der „Genitiv“ mit lat. „gignere“ ‚erzeugen, gebären, hervorbringen‘ zu tun? Die klassisch-lateinischen Termini haben ihre eigene Geschichte, und die ist oft sehr komplex. Selbst Termini wie „Präsens“ sind ungenau (nicht alle im Präsens gebrauchten Verben bezeichnen etwas tatsächlich Gegenwärtiges), und das „Possessivpronomen“ bezeichnet nicht immer etwas, das man tatsächlich besitzt (hier wenigstens wäre „Pertinenzpronomen“, also „Zugehörigkeitspronomen“, der passende Ausdruck). In der Sprachgeschichte muss man weit zurückgehen, um erkennbare Bedeutungsklassen zu finden beziehungsweise zu rekonstruieren. Ein klarer und gut belegter Fall für die Genusfunktionen bei Sachbezeichnungen ist Sanskrit „himás“ (mask.) ‚Frost‘, „himā“ (fem.) ‚Winter‘ und „himam“ (neutr.) ‚Schnee‘ mit den Klassenbedeutungen Singulativum – Kollektivum – Resultativum. So kann man es auch für das rekonstruierte Indoeuropäische ansetzen, aber das ist immerhin schon einige tausend Jahre her und löst unser Löffel-Gabel-Messer-Rätsel nicht.

6.2.

Im heutigen Deutsch gibt es einige Merkmale, die so beschaffen sind, dass man sie als ‚genuszuweisend‘ bezeichnen kann. Dazu gehören z. B. die Anlaute „kn-“ („Knall“) und „d/tr-“ („Drang“) und manche andere recht komplexe Lautgruppen, doch gibt es in vielen Fällen immer wieder Ausnahmen. Auch bei den semantischen Merkmalen ergibt sich kein klares Bild. Unter den alkoholhaltigen Getränken sind die Bierarten stets neutral (*Pilsener*, *Ottakringer* usw.), die anderen Getränke stets maskulin („Wein“, „Sekt“, „Schnaps“). Einzelfälle („die Milch“, aber „das Wasser“) und wenig bezeugte Wörter sind vielleicht statistisch, aber nicht systematisch relevant. Was lässt sich daraus schließen? Dass ‚im Allgemeinen‘ Getränke eher maskulin sind? Ein etwas deutlicheres Bild zeigt sich im Wortfeld „Niederschlag“: Hier sind die Wörter maskulin („der Regen“ / „Tau“ / „Dunst“ / „Nebel“) mit der Ausnahme „ausbleibender Niederschlag“ („die Dürre“). Unter den regelmäßigen Winden sind die starken Maskulin („der Wind“ / „Sturm“ / „Orkan“), die schwachen feminin („die Flaute“ / „Stille“ / „Brise“); das Beispiel für den unregelmäßigen Wind ist feminin („die Böe“). Von den Wörtern für Emotionen sind bei „Introversion“ und „Erregung“ die meisten feminin („die Furcht“ / „Scheu“ / „Geduld“; „die Gier“ / „Freude“ / „Wut“), aber es gibt auch maskuline Wörter („der Kummer“ / „Gram“ / „Schmerz“;



„der Wahn“ / „Rausch“ / „Schreck“). Etwas deutlicher ist der Unterschied im Wortfeld „Extroversion“: Grob gerundet sind drei Viertel der Wörter maskulin („der Hohn“ / „Wille“ / „Ärger“ usw.), nur ein Viertel ist feminin („die Strenge“ / „Härte“ / „Hoffart“). Soll man aus solchen Verteilungen schließen, dass in der unbelebten Natur die ‚starken‘ Objekte eher maskulin, die ‚schwachen‘ eher feminin sind? Vom Standpunkt der mathematischen Statistik wird man hier keine signifikanten Unterschiede finden können.

7.1.

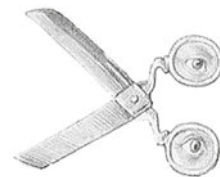
Es geht hier um die empirische Nachprüfbarkeit von Theorien. Theorien müssen also so beschaffen sein, dass sie empirisch nachgeprüft werden können. Eine Theorie des Genderns im Deutschen muss man nicht neu erfinden, es gibt sie schon, wenigstens in ihren Grundzügen. Sie ist bei Brinkmann nachzulesen:

„Es gibt Ableitungsgruppen, bei denen das Geschlecht wirklich eine Rolle spielt; es sind die Typen ‚Lehrer‘ – ‚Lehrerin‘. Beide sind Varianten desselben Begriffs; sie bezeichnen den Träger eines Verhaltens. Es handelt sich um *Subjektbegriffe*. Personen werden nach ihrem Verhalten zu Klassen zusammengefaßt. ‚Lehrer‘ ist, wer zum Beruf das Lehren erwählt hat; ‚Lehrerin‘ ist dazu die moderne *weibliche Variante*. Im Verhältnis der beiden Varianten ist das Maskulinum das Grundwort. Es nennt eigentlich nicht eine männliche Person, sondern (ohne Rücksicht auf das natürliche Geschlecht) allein das Subjekt eines Verhaltens. Wenn eine ‚Ärztin‘ in Urlaub gehen will, braucht und sucht sie einen ‚Vertreter‘ (nicht: eine ‚Vertreterin‘); gemeint ist aber eine Ärztin, die sie vertreten kann, ein Subjekt zu dem Prädikatsbegriff ‚Vertretung‘. Wer von den ‚Lesern‘ eines Buches spricht, macht zwischen Männern und Frauen keinen Unterschied; er meint vielmehr Menschen, die das Buch lesen. Ähnlich sind ‚Zuhörer‘ und ‚Zuschauer‘ Rollen, ohne Einschränkung auf das männliche Geschlecht. Männliches Geschlecht erhalten diese Subjektbegriffe erst, wenn sie eine weibliche Rolle als Partner erhalten, etwa wenn ein Redner die Zuhörer begrüßt: ‚Meine Hörerinnen und Hörer‘. Wenn sich ‚Direktorin‘ als Bezeichnung für eine weibliche Schulleiterin durchgesetzt hat (ist es schon soweit?), kann ‚Direktor‘ tatsächlich als eine spezifisch männliche Rolle gelten. ‚Vertreter‘, ‚Leser‘, ‚Zuschauer‘ sind zwar dem Genus nach Maskulina, weisen aber – für sich genommen – nicht auf eine männliche Person, sondern auf das (männliche oder weibliche) Subjekt eines Verhaltens. Vor allem in engerer Verbindung mit dem Verbum kommt das weibliche oder männliche Geschlecht oft nicht zum Ausdruck. Es kann heißen: ‚Die Zeugin war Zeuge des Vorgangs‘; ‚Der Saal faßt zweihundert Zuhörer‘ (damit wird nur festgestellt, wieviel Menschen als Zuhörer in dem Saal Platz finden können). ‚Leserinnen‘ sind immer weibliche Personen, ‚Leser‘ dagegen kann männliche und weibliche Leser einschließen.“¹²

12 Hennig Brinkmann: Die deutsche Sprache. Gestalt und Leistung. 2., neubearbeitete und erweiterte Aufl. Düsseldorf: Schwann 1971, S. 18–19.

Es geht also nach Brinkmann um das Subjekt eines Verhaltens. Als abstrakte Funktion dieses Subjekts kann zunächst festgehalten werden, dass diese Funktion an sich in den meisten Fällen geschlechtsneutral ist: Wenn ein Polizist ein Strafmandat ausstellt, so ist diese Handlung an sich und ihr Gelingen beziehungsweise ihr Resultat unabhängig vom Geschlecht der Person als Subjekt dieser Aktion. Wieder nach Brinkmann: Polizist ist, wer als Beruf den Polizeidienst gewählt hat. Für den bestraften Autolenker oder für die Autolenkerin mag es hingegen durchaus sinnvoll sein, das Geschlecht dieses handelnden Subjekts zu berücksichtigen: Männer könnten bei Polizistinnen, Frauen könnten bei Polizisten versuchen, auf einer Art von Beziehungsebene eine Strafminderung zu erwirken. Ein „ordentlicher (pflichtbewusster) Polizist“ gleich welchen Geschlechts wird sich freilich darauf nicht einlassen (wollen). Sprachwissenschaftlich gefasst: Aus der abstrakten Funktion eines Handlungssubjekts kann je nach Sprechsituation und (manchmal sehr komplexen) sozialen Funktionalitäten eine personen- und damit geschlechtsbezogene Handlungsrolle werden beziehungsweise gemeint sein. In einem konkret gesprochenen oder geschriebenen Text hat der Sprecher/Schreiber die Wahl, solche Faktoren zu berücksichtigen oder es bei der Benennung als Handlungssubjekt bleiben zu lassen. Ich kann als Autor dieses Texts meinen eben geschriebenen Satz gleich auch als Beispiel anführen: Für meine Argumentation ist es nicht wichtig, zwischen Sprechern und Sprecherinnen beziehungsweise zwischen Schreibern und Schreiberinnen zu unterscheiden; ich bleibe daher bei der abstrakten Funktion „Subjekt eines Verhaltens beziehungsweise einer Tätigkeit“ und verwende dafür die unmarkierte, grammatisch maskuline Form – und das ist auch an der morphologischen Gestalt des Wortes, an der kürzeren Form ohne „-in“-Erweiterung ablesbar. Ich könnte mich aber auch auf die Diskussion darüber einlassen, ob Sprecher eher von abstrakten Subjekten, Sprecherinnen hingegen eher von konkreten Personen reden – eine Art Unterschied zwischen Frauen- und Männersprache. Dann wäre es in meiner Argumentation sinnvoll, in meinem Beispielsatz einen Ausdruck wie „Sprecher und Sprecherinnen“ zu wählen, wenn ich auf das geschlechtsunspezifische Sprechverhalten ziele. In diesem Sinn hätte ich eigentlich keine Wahlmöglichkeit, sondern ich bin als Wissenschaftler auf einen exakten, begründeten und oft auch terminologisch fixierten Ausdruck verpflichtet – selbst wenn die stilistische Eleganz eines solchen Texts darunter leidet. Ich nenne im Folgenden die beiden Formen „Personalform“ und „Rollenform“: In der Personalform ist die Person als konkret handelndes Agens fokussiert und damit auch die Geschlechtsbezogenheit angesprochen, in der Rollenform geht es nur um die Handlungs- oder Verhaltensrolle eines Subjekts ohne Geschlechtsbezug. Die Unterscheidung zwischen Person und Rolle ist auch soziologisch wichtig.¹³

13 Vgl. dazu Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. 15. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 666.) S. 430–431.



7.2.

Eines der Probleme des sprachlichen Genderns liegt meiner Meinung nach genau in dieser Wahlmöglichkeit: Jedes Agens einer sprachlichen Handlung (tatsächlich muss man das in einer solchen Abstraktion formulieren) hat die Wahl zwischen einer usuellen Kurzfassung und einer gegenderten, oft expressiv-emotionalen Langfassung ohne Bedeutungsunterschied, wenn man „Bedeutung“ als Sachbezug (Referenz, Denotation) versteht. Es gibt kein wahlentscheidendes Verfahren auf der Sachverhaltsebene, weder durch geschlechtsbestimmende Untersuchungen der handelnden Personen noch durch einen Blick vom Himmel der perfekten Kommunikation auf die Erde des konkret Gemeinten. Es gibt hingegen Redehintergründe, ein von Sprecher und Hörer gemeinsam geteiltes Wissen, oft kulturspezifisch verschieden, das die Sachlage klärt und den Genusbezug auf der Referenzebene festlegt – ein gemeinsames Weltwissen, ohne das ein bestimmter Kommunikationsakt nicht vollständig gelingen kann. Dampflokomotiven brauchen als Bedienpersonal zwei Personen, einen Lokführer und einen Heizer. Für diese Tätigkeiten haben sich zu den Zeiten der Eisenbahnromantik wohl keine Frauen gefunden, obwohl auch Frauen zu solchen Arbeiten durchaus fähig sind beziehungsweise wären. Daher ist das Gendern von „Lokführer“ und „Heizer“ eher missverständlich. Was sind „Schiffsmotorenwärter“? Man wird Ähnliches vermuten: öl- und rußverschmierte Maschinisten, die im dunklen und lärmefüllten Schiffsbauch verborgen ihren Tätigkeiten nachgehen. Tatsächlich waren noch in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts auch für alle, die ein Motorboot betreiben wollten, zwei Prüfungen vorgeschrieben: eine Schiffsführerprüfung und eine Motorwärterprüfung, obwohl Motorboote normalerweise immer nur durch eine Person gelenkt werden. Da mit zunehmendem Wohlstand immer mehr Frauen mit Motorbooten unterwegs waren, gab es tatsächlich auch immer mehr Motorwärterinnen, aber nur ein Zeugnis für Motorwärter. Daher erhielten diese Frauen ein Motorwärterzeugnis, auf dem die vorgedruckte Anrede „Herr“ (es folgt der Name) mit Schreibmaschine durchgekreuzt und die Anrede „Frau“ darüber geschrieben wurde. Zudem wurde das Zeugnis durch einen ebenso mit Schreibmaschine angebrachten Zusatz „nur für Sportzwecke“ ergänzt. Sachwandel und Kulturwandel haben hier die Geschlechtergerechtigkeit hergestellt.

8.1.

Brinkmann fragt: „Ist es schon soweit?“¹⁴ Diese Frage kann tatsächlich auf empirischer Grundlage beantwortet werden, wenn man nur ausreichend viele Daten hat und genau genug beobachtet. Zunächst aber müssen alle relevanten Faktoren bestimmt werden; dazu gehören auch syntaktische und morphologische Konstruktionen. So wird das Erstglied in substantivischen Wortbildungen noch länger das maskuline Genus erhalten, weil hier die Rolle funktionell deutlich ist: Das „Wählerverzeichnis“ ist in seinem Bestand wohl länger gesichert, obwohl auch hier Bildungen wie „Wählerinnen- und Wählerverzeichnis“ entstehen können. Funktionelles Genus haben

14 Siehe Fußnote 12.

Komposita wie „*Liebhaberpreis*“, „*Autofahrerklub*“, „*Lehrergewerkschaft*“, „*Hörervertretung*“, „*Professorenverband*“, „*Pensionistenheim*“ usw. Nicht zufällig sind in diesen Komposita staatliche und halbstaatliche Institutionen, Interessensverbände, Behörden und andere öffentliche Einrichtungen angesprochen. Das Erstglied tritt hier nicht in der Funktion eines persönlich tätigen Individuums auf, sondern als Objekt im Gefüge einer verwalteten Welt. Andere Fälle sind Sonderwortschätze mit terminologischer Charakteristik: Ein Ausdruck wie „*Liebhaber- und Liebhaberinnenpreis*“ könnte als Preis für Menschen mit einem amourösen Bedürfnis oder Verhalten missverstanden werden. Gemeint sind aber Personen, die bereit sind, wegen bestimmter Vorlieben und Bedürfnisse auch hohe Preise zu zahlen, und das ist nun einmal eine Rolle, die Männer und Frauen ohne Unterschied einnehmen können. Der Wortschatz dieser Bildungen muss genau und vollständig beschrieben werden, aber im Prinzip sollte das durchaus möglich sein.

8.2.

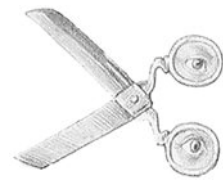
Auch die syntaktische Konstruktion mag in manchen Fällen die Wahl zwischen personalem Subjekt und funktionaler Rolle beeinflussen. In einem Satz wie „Der Schuldirektor hat es beruflich mit Schülern zu tun“ wird man eher geneigt sein, die Subjektphrase zu gendern als die in der Präpositionalphrase angesprochenen Objekte seiner oder ihrer Tätigkeit. Ebenso mag es sich bei prädikativen Fügungen verhalten, wie bei dem in oben 7.1. zitierten Beispielsatz von Brinkmann „Die Zeugin war Zeuge des Vorgangs“. Bestimmte Verwendungsarten wie terminologische Festsetzungen, Definitionen usw. mögen hier besonders wirksam sein. Eine genaue Untersuchung aller dieser Faktoren steht aber noch aus.

8.3.

Weiters sind auch die Parameter der kommunikativen Räume zu beachten, also Faktoren wie:

1. wer spricht
2. zu wem
3. wann
4. in welcher kommunikativen Umgebung
5. worüber
6. mit welcher Absicht (als Sprechakt: Anrede, Höflichkeit, Bitte / Begehren ...)
7. über welche Person (Referenz)
8. in welchem Medium
9. mit welchem Status
10. usw.

Diese Liste ist zweifellos nicht vollständig und womöglich je nach verschiedenen Sprechsituationen unterschiedlich. Sie kann aber wenigstens einen Hinweis darauf geben, welche Faktoren im Prinzip wirksam sein können. So sollte es verständlich sein, dass Sprechakte wie Anreden, höfliche Bemerkungen, Bitten und Begehren



stärker personenbezogen sind als Gesetzestexte und institutionelle Erläuterungen. Relevant sind auch verschiedene Funktionsbereiche des sprachlichen Handelns. Das Agens einer Handlung kann oft als Kollektiv oder als Person dargestellt werden; demgemäß ergeben sich verschiedene Möglichkeiten, auf persönliche Handlungen zu fokussieren. Ein Ansuchen kann von einer Behörde oder einem Vertreter dieser Behörde behandelt werden oder zumindest so dargestellt werden, als wäre bei grundsätzlich gleicher Aktion die persönliche Leistung entscheidend oder eben nicht. Das mag sich ebenfalls auf die Bezeichnung des handelnden Subjekts auswirken.

8.4.

Schließlich sind die Bereiche der persönlichen Zuwendung wirksam. Als Kategorie in diesen Bereichen bietet sich der Ausdruck „Distanz“ an (Nähe vs. Ferne), wobei es nicht nur um räumliche Distanz geht, sondern auch um Bereiche, in denen es sinnvoll ist, diesen Ausdruck metaphorisch zu verstehen. In diesem Sinn sind folgende Eigenschaften wirksam:

1. räumlich
2. körperbezogen
3. handlungsbezogen
4. symbolisch
5. emotionell
6. usw. (als Platzhalter für die offene Liste).

9.1.

Eine empirische Untersuchung aller dieser Sprachgebrauchsarten wird dadurch erschwert, dass die Fülle an relevanten Faktoren beinahe unübersehbar ist und noch dazu komplex gegliedert in den verschiedenen Kommunikationssituationen. Hier ist nur eine exemplarische Untersuchung an einem sehr beschränkten Datenmaterial möglich. Als allgemeines Untersuchungsprinzip muss gelten: Alle Faktoren müssen konstant gehalten werden bis auf den einen, den man untersuchen will und mit dem man eine Erklärungshypothese aufbauen will. Im Folgenden sollen nur Texte analysiert werden, die im Österreichischen Rundfunk in den Nachrichtensendungen des Programms Ö1 gesendet wurden. Rundfunksendungen in diesem Programm können als eine Art „moralisierende Textumgebung“ verstanden werden: Wer weiß, dass er oder sie, sei es als Sprecher oder Interviewpartner, mit seiner Rede die Öffentlichkeit erreicht, wird im Normalfall eine besonders bewusste und womöglich auf Geschlechtergerechtigkeit ausgerichtete Sprechweise pflegen. Im folgenden Beispiel ist der funktionelle Unterschied zwischen Personalform und Rollenform besonders deutlich:

Ö1, Morgenjournal, 11. März 2017, 7 Uhr

Gesundheitsministerin: immer „*Patienten*“ (Rollenform)

Lungenfacharzt zu einem Einzelfall: „*Patientin*“ (Personalform)

Grün-Politikerin: immer „*Bürger und Bürgerinnen*“ (Personalform)

Moderator: immer „*Steuerhinterzieher*“ (Rollenform), aber „*Schülerinnen und Schüler*“ (Personalform)

Der funktionale Unterschied ist durchwegs verständlich: Für den Gesundheitsminister sind alle Patienten Rollen, für den Facharzt ist der einzelne untersuchte Fall eine Person. Grün-Politiker sind von ihrem politischen Programm her gesehen geneigt, in der Anrede die für ihr Handeln verantwortliche Person herauszustellen. „Steuerhinterzieher“ gilt dem Moderator als Klasse von in bestimmter Weise handelnden Subjekten (Distanz), aber für „Schülerinnen und Schüler“ will er das persönliche Verhalten und die Leistung herausstellen (Nähe).

Ö1, Morgenjournal, 12. März 2017, 7 Uhr

Moderator: immer „*Urlauber*“ (Rolle), aber: Türkei als wichtigstes Ziel der „*Österreicher und Österreicherinnen*“ (Personalform als Ausdruck für ein emotionelles Ziel [Nähe]). Man kann hier die Tourismusbranche als besonderes kommunikatives Feld verstehen: Es geht hier nicht nur um Urlaub und Reise, sondern auch um menschliche Bedürfnisse und Wünsche.

Ö1, Morgenjournal, 3. April 2017, 7 Uhr

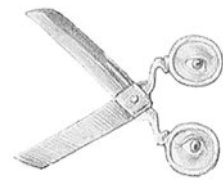
Interview mit Arbeits- und Sozialminister Alois Stöger (damals in Malta): „Daher sind wir in ganz intensiven Gesprächen mit den Bürgermeisterinnen und Bürgermeistern [...]. Wir reden mit den Bürgermeisterinnen und Bürgermeistern [...].“ (Nähe), aber: „Ich hab mit den Bürgermeistern gesprochen [...].“ (Distanz): Das Gespräch ist abgeschlossen, das Resultat liegt vor, die „Bürgermeister“ treten in ihre Rolle zurück.

Ö1, Morgenjournal, 30. Mai 2017, 7 Uhr

Interview mit Thomas Drozda, Bundesminister für Kunst und Kultur, Verfassung und Medien, über den Beschäftigungsbonus: „[...] es geht um die Umsetzung von Richtlinien, die den Unternehmen ermöglicht [...]“ (Rolle), aber: „[...] das erwarten die Unternehmerinnen und Unternehmer, das erwarten die Arbeitnehmer [...]“. Als Subjekt des Verbs „erwarten“ ist die Personalform verständlich, handelt es sich doch um eine zielgerichtete Einstellung mit persönlicher Anteilnahme. Gleiches könnte auch für die „Arbeitnehmer“ gelten, doch bezeichnet hier schon das Wort selbst die Rollenfunktion (etwa im Gegensatz zu „Arbeiter und Arbeiterinnen“); niemand wird für eine Arbeit im Haus einen „Arbeitnehmer“ bestellen.

Ö1, Morgenjournal, 25. September 2017, 7 Uhr

Barbara Battisti (Moderatorin): „Am Nachmittag werden die Arbeitnehmervertreter in gewohnt ritueller Manier ihre Forderungen an die Arbeitgebervertreter übergeben. Die Arbeitnehmervertreter fordern ein deutliches Lohnplus,



betont Chefverhandler Rainer Wimmer: „Wir haben ein enormes Wirtschaftswachstum zu diesem Zeitpunkt [...] Jetzt sind die Arbeitnehmer dran. Jetzt muss ma schau'n, dass wir a ordentliches Ergebnis für die Arbeitnehmer und Arbeitnehmerinnen herbeiführen.“ Die Akteure in Lohnverhandlungen haben Rollenfunktion; im wörtlichen Zitat geht es aber um ein zielgerichtetes Verhalten mit emotionell dargestelltem Nutzwert, daher die Personalform.

Ö1 Dimensionen, 28. April 2017, 19 Uhr 05

Thema: *Mythen und Fakten der Rohkosternährung*. Sprecher: „Dahinter steht eine Ernährungsweise, deren meist jüngere Anhängerinnen und Anhänger sich möglichst nur von Rohkost ernähren“ (Nähe durch das Gesundheitsthema). Im Beitrag werden zwei „jüngere Anhängerinnen“ befragt.

Ö1, Morgenjournal, 4. August 2017, 7 Uhr

Thema: *Österreich: Weniger Katholiken*. Sprecher: „Wie ändern unter anderem Flüchtlinge die konfessionelle Zusammensetzung eines Landes? Das hat das Vienna Institute of Demography der Österreichischen Akademie der Wissenschaften jetzt untersucht. Vier Szenarien wurden durchgespielt. Und eines ist klar: die Zahl der Katholikinnen und Katholiken hierzulande wird abnehmen, nicht nur, weil Menschen anderer Religionen kommen, sondern auch, weil die Säkularisierung zunimmt.“ (Nähe als Begleitumstand einer kulturpessimistischen Einstellung) Die Institutsleiterin selbst spricht immer von „Katholiken“ (Rolle als Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung).

Ö1, Morgenjournal, 15. September 2017, 7 Uhr

Nur „Lehrer“, aber „Direktor / Direktorin“.

Interview mit Wolfgang Feller (Agenda Austria): „Allerdings ist es von Schule zu Schule sehr unterschiedlich, weil das Ausmaß der digitalen Bildung, das in Schulen vermittelt wird, sehr stark im Moment noch von der Einzelinitiative besonders engagierter Lehrer [Rolle] oder eines besonders engagierten Direktors oder Direktorin abhängt.“ (Personalform: Die persönliche Leistung der Führungskraft wird hervorgehoben, die Lehrer erscheinen unter ihrem gewohnten Berufsbild.)

Im selben *Morgenjournal* werden nur „Arbeitnehmer“ und „Nichtraucher“ erwähnt, beides deutlich Rollenbezeichnungen.

Der Wechsel von Personalform und Rollenform ist oft auch ein Resultat einer sprachökonomischen Verteilung. In der Fernsehsendung *Zeit im Bild* (ORF2, 21. September 2017, 22 Uhr) analysiert der Politikwissenschaftler Peter Filzmaier eine Diskussion der Politiker Christian Kern und Matthias Strolz. Am Anfang dieser Analyse werden „Pensionistinnen und Pensionisten“ erwähnt, danach nur mehr „Pensionisten“.

Ö1, *Morgenjournal*, 10. Oktober 2017, 7 Uhr

Ein Beispiel für einen reflektierten Sprachgebrauch: Auszug der Rede des Bundespräsidenten Alexander van der Bellen: „Ich appelliere daher an alle politischen Akteurinnen und Akteure – im Wesentlichen sind es Männer – also: Ich appelliere an alle Akteure, sich in diesen Tagen bis zur Wahl dieser Verantwortung bewusst zu sein und die langfristigen Interessen Österreichs vor das kurzfristige parteitaktische Kalkül zu stellen.“

ORF2, *Report*, 2. Oktober 2017, 21 Uhr 10

Ein Beispiel für einen unreflektierten Sprachgebrauch: Im Beitrag Christoph Matznetter: „Ich glaube, dass unsere Funktionären und Funktionären, bei denen ich mich extra noch entschuldigen muss [...]“.

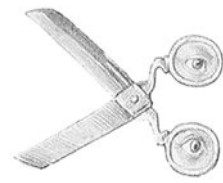
Ö1, *Mittagsjournal*, 26. April 2017, 12 Uhr

Ein Beispiel für auffälligen Sprachgebrauch: Umweltmediziner Hans Peter Hutter spricht von „Vertreterinnen der Autoindustrie“. Gemeint sind aber nicht Frauen, die von Tür zu Tür gehen und Autos einer bestimmten Marke anpreisen, sondern die Repräsentantinnen bestimmter Autofirmen wie VW, Toyota usw.

Ungeschicklichkeiten kommen nicht nur im ORF vor. Aus einer Begrüßung des Geschäftsführers der *Wiener Zeitung*, Wolfgang Riedler, am 30. Mai 2017 im Museum des 21. Jahrhunderts anlässlich einer Preisverleihung eines Schülerfilmwettbewerbs: „[...] und natürlich danke ich dem Lehrpersonal, dem Lehrerinnen und Lehrer Lehrpersonal, also dem Lehrerinnen und Lehrpersonal, ach, Sie wissen schon, was ich meine [...]“.

Auch in informativen Texten, die sich an die Öffentlichkeit richten, können ähnliche Verteilungen von Personalform und Rollenform beobachtet werden. Im ÖBB-Folder *Südstrecke* kann man lesen: „Ein Vierteljahrhundert Arbeit und voller Einsatz, damit Pendler schneller am Arbeitsplatz und wieder zu Hause sind.“ (Distanz, daher Rollenform) „Die erneuerte Linie zwischen Wien Meidling und Wiener Neustadt werden tausende Pendler und Pendlerinnen auf ihrem täglichen Weg in die Büros und Geschäfte der Hauptstadt nützen.“ (Nähe, daher Personalform als Zeichen einer emotionalen Ausdrucksweise) In anderen Fällen bleibt es bei der Rollenform. Titel: *Graz – Klagenfurt in 45 Minuten*: „Davon profitieren Pendler, dadurch gewinnen die Betriebe.“ Titel: *Viergleisig von Wien nach Wiener Neustadt*; Untertitel: *Eine neue Südstrecke für die Pendler*.¹⁵

15 Alle auf: ÖBB-INFRA. Südstrecke. Mehr erfahren: https://www.oebb.at/infrastruktur/de/5_0_fuer_Generationen/5_4_Wir_bauen_fuer_Generationen/5_4_1_Schieneninfrastruktur/Suedstrecke/suedstreckeonline/OEBB-Suedstrecke-Folder.pdf [2018-05-01].



10.1.

Es wäre natürlich verfehlt, die Verteilung von gegenderten und nicht-gegenderten Ausdrücken aus diesem mikro-kommunikativen Feld verallgemeinern zu wollen; noch verfehelter wäre es, diese Verteilung zu einer Sprech- und Schreibvorschrift auszubauen und als Präskription in Sprachratgebern aller Art festzuschreiben (das wäre ein klassischer deskriptiver Fehlschluss). Aber immerhin hat sich gezeigt, dass die Gründe dieser Verteilung im Prinzip (wenn man die Untersuchungsbasis entscheidend erweitert) rational nachvollzogen und empirisch belegt werden können. Aus formalgrammatischer Sicht sind freilich Kategorien wie „Nähe“ und „Distanz“ schwer handhabbar – im Gegensatz zu Singular / Plural, wo ja oft durch einen Blick auf die außersprachliche Wirklichkeit eine Entscheidung möglich ist. „Nähe“ und „Distanz“ gehören zu den subjektiven grammatischen Kategorien, wie sie besonders Admoni am Beispiel des Satzmodus eindringlich beschrieben hat.¹⁶ Andererseits muss man auch für solche subjektiven Kategorien einen zureichenden Beschreibungsansatz finden. So ist die Wahl zwischen Präteritum und Perfekt in vielen Fällen nicht formalgrammatisch bestimmt, sondern von der Sprechabsicht abhängig: Ein vergangenes Geschehen kann man als Verlauf oder von seinem Resultat her darstellen. Diese Wahl ist aber nicht beliebig, wie es vom Standpunkt einer universalgrammatischen Tempuslogik erscheinen könnte, sondern die Formulierung als Resultat hat deutlich expressiv-emotionelle Funktion und könnte durchaus auch als eine Kategorie der Nähe (gegenüber dem Präteritum als Kategorie der Ferne) beschrieben werden. Auch hier wirken Textsorte, Textumgebung, die soziologisch beschreibbare Position des Sprechers und die soziostilistische Ebene zwischen Dialekt, Umgangssprache und Hochsprache, und auch hier zeigt sich eine sprachgeschichtliche Entwicklung zur Verbreitung des Perfekts. Selbst manche Sprechaktfunktionen wie die Anrede und Frage schränken die im Prinzip immer mögliche Tempuswahl ein: Äußerungen wie „Hast du mir meine Tasche gebracht?“ sind deutlich häufiger als eine stark stilistisch markierte Form wie „Brachtest du mir meine Tasche?“

10.2.

Ein ‚ordentlicher Grammatiker‘ (im Sinn von oben Kap. 1) wird mit Vorschriften, Sprachratgebern und Empfehlungen nichts zu tun haben wollen. Er oder sie (denn dass in diesem Sinn ordentliche Grammatiker auch Frauen sein können, steht ja außer Zweifel) betrachtet die Sprache und ihre Regeln als Naturobjekt, das so ist, wie es sein muss, und Sprachveränderungen erklärt sie oder er nach darwinistischen und teleologischen Prinzipien. Dinosaurier hätten in unserer Welt keine Überlebenschance: Sie wären zu groß, zu schwer, zu wenig beweglich und taugten vielleicht höchstens als Futtermittel für Lebewesen, die imstande wären, den starken Panzer zu brechen. Kein ‚ordentlicher Biologe‘ (auch hier wieder im Sinn von oben Kap. 1) wird das Aussterben von bestimmten Tierarten bedauern, weil sich die Arten von

16 Vgl. Vladimir G. Admoni: Der deutsche Sprachbau. Theoretische Grammatik der deutschen Sprache. (Stroj sovremennogo nemeckogo jazyka, deutsch.) 4., überarbeitete und erweiterte Aufl. München: Beck 1982. (= Beck'sche Elementarbücher.)

Lebewesen immer wieder erneuern. Sie müssen sich erneuern, weil sich auch ihre und unsere Lebenswelt ändert. Es bleiben Arten übrig, die sich unserer Lebenswelt anpassen können oder angepasst haben. Dazu gehören eben auch Ratten, Wanzen und Stechmücken, von denen man geradezu annehmen könnte, dass sie auch eine atomare Verseuchung überleben würden. Als Gedankenexperiment könnte man dieses Prinzip auch auf sprachliche Kategorien anwenden: Irgendwann einmal wird das Präteritum ausgestorben sein und nur für Sprachhistoriker aus bestimmten gegenwärtigen Verbformen rekonstruiert werden können. Das sogenannte „Burgtheaterdeutsch“ ist heute ausgestorben. Man hört es heute nur mehr in alten Verfilmungen aus dem Burgtheater und es ist nur mehr lebendig in der Sehnsucht nach elaborierter Sprechweise bei älteren Menschen und in der Erinnerung an vergangene Theaterabende bei ganz alten Menschen. Ich habe es annäherungsweise an der Universität bei einer schon damals ganz alten Dame in der Übung *Technik des Sprechens und der freien Rede* gelernt und gelegentlich auch im Alltag ausprobiert. Einmal hat man mich tatsächlich gefragt: „Welche Sprache sprechen Sie?“

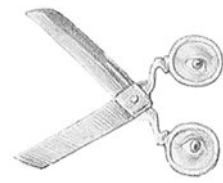
10.3.

Besonders subjektive grammatische Kategorien werden sich schnell ändern, weil ihre emotionell-expressive Funktion im aktuellen Sprachverhalten auf gut funktionierende und deutlich wahrnehmbare Zeichengestalten angewiesen ist. Erneuerungen von grammatischen Zeichen sind daher in diesen Kategorien besonders auffällig und vom Standpunkt des synchronen Funktionierens der Sprache auch besonders sinnvoll. Das betrifft auch und besonders den Modusbereich, wo Verbformen wie „könnte“, „dürfte“ und „müsste“ beinahe schon als Vollverben gebraucht werden. Gibt es im Deutschen ein Verb „möchten“? Nach der Schulgrammatik nicht, dort ist es der zweite Konjunktiv zum Modalverb „mag“. Aber es ist in einem Gebrauchswörterbuch (nicht aus dem Duden-Verlag) tatsächlich als Infinitiv angeführt. Gibt es nun dieses Verb oder nicht? Als Antwort liegt nahe: in der Normgrammatik nicht, in der Gebrauchsgrammatik ja – wenn man unter „Gebrauchsgrammatik“ so etwas wie einen aktuell funktionierenden Sprachinstinkt versteht, der nicht kodifiziert ist. Die Frage, was es in der Sprache als grammatische Kategorie gibt und nicht gibt, führt oft in wissenschaftstheoretische und philosophische Untiefen.

11.1.

Gendern ist ein Thema aus dem Bereich der sozialen Moral. Zu deren Grundlagen kann man unter szientistischer Perspektive sagen:

„Die Begründung muß also so vor sich gehen, daß Ziele aufgewiesen werden, die für die Moral grundlegend sind, und Kausalbeziehungen, welche die Bedingungen für die Erreichung dieser Ziele, die Mittel dafür, angeben. Die Begründung wird so auf teleologischem Weg geleistet, durch Aufweisung von Mitteln für Zwecke. Die teleologische Erkenntnisweise ist die der technischen Wissenschaften. Sie ermöglicht die Anwendung der Erkenntnis auf praktische Zwecke, zur Erreichung von Zielen. Die Ethik erhält auf diese Weise einen



unerwarteten Charakter: sie wird zu einer technischen Wissenschaft. Das wird wohl für viele ein schockierendes Ergebnis sein. Aber es gibt keine andere rationale Begründung für die Moral. Denn die Ethik kann nicht die Erkenntnis absoluter Werte und kategorischer Imperative sein, weil es diese nicht gibt.¹⁷

Für Fragen der Moral ist der überpersönliche Gesichtspunkt entscheidend, der „Gesichtspunkt der Allgemeinheit infolge der Erkenntnis der Artgleichheit. Diese Forderung wird dem Einzelnen durch die Erkenntnis gestellt, daß alle, mit denen er gleicher Art ist, dasselbe begehren wie er“.¹⁸ Dieser Gesichtspunkt steht im Widerspruch zu einer Sonderstellung des Einzelnen. Rationalität und Universalisierbarkeit sind die Grundlagen moralischen Handelns.¹⁹ Das Recht auf gleiche Rücksicht und Achtung lässt sich aus rein formalen Betrachtungen gewinnen; Konflikte zwischen Rechten müssen durch kritisches Denken entschieden werden.²⁰

11.2.

Es kommt darauf an, auf welcher Grundlage die überpersönlichen Gesichtspunkte bestimmt werden. Der Philosoph und Wissenschaftstheoretiker Viktor Kraft geht anthropologisch vor, wenn er Familie, Sippe, Stamm und Volk in dieser Reihenfolge als gleichartig erkannte Glieder der eigenen Gesellschaft anführt.²¹ Diese Gliederung und diese Reihenfolge mögen zwar gut erkennbar und deutlich nachvollziehbar sein, sie sind aber in unserer komplex gegliederten Gesellschaft nicht zureichend begründet. Versucht man, diese Komplexität einigermaßen vollständig zu berücksichtigen, bietet sich der Begriff „Habitus“ nach Bourdieu an, also die Gesamtheit von kollektiven Dispositionen wie im sozialen Raum begründeten Lebensstilen, Gewohnheiten, Einstellungen und Verhaltensweisen. Damit mag zwar die Vollständigkeit der wirkenden Faktoren erreicht sein, zugleich bleibt aber auch die zureichende Beschreibung ihrer sprachanalytischen Wirksamkeit für den Einzelfall und für den einzelnen Kommunikationsakt eine schwer zu bewältigende Herausforderung, die das Gebiet der Grammatik und der Sprachwissenschaft weit überschreitet.

12.1.

Doch das Bedürfnis nach sprachlichen Anleitungen und Verhaltensregeln ist nun einmal vorhanden, gerade dann, wenn das Gefüge der sozialen Schichtungen oder ein Teil davon in Bewegung gerät und unsicher wird. Im Folgenden sollen – versuchsweise! – einige sprachwissenschaftlich begründete Regeln formuliert werden,

17 Viktor Kraft: Die Grundlagen der Erkenntnis und der Moral. Berlin: Duncker und Humblot 1968. (= Erfahrung und Denken. 28.) S. 110–111.

18 Ebenda, S. 112–113.

19 Vgl. R[ichard] [Mervyn] Hare: Moralisches Denken. Seine Ebenen, seine Methode, sein Witz. (Moral Thinking. Its Levels, Method, and Point, deutsch.) Aus dem Englischen von Christoph Fehige und Georg Meggle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 35.

20 Vgl. ebenda, S. 28.

21 Vgl. Kraft, Die Grundlagen der Erkenntnis und der Moral, S. 112.

die auf den oben beschriebenen Beobachtungen aufbauen. Ich gehe dabei davon aus, dass das generische Maskulinum als grammatische Kategorie erhalten ist, auch wenn es durch gegenderte Formen ersetzt wird oder ersetzt werden kann. Als Grundregel soll gelten: Dort, wo durch morphologische, syntaktische oder textuelle Faktoren die Rollenfunktion einer Substantivphrase gesichert ist, muss nicht gendert werden. Sprachliches Gendern gilt in diesem Sinn als expressiv-emotionelle Herausstellung von Sprechhaltungen, das die Einstellung des Sprechers/der Sprecherin mitbedeutet. Es ergibt sich eine grammatische Rangfolge:

12.2.

In Wortzusammensetzungen ist die Rollenfunktion weitgehend gesichert. Das Erstglied bezeichnet kein Individuum, sondern eine Klasse von Personen. Das betrifft Ausdrücke wie „Schüleranwalt“ und „Direktorenverband“ und besonders Zusammensetzungen mit pluralischem Erstglied oder mit einem Erstglied, das pluralisch gedeutet werden kann. So kann es bei „Autofahrerklub“, „Schüleraustausch“, „Schülertoilette“ und „Schülerausweis“ bleiben. Die „Schülerinnenzeitung“ hingegen mag besonders weibliche Personen ansprechen.

12.3.

In bestimmten Textsorten wie Aufschriften, wissenschaftlichen Definitionen, Gesetzen, Erläuterungen usw. ist die Rollenfunktion gesichert. Oft sind diese Funktionen mit bestimmten syntaktischen Formen wie z. B. Prädikativkonstruktionen verbunden: „Schüler‘ ist eine Person, die im organisatorischen Rahmen einer Schule lernt“ („jemand, der eine Schule besucht“) oder „jemand, der auf einem bestimmten (meist wissenschaftlichen oder künstlerischen) Gebiet von einer Kapazität, einem Meister ausgebildet wird und seine Lehre, Stilrichtung o. Ä. vertritt“ (Rechtschreib-Duden).²²

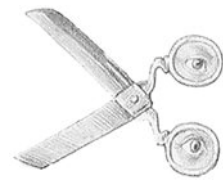
12.4.

Je mehr die Persönlichkeit angesprochen wird, sei es in der Anrede oder in anderen Arten der Herausstellung von persönlichen Eigenschaften und Leistungen, desto mehr verbreiten sich gegenderte sprachliche Formen wie etwa „Sie wurde zur besten Sportlerin des Jahres gewählt“ oder „Liebe Hörerinnen und Hörer!“

13.

Es wird oft gefragt, ob Behörden, Institutionen oder ähnliche Einrichtungen genderte Formen vorschreiben dürfen, sollen oder gar müssen. Solche Fragen überschreiten einerseits klarerweise das Gebiet der sprachwissenschaftlichen Argumentation. Andererseits ist es ebenso klar, dass wir nicht (mehr?) in einem paradiesischen, harmonischen Urzustand leben (außer vielleicht auf entlegenen Inselgruppen), sondern in einer verwalteten Welt, die auf Regeln und Vorschriften aller Art angewie-

22 Auf: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schueler> [2018-05-01].



sen ist: Die Direktorin einer Schule muss darauf achten, dass die Anwesenheit des Lehrpersonals geregelt ist; der Rektor einer Universität muss darauf achten, dass das Lehrpersonal für seine Ausbildung qualifiziert ist, seine Lehrverpflichtungen einhält, reguläre Sprechstunden einrichtet und dass die Universitätsabsolventen rechtsgültige Zeugnisse erhalten. Solche Vorschriften und Regeln müssen möglichst eindeutig und nachvollziehbar sein und darüber hinaus vielleicht auch noch sinnvoll. Dass sie auch sprachliche Verhaltensweisen und Praktiken betreffen, müssen wir alle im Kauf nehmen; also dürfen sie jedenfalls – ob sie sollen oder gar müssen, das ist ein weites Feld ...

14.

Anders verhält es sich im persönlichen, individuellen Sprachverhalten. Hier kommt man nicht darum herum, zwischen Ärgernis, Ästhetik, Genauigkeit des Ausdrucks und Hinwendung an den Rezipienten selbst zu entscheiden – und diese Entscheidung im Konfliktfall argumentativ zu verteidigen. Und so mag es auch bleiben.

Das politisch Korrekte und das Strafrecht

Von Alexander Tipold

1. Ausgangsüberlegungen

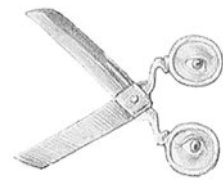
Politische Korrektheit ist kein Rechtsbegriff, der in irgendeiner gesetzlichen Regelung definiert wird. Primär geht es – und dieses Verständnis wird den folgenden Überlegungen zugrunde gelegt – darum, Ausdrücke und Handlungen zu vermeiden, die Gruppen von Menschen kränken oder beleidigen können, vor allem bezogen auf Geschlecht oder Herkunft. Ebenso soll eine Diskriminierung hintangehalten werden. Der Begriff ist zweifellos vielschichtiger, als er hier kurz zunächst als Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen beschrieben wurde.

Folgt man dieser oberflächlichen Begriffsbestimmung, dann stehen Formen des Zusammenlebens von Menschen im Vordergrund. Mitmenschen nicht zu beleidigen oder zu kränken, ist für das Zusammenleben zweifellos von Wert. Auch das Strafrecht betrifft das Zusammenleben von Menschen, indem Rechtsgüter durch Einwirkung auf menschliches Verhalten geschützt werden.¹ Gerade hinsichtlich des Beleidigens gibt es mehrere in Betracht kommende Strafnormen. Kränkungen können auf vielerlei Weise entstehen, einzelne Formen sind strafrechtlich verboten. Da das Strafrecht wohl die schärfste Waffe des Staates ist, um ein Zusammenleben von Menschen durch Verhaltensregeln zu ermöglichen oder zu erleichtern, wird diese Waffe nur rudimentär eingesetzt, um ihre (theoretische²) Wirkung nicht zu vermindern. Strafrecht soll daher nicht zu oft eingesetzt werden, sondern nur, wenn es keine andere Möglichkeit gibt („ultima ratio“).³ Die Anforderungen an das Verhalten sollen dabei klar und eindeutig sein, strafrechtliche Normen müssen dementsprechend sehr bestimmt sein.⁴

Politische Korrektheit geht in vielerlei Hinsicht weit über die oben genannte Ausgangsbasis hinaus und ist in diesem Bereich zum Teil nur schwer fassbar. Der Begriff

- 1 Vgl. Helmut Fuchs: Strafrecht, allgemeiner Teil 1: Grundlagen und Lehre von der Straftat. Lehrbuch. 9., überarbeitete Aufl. Wien: Verlag Österreich 2016, Kap. 1, Rz 5.
- 2 Vgl. zur beschränkten Wirkung von Strafdrohung und verhängter Strafe zuletzt Helmut Hirtenlehner: Differentielle Abschreckbarkeit – Über den Stand der modernen Abschreckungsforschung. In: Journal für Strafrecht (2017), Nr. 2, S. 144–152 mit weiteren Nachweisen.
- 3 Vgl. Fuchs, Strafrecht, allgemeiner Teil 1, Kap. 2, Rz 40.
- 4 Vgl. Diethelm Kienapfel, Frank Höpfel und Robert Kert: Grundriss des Strafrechts. Allgemeiner Teil. 15. Aufl. Wien: Manz 2016, Z 4 Rz 19; Peter Lewisch: Verfassung und Strafrecht. Verfassungsrechtliche Schranken der Strafgesetzgebung. Wien: WUV Universitätsverlag 1993, S. 112–135 und S. 147–158; Einhard Steininger in: Salzburger Kommentar zum Strafgesetzbuch. Herausgegeben von Otto Triffterer, Christian Rosbaud und Hubert Hinterhofer. Wien: LexisNexis-Verlag ARD Orac. Loseblatt-Ausgabe 1993 ff., § 1 Rz 139–148. I. d. F. zitiert als: SbgK.





ist viel zu unbestimmt, um in einen Straftatbestand gegossen zu werden. Selbst ein allgemeines Diskriminierungsverbot wäre aus demselben Grund strafrechtlich nicht abzusichern. Zum Teil würde ein solches Verbot, konsequent umgesetzt, zu strafrechtlich abgesicherten Handlungspflichten führen, die dem Grundanliegen eines die Freiheiten Einzelner schützenden Rechtsstaates widersprechen würden. Eine Verpflichtung, mit jedem Menschen Zeit zu verbringen oder zu jedem nett zu sein, um niemanden zu diskriminieren, kann verfassungskonform nicht vorgesehen werden – und dies wird in dieser Allgemeinheit auch nicht eingefordert. So gesehen finden sich im Strafrecht wenige Bereiche, in denen direkt das Grundanliegen, Kränkungen, Beleidigungen und Diskriminierungen hintanzuhalten, strafrechtlich abgesichert ist. Das politisch Korrekte ist daher nur dann vom Strafrecht erfasst, wenn durch politische Unkorrektheit in strafrechtlich geschützte Rechtsgüter eingegriffen wird.

Das trifft etwa bei übler Nachrede und Beleidigung zu, denn hier ist das Beleidigen als ein Kennzeichen politischer Unkorrektheit direkt angesprochen. So gesehen fordern die Ehrenbeleidigungsdelikte (§§ 111 und 115 StGB) in ihrem Rahmen politische Korrektheit ein. Kränkungen können insbesondere im Zusammenhang mit Religionsausübung entstehen, und auch hier finden sich Tatbestände (§§ 188 ff. StGB), die derartige Kränkungen hintanzuhalten sollen. Diskriminierung ist auch bei der Verhetzung (§ 283 StGB) angesprochen. Diesen Straftatbeständen soll im Folgenden ein Überblick gewidmet sein.

2. Politische Korrektheit und ihre strafrechtliche Absicherung über andere Rechtsgüter

a. Politisch Unkorrektes als Beleidigung

Geht es darum, dass durch politisch unkorrektes Verhalten Menschen beleidigt werden, könnte das Niveau einer üblen Nachrede (§ 111 StGB) oder einer Beleidigung (§ 115 StGB) erreicht sein. Gemäß § 111 Abs 1 StGB macht sich strafbar, wer einerseits einen anderen in einer für einen Dritten wahrnehmbaren Weise einer verächtlichen Eigenschaft oder Gesinnung zieht oder andererseits eines unehrenhaften Verhaltens oder eines gegen die guten Sitten verstoßenden Verhaltens beschuldigt, das geeignet ist, ihn in der öffentlichen Meinung verächtlich zu machen oder herabzusetzen.⁵ Gemäß § 115 Abs 1 StGB macht sich strafbar, wer öffentlich oder vor mehreren Leuten einen anderen beschimpft oder verspottet.⁶ Politisch unkorrektes und gleichzeitig ehrverletzendes Verhalten kann daher auf sehr unterschiedliche Weise eine Strafbarkeit begründen:

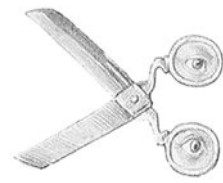
- 5 Nach Abs 2 wird strenger bestraft, wenn die Tat etwa in einem Druckwerk, im Rundfunk oder so begangen wird, dass die üble Nachrede einer breiten Öffentlichkeit zugänglich wird. Zum Wahrheitsbeweis in Abs 3 siehe unten.
- 6 Die ebenso in § 115 Abs 1 StGB vorgesehene Tathandlung der Misshandlung am Körper und der Drohung mit einer solchen Misshandlung erscheint im gegebenen Zusammenhang als irrelevant.

Von § 111 Abs 1 StGB erfasst handelt zum einen, wer ohne Nennung bestimmter Tatsachen ein ungünstiges Urteil über den Charakter des anderen fällt und ihm somit allgemein einen Charaktermangel vorwirft.⁷ Dieser Vorwurf muss sich auf verächtliche Eigenschaften (Charaktermerkmale) oder Gesinnungen (innere Einstellungen) beziehen und geeignet sein, das Ansehen des anderen in der allgemeinen Achtung deutlich herabzusetzen.⁸ Es muss sich somit um einen erheblichen Charaktermangel handeln;⁹ die Behauptung, jemand sei unpünktlich, unzuverlässig, kontaktarm oder lästig, genügt daher nicht¹⁰ und bleibt unterhalb der Strafbarkeitsschwelle, mag auch eine derartige Aussage als politisch nicht korrekt empfunden werden.

Die strafrechtliche Erheblichkeitsschwelle ist aber nicht sehr hoch, denn § 111 StGB ist etwa erfüllt, wenn behauptet wird, der andere nehme es mit „Mein“ und „Dein“ nicht genau,¹¹ er betreibe Lügenpropaganda,¹² sei ein infamer Wucherer oder Betrüger,¹³ es sei ihm zuzutrauen, dass er eine strafbare Handlung begehe,¹⁴ er sei moralisch untragbar,¹⁵ verkommen,¹⁶ perfide¹⁷ oder „ein widerliches, hinterlistiges Früchtchen“.¹⁸ § 111 Abs 1 StGB ist aber auch erfüllt, wenn jemand als „Faschist“, „Nationalsozialist“ oder „Rechtsextremer auf der sozialen Basis faschistischer Bewegungen“ abgestempelt wird.¹⁹

Unehrenhaft ist zum anderen ein Verhalten, das der herrschenden Vorstellung vom moralisch Richtigen in einem Maße widerspricht, dass die soziale Wertschätzung

- 7 StGB: Kommentar Leukauf/Steininger bearbeitet von Alexander Tipold, Alexander Zierl, Peter Zöchbauer u. a. 4. Aufl. Wien: Linde 2017, § 111 Rz 4 mit weiteren Nachweisen.
- 8 Vgl. Diethelm Kienapfel und Hans Valentin Schroll: Strafrecht, Besonderer Teil I: Delikte gegen Personenwerte. 5. Aufl. Wien: Manz 2016, § 111 Rz 12. I. d. F. zitiert als: BT I⁵ [2016]. Alois Birklbauer, Marianne Johanna Hilf und Alexander Tipold: Strafrecht, Besonderer Teil I: §§ 75–168b StGB. 4., überarbeitete Aufl. Wien: Facultas 2017, § 111 Rz 3. I. d. F. zitiert als: BT I⁴ (2017).
- 9 Vgl. Kienapfel/Schroll, BT I⁵, § 111 Rz 12.
- 10 Vgl. Lambauer, SbgK, § 111 Rz 16; Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 111 Rz 4.
- 11 Vgl. Theodor Rittler: 2. Lehrbuch des österreichischen Strafrechts. Besonderer Teil. 2., neu bearbeitete Aufl. Wien: o. V. 1962, S. 118.
- 12 OGH EvBl 1969/246.
- 13 KH 4089.
- 14 OGH SSSt 22/84.
- 15 OGH EvBl 1965/38.
- 16 OGH SSSt 50/9 = EvBl 1979/79 = RZ 1979/23 = JBl 1979, 378.
- 17 KH 1977.
- 18 OGH SSSt 50/9 = EvBl 1979/79 = RZ 1979/23 = JBl 1979, 378.
- 19 OGH SSSt 51/47 = EvBl 1981/84; Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 111 Rz 5.



des Betroffenen darunter zu leiden hat.²⁰ Die Äußerung, „jemand sei lästig“, fällt auch hier nicht unter § 111 StGB.²¹ Ob die Wortwahl aber noch als politisch korrekt bezeichnet werden kann, sei dahingestellt. Gegen die guten Sitten verstößt schließlich ein Verhalten, das dem Anstandsgefühl aller billig und gerecht Denkenden widerspricht und geeignet ist, den Angegriffenen in der öffentlichen Meinung herabzusetzen.²² Die Behauptung, der andere habe eine gerichtlich strafbare Handlung begangen, ist in der Regel ein Vorwurf eines unehrenhaften Verhaltens.²³ Das betrifft etwa den Vorwurf, jemand übe sein Amt bestechlich oder parteilich aus, habe bei der Verrechnung von Bezügen manipuliert,²⁴ habe Geld veruntreut²⁵ oder als gerichtlich bestellter Sachverständiger ein sachlich unrichtiges Gefälligkeitsgutachten erstattet.²⁶ Weiters fallen der Vorwurf des Unterhaltens einer außerehelichen Beziehung²⁷ oder Vorwurf der Schwarzbeschäftigung²⁸ unter diese Bestimmung.

Eine sachbezogene Kritik erfüllt hingegen zumeist nicht den Tatbestand; daher kann man etwa Waren und Leistungen ebenso wie die Berufstüchtigkeit und wirtschaftliche Leistungsfähigkeit kritisieren.²⁹ Bei Politikern sind die Grenzen zulässiger Kritik etwas weiter gezogen als bei Privatpersonen; ehrverletzende Aussagen, die ausschließlich in einem von jedem Tatsachensubstrat losgelösten Unwerturteil bestehen, sind aber auch hier strafbar.³⁰

Strafbar macht man sich nur, wenn man vorsätzlich handelt. Der Täter ist darüber hinaus wegen übler Nachrede nicht zu bestrafen, wenn er die Wahrheit gesagt hat und ihm der Wahrheitsbeweis gelingt: Die ehrenrührige Behauptung muss sich somit als wahr erweisen.³¹ Gegenstand des Wahrheitsbeweises sind Tatsachen und

- 20 Birklbauer/Hilf/Tipold, BT I⁴, § 111 Rz 6; Lambauer, SbgK, § 111 Rz 25 ff.; Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 111 Rz 8.
- 21 OGH EvBl 1976/131.
- 22 Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 111 Rz 9.
- 23 Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 111 Rz 10.
- 24 OGH SSt 51/12 = EvBl 1980/196 = JBl 1980, 553.
- 25 OGH SSt 53/21.
- 26 OLG Wien RZ 1987/70.
- 27 OGH MR 2009, 235 = SSt 2009/54; 15 Os 6/09k; 15 Os 42/09d.
- 28 OGH 14 Os 74/13h = RZ 2014/6 = AnwBl 2014, 209 = SSt 2013/26; Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 111 Rz 10.
- 29 Erläuternde Bemerkungen zur Regierungsvorlage 1971, S. 245. I. d. F. zitiert als: EBRV.
- 30 Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 111 Rz 13 mit weiteren Nachweisen. Zuletzt im Hinblick auf § 115 StGB OGH 15 Os 128/16m.
- 31 Näher dazu Kienapfel/Schroll, BT I⁵, § 112 Rz 10; Christian Bertel, Klaus Schwaighofer und Andreas Venier: Österreichisches Strafrecht – Besonderer Teil. 1: §§ 75–168b StGB. 13., vollständig überarbeitete Aufl. Wien: Verlag Österreich; Springer 2015, § 112 Rz 1. I. d. F. zitiert als: BT I¹³.

nicht Werturteile;³² es müssen jene Tatsachen unter Beweis gestellt werden, die sich eignen, den Vorwurf einer verächtlichen Eigenschaft oder Gesinnung zu begründen.³³ Es genügt aber auch der Beweis des guten Glaubens, sofern die üble Nachrede nicht qualifiziert öffentlich begangen wird.³⁴ Der Beweis des guten Glaubens ist gelungen, wenn der Täter jene Umstände darlegt, aus welchen sich hinreichende Gründe ergaben, um die erhobene Beschuldigung für wahr halten zu können. Hinsichtlich Tatsachen des Familien- und Privatlebens sind allerdings Wahrheitsbeweis und Gutgläubensbeweis unzulässig (§ 112 StGB); Vorfälle, die zwar die private Lebensführung betreffen, sich aber in der Öffentlichkeit abspielen, werden zumeist nicht mehr als Tatsachen des Privatlebens gewertet.³⁵

Bei § 111 StGB geht es um Vorwürfe, denen ein Tatsachensubstrat zugrunde liegt. Anders ist dies bei § 115 StGB: Diesen Straftatbestand erfüllt, wer einen anderen beschimpft (§ 115 Abs 1 Fall 1) oder verspottet (§ 115 Abs 1 Fall 2), wobei die Abgrenzung zwischen diesen Handlungsformen nicht einfach ist. Das Beschimpfen erfasst nicht nur das Belegen mit Schimpfworten, sondern auch jede andere Form des Ausdrucks der geringschätzigen Missachtung eines anderen, wie durch Gebärden, Zeichen oder Handlungen (z. B. Ausspucken vor jemandem oder Anspucken des anderen oder Vorzeigen von Bildern).³⁶ Eine bloße Unhöflichkeit (wie etwa der unangebrachte Gebrauch des Du-Worts) ist keine Beschimpfung. Ob das Zurufen des Götz-Zitates oder das Zeigen des „Vogels“ Beschimpfung ist, hängt von den Umständen des Falles ab; in der Regel wird darin nur eine straflose Grobheit zu erblicken sein, mag dieses Verhalten auch zweifellos politisch nicht korrekt sein. An diesem Beispiel sieht man im Übrigen recht gut das unterschiedliche Einschätzungsniveau zwischen Strafrecht und politischer Korrektheit.

Einen anderen verspottet, wer ihn lächerlich macht und ihn dadurch in der Achtung seiner Mitwelt herabsetzt.³⁷ Bei der Verspottung werden an sich die Ehre nicht mindernde Eigenschaften des anderen, zumeist geistige oder körperliche Gebrechen, in einer lächerlich machenden Art hervorgehoben.³⁸ Das trifft etwa zu, wenn jemand als verrückt oder impotent bezeichnet wird, wenn der Sprachfehler des anderen (z. B. Stottern) nachgeahmt wird oder er sonst durch Hervorhebung eines körperlichen Gebrechens (z. B. Hinken) der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Die Tathandlung

32 Kienapfel/Schroll, BT I⁵, § 112 Rz 8; Bertel/Schwaighofer/Venier, BT I¹³, § 112 Rz 1; Lambauer, SbgK Vorbem §§ 111 ff. Rz 63 ff.; EvBl 1993/173 = MR 1993, 175 mit Anm. Kienapfel.

33 OGH SSt 14/44; Kienapfel/Schroll, BT I⁵, § 112 Rz 8.

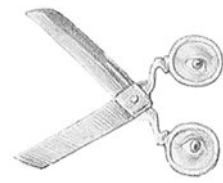
34 Siehe dazu § 111 Abs 2 StGB.

35 Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 112 Rz 6.

36 Kienapfel/Schroll, BT I⁵, § 115 Rz 5; Lambauer, SbgK, § 115 Rz 13 ff.; Birklbauer/Hilf/Tipold, BT I⁴, § 115 Rz 4 ff.; Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 115 Rz 3.

37 Lambauer, SbgK, § 115 Rz 24 ff.; Birklbauer/Hilf/Tipold, BT I⁴, § 115 Rz 9; Kienapfel/Schroll, BT I⁵, § 115 Rz 8; Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 115 Rz 4.

38 OGH SSt 10/74; SSt 12/76; in diesem Sinn auch 10 Os 137/75.



muss immer als Ausdruck der Missachtung erscheinen, wodurch der andere in den Augen seiner Umgebung lächerlich gemacht und als minderwertig hingestellt wird. Nicht jede Karikatur oder Parodie ist Verspottung; eine solche liegt nur bei beabsichtigter Diffamierung, nicht aber bei harmlosem, nur auf humoristische Wirkung abzielendem („mildem“) Spott vor.³⁹ Diese Abgrenzung ist aber eher schwierig zu treffen.

Die Tathandlung des § 115 StGB ist nur dann gerichtlich strafbar, wenn sie öffentlich oder vor mehreren Leuten begangen wird. Eine Handlung wird nur dann öffentlich begangen, wenn sie unmittelbar von einem größeren Personenkreis wahrgenommen werden kann (§ 69 StGB; Richtwert: etwa ab zehn Personen).⁴⁰ Tatbegehung vor mehreren Leuten setzt nach § 115 Abs 2 StGB voraus, dass die Tathandlung in Gegenwart von mindestens drei vom Täter und vom Beleidigten verschiedenen Personen begangen wird und für diese wahrnehmbar ist.⁴¹ Dass diese Personen die Beleidigung tatsächlich wahrgenommen haben, ist nicht erforderlich; es genügt Wahrnehmbarkeit.

Auch bezüglich § 115 StGB ist nur vorsätzliches Verhalten strafbar. Der Täter ist nach § 115 Abs 3 StGB entschuldigt, wenn die Beschimpfung oder Verspottung nur eine entschuldbare Reaktionshandlung auf ein vorangegangenes Verhalten des Beleidigten ist („Entrüstungsbeleidigung“). Die Beleidigung darf sich aber stets nur gegen denjenigen richten, der dieses vorangegangene Verhalten gesetzt hat, und die Entrüstung muss für einen rechtstreuen Durchschnittsmenschen in dem Sinn verständlich sein, dass er sich vorstellen kann, auch er geriete unter den gegebenen Umständen in eine solche Gemütsverfassung oder befände sich in einer solchen.⁴²

Die Abgrenzung zwischen übler Nachrede einerseits (§ 111 StGB) und Beleidigung (§ 115 StGB) andererseits ist nicht einfach: Schimpfwörter wie Zuchthäusler, Dieb oder Betrüger können sowohl eine üble Nachrede als auch eine Beleidigung sein. Es kommt daher im konkreten Fall darauf an, ob der Täter damit den Charakter des Beleidigten treffen oder ihn nur ganz allgemein in erniedrigender Weise kennzeichnen wollte. Bekundet der Täter lediglich allgemein seine Missachtung, ohne damit ein charakterbezogenes Unwerturteil über den anderen abzugeben, liegt nicht üble

39 Kienapfel/Schroll, BT I³, § 115 Rz 8 ff.; vgl auch Bertel/Schwaighofer/Venier, BT I³, § 115 Rz 5; Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 115 Rz 4.

40 EBRV 689 BlgNR XXV. GP 41.

41 Lambauer, SbgK, § 115 Rz 9; Rami in Wiener Kommentar zum StGB. Herausgegeben von Frank Höpfel und Eckart Ratz. 2., vollständig neubearbeitete Aufl. Loseblattausgabe. Wien: Manz 1999 ff., § 115 Rz 6. I. d. F. zitiert als: WK StGB². Für § 111 Abs 1 StGB muss es hingegen nur eine vom Täter und vom Beleidigten verschiedene Person sein.

42 Bertel/Schwaighofer/Venier, BT I³, § 115 Rz 13; Kienapfel/Schroll, BT I³, § 115 Rz 31; Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 115 Rz 20.

Nachrede, sondern eine Beleidigung im Sinn des § 115 Abs 1 Fall 1 vor.⁴³ Politisch unkorrekt werden diese Ausdrücke wohl regelmäßig sein.

Betrachtet man die hier genannten Beispiele und die Jahresdaten der Judikaturnachweise, ist eine strafausdehnende Auslegung dieser Tatbestände unter dem Blickwinkel politischer Unkorrektheit nicht ersichtlich. Der Trend zu politischer Korrektheit hat hier somit offenbar keine Auswirkung.

b. Politisch Unkorrektes als strafbare Verhetzung nach § 283 StGB

Verhetzung betrifft nicht nur Verhaltensweisen, die über die Beleidigung und Kränkung weit hinausgehen, sie erfasst vom Grundkonzept her Diskriminierungen und soll deshalb hier auszugsweise dargestellt werden, denn Diskriminierung ist politisch unkorrekt. Gemäß § 283 Abs 1 Z 2 StGB macht sich strafbar, wer öffentlich auf eine Weise, dass es vielen Menschen zugänglich wird, und in der Absicht, die Menschenwürde anderer zu verletzen, eine Kirche oder Religionsgesellschaft oder eine andere nach den vorhandenen oder fehlenden Kriterien der Rasse⁴⁴, der Hautfarbe, der Sprache, der Religion oder Weltanschauung, der Staatsangehörigkeit, der Abstammung oder nationalen oder ethnischen Herkunft, des Geschlechts, einer körperlichen oder geistigen Behinderung, des Alters oder der sexuellen Ausrichtung definierte Gruppe von Personen in einer Weise beschimpft, die geeignet ist, diese Gruppe in der öffentlichen Meinung verächtlich zu machen oder herabzusetzen. Es geht um die Verletzung der Menschenwürde durch Beleidigung in Bezug auf eine Gruppe, die damit als solche herabgewürdigt wird, und damit über die Ehrenbeleidigungsdelikte hinaus. Das Hetzen gegen Ausländer⁴⁵ oder gegen Asylwerber⁴⁶ erfüllt den Tatbestand.

Öffentlich wird die Tat begangen, wenn sie unmittelbar von einem größeren Personenkreis (Richtwert: etwa ab zehn Personen) wahrgenommen werden kann.⁴⁷ Viele Menschen sind bei 30 Personen anzunehmen.⁴⁸ Die Menschenwürde wird verletzt,

43 Lambauer, SbgK, § 111 Rz 18 ff.; Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 115 Rz 13.

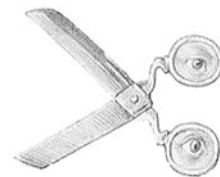
44 Rasse ist im biologisch-anthropologischen Sinn zu verstehen, mithin als Gruppe von Menschen, die durch erbedingte charakteristische Körpermerkmale (z. B. Hautfarbe, Körper-, Kopf- oder Gesichtsform) gekennzeichnet sind (Hinterhofer, SbgK, § 283 Rz 15; Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ [2017], § 283 Rz 2a). Man könnte sich – frei von wichtigeren Problemen – überlegen, ob diese Begriffsverwendung politisch korrekt ist, und bejahendenfalls, wie man diesen Begriff genauso treffend mit einem anderen Wort ausgedrückt hätte.

45 Christian Bertel und Klaus Schwaighofer: Österreichisches Strafrecht – Besonderer Teil. 2: §§ 169 bis 321k StGB. 12., vollständig überarbeitete Auflage. Wien: Verlag Österreich 2016, § 283 Rz 2. I. d. F. zitiert als: BT II¹². Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 283 Rz 2a; EBRV 689 BlgNR XXV. GP 41.

46 OGH 15 Os 25/17s = EvBl 2017/122.

47 EBRV 689 BlgNR XXV. GP 41.

48 Bertel/Schwaighofer, BT II¹², § 283 Rz 3; Ernst Eugen Fabrizy: Strafgesetzbuch. StGB samt ausgewählten Nebengesetzen. Kurzkomentar mit einer Einführung und Anmer-



wenn durch die Tathandlung der angegriffenen Gruppe (mittelbar oder unmittelbar) das Recht auf Behandlung als Menschen schlechthin abgesprochen wird. Das ist etwa der Fall, wenn den Angehörigen der betreffenden Gruppe das Lebensrecht als gleichwertige Bürger bestritten wird oder wenn sie als minderwertige oder wertlose Teile der Gesamtbevölkerung dargestellt⁴⁹ oder sonst einer unmenschlichen oder erniedrigenden Behandlung unterworfen werden. Zu denken ist an Worte wie „Untermenschen“ oder Aussprüche wie „Eine bestimmte Gruppe soll vergast, vernichtet oder ausgetilgt werden“.⁵⁰ Die Tathandlung besteht – wie bei § 115 StGB – im Beschimpfen. Beschimpfen bedeutet im gegebenen Zusammenhang eine durch Form oder Inhalt besonders verletzend Äußerung der Missachtung. Das Beschimpfen muss geeignet sein, diese Gruppe in der öffentlichen Meinung verächtlich zu machen oder herabzusetzen. Verächtlich macht, wer den anderen als der Achtung seiner Mitmenschen unwert oder unwürdig hinstellt. Es genügt die Eignung des Verächtlichmachens oder Herabsetzens, es muss nicht zu einer Herabsetzung kommen. Es ist wohl offensichtlich, dass man sich hier nicht nur politisch unkorrekt verhält, sondern sich zu Recht im strafbaren Bereich befindet.

§ 283 StGB gibt es zwar seit dem Inkrafttreten des StGB, wurde aber mit dem Strafrechtsänderungsgesetz 2015, BGBl I 2015/112, wesentlich erweitert. Die Erweiterung basiert aber im Wesentlichen auf internationalen Vorgaben, zum Teil war die Vorfassung zu kurz greifend; Überlegungen hinsichtlich politischer Unkorrektheit werden in den Materialien nicht angesprochen.⁵¹

Gemäß § 283 Abs 4 StGB macht sich strafbar, wer schriftliches Material, Bilder oder andere Darstellungen von Ideen oder Theorien, die Hass oder Gewalt gegen eine Kirche oder Religionsgesellschaft oder eine andere nach den vorhandenen oder fehlenden Kriterien der Rasse, der Hautfarbe, der Sprache, der Religion oder Weltanschauung, der Staatsangehörigkeit, der Abstammung oder nationalen oder ethnischen Herkunft, des Geschlechts, einer körperlichen oder geistigen Behinderung, des Alters oder der sexuellen Ausrichtung definierte Gruppe von Personen oder gegen ein Mitglied einer solchen Gruppe wegen dessen Zugehörigkeit zu dieser Gruppe befürworten, fördern oder dazu aufstacheln, in gutheißen oder rechtfertigender Weise verbreitet oder öffentlich verfügbar macht, und zwar in einem Druckwerk, im Rundfunk oder sonst auf eine Weise, wodurch diese einer breiten Öffentlichkeit zugänglich werden. Hier geht die Tathandlung weit über das Beschimpfen hi-

kungen unter Berücksichtigung der Rechtsprechung des Obersten Gerichtshofes und des Schrifttums StGB. 12., neubearbeitete Auflage. Wien: Manz 2016, § 283 Rz 1. I. d. F. zitiert als: StGB¹². Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 283 Rz 4; EBRV 689 BlgNR XXV. GP 41.

49 EBRV 1971, 427; EBRV 689 BlgNR XXV. GP 41; Fabrizio, StGB¹², § 283 Rz 5.

50 Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 283 Rz 5; Plöchl in WK StGB², § 283 Rz 18; siehe zur Abgrenzung OLG Innsbruck 11 Bs 110/13h.

51 Vgl EBRV 689 BlgNR XXV. GP 41 ff. Das Hetzen gegen Ausländer als solche war früher nicht strafrechtlich erfasst.

naus und betrifft das Fördern von Hass und Gewaltbereitschaft gerichtet gegen eine Gruppe, die somit auf diese Weise mehr als bloß diskriminiert wird. Damit ist der Bereich bloßer politischer Unkorrektheit längst verlassen.

Tatmittel des Abs 4 sind schriftliches Material, Bilder oder andere Darstellungen von Hass und Gewalt befürwortenden, diese fördernden oder dazu aufstachelnden Ideen oder Theorien. Dieses Material wird in einem Druckwerk, im Rundfunk oder sonst auf eine Weise, wodurch diese einer breiten Öffentlichkeit zugänglich werden, in gutheißen oder rechtfertigender Weise verbreitet oder öffentlich verfügbar gemacht. Verbreiten ist jede Tätigkeit, durch die die Möglichkeit der Kenntnisnahme des Inhalts geschaffen wird;⁵² mit Verfügbarmachen ist jedes Eröffnen des Zugriffs auf diese Materialien gemeint. Beide Tathandlungen müssen aber derart erfolgen, dass die Materialien der breiten Öffentlichkeit zugänglich werden. Auf die tatsächliche Kenntnisnahme kommt es auch hier nicht an. Verbreitung des Materials mit kritischem Ausdruck oder in einer wissenschaftlichen Aufarbeitung erfüllt nicht den Tatbestand.⁵³

Für eine Strafbarkeit nach § 283 StGB ist Eventualvorsatz auf alle Tatbildmerkmale erforderlich. Wird die Handlung gegen eine Einzelperson begangen, ist sie nur tatbildlich, wenn dafür die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe Grund ist und dies ausdrücklich erfolgt.

c. Politisch Unkorrektes als strafbare Religionsstörung

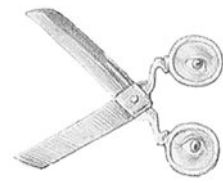
Mit den Regelungen zum Schutz des religiösen Friedens in den §§ 188 ff. StGB werden grob störende Beeinträchtigungen der verfassungsgesetzlich gewährleisteten Religionsfreiheit pönalisiert. Geschützt wird aber nicht die betreffende Religion als solche oder das religiöse Empfinden des Einzelnen, sondern der religiöse Frieden.⁵⁴ Darunter ist das friedliche Nebeneinander der verschiedenen Kirchen und Religionsgesellschaften untereinander und mit denjenigen, die keiner solchen Institution angehören, zu verstehen.⁵⁵ Bei diesen Delikten wird zumeist auf die Eignung abgestellt, berechtigtes Ärgernis zu erregen. Dabei gilt, dass das, was heute vielleicht nicht mehr als provokant betrachtet wird, vor 20 bis 30 Jahren sehr wohl als provokant oder als skandalös angesehen und somit als sozial unerträglich betrachtet wurde. Es kann aber heute schon wieder als provokant beurteilt werden. In dieser Wandelbarkeit besteht auch eine Ähnlichkeit zur politischen Korrektheit, und letztlich ist es sicher nicht politisch korrekt, Ärgernis zu erzeugen. Die Freiheit der Kunst

52 Bachner-Foregger in WK StGB², § 264 Rz 3; Rami in WK² MedienG, § 1 Rz 9; Leukauf/Steininger/Tipold, StGB⁴ (2017), § 283 Rz 14.

53 EBRV 689 BlgNR XXV. GP 42.

54 Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 188 Rz 1; E. Mayer/Tipold, SbgK, § 188 Rz 6 mit weiteren Nachweisen.

55 EBRV 1971, S. 329; JAB, S. 30. Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 188 Rz 1.



gibt im Übrigen keinen Freibrief für gezielte öffentliche Herabwürdigung oder Verspottung ab.⁵⁶ Grundsätzlich gilt aber, dass im Bereich künstlerischen Handelns eine zurückhaltende Auslegung geboten ist.⁵⁷

Nach § 188 StGB macht sich strafbar, wer öffentlich eine Person oder eine Sache, die den Gegenstand der Verehrung einer im Inland bestehenden Kirche oder Religionsgesellschaft bildet, oder eine Glaubenslehre, einen gesetzlich zulässigen Brauch oder eine gesetzlich zulässige Einrichtung einer solchen Kirche oder Religionsgesellschaft unter Umständen herabwürdigt oder verspottet, unter denen sein Verhalten geeignet ist, berechtigtes Ärgernis zu erregen. Mit der Tathandlung des Verspottens zeigt sich wiederum sehr deutlich der beleidigende Charakter, um den es auch hier geht.

Geschützte Personen sind etwa Gott-Vater und Gott-Sohn, Mohammed und Buddha.⁵⁸ Zu den geschützten Sachen zählen etwa das Kreuzifix, Hostien, Bibel und Koran.⁵⁹ Zur Glaubenslehre zählen etwa Eucharistie, Taufe, Firmung und Reinkarnation.⁶⁰ Ein Brauch ist eine in der Institution begründete und von ihren Bekennern allgemein praktizierte rituelle Übung, wie z. B. bestimmte gemeinsame Gebete, etwa das Rosenkranzgebet,⁶¹ das Fasten⁶² oder das Nichtarbeiten am Sabbat.⁶³ Unter Einrichtungen sind die Ordnungen und Formen für den Bestand der Institution oder für die Ausübung des betreffenden Bekenntnisses zu verstehen. Dazu zählen etwa das Papsttum⁶⁴ oder das Kastenwesen.⁶⁵

56 Man denke an Filme wie Herbert Achternbuschs *Das Gespenst* (1982), der am 18. November 1983, kurz vor der österreichischen Erstaufführung, beschlagnahmt und nach § 36 Mediengesetz wegen „versuchter Herabwürdigung religiöser Lehren“ verboten wurde, oder an Werner Schroeters Film nach Oskar Panizzas Skandalstück *Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen* (1982), der drei Jahre lang gespielt worden ist und im Mai 1985 durch die Tiroler Landesregierung verboten wurde, weil er die christliche Religion beleidige. Siehe zu weiteren Problemfällen E. Mayer/Tipold, SbgK, § 188 Rz 57 ff. mit weiteren Nachweisen.

57 Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 188 Rz 12.

58 Bachner-Foregger, WK², § 188 Rz 2; Fabrizy, StGB¹², § 188 Rz 3; E. Mayer/Tipold, SbgK, § 188 Rz 21; Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 188 Rz 3; OGH 15 Os 52/12d, SSSt 2013/53 = MR 2014, 5.

59 Bachner-Foregger, WK², § 188 Rz 2; Fabrizy, StGB¹², § 188 Rz 3; E. Mayer/Tipold, SbgK, § 188 Rz 28; Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 188 Rz 3.

60 Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 188 Rz 6; E. Mayer/Tipold, SbgK, § 188 Rz 30.

61 KH 3036.

62 Ludwig Altmann-Jacob: Kommentar zum österreichischen Strafrecht. Bd. 1. Wien: Manz 1928, S. 750. I.

63 E. Mayer/Tipold, SbgK, § 188 Rz 36.

64 OGH SSSt 41/34 = EvBl 1970/383 = JBl 1970, 629.

65 E. Mayer/Tipold, SbgK, § 188 Rz 43.

Die Tathandlung besteht im Herabwürdigen oder im Verspotten eines der Deliktsobjekte. Unter Herabwürdigen ist auch hier ein Verächtlichmachen zu verstehen:⁶⁶ Das betreffende Objekt wird als der Achtung der Mitmenschen unwert oder unwürdig bezeichnet. Verspotten bedeutet Lächerlichmachen, sich über das Tatobjekt lustig machen.⁶⁷ Die Tathandlung muss öffentlich (im Sinne des § 69 StGB) und unter Umständen begangen werden, unter denen das Verhalten geeignet ist, berechtigtes Ärgernis zu erregen. Ärgernis ist im gegebenen Zusammenhang jene tiefgreifende Empfindung, die durch die Verletzung des religiösen Wertgefühls hervorgerufen wird und sich gegen die verletzende Handlung oder ihren Urheber richtet. Berechtigt ist ein solches Ärgernis nach gängigem Verständnis, wenn es nach allgemeiner und nicht bloß extrem religiöser Auffassung das religiöse Wertgefühl eines jeden normal empfindenden Menschen verletzt.⁶⁸ Dass tatsächlich Ärgernis erregt wurde, ist nicht erforderlich; es genügt die Eignung dazu. Sachliche, selbst harte Kritik im Rahmen ideologischer oder wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit religiösen Belangen ist in der Regel nicht tatbildlich.

Es ist Vorsatz gefordert; bedingter Vorsatz genügt. Der Täter muss sich dafür auch dessen bewusst sein, dass sein Verhalten geeignet ist, berechtigtes Ärgernis zu erregen.

Nach § 189 Abs 2 StGB macht sich strafbar, wer an einem Ort, der der gesetzlich zulässigen Religionsübung einer im Inland bestehenden Kirche oder Religionsgesellschaft gewidmet ist, bei dem gesetzlich zulässigen öffentlichen Gottesdienst oder einzelnen gesetzlich zulässigen öffentlichen gottesdienstlichen Handlungen einer im Inland bestehenden Kirche oder Religionsgesellschaft oder mit einem dem gesetzlich zulässigen Gottesdienst einer im Inland bestehenden Kirche oder Religionsgesellschaft unmittelbar gewidmeten Gegenstand auf eine Weise Unfug treibt, die geeignet ist, berechtigtes Ärgernis zu erregen.

Geschützt ist die ungestörte Ausübung des gesetzlich zulässigen Gottesdienstes oder einzelner gottesdienstlicher Handlungen. Die Andacht der Einzelnen, auch an einem heiligen Ort, gehört nicht dazu,⁶⁹ dies auch dann nicht, wenn mehrere Personen in der Kirche anwesend sind, die in stiller Andacht verweilen.⁷⁰ Gottesdienst ist nach herrschender Ansicht die Vereinigung der Mitglieder einer Religionsgesellschaft zu religiöser Erbauung durch Verehrung und Anbetung Gottes nach den Vor-

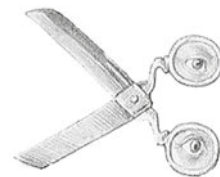
66 EBRV 1971, S. 329.

67 E. Mayer/Tipold, SbgK, § 188 Rz 52 mit weiteren Nachweisen.

68 Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 188 Rz 9; Fabrizy, StGB¹², § 188 Rz 3.

69 Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 189 Rz 2.

70 OGH SSSt 13/45.



schriften, Gebräuchen und Formen ihrer Gemeinschaft.⁷¹ Auf einen bestimmten Ort kommt es dabei nicht an.

Geschützt ist zum einen der Ort, der der gesetzlich zulässigen Religionsübung einer im Inland bestehenden Kirche gewidmet ist; es sind dies etwa Kirchen, Kapellen, Moscheen und Synagogen.⁷² Es kommt darauf an, dass eine entsprechende Dauerwidmung vorliegt; ein Mehrzweckraum (Gottesdienst in einer Sporthalle) ist daher keine solche Örtlichkeit.⁷³ Zum anderen sind der öffentliche Gottesdienst oder einzelne öffentliche gottesdienstliche Handlungen geschützt (und zwar auch in einem Mehrzweckraum), nicht aber die Religionsübung Einzelner, ebenso wenig die Religionsübung in einer Privatwohnung, zu welcher der Inhaber nur bestimmte Personen einlässt. Schließlich sind die dem Gottesdienst unmittelbar gewidmeten Gegenstände, wie etwa Kelch, Messbuch oder Monstranz, geschützt.

Die Tathandlung besteht hier im Unfugtreiben auf eine Weise, die geeignet ist, berechtigtes Ärgernis zu erregen, an, bei oder mit einem der geschützten Objekte. Unter Unfug ist jede grob ungebührliche Handlung zu verstehen. Es ist also ein aktives Verhalten erforderlich; bloß unanständiges Betragen, Betreten der Kirche in unziemlicher (geschmackloser) Kleidung ist nicht tatbildlich.⁷⁴ Überdies muss das Unfugtreiben geeignet sein, berechtigtes Ärgernis zu erregen.

Nach § 190 Abs 1 StGB macht sich strafbar, wer u. a. eine Beisetzungs-, Aufbahrungs- oder Totengedenkstätte verunehrt. Nach § 191 StGB macht sich strafbar, wer wissentlich eine Bestattungsfeier durch einen Lärm, der geeignet ist, berechtigtes Ärgernis zu erregen, oder durch ein anderes solches Verhalten stört. Beide Verhaltensweisen werden wohl auch als politisch unkorrekt angesehen werden können. Geschützt wird in beiden Fällen das Pietätsempfinden, das allgemein den Toten und ihren letzten Ruhestätten entgegengebracht wird.

Unter Beisetzungsstätte ist im Wesentlichen die Grabstätte zu verstehen. Aufbahrungsstätte kann auch die Wohnung des Verstorbenen sein. Die Tathandlung des § 190 StGB besteht in der Verunehrung einer Beisetzungs-, Aufbahrungs- oder Totengedenkstätte. Verunehren ist jedes Verhalten, das deutlich eine Missachtung ausdrückt. Dazu zählt etwa das Umwerfen von Grabsteinen.⁷⁵ Die Verunehrung

71 Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 189 Rz 2; Bachner-Foregger in WK StGB², § 189 Rz 3.

72 E. Mayer/Tipold, SbgK, § 189 Rz 67.

73 Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 189 Rz 11; Bachner-Foregger in WK StGB², § 189 Rz 12.

74 Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 189 Rz 14; Bachner-Foregger in WK StGB², § 189 Rz 13; Fabrizy, StGB², § 189 Rz 3.

75 Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 190 Rz 14; SSt 35/17 = EvBl 1964/460.

muss das Schutzobjekt physisch betreffen; herabwürdigende Äußerungen genügen nicht.⁷⁶

Geschützt nach § 191 StGB ist jede Bestattungsfeier, gleichgültig, ob sie als Religionsübung anzusehen ist oder nicht. Bestattungsfeier umfasst Beerdigungen und Einäscherungen; überdies nicht nur die Feiern am Friedhof, sondern auch den Leichenzug, ebenso wie die allenfalls im Trauerhaus oder an einem anderen Ort abgehaltenen Trauerfeierlichkeiten.⁷⁷ Die Tathandlung des § 191 StGB besteht in der Störung einer solchen Feier durch ein Verhalten des Täters, das geeignet ist, berechtigtes Ärgernis zu erregen. Die Störung durch Lärm ist ein besonders hervor gehobener Fall; auch jede andere Art der Störung, die berechtigtes Ärgernis hervor rufen kann, fällt unter diese Strafnorm. Die Störung muss so beschaffen sein, dass die Teilnehmer an der Bestattungsfeier berechtigt Ärgernis empfinden könnten. Berechtigt ist ein Ärgernis dann, wenn diese Bewertung nicht nur auf einer subjektiven Empfindlichkeit beruht.

Während für § 190 StGB einfacher Eventualvorsatz genügt, ist für eine Strafbarkeit wegen § 191 StGB Wissentlichkeit im Sinne des § 5 Abs 3 StGB erforderlich. Nur wer es für gewiss hält, dass sein Verhalten eine Trauerfeier stört und dass es geeignet ist, berechtigtes Ärgernis zu erregen, haftet strafrechtlich.

Wie bei den Ehrenbeleidigungsdelikten zeigen sich auch in der Auslegung dieser Tatbestände keine strafverschärfenden Tendenzen unter dem Blickpunkt politischer Unkorrektheit.

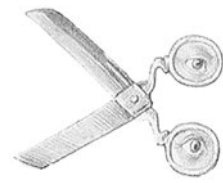
d. Abschließende Gesamtbetrachtung

Betrachtet man diese Tatbestände näher, zeigt sich, dass das politisch Korrekte kein eigenes Thema im Strafrecht ist. Mögen sich die Bereiche des Strafrechts und des Drangs zur politischen Korrektheit auch berühren und überschneiden, so erfasst das Strafrecht nur einen kleinen Teil dessen, was unter Umständen als politisch unkorrekt angesehen wird. Das Strafrecht beschneidet die Freiheit des Einzelnen zum Schutz der anderen in letztlich doch in der Regel leicht einzuhaltender Weise. Es ist nicht abschätzbar, wie sehr in der Zukunft Verhaltensweisen, die als politisch unkorrekt eingeschätzt werden, in strafrechtliche Verbotsnormen gegossen werden. Nach dem letzten Nationalrats-Wahlkampf in Österreich ist das *dirty campaigning* ins Blickfeld von Strafbarkeitsausdehnungswünschen geraten,⁷⁸ ohne dass zunächst überlegt wird, welche Verhaltensweisen als derart unerwünscht angesehen werden

⁷⁶ Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 190 Rz 14.

⁷⁷ Leukauf/Steininger/Zöchbauer/Bauer, StGB⁴ (2017), § 191 Rz 1; Bachner-Foregger in WK StGB² 191 Rz 1.

⁷⁸ Vgl. etwa Daniel Bischof: Dirty Campaigning. „Mit einem Tatbestand löst man keine Probleme“. In: Wiener Zeitung vom 9. Oktober 2017: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/oesterreich/politik/921950_Mit-einem-Tatbestand-loest-man-keine-Probleme.html [2018-01-15].



und welche Verhaltensweisen ohnedies bereits strafrechtlich erfasst sind. Hier ist durchaus sehr viel im Fluss. Ob allerdings das Strafrecht das geeignete Mittel ist, um solche Probleme zu lösen, erscheint als sehr zweifelhaft, haben doch strafrechtliche Normen keineswegs jene Wirkung, die insbesondere die Politik von ihnen erwartet. Abgesehen davon lassen sich derzeit keine Tendenzen erkennen, dass bestehende Strafnormen unter dem Aspekt der politischen Korrektheit strafbarkeitserweiternd ausgelegt werden.

Verlässt man den Bereich strafrechtlicher Verbotsnormen und wendet man sich dem Gesetzgebungsbereich im Bereich Straf- und Strafprozessrecht zu, dann kann man sehr leicht auf den Problembereich der Fragen politischer Korrektheit stoßen.

3. Politisch Korrektes im strafrechtlichen und strafprozessualen Gesetzgebungsverfahren

a. Vom „Schwachsinn“⁷⁹

Gemäß § 11 StGB ist nicht zu bestrafen, wer zurechnungsunfähig ist. Seit 1. Juni 2009 lautet die Bestimmung wie folgt: „Wer zur Zeit der Tat wegen einer Geisteskrankheit, wegen einer geistigen Behinderung, wegen einer tiefgreifenden Bewußtseinsstörung oder wegen einer anderen schweren, einem dieser Zustände gleichwertigen seelischen Störung unfähig ist, das Unrecht seiner Tat einzusehen oder nach dieser Einsicht zu handeln, handelt nicht schuldhaft“. Vom 1. Januar 1975 an bis zu diesem Zeitpunkt war die Zurechnungsfähigkeit nicht „wegen einer geistigen Behinderung“ ausgeschlossen, sondern „wegen Schwachsinn“.

Das Wort „Schwachsinn“ wurde mit der Novelle BGBl I 2009/40 nicht nur in § 11 StGB, sondern auch in § 92 Abs 1 StGB und § 205 StGB beseitigt und durch „geistige Behinderung“ ersetzt. Der Grund dafür war nach den Überlegungen des Gesetzgebers in den Gesetzesmaterialien, dass der Begriff „Schwachsinn“ im *Klinischen Wörterbuch* von Psyhyrembel⁸⁰ als veraltet bezeichnet wurde.⁸¹ Der Gesetzgeber wollte schlicht modern sein, wobei eine inhaltliche Änderung nicht angestrebt war. Auf den ersten Blick erscheint der Begriff der geistigen Behinderung vielleicht wegen seiner umgangssprachlichen Verwendung als viel weiter als Schwachsinn.

Zieht man aktuelle Fachpublikationen heran, findet man Schwachsinn als obsoletes Synonym gemeinsam mit Debilität und Oligophrenie unter der Überschrift geistige

79 Siehe dazu schon Alexander Tipold: Vom „Schwachsinn“. In: *Journal für Strafrecht* (2009), S. 118.

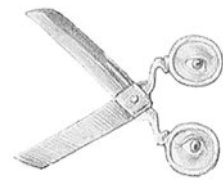
80 So in der 261., neubearbeiteten und erweiterten Auflage von Willibald Psyhyrembel: *Psyhyrembel. Klinisches Wörterbuch*. Redaktion: Simone Witzel. Begründet von Otto Dornblüth. Berlin: de Gruyter 2007, S. 221.

81 JAB 106 BlgNR XXIV. GP 20; EBRV 678 BlgNR XXIII. GP 20. Damals begrüßt durch die Bundeskoordinatorin Prozessbegleitung für Kinder und Jugendliche, 51/SN-193/ME XXIII. GP, durch das BMSK, 31/SN-193/ME XXIII. GP, und die Richtervereinigung, 47/SN-193/ME XXIII. GP.

Behinderung, Minderbegabung und Intelligenzminderung.⁸² Zum Zeitpunkt der Reform wurde Schwachsinn gleich mit geistiger Behinderung, Minderbegabung, Debilität und Oligophrenie angesehen und als angeborene oder früherworbene Intelligenzminderung bzw. Intelligenzaufbaustörung definiert.⁸³ Eine Unterscheidung danach, welcher dieser Begriffe veraltet ist, erfolgte damals noch nicht. Ein deutsches Psychiatrielehrbuch handelte damals die Oligophrenie unter dem Begriff Intelligenzminderung ab⁸⁴ und definierte in seinen strafrechtlichen Ausführungen den Schwachsinn, der in Deutschland im Übrigen weiterhin ein Rechtsbegriff bleibt, als erhebliche Intelligenzminderung.⁸⁵ Eine Anleitung für Juristen, Ärzte, Psychologen, Kriminalbeamte und Sozialarbeiter mit dem Titel *Basiswissen der Forensischen Psychiatrie* nannte den Begriff „Schwachsinn“ in der Überschrift gleich mit Intelligenzminderung.⁸⁶ Diese Anleitung knüpfte entsprechend ihrem Zielpublikum an die Begrifflichkeit des § 20 dStGB an.

Der deutsche Gesetzgeber ist auch weiterhin unmodern geblieben, denn noch in der geltenden Fassung geht es in § 20 dStGB um „Schwachsinn“. Diese Begriffsverwendung wird im Schrifttum nicht wirklich kritisiert.⁸⁷ Das ist auch nicht verwunderlich, ist doch für die Gesetzesauslegung nicht der Begriff an sich, sondern dessen Inhalt entscheidend.⁸⁸ Im Übrigen ist auch der österreichische Gesetzgeber zum Teil unmodern geblieben, denn in § 45 Abs 1 SPG wird weiterhin der Begriff „Schwachsinn“ verwendet. Hinweise, dass dies geändert werden soll, sind nicht ersichtlich.

- 82 Theo R. Payk: *Checkliste Psychiatrie und Psychotherapie*. 132 Tabellen. 6., vollständig überarbeitete Aufl. Bochum; Stuttgart: Thieme 2013, S. 101.
- 83 Theo R. Payk: *Checkliste Psychiatrie und Psychotherapie*. 4., vollständig überarbeitete Aufl. Bochum; Stuttgart: Thieme 2003, S. 98.
- 84 Dieter Ebert unter Mitarbeit von Thomas Loew: *Psychiatrie systematisch*. 7. Aufl. Bremen: UNI-MED 2008, S. 308. Dieselbe Begrifflichkeit findet sich auch bei Reinhard Haller: *Das psychiatrische Gutachten. Grundriss der Psychiatrie für Juristen, Sozialarbeiter, Soziologen, Justizbeamte, Psychotherapeuten, gutachterlich tätige Ärzte und Psychologen*. 2. Aufl. Wien: Manz 2008. (= Schriftenreihe Recht der Medizin. 2.) S. 203.
- 85 Ebert/Loew, *Psychiatrie systematisch*, S. 373.
- 86 Lothar Staud: *Basiswissen der Forensischen Psychiatrie. Eine Anleitung für Juristen, Ärzte, Psychologen, Kriminalbeamte und Sozialarbeiter*. Stuttgart: Boorberg 2007, S. 36.
- 87 Vgl. Franz Streng in *Münchener Kommentar zum Strafgesetzbuch: StGB*. 3. Aufl. München: Beck 2017, § 20 Rz 38, 39; *Strafgesetzbuch. Großkommentar* in 3 Bänden. Allgemeiner Teil §§ 1–79b; Besonderer Teil §§ 80–231, Besonderer Teil §§ 232–358. Herausgegeben von Urs Kindhäuser, Ulfrid Neumann und Hans-Ullrich Paeffgen. 5. Aufl. Baden-Baden: Nomos 2017. (= Nomos Kommentar.) § 20 Rz 101.
- 88 Nur Klaus Rogall in *Systematischer Kommentar zum Strafgesetzbuch*. Herausgegeben von Jürgen Wolter. Bd. 1. 9. Aufl. Bearb. von Mark Deiters [u. a.]. Köln: Heymann 2017, Rz 26 ff., spricht sich für „Intelligenzminderung“ aus. Im Unterschied dazu findet sich in Art 19 schweizerStGB keine Beschreibung einzelner Gründe der Schuldunfähigkeit, worauf tatsächlich gerade hinsichtlich des Schwachsinn wegen der damit negativen Konnotation verzichtet wurde. Vgl. Bommer/Dittmann, *Strafrecht II* Art. 111–392 StGB. *Basler Kommentar Strafgesetzbuch*. 3. Aufl. Herausgegeben von Marcel Alexander Niggli und Hans Wiprächtiger. Basel: Helbing Lichtenhahn 2013, Art 19 Rz 5 ff.



Es ist fraglich, ob Gesetzgeber modern sein müssen, noch dazu, wenn Modernität eine Zeiterscheinung ist. So wurde in der 258. Auflage des *Pschyrembel*⁸⁹ auch „Oligophrenie“ als veraltet bezeichnet, während dies in der 261. Auflage⁹⁰ nicht mehr der Fall war. Begriffe können offenbar wieder modern werden. Im Übrigen wurde im *Pschyrembel* auch der Begriff der Geisteskrankheit psychiatrisch als veraltet angesehen.⁹¹ Daran hat sich der Gesetzgeber nicht gestoßen. Im Übrigen ist offenbar auch der Begriff der „geistigen Behinderung“ veraltet, denn im *Pschyrembel Online* wird der Begriff „Intelligenzminderung“ verwendet (und vom Suchbegriff „geistige Behinderung“ darauf automatisch weitergeleitet).⁹² So gesehen kann man als Gesetzgeber kaum modern sein, und man sollte es auch nicht sein. Letztlich scheinen Begriffe beliebig zu sein und werden daher oft geändert. Hier zeigt sich auch ein Problem der politischen Korrektheit, werden doch auch in diesem Bereich sehr oft Begriffe geändert, weil sie plötzlich nicht mehr politisch korrekt sein sollen. Am Sachproblem der Beurteilung der Schuldfähigkeit ändert sich trotz all dieser möglichen Begrifflichkeiten aber nichts.

2009 war der Drang zu politischer Korrektheit nicht sehr ausgeprägt, denn im Begutachtungsverfahren zu dieser Gesetzesreform wurde nicht allzu viel mit diesem Begriff argumentiert, aber immerhin wurde gefordert, den Begriff der Gebrechlichkeit aus Diskriminierungsüberlegungen zu beseitigen.⁹³ Zu diskriminieren ist jedenfalls nicht politisch korrekt, es stellt sich aber die Frage, ob bei Gesetzestexten nicht entscheidend sein sollte, dass sie treffsicher den Sachverhalt beschreiben, den das Gesetz regeln soll, oder ob hier politische Wortwahl wichtiger ist. Diese Problematik zeigt die Diskussion im Jahr 2016 sehr deutlich:

b. Besondere Schutzbedürftigkeit von Opfern

Gemäß § 66 Abs 1 Strafprozessordnung haben Opfer das Recht auf ehestmögliche Beurteilung und Feststellung ihrer besonderen Schutzbedürftigkeit nach Maßgabe ihres Alters, ihres seelischen und gesundheitlichen Zustands sowie der Art und konkreten Umstände der Straftat. Als besonders schutzbedürftig gelten jedenfalls Opfer, die in ihrer sexuellen Integrität und Selbstbestimmung verletzt worden sein könnten (Z 1), Gewalt in Wohnungen ausgesetzt gewesen sein könnten (Z 2) oder

89 Willibald Pschyrembel: *Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch*. 258., neubearbeitete Aufl. Bearb. von der Wörterbuch-Redaktion des Verlages unter der Leitung von Helmut Hildebrandt. Berlin [u. a.]: de Gruyter 1998, S. 182.

90 Pschyrembel. *Klinisches Wörterbuch* (2007), S. 221.

91 Ebenda, S. 670. Laut Pschyrembel Online: Art. „Geisteskrankheit“ vom 9. November 2017 wird dieser Begriff „heute kaum noch verwendet“: <https://www.pschyrembel.de/Geisteskrankheit/P0037/doc/> [2018-01-15].

92 Pschyrembel Online: Recherche „geistige Behinderung“ <https://www.pschyrembel.de/geistige%20Behinderung/K03JW/doc/>, weitergeleitet auf Art. „Intelligenzminderung“ vom 18. April 2017 [2018-01-15].

93 BMSK, 31 / SN-193 / ME XXIII. GP.

minderjährig sind (Z 3). Interessant wird diese Bestimmung unter dem Gesichtspunkt der politischen Korrektheit (Diskriminierungsgefahr), wenn man die Gesetzgebungsgeschichte betrachtet. Im Begutachtungsentwurf, 171 / ME XXV. GP, fand sich nämlich noch ein weiterer Fall: Als Z 4 waren ebenfalls Opfer besonders schutzbedürftig, wenn sie „psychisch krank oder geistig behindert sind“.

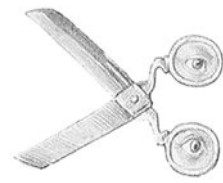
Gegen diese Formulierung wurde opponiert: Mit Hinweis darauf, dass sich Österreich mit der UN-Behindertenrechtskonvention zur vollumfänglichen Teilnahme und Teilhabe von Menschen mit Behinderungen in unserer Gesellschaft bekennt und die umfassende Inklusion von Menschen mit Behinderungen u. a. zwei wichtige Anforderungen an die Gesellschaft stellt, nämlich erstens Barrieren abzubauen, welche eine solche Teilhabe gefährden, vermindern oder verhindern können, und zweitens Maßnahmen zu treffen, die geeignet sind, Stigmatisierungseffekte gegenüber Menschen mit Behinderungen abzubauen, kommt nach Ansicht dieser Stellungnahme⁹⁴ sprachlichen Gepflogenheiten im Zusammenhang mit der Verstärkung oder dem Abbau von Stigmatisierung eine außerordentlich wichtige Bedeutung zu. Daher wurde empfohlen, auf neutrale Formulierungen zu achten und abschätzig konnotierte Ausdrücke nach Möglichkeit zu vermeiden. Darauf basierend wurde angeregt, die stigmatisierenden Termini „psychisch krank“ und „geistig behindert“ durch die zeitgemäßen Formulierungen „Menschen mit psychosozialen Einschränkungen“ bzw. „Menschen mit Lernschwierigkeiten“ zu ersetzen.⁹⁵ Demnach sollen Opfer nach Z 4 besonders schutzbedürftig sein, wenn sie „psychosoziale Einschränkungen oder Lernschwierigkeiten haben.“⁹⁶

Aber: Beschreibt dieser Vorschlag wirklich jene Personengruppe, für die diese besondere Regel geschaffen werden soll? Es haben wohl viele Menschen Lernschwierigkeiten und sind noch keineswegs als geistig behindert anzusehen. Mögen Begriffe auch stigmatisierend sein, sie beschreiben eine Situation möglicherweise genauer und erfüllen deshalb ihren Zweck eher als allenfalls politisch korrekte, aber letztlich nichtssagende Bezeichnungen, die auf eine Vielzahl von Menschen zutreffen würden, die jedenfalls nicht gemeint sind. Wahrscheinlich führt gerade diese sprachliche Treffsicherheit dazu, dass der Begriff als stigmatisierend angesehen wird. Wenn eine Person, die geistig behindert ist, ein Mensch mit Lernschwierigkeiten ist, wie bezeichnet man dann Personen, die tatsächlich nur jene Lernschwierigkeiten haben, die mit einer Nachhilfe, etwa in Latein oder Mathematik, ausgeglichen werden können?

94 Anwalt für Gleichbehandlungsfragen für Menschen mit Behinderung, 7/SN-171/ME XXV: GP.

95 Anwalt für Gleichbehandlungsfragen für Menschen mit Behinderung, 7/SN-171/ME XXV: GP.

96 Anwalt für Gleichbehandlungsfragen für Menschen mit Behinderung, 7/SN-171/ME XXV: GP.



Die Reaktion des Gesetzgebers war dann recht überraschend und letztlich bedauerlich: Die psychisch Kranken und geistig Behinderten wurden einfach aus der Aufzählung in § 66a StPO ausgenommen, eben weil Opferschutzeinrichtungen eine Diskriminierung dieser Personen befürchteten und weil der Beschuldigte diese Einstufung zum Nachteil dieser Opfer verwenden könnte.⁹⁷ Gleichzeitig gehen die Materialien aber davon aus, dass diese Personen auch aufgrund der generellen Kriterien besonders schutzwürdig sind. Das ist aber keineswegs zwingend. Darüber hinaus könnte man den Drang, Diskriminierungen zu vermeiden, auf die Spitze treiben: Denn es droht auch eine Diskriminierung, wenn die Feststellung der besonderen Schutzbedürftigkeit zu begründen ist und diese Begründung eben mit der geistigen Behinderung oder psychischen Krankheit erfolgt. Dann droht durch die Begründung des gerichtlichen Beschlusses die befürchtete Diskriminierung. Dies wäre nur zu vermeiden, wenn man die Schutzbedürftigkeit überhaupt verneint, sofern sie nur auf die psychische Krankheit oder die geistige Behinderung gestützt werden könnte. Ist das der Sinn einer Antidiskriminierung? Wenn positive Diskriminierung auch schlecht ist, dann ist auf derartige Gegebenheiten eben nicht einzugehen. Ist damit den Betroffenen wirklich geholfen? Oder müssten alle Opfer zwecks Vermeidung einer Diskriminierung als besonders schützenswert angesehen werden? Damit erübrigt sich aber ein besonderer Schutz. Ist damit wirklich geholfen?

c. Straferschwerungsgrund nach § 33 Abs 3 StGB

Gemäß § 33 Abs 3 StGB liegt seit 2016 ein Erschwerungsgrund für die Strafzumessung vor, wenn der Täter vorsätzlich eine strafbare Handlung gegen Leib und Leben, Freiheit und sexuelle Integrität zum einen gegen eine Angehörige oder einen Angehörigen, einschließlich einer früheren Ehefrau, eingetragenen Partnerin oder Lebensgefährtin oder eines früheren Ehemanns, eingetragenen Partners oder Lebensgefährten, als mit dem Opfer zusammenlebende Person oder eine ihre Autoritätsstellung missbrauchende Person oder zum anderen gegen eine aufgrund besonderer Umstände schutzbedürftige Person unter Ausnützung deren besonderer Schutzbedürftigkeit begangen hat.⁹⁸ Wieder geht es um besondere Schutzwürdigkeit.

Spannend sind für den vorliegenden Zusammenhang die Erläuterungen zur schutzbedürftigen Person, wobei hervorzuheben ist, dass im ursprünglichen Ministerialentwurf⁹⁹ die Phrase „unter Ausnützung deren besonderer Schutzbedürftigkeit“ noch nicht vorgesehen war. Als „unter besonderen Umständen schutzbedürftig

97 EBRV 1058 BlgNR 25. GP 12; vgl. dazu Gewaltschutzzentren 47/SN-171/ME 25. GP.

98 Die Bestimmung enthält zwei weitere Ziffern, die für den vorliegenden Zusammenhang nicht von Bedeutung sind. Auffällig ist, dass die Freundin, mit der man nicht zusammenlebt, offenkundig nicht vom ersten Fall dieser Regelung erfasst ist, was doch eine merkwürdige Wertung ist.

99 98/ME XXV. GP.

gewordene Personen“ nennen die Materialien schwangere Frauen und Mütter von Kleinkindern, behinderte Personen einschließlich Personen mit kognitiven oder geistigen Einschränkungen, in ländlichen oder abgeschiedenen Gegenden lebende Personen, Konsumenten toxischer Substanzen, Prostituierte, Angehörige einer ethnischen oder nationalen Minderheit, Migrantinnen und Migranten – insbesondere Migrantinnen/Migranten und Flüchtlinge ohne Papiere –, Homosexuelle, Bisexuelle oder Transsexuelle sowie HIV-positive Personen, Obdachlose, Kinder und alte Menschen.¹⁰⁰

Zu Recht fand diese Auslegung Kritik im Begutachtungsverfahren, denn letztlich wären demnach etwa sämtliche „in ländlichen Gegenden lebende Personen“ allein deswegen schon besonders schutzbedürftig.¹⁰¹ Diskriminierender können Erläuterungen wohl kaum sein. Hier zeigt sich, dass die Materialien politisch nicht ganz korrekt waren. Abgesehen davon wäre mit diesem Erschwerungsgrund die Tatbegehung an einem Großteil der Gesamtbevölkerung erfasst, womit der Sinn eines Erschwerungsgrundes wegfällt. Es ist auch sachlich verfehlt – wie in einer Stellungnahme zu Recht betont wird –, den gewalttätigen Beziehungsstreit zwischen einem homosexuellen Paar, das zu wechselseitigen Körperverletzungen führt, für beide als erschwerend zu werten, weil beide Angehörige einer besonders schutzwürdigen Gruppe sind.¹⁰² Ebenso fragte man sich zu Recht, warum ein gewalttätig ausgetragener Streit zwischen zwei auf dem Land lebenden Personen anders zu behandeln sein soll als das gleiche Verhalten von Stadtbewohnern.¹⁰³

Auf Grund dieser Überlegungen wurde die oben genannte Wortfolge „unter Ausnutzung deren besonderer Schutzbedürftigkeit“ zu Recht eingefügt. Ob allerdings die Formulierung der Materialien jener strengen Auffassung standhält, wie sie zu § 66a StPO vertreten wurde, ist zweifelhaft. Allerdings betrifft das eben nur die Materialien, nicht den Gesetzestext, daher war auch keinerlei Aufregung im Begutachtungsverfahren ersichtlich. Politische Unkorrektheit wird also nicht immer gleich wahrgenommen, was auf eine gewisse Beliebigkeit hinausläuft.

4. Zusammenfassung

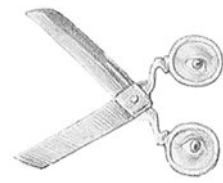
Politische Korrektheit und Strafrecht haben zweifellos Verbindungen, aber das hat nichts mit dem Phänomen des Drangs zur politischen Korrektheit zu tun. Die Tatbestände sind älter als die verbreitete Begriffsverwendung dieses „Modewortes“, und ihre Auslegung hat sich nicht verschärft. So gesehen kann man mit gutem Recht behaupten, dass politische Korrektheit nicht eigens strafrechtlich geschützt wird. Vielmehr werden Rechtsgüter geschützt, die auch einen Bezug zur politischen Kor-

100 EBRV 689 BlgNR XXV. GP 9 f.

101 So die berechtigte Kritik von Salimi, 43/SN-98/ME XXV. GP.

102 So zu Recht Salimi, 43/SN-98/ME XXV. GP.

103 Wiederum Salimi, 43/SN-98/ME XXV. GP.



rektheit haben, was aber angesichts der Unbestimmtheit dieses Begriffs leicht möglich ist.

Anders ist die Situation im Bereich des Gesetzgebungsverfahrens. Hier wird der Einfluss der politischen Korrektheit sehr wohl spürbar, was gelegentlich zu merkwürdigen Ergebnissen führt. Diesen Bereich gilt es im Auge zu behalten. Führt politische Korrektheit dazu, dass man Gesetze nicht mehr treffsicher formulieren kann, drohen Unbestimmtheit, Vollzugsdefizite und letztlich Verfassungswidrigkeiten. Gilt es auf einen Zustand einzugehen, muss er genau beschrieben sein, mag dann auch die sprachliche Treffsicherheit dazu führen, dass Begriffe letztlich als „stigmatisierend“ angesehen werden. Dies ist aber in Kauf zu nehmen, um Unbestimmtheiten zu vermeiden. Führt politische Korrektheit dazu, immer wieder neue Bezeichnungen zu kreieren, leiden der Vollzug der betroffenen Normen und daher vielleicht jene Menschen, die eigentlich geschützt werden sollen. Das ist eine Gefahr, die aus der Sicht der Rechtswissenschaft vom Drang zu politischer Korrektheit ausgeht. So entstehen neue Probleme, und die alten Probleme bleiben – vielleicht verdeckt von den neuen Problemen – ungelöst.

Zwischen „Grand Tour“ und „Kolonialreise“.

Fremdheitsdiskurse und die Bedingungen des Sagbaren im Theater des 19. Jahrhunderts

Von Marion Linhardt

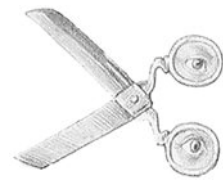
Für Savina Kationi

Vom Sagbaren und Nicht-Sagbaren

„Politische Korrektheit“ ist als deskriptive wie als normative Kategorie in Bezug auf unterschiedlichste Kommunikations-, mediale und institutionelle Kontexte seit einigen Jahren allgegenwärtig. Zunehmend wird sie nun selbst zum Gegenstand der Debatte. Ursprünglich Ausdruck des Bemühens, ein Bewusstsein für sprachliche Diskriminierungen zu schaffen und auf eine diskriminierungsfreie Sprache hinzuwirken, befindet sich die politische Korrektheit mittlerweile im Spannungsfeld zwischen nahezu obsessiv betriebenen Versuchen einer Beschränkung des Sagbaren einerseits und ebenso programmatisch unternommenen Überschreitungen der Grenzen des Sagbaren andererseits. *Verbot* und *Provokation* grundieren nicht zuletzt das politische / administrative Sprechen bzw. Schreiben sowie erhebliche Anteile von Äußerungsformen im Rahmen der Social Media. In einer historischen Perspektive verbindet die Forderung nach einer mehr oder weniger strikten Reglementierung des Sagbaren die politische Korrektheit mit der staatlichen oder kirchlichen *Zensur* vor- bzw. nicht-demokratischer Systeme. Während gegenwärtig in der Mehrzahl der westlichen Gesellschaften eine derart *institutionalisierte Steuerung des Sagbaren* nicht mehr stattfindet, also scheinbar nichts mehr „unsagbar“ ist, lassen sich in verschiedenen sozialen Segmenten und Communities sehr wohl selbstaufgelegte Sprach- und Verhaltenskodices beobachten, die nach wie vor oder wieder Grenzen des Sagbaren definieren. Als Sprachkodex in diesem Sinn fungiert bisweilen auch die politische Korrektheit. So fragwürdig eine zum Selbstzweck gewordene politisch korrekte Sprache allerdings auch sein mag, so besorgniserregend sind programmatische Verstöße gegen die politische Korrektheit, wo sie offensichtlich auf Diffamierung zielen und in letzter Konsequenz Prozesse der Entsolidarisierung befördern wollen.

Zu den wertenden Klassifikationen, die bereits zu einem frühen Zeitpunkt unter den Vorzeichen politischer Korrektheit thematisiert und problematisiert wurden, gehört die „Rasse“. Im Folgenden soll es um Dimensionen des Sagbaren in einem Diskursfeld gehen, das unmittelbar an diese Klassifikation anschließt, nämlich das Diskursfeld des „Fremden“, „Anderen“, „Ausländischen“, und zwar bezogen auf die Tagesproduktion des deutschsprachigen Theaters des 19. Jahrhunderts als einer spezifischen medialen Konstellation. Es lässt sich zeigen, dass sich innerhalb weniger Jahrzehnte erhebliche Verschiebungen hinsichtlich der Frage vollzogen, was und wie über Fremde und die Ferne im populären, also auf ein Massenpublikum zie-





lenden Theater gesprochen werden könne. Diese Verschiebungen waren nicht das Resultat von konkreten, im Theater wirksamen staatlichen Zensurbestimmungen oder -maßnahmen. Sie reflektierten vielmehr grundsätzliche Entwicklungen der politischen Ideologie.

Kontextualisierung 1: Die Ferne und das Fremde nahegebracht. Kurze Hinweise zur Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert

„Siehst du Erilla, wir Europäer nennen ganz keck alle die Wilde, die weit von uns entfernt, und nicht civilisirt gebildet sind, ohne zu bedenken, wieviel wahrhaft Wilde und ungebildete wir unter uns besitzen.“¹ – Dies erklärt in Johann Nestroys Gelegenheitsstück *Moppels Abentheuer im Viertel Unter-Wiener-Wald, in Neuseeland und Marokko* von 1837 der aus Kagan stammende Bediente Moppel, den es im Gefolge eines spleenigen englischen Lords nach Neuseeland verschlagen hat, der Tochter des Häuptlings dieser Insel. Erilla muss ihm gleich darauf eröffnen, dass er als Opfer für die Götter verbrannt werden soll, was allerdings durch die Landung einer Bande von Korsaren verhindert wird. Moppel wird zusammen mit „zwei Wilden“ gefangen genommen und gelangt in der Folge per Schiff unter anderem nach Marokko, wo die „Wilden“ den Statthalter Ramram täglich mit ihren Künsten unterhalten müssen. Darsteller der „Wilden“ waren die beiden Gymnastiker W. Lawrence und P. Redisha, denen mit diesem Stück Gelegenheit zur Präsentation ihrer außergewöhnlichen körperlichen Fertigkeiten gegeben werden sollte und die als „Wilde“ in Wien vergleichbares Aufsehen erregten wie im Jahr zuvor der Affendarsteller Edward Klischnigg in Nestroys *Der Affe und der Bräutigam*.²

Die Posse *Moppels Abentheuer* ist eines von ungezählten Stücken der deutschsprachigen dramatischen Tagesproduktion des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, in denen das Fremde und die Ferne thematisiert wurden, und zwar vorzugsweise in Zusammenhang mit freiwilligen oder unfreiwilligen Reisen.³ Das Theater simu-

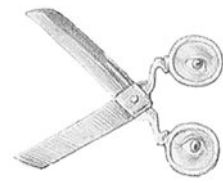
- 1 Johann Nestroy: Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 12: Eine Wohnung ist zu vermieten. *Moppels Abentheuer*. Herausgegeben von W. E. Yates. Wien; München: Jugend und Volk 1982, I. Akt, 22. Szene, S. 109.
- 2 Andreas Enghart hat sich eingehend mit diesen Beispielen für „die Integration [...] reiner Spektakel in das Theater“ befasst: Andreas Enghart: Menschen-Affen und Affen-Menschen. Artistik des Fremden im Theater der Nestroyzeit. In: *Andere Körper – Fremde Bewegungen. Theatrale und öffentliche Inszenierungen im 19. Jahrhundert*. Herausgegeben von Claudia Jeschke und Helmut Zedelmaier. Münster: Lit 2005. (= Kulturgeschichtliche Perspektiven. 4.) S. 211–235, hier S. 213.
- 3 Soweit sich dies überblicken lässt, ist die Auseinandersetzung des Theaters des 19. Jahrhunderts mit Reisen und Reisekulturen nicht als Forschungsthema etabliert. Vielerlei Einzelstudien gibt es hingegen zu Inszenierungen von Fremdheit im 19. Jahrhundert, denen sich u. a. von 2000 bis 2006 eine DFG-Forschergruppe an der Ludwig-Maximilians-Universität München widmete (vgl. die Bände von Jeschke/Zedelmaier, Barth/Halbach/Hirsch und Bayerdörfer/Hellmuth), sowie zu Reisen und Reiseliteratur. Weniges sei hier erwähnt: Gabriele Dürbeck: „Ozeanismus“. Stereotype und kulturelle Muster in der deutschen Reiseliteratur über die Südsee im 19. Jahrhundert. In: *Die Welt erfahren. Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute*. Herausgegeben von Arnd Bauerkämper,

lierte damit die Überbrückung räumlicher Distanzen: Es führte Weltgegenden vor, die die ganz überwiegende Mehrheit des Publikums der betreffenden Aufführungen nicht aus eigener Anschauung kannte. Im Theater Geschichten aus fremden Ländern und Städten zu erzählen, diente daneben vielfach als Strategie einer Auseinandersetzung mit der einheimischen sozialen und politischen Situation, die in der Camouflage ferner Reiche erschien. Hier stand weniger die Präsentation des „Fremden“ als vielmehr eine kritische Kommentierung des „Eigenen“ im Vordergrund, dem – in geschickter Vermeidung erwartbarer Einwände der Zensur – eine Oberfläche des Fremdartigen quasi vorgeschaltet war. Mit dieser dramatischen und theatralen Praxis, für die beispielhaft Nestroys spätes Stück *Hauptling Abendwind* oder *Das gräuliche Festmahl* von 1862 und Johann Strauß' erste Operette *Indigo oder die vierzig Räuber* von 1871 stehen können,⁴ verbinden sich also zwei wesentliche Sachverhalte: Das Unterhaltungstheater diskutierte im Fremdartigen – ob nun mit dem Anspruch des Realismus oder aber als gänzlich Phantastisches – häufig auch das Eigene und verwies damit mehr oder weniger deutlich auf den relationalen Charakter beider Kategorien⁵; und es nutzte im Fernen und Fremden einen Sujetkomplex, der nicht zuletzt aufgrund der eingesetzten Techniken und Motive der Bühnenausstattung einen hohen Attraktionswert⁶ besaß in einer Zeit, in der das Theater das einzig verfügbare erzählende audiovisuelle Medium war.

Die Tagesdramatik des 19. Jahrhunderts als wichtiges Forum des Diskurses über Fremdes und über die Ferne gehorchte den Anforderungen eines Massentheaters, das wesentlich ein Novitätentheater war. Die Stücke entstanden in rascher Folge und erreichten in der Regel in kurzer Zeit hohe Zuschauerzahlen durch Übernahme

Hans Erich Bödeker und Bernhard Struck. Frankfurt am Main; New York: Campus 2004, S. 349–374; Deutsche Englandreisen / German Travels to England 1550–1900. Herausgegeben von Frank-Lothar Kroll und Martin Munke. Berlin: Duncker & Humblot 2014. (= Prinz-Albert-Studien. 30.); Anke Fischer-Kattner: Spuren der Begegnung. Europäische Reiseberichte über Afrika 1760–1860. Göttingen; Bristol: Vandenhoeck & Ruprecht 2015. (= Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 91.)

- 4 Bezogen auf das englische populäre Theater wird dieser Sachverhalt diskutiert in: Christian Krug: *Das Eigene im Fremden. Orientalismen im englischen Melodrama, 1790–1840*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2001. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft. 53.)
- 5 Für eine Zusammenfassung der entsprechenden soziologischen und philosophischen Positionen vgl. Boris Nieswand und Ulrich Vogel: Dimensionen der Fremdheit. Eine empirische Analyse anhand qualitativer Interviews mit Angehörigen einer Migrantengruppe. In: *Soziale Probleme. Zeitschrift für soziale Probleme und soziale Kontrolle* 11 (2000), H. 1/2, S. 140–176.
- 6 Zumal das Londoner Theater des 19. Jahrhunderts ist in der Forschung vielfach unter dem Aspekt der Ausstattungskunst untersucht worden. Für einen Überblick über Forschungsliteratur zum „Bildtheater“ des 19. Jahrhunderts vgl. Marion Linhardt: „Eidometropolis“ – Raumerfahrungen im Londoner Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts. In: *Räume der Stadt. Von der Antike bis heute*. Herausgegeben von Cornelia Jöchner. Berlin: Reimer 2008, S. 127–144, sowie dies.: Visualisierungen. Die szenographische Praxis in den europäischen Theaterzentren des frühen 19. Jahrhunderts. In: *Nestroyana* 29 (2009), S. 48–71.



der großstädtischen Novitäten an die Theater der Provinz und in die Repertoires reisender Gesellschaften. Die Reproduktion dramaturgischer und stofflicher Standards über größere Zeiträume hinweg, die spezifischen Modalitäten der Rezeption, die soziokulturelle Funktion des Mediums überhaupt machen dieses Massen- und Novitätentheater dem Mainstreamkino und vielen fiktionalen TV-Formaten des 20. und 21. Jahrhunderts vergleichbar: Hier wie dort werden bzw. wurden verbreitete ideologische Positionen und Wertvorstellungen nicht hinterfragt. In einer synchronen Perspektive und wiederum mit Blick auf die Ferne und das Fremde sind die Tagesdramatik und ihre szenische Umsetzung auf die im späten 18. und im 19. Jahrhundert entwickelten neuen optischen Medien und auf Ausstellungen des Fremden in Gestalt importierter Attraktionen unterschiedlichster Art zu beziehen. Lange vor den großen Völkerschauen der 2. Jahrhunderthälfte wurden in den europäischen Städten exotische Tiere und Menschen sowie sogenannte Abnormitäten einer breiten Öffentlichkeit vorgeführt. Ein Aschanti wurde in den 1830er Jahren unter anderem in München, Regensburg und Wien gezeigt, bereits 1819 gab es in der Wiener Jägerzeile im Rahmen zweier „Menschenschauanstalten“ einen „Buschmann“, eine „Buschmännin“, ihr Kind und eine „junge Afrikanerin“ zu sehen⁷, als „abnorm“ wurden die als „Hottentott Venus“ angepriesene Südafrikanerin Sara Baartman⁸ und die afroamerikanischen siamesischen Zwillinge Millie und Christine McCoy als „Two-Headed Nightingale“ bestaunt.⁹ Unter den optischen Medien, die Aussichten auf mehr oder weniger ferne Orte eröffneten, wie Laterna magica, Guckkasten, Panorama und Diorama, fand sich eines, das die mit weiten Reisen verbundenen Ortswechsel in besonderer Weise nachvollziehbar machen wollte und dabei auf im Vergleich zum Panorama kleine und praktikablere Dimensionen setzte: die „optische Zimmerreise“. Solche Zimmerreisen wurden vor allem in den 1820er und 1830er Jahren von verschiedenen Malern und Schaustellern veranstaltet. Der österreichische Maler Franz Josef Frühbeck etwa, der 1817/18 im Gefolge der Erzherzogin Leopoldine Brasilien bereist hatte, nahm um 1830 in mehreren Städten die Besucherinnen und Besucher auf eine „brasilianische Zimmerreise“ mit. Räumliche, gleichsam mit allen Sinnen erfahrbare Inszenierungen jener Charakteristika und Wahrzeichen, die die Zeitgenossen als treffende Repräsentationen ferner Erdteile erkannten und die das entsprechende „Wissen“ über die Ferne ihrerseits befestigten, boten schließlich die großen Tanz- und Vergnügungsetablissemments, so in Wien der Apolloaal, das Elysium und das Neue Elysium mit ihren Themenräumen.

- 7 Carl Meisl reagierte auf diese „Ausstellung“ mit seiner einaktigen Posse *Die Buschmensen in Krähwinkel*, die im Dezember 1819 am Theater in der Leopoldstadt uraufgeführt wurde und 1820 im Druck erschien.
- 8 Zu Sara Baartman, zu der erwähnten „Menschenausstellung“ in Wien und zu deren theatraler Rezeption bei Meisl vgl. Brigitte Fuchs: „Bushmen in Hick Town“: The Austrian Empire and the Study of Khoesan. In: *Austrian Studies* 20 (2012): Colonial Austria: Austria and the Overseas, S. 43–59.
- 9 Die McCoy-Schwester, 1851 geboren, wurden bereits als Babys ausgestellt und gelangten noch im Kleinkindalter nach Europa. Anfang der 1870er Jahre gastierten sie in Wien im Theater in der Josefstadt.

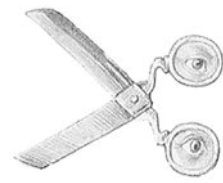
Die Rezeption des Fremden und der Ferne als Bühnenhandlung, in Bildmedien, in Raumgestaltungen und als importierte lebende Attraktionen folgte unterschiedlichen Zugängen. Einerseits konnte die Neugier auf die Ferne beim Besuch eines Panoramas oder einer Zimmerreise in einen tatsächlichen Zugewinn an geographischen oder topographischen Kenntnissen münden. Im Prozess der Demokratisierung von Wissen besaßen die unterhaltenden optischen Medien und die auf ihnen basierende theatrale Ausstattungspraxis des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts immense Bedeutung. Andererseits re-definierte der Blick auf die nach Europa importierten fremdländischen Menschen, dem diese Menschen in spezifischen räumlich-szenischen Anordnungen in hohem Maß als etwas Objekthaftes und dezidiert „Anderes“ dargeboten wurden, im Vorgang des Abgrenzens und Vergleichens eine weiße, alphabetisierte, christliche, europäische und lokale Identität als Norm.

Kontextualisierung 2: Die Fremden sind da. Ein Seitenblick auf das Theater über Geflüchtete und mit Geflüchteten in den 2010er Jahren

Seit langem gab es im deutschsprachigen Raum keine derart breite Rezeption von entschieden (tages-)politischen Theatertexten und szenischen Aktionen wie im Augenblick: Die Konfrontation der europäischen Gesellschaften mit dem „Fremden“ in Gestalt von Hunderttausenden von Kriegs- und Armutsflüchtlingen vor allem aus dem Nahen und Mittleren Osten und aus Afrika, die in der sogenannten „Flüchtlingskrise“ kulminierte und zu zahlreichen künstlerischen Kommentaren und Interventionen herausgefordert hat,¹⁰ hat mit Elfriede Jelineks Text *Die Schutzbefohlenen* und Philipp Löhles Stück *Wir sind keine Barbaren!* zwei Arbeiten¹¹ ange-regt, die ungewöhnliche Inszenierungs- und Aufführungsfrequenzen verzeichnen. Löhles Stück wurde seit seiner Uraufführung in Bern im Februar 2014 an mehr als 30 Bühnen¹² herausgebracht, Jelineks Text wurde in der Folge der Ur-Lesung in der Hamburger St. Pauli-Kirche im September 2013 an etwa 20 Bühnen inszeniert und im Rahmen des Projekts *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene* vielfach in Kontexten aufgeführt, die sich außerhalb des institutionellen und räumlichen Formats „Theater“ befinden.

Beide Texte bzw. Stücke präsentieren sich nicht zuletzt als Reflexion auf die *aktuelle Rede über Fremde* in wechselnden Kommunikations- und medialen Zusammenhängen, die von behördlichen, auf humanistische Ideale sich berufenden Verlautbarungen über Äußerungen von Personen und Milieus, die verstärkt als „Gutmenschen“

- 10 Eine umfangreiche Quellensammlung zu den vielfältigen Aspekten dieser Thematik liegt vor mit: *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*. Herausgegeben von Birgit Peter und Gabriele C. Pfeiffer. Göttingen: V & R unipress 2017. (= Manuscripta theatra. Schriftenreihe zu raren Dokumenten und Archivalien im Fokus kulturhistorischer Grundlagenforschung. 1.)
- 11 Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*: <http://www.elfriedejelinek.com/> [2018-01-13]; Philipp Löhle: *Wir sind keine Barbaren!* [Hamburg]: Rowohlt Theaterverlag [o. J.].
- 12 Diese Angabe bezieht sich auf den Zeitraum bis einschließlich der Spielzeit 2016/17, also auf die Hauptphase der sog. „Flüchtlingskrise“.



diskreditiert werden, bis hin zu unterschwellig oder aber explizit flüchtlingsfeindlichen Stellungnahmen jener reichen, die ihre vermeintlich bedrohten Rechte und Besitzansprüche gegenüber den Fremden verteidigen zu müssen glauben. Folgerichtig ist die zentrale sprachliche und dramaturgische Kategorie bei Jelinek wie bei Löhle das Kollektive. In ihm wird auch greifbar, dass sowohl politische Korrektheit wie deren programmatische Verletzung einen sachgerechten und in angemessener Weise differenzierenden Umgang mit der Situation der Geflüchteten und der Situation derjenigen, die ihnen in Europa begegnen, verhindern. Jelinek fasst ihren Text als chorische Klage von Geflüchteten, in die in breitem Umfang die Perspektiven anderer Sprecher und Instanzen zitierend, paraphrasierend oder verfremdend integriert werden, eine Textstrategie, die Optionen für stimmlich-szenische Realisationen unterschiedlichster Art eröffnet. Löhle schiebt die Stationen einer dramaturgisch konventionell angelegten, kleinbesetzten Beziehungssatire, deren Verlauf einen Vergleich mit den höchst erfolgreichen Ehekomödien Yasmina Rezas nahelegt, in die umfassende Tirade eines Heimat-Chors, der das Stück mit dem Absingen der Nationalhymne eröffnet und im weiteren Verlauf die Befindlichkeiten der „Einheimischen“ und deren Reaktionen auf die Konfrontation mit den Fremden sentenzenhaft verkündet. Die neun Auftritte des Heimat-Chors, die unter Überschriften wie „Die Lage der Nation“, „Heterogen“, „Alles was Recht ist“ und „Verfahren“ gestellt sind, kreisen um das Wort „WIR“: der Chor verwendet es knapp 120-mal.

Die Texte von Jelinek und Löhle und ihre szenischen Umsetzungen greifen zahlreiche Aspekte der Debatte um die „Flüchtlingskrise“ auf und eröffnen als Beiträge zu dieser Debatte ihrerseits vielfältige Deutungsperspektiven, denen hier nicht nachgegangen werden soll. Im Hinblick auf grundsätzliche Tendenzen der theatralen Auseinandersetzung mit dem Fremden und der Ferne vom späten 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart interessieren wenige im engeren Sinn szenen- und körperbezogene Parameter von „Theater über bzw. mit Fremde(n) / Andere(n)“, die in Zusammenhang mit *Die Schutzbefohlenen* und *Wir sind keine Barbaren!* greifbar werden. Ein erster Parameter ist das *Rollenspiel* bzw. die *Verkörperung*. Die Inszenierungen von *Die Schutzbefohlenen* arbeiten teilweise mit Geflüchteten, teilweise verzichten sie bewusst darauf. Im ersten Fall ließe sich von einem „Theater der Erfahrung“ oder von „Authentizität“ als Darstellung sprechen,¹³ zugleich besteht hier die Gefahr, dass Geflüchtete / Fremde / Migranten, die als Geflüchtete / Fremde / Migranten auf der Bühne erscheinen, auf ebendiese Eigenschaft bzw. Herkunft reduziert werden.¹⁴ Übernehmen – im zweiten Fall – hingegen einheimische und weiße Schauspieler die

13 Zum Phänomen der „authentischen“ Rollenbesetzung vgl. Hajo Kurzenberger: ‚Verkörperung‘ der dramatischen Figur durch den Schauspieler. In: Authentizität als Darstellung. Herausgegeben von Jan Berg, Hans-Otto Hügel und H. K. Hildesheim: Universität Hildesheim 1997. (= Medien und Theater. 9.) S. 106–121.

14 Vgl. dazu u. a. Recai Hallaç: Endlich Normalität erreichen – Reflexionen über Theater und Migration. In: Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft. Herausgegeben von Wolfgang Sting [u. a.]. Berlin: Lit 2010. (= Scena. Beiträge zu Theater und Religion. 4.) S. 47–53.

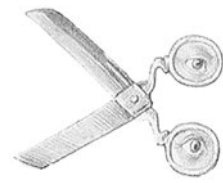
Position der Geflüchteten, rückt dies die grundsätzliche Problematik der Anmaßung einer „weißen“ Deutungshoheit in den Blick, eine Problematik, wie sie vor allem die neuere Diskussion um Blackfacing als einer traditionellen Besetzungspraxis des europäischen Theaters prägt. Ein zweiter Parameter ist die *Ausstellung des Fremden*. Volker Barth, Frank Halbach und Bernd Hirsch haben für die Analyse von Begegnungen mit Fremden in Europa im 19. Jahrhundert das Begriffskonzept der Xenotopie vorgeschlagen. Es impliziert, dass durch bestimmte Techniken der „Verortung des Fremden“ (außereuropäische) Fremdheit gleichermaßen zugänglich gemacht, vereinnahmt, beherrscht und unter Kontrolle gehalten werden soll.¹⁵ Begegnungen, die unter dieser Voraussetzung stattfinden, sind durch ein spezielles (auch räumliches) Verhältnis von Betrachter und Objekt gekennzeichnet. Die gegenwärtige Situation der Geflüchteten und deren massenmediale Darstellungen lassen sich durchaus als Aktualisierung des Xenotopie-Konzepts auffassen. Viele der Inszenierungen von Jelineks *Die Schutzbefohlenen* reflektieren und durchbrechen nun gerade die damit (wieder) gegebene Opposition von Betrachter und Objekt. Ein dritter Parameter ist die *Abwesenheit*. Das zentrale dramatische Moment von Löhles Stück ist die Nicht-Sichtbarkeit jener Person, von der die Ereignisse und die kommunikativen Einheiten des Stücks ihren Impuls erhalten. Für das Publikum entsteht dieser Fremde/ Geflüchtete, den ein Ehepaar bei sich aufnimmt und der schließlich unter Mordverdacht gerät, ausschließlich durch das Reden der Bühnenfiguren *über ihn*. Diese dramatische Strategie ist besonders geeignet, verbreitete Muster der Reaktion auf Fremde offenzulegen, wie die Aktivierung von Vor-Urteilen im Sinn eines vermeintlichen „Wissens“ über „Ausländer“ und die Projektion tradierter Vorstellungen auf konkrete Personen, hier beispielsweise Vorstellungen über die Sexualität schwarzer Männer. Verdichtet erscheinen die Kommunikations- und Beurteilungsmuster, die Löhles Stück vorführt, in der Tatsache, dass man sich im Gespräch über den „Fremden“ nicht einmal darüber verständigen kann, wie er heißt: Bobo oder Klint?

Vielgesehen. Zwei Reise-Stücke des 19. Jahrhunderts

Um Begegnungen mit Fremden zu zeigen, nutzte das deutschsprachige unterhaltende Theater des 19. Jahrhunderts zwei Modelle: Fremde erschienen zum einen als kurzzeitige oder auch dauerhafte Besucher im „Hier“ des Theaterpublikums und wurden in diesem Fall fast ausnahmslos als nationale oder regionale Stereotype gezeichnet, die häufig Gegenstand des Verlachens waren. Einige der entsprechenden Stereotype wurden in der Theaterpraxis zu Rollen- oder vielmehr Typenfächern verdichtet, wie der Franzose, der Böhme oder der Jude.¹⁶ Fremde erschienen zum

15 Vgl. Volker Barth, Frank Halbach und Bernd Hirsch: Einleitung. In: Xenotopien. Verortungen des Fremden im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von V. B., F. H. und B. H. Berlin: Lit 2010. (= Kulturgeschichtliche Perspektiven. 9.) S. 7–23, insbes. S. 15–19.

16 Weiterführend dazu: Marion Linhardt: Die „französischen“ Rollen bei Nestroy. In: Les relations de Johann Nestroy avec la France. Herausgegeben von Irène Cagneau und Marc Lachenay. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2013. (= Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche. 75.) S. 109–120; dies.: „Wer kommt



anderen als die Bewohner von fernen Ländern oder Städten, mit denen die dramatis personae auf Reisen zusammentrafen. In diesem Fall waren also Deutsche oder Österreicher die „Besucher“. Um solche Begegnungen und Erfahrungen auf Reisen geht es in den zwei sehr populären Stücken, anhand derer ich Verschiebungen im theatralen Diskurs um das Fremde und die Ferne diskutieren möchte. Das erste Stück ist Adolf Bäuerles Zauberspiel *Wien, Paris, London und Constantinopel*, das mit Musik von Wenzel Müller am 6. März 1823 am Wiener Theater in der Leopoldstadt mit Ferdinand Raimund in der männlichen Hauptrolle herauskam, das zweite Roderich Benedix' Lustspiel *Die zärtlichen Verwandten*, uraufgeführt am 1. Januar 1866 am Leipziger Stadttheater.¹⁷ Beide Stücke erreichten ein ausgesprochen breites Publikum. Bäuerles Zauberspiel wurde bis Mitte 1825 30-mal am Leopoldstädter Theater gegeben, der Druck von ca. 1826 weist auf mittlerweile über 60 Aufführungen an diesem Theater hin. Auf Wien folgten Einstudierungen unter anderem in Prag (1824), Brünn (1826), Ofen (1826) und Breslau (1827). Von Gustav Raeder stammen Bearbeitungen für das Stadttheater Hamburg 1836 und das Hoftheater Dresden 1842 unter den Titeln *Staberl in Paris, London und Constantinopel. Nebst einem Vorspiel: Der Abschied von Wien* bzw. *Die Auswanderer nach Paris, London und Konstantinopel*. Ebenfalls 1842 wählte die berühmte Wiener Lokalsängerin Elise Rohrbeck das Stück für ihr Benefiz. Sie spielte die weibliche Hauptrolle, den Schutzgeist Arilla, die bei der Uraufführung von Katharina Ennöckl, der Geliebten Bäuerles und führenden Darstellerin des Raimund-Ensembles, gegeben worden war; die ehemalige Raimund-Rolle (Muff) übernahm nun Wenzel Scholz, die Korntheuer-Rolle (Kitt) Johann Nestroy, die Fermier-Rolle (Wimpel) Andreas Scutta.¹⁸ – *Die zärtlichen Verwandten* wurden im Jahr ihrer Uraufführung an mehr als 30 deutschsprachigen Bühnen nachgespielt, darunter zehn große Hoftheaterinstitute und das neue Nationaltheater New Orleans, das im November 1866 mit Benedix' Lustspiel eröffnet wurde. An den Königlichen Schauspielen Berlin, die über ein besonders großes Repertoire verfügten und daher für jedes Stück in der Regel nur wenige Aufführungen ansetzten, wurde das Stück allein 1866 und 1867 über 50-mal aufgeführt. Bis ins frühe 20. Jahrhundert blieben *Die zärtlichen Verwandten* ein Repertoire-Standard, und schon durch erste Stichproben lassen sich Aufführungen selbst noch für die Zeit nach 1945 nachweisen.

heut' in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!“ – Bilder des ‚Jüdischen‘ in der Wiener Operette des frühen 20. Jahrhunderts. In: *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*. Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer und Jens Malte Fischer unter Mitarbeit von Frank Halbach. Tübingen: Niemeyer 2008. (= *Conditio Judaica*. 70.) S. 191–206.

- 17 Zitate aus diesem Stück werden im Folgenden wiedergegeben nach der Ausgabe: Roderich Benedix: *Gesammelte Werke*. 19. Bd.: *Doctor Treuwald. Herrschsucht. Die zärtlichen Verwandten*. Leipzig: J. J. Weber 1866, S. 237–360.
- 18 Vgl. dazu – I –: K. K. priv. Theater in der Leopoldstadt. In: *Der Wanderer* 29 (1842), Nr. 295 vom 12. Dezember, S. 1180.

Wien, Paris, London und Constantinopel: Der Kirschner Muff und der Strohhutfabrikant Wimpel, zwei wenig arbeitsame Freunde aus Wien, beschließen, in die Fremde zu ziehen, denn „draust ist alles besser, dort fliegen uns die gebratenen Tauben in's Maul“¹⁹. Als dritter Abenteurer schließt sich ihnen der Glaserer Kitt an, der vor allem seiner herrschsüchtigen Ehefrau entfliehen will. Die materielle Grundlage für die Reise soll der geheimnisvolle Schatz aus dem Wienerwald bilden, nach dem Muff und Wimpel allerdings vergeblich graben. Arilla, der Schutzgeist des Wienerwaldes, erscheint und gibt ihnen auf die Reise drei Talismane mit: ein Paar Zauberstiefel, einen Zauberspiegel und einen Beutel, der sich immer dann mit Gold füllen wird, wenn die Abenteurer sich ehrlichen Herzens an die Heimat Wien erinnern. Hierher zurückkehren werden sie allerdings nie mehr dürfen. Die kleinen und großen Gefahren, die Muff, Wimpel und Kitt in der Folge in Paris, London und Constantinopel bestehen müssen, sind sämtlich von Arilla inszeniert, die ihnen in Paris als Madame Vite, in London als Mistriß Amarantia und in Constantinopel als Fatime begegnet. Als es in Constantinopel für die drei Wiener zum wiederholten Mal um Leben oder Tod geht und sie voller Verzweiflung den Schutzgeist des Wienerwaldes anrufen, beendet Arilla die alpträumhafte Reise: den drei Abenteurern wird verziehen, sie werden nach Wien zurückversetzt.

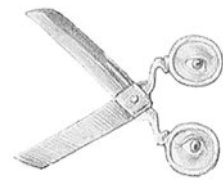
Die zärtlichen Verwandten: Der vermögende und erfolgreiche Geschäftsmann Oswald Barnau und sein Freund, der Gelehrte Dr. Bruno Wismar, bereisen seit zehn Jahren die Welt. Unterdessen bringen die Frauen aus Barnaus Familie – seine Tante, deren Tochter, seine beiden Schwestern, seine verwaiste Nichte und sein Mündel –, die er wohlversorgt in seinem Schloss zurückgelassen hat, ihre Tage damit zu, sich das Leben gegenseitig schwer zu machen. Häufiger Gast im Hause und in Heiratsabsichten unterwegs ist Anatole Schummrich, Sohn aus reicher Familie, der die letzten vier Jahre auf einer Bildungsreise nach England, Frankreich, Spanien und Italien zugebracht hat. Nach der Rückkehr von ihrer Forschungsreise bringen Barnau und Wismar das „verkehrte Hauswesen“²⁰, das durch die Abwesenheit der Männer entstanden ist, rasch wieder in Ordnung. Barnau heiratet sein Mündel Thusnelda, Wismar Barnaus Nichte Ottilie, der Arzt Dr. Offenburg Barnaus junge Cousine Iduna. Für Schummrich mochte sich keine der jungen Damen entscheiden. Adelgunde, Ulrike und Irmgard, die Tante und die Schwestern Barnaus, ziehen aus.

Während *Wien, Paris, London und Constantinopel* mit der fast revue-artigen Präsentation von Geschehnissen in den vier titelgebenden Städten²¹ einem seinerzeit

19 Adolf Bäuerle: *Wien, Paris, London und Constantinopel*. O.O.: o.V. [ca. 1826], I. Akt, 3. Szene, S. 12.

20 Benedix, *Die zärtlichen Verwandten*, II. Akt, 2. Szene, S. 295.

21 Auffallend und wichtig ist, in welchem Ausmaß sich die Druckausgabe von Bäuerles Stück als eine Art Inszenierungsnotat präsentiert: die szenischen Arrangements der Wiener Einstudierung und die Erfahrungen mit dieser Einstudierung sind in den Nebentext eingeflossen. Interessant ist in diesem Zusammenhang vor allem, dass Bäuerle für den London-Akt mit Rücksicht auf die szenischen und darstellerischen Bedingungen an Bühnen unterschiedli-



verbreiteten Typus von „Reise-Theater“ entsprach, das aufwendige Bühnenmalerei und -ausstattung nutzte,²² um dem Publikum populäre Bildmotive ferner Städte und Landschaften vor Augen zu stellen,²³ zeigten die *Zärtlichen Verwandten* die Ferne *gerade nicht*: die drei Akte des Stücks spielen im selben Gartensalon eines bürgerlichen Schlosses „in der Nähe einer Stadt“²⁴. Tatsächlich aber finden die familiären, amourösen und gesellschaftlichen Konstellationen im deutschen Hier des Lustspiels ihren Maßstab in Erlebnissen in der Ferne und in den nachträglichen Bewertungen dieser Erlebnisse. Obzwar deutlich vor dem Beginn offizieller Kolonialbestrebungen Deutschlands entstanden, nimmt das Stück wesentliche ideologische Positionen auf, die dem Kolonialismus zugrunde lagen. Dass Benedix' *Die zärtlichen Verwandten* mit ihrem spezifischen, im Kolonialismus verankerten Blick auf außereuropäische Kulturen auch im Dritten Reich verschiedentlich inszeniert wurden, wäre vor dem Hintergrund der Rezeption der deutschen Kolonialpolitik des 19. Jahrhunderts durch den Nationalsozialismus und dessen Propaganda eingehender zu beleuchten – zu denken ist hier etwa an den Hans-Albers-Film *Carl Peters* (1941; Regie: Herbert Selpin) über den Gründer der Kolonie Deutsch-Ostafrika.

cher Größe und Ensemblestruktur alternative Verläufe des 2. Bildes notiert. Das Bild spielt in beiden Fassungen an einem Platz an der Themse mit Waterloo-Brücke und praktikablem Fluss. Im Zentrum von Version 1 stehen die in England bis ins 20. Jahrhundert hinein in verschiedenen Ausprägungen gepflegte Praxis des „Wife selling“, also des Verkaufs von Ehefrauen im Rahmen einer öffentlichen Schaustellung als Form der Ehescheidung, die in London etwa in Smithfield Market abgehalten wurde, sowie ein allgemeiner Boxkampf; in Version 2 geht es um eine Zwangsanwerbung Kitts und Wimpels als Matrosen, bei der eine „Indianerin“ und eine „Mohrin“ (in Wirklichkeit Kitts Ehefrau Johanna) als Lockmittel dienen. – Der ausführlichen Besprechung im *Sammler* zufolge dürfte bei der Uraufführung 1823 eine Fassung des Stücks mit Matrosenwerbung gespielt worden sein. Vgl.: Schauspiele. (Theater in der Leopoldstadt.). In: *Der Sammler* 15 (1823), Nr. 32 vom 15. März, S. 128.

- 22 Mit dem Fremden bzw. der Reise als Motiven des Wiener Vorstadttheaters haben sich auch W. Edgar Yates und Johann Hüttner beschäftigt. Die entsprechenden Beiträge folgen allerdings jeweils einer anderen Fragestellung als der hier gewählten. W. Edgar Yates: *Verfluchtes Reisen: Reisen als Flucht*. In: *Nestroyana* 13 (1993), S. 110–120. Johann Hüttner: *Vorstadttheater auf dem Weg zur Unterhaltungsindustrie. Produktions- und Konsumverhalten im Umgang mit dem Fremden*. In: *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*. Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer und Eckhart Hellmuth. Münster: Lit 2003. (= Kulturgeschichtliche Perspektiven. 1.) S. 81–102.
- 23 Bäuerle etwa nimmt für den Paris-Akt seines Stücks explizit auf eine seinerzeit bekannte konkrete Paris-Darstellung Bezug: „Die Barrieren von Paris. Man sieht die Stadt von dem Garten St. Cloud aus, wovon ein Kupferstich vorhanden ist.“ Bäuerle, *Wien, Paris, London und Constantinopel*, I. Akt, 10. Szene, S. 28. – Bei dem Stich handelt es sich um „Vüe de la Ville de Paris prise de la lanterne Napoleon dans le jardin de St. Cloud“ von Johann Adam Klein nach Ferdinand Runk, der in Wien bei Artaria in der Reihe *Haupt- und Residenzstädte von Europa* erschienen war.
- 24 Benedix, *Die zärtlichen Verwandten*, S. 238.

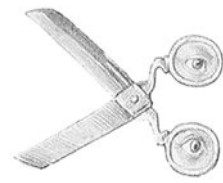
In die Ferne. Reisen im Theater

Innerhalb der Kulturgeschichte des Reisens stellen die verschiedenen Formen des frühen Massentourismus, seine infrastrukturellen Voraussetzungen und medialen Begleiterscheinungen ein Charakteristikum des 19. Jahrhunderts dar. Bäuerle und Benedix gehen von anderen Reise-Modellen aus: von der Arbeitermigration, der Gesellenwanderung oder Walz, der Grand Tour, der Kavaliereise und der Forschungs- oder „Kolonial“reise.²⁵ Diese Reise-Modelle geben je eigene Rahmungen für die Begegnung zwischen dem Reisenden und den Menschen an fernen Orten vor. Im Theater münden sie in spezifische Bilder von Fremden und Konzepte von Fremdheit. Angesichts der immens hohen Zuschauerzahlen, die mit Bäuerles und Benedix' Stücken erreicht wurden, scheint mir eine Auseinandersetzung mit diesen Konzepten – auch mit Blick auf Fremdheitskonzepte etwa in zeitgleichen literarischen oder wissenschaftlichen Reiseberichten – äußerst relevant. In einem größeren zeitlichen Kontext und bezogen auf aktuelle Debatten über das *Sprechen über Fremde* ermöglicht eine solche Auseinandersetzung die Bewusstmachung der *Historizität des Sagbaren*.

Suche nach Arbeit und Hoffnung auf ein besseres Leben. – Die ausgedehnte Exposition von Bäuerles Zauberspiel, die in typischer Weise Motive des Feen-, Zauber- und Märchenstücks aufruft und mit dem Topos der angestrebten Besserung der drei „Helden“ verknüpft, erweist sich bei genauer Betrachtung als Auseinandersetzung mit der sozialen Problematik der Arbeitermigration und ihren Hintergründen. Arbeit wird am Beispiel dreier Gruppen thematisiert. Das Stück eröffnet mit einem Chor von Bauern, die vor Tags zum Holzfällen in den Wienerwald ziehen, um sich aus Brettern ein Häuschen bauen zu können. Die zweite Gruppe bilden Muff und Wimpel, die in Wien – offensichtlich wegen ihrer Arbeitsscheu – kein Auskommen finden und davon überzeugt sind, dass dem „Auswanderer“ in Großstädten wie Paris und London alles zufließt; in ihren Klagen und Plänen klingen gleichwohl reale Aspekte des Handwerkerlebens wie Konkurrenz oder Mangel an Nachfrage an. Die dritte Gruppe besteht aus vier weiteren Handwerkern: einem Schwaben, einem Preußen, einem Böhmen und dem Glasermeister Kitt, die sich von Wien aus aufmachen, weil sie anderswo bessere Arbeits- und Lebensbedingungen vermuten. Kitt, der einen Meisterbetrieb führt, flüchtet vor seiner Frau und geht „wie ein G'sell wieder auf d'Wanderung“²⁶. Für den Schwaben, den Preußen und den Böhmen war schon Wien ein Ziel ihrer Migration. Die unrealistischen Vorstellungen dieser drei von ihrer Zukunft erscheinen als theaterwirksame, komische Zuspitzung der Hoffnungen, die sich für Angehörige der Unterschicht mit Migration verbanden. Der Schwabe etwa erklärt:

25 Zum breiten historischen Spektrum von Reiseformen und Reisemotivationen ist nach wie vor einschlägig: Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. Herausgegeben von Hermann Bausinger, Klaus Beyrer und Gottfried Korff. München: Beck 1991.

26 Bäuerle, Wien, Paris, London und Constantinopel, I. Akt, 5. Szene, S. 19.



„Wolle unser Schicksal verbessere, wir Schwabe halte es gar nicht mehr aus in Wien. Vor 10, 12 Jahre ist jeder, der nur `nein g'schaut hat, gleich ein Millio-
när worde, hat sich ein Paar Landgütle erworbe, jetzt ist's grad zum Vertrakt
werde – war 5 Jahr in einem Fleck da, und nicht einmahl ein klein Häusle habe
sie mir antrage.“²⁷

Diese (enttäuschten) Erwartungen des Schwaben wirken naiv und überzogen, verweisen aber zugleich auf das reale Motiv für Arbeitermigration: an einem anderen Ort, der häufig als „gelobtes Land“ gedacht wird, ein Leben frei von Not und Sorgen führen zu können.

„das [...] Ausland [...], wo in die Sitten und Gebräuche des fremden Landes nur der Eingeborne sich finden kann.“²⁸ – Die Reise Muffs, Wimpels und Kitts ist gewissermaßen dem Modell der Grand Tour nachgebildet. Entscheidend ist dabei, dass die drei Reisenden weder über das soziale und das kulturelle noch über das ökonomische Kapital verfügen, das die Voraussetzung für eine Grand Tour wäre.²⁹ Die Grand Tour ist hier gleichsam in eine „falsche“ soziale Klasse verlagert. Was Arilla Muff und Wimpel voraussagt: dass sie nämlich an fremden Sitten und Gebräuchen scheitern und „mit Erstaunen bemerken“ werden, welche „Rollen“ sie „in der Fremde spielen“³⁰, bewahrheitet sich mehrfach in dramatischer Weise. Die Darstellung der fremden Sitten, die Reaktion der drei Reisenden auf diese Sitten und die Konsequenzen für das Konzept des „Eigenen“, also Wienerischen, folgen dabei konsequent dem Wahrnehmungs- und Deutungsmuster des Stereotyps. So wendungsreich die Begebenheiten in den drei Städten, die die Wiener bereisen, sind, so extrem vereinfachend fällt die Charakterisierung der Bewohner dieser Städte aus: in Paris leben ausschließlich Gauner und Betrüger, in London Menschen mit so ausgeprägten Spleens, dass dafür jederzeit selbst Menschenleben geopfert werden, in Constantinopel bestimmen – neben den Eigentümlichkeiten des Haremslebens – Gewalt, Brutalität und Unterdrückung das Miteinander. Muff, Wimpel und Kitt – und mit ihnen das Theaterpublikum – bekommen diese Stereotype in drastischen Inszenierungen der jeweils verwandelten Arilla und ihrer verschiedenen „Mitspieler“ demonstriert. Vor dem Hintergrund der spezifischen soziokulturellen Verankerung des Wiener Volkstheaters wird man von diesen Stereotypen auf ein entsprechendes „Vor-Wissen“ von Bäuerles Publikum schließen dürfen. Neben der Bestätigung dieses „Vor-Wissens“ zeigen die bedrohlichen Konfrontationen mit dem „Fremd-

27 Ebenda, S. 18.

28 Ebenda, I. Akt, 3. Szene, S. 13.

29 Zu Reisepraktiken von Eliten vgl.: Europareisen politisch-sozialer Eliten im 18. Jahrhundert. Theoretische Neuorientierung – kommunikative Praxis – Kultur- und Wissenstransfer. Herausgegeben von Joachim Rees [u. a.]. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2002. (= Aufklärung und Europa. 6.); Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Herausgegeben von Rainer Babel und Werner Paravicini. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag 2005. (= Beihefte der Francia. 60.)

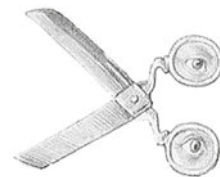
30 Bäuerle, Wien, Paris, London und Constantinopel, I. Akt, 3. Szene, S. 13.

artigen“ jedoch – und darauf hatte Arilla warnend hingewiesen –, dass es den drei Wienern nur deshalb so übel ergeht, weil sie mit den Gepflogenheiten der fernen Städte nicht vertraut sind, weil ihnen, so könnte man formulieren, jegliche interkulturelle Kompetenz fehlt. Hier wirkt sich nicht zuletzt aus, dass Bäuerles Reisende nicht jener Schicht angehören, in der sich die Grand Tour ausgebildet hat. Muff, Wimpel und Kitt kommen als *Individuen* bei Bäuerle also eher schlecht weg. Sie erweisen sich keineswegs als positives Gegenbild zu den Betrügern, Spleenigen und Gewalttätigen, denen sie in der Fremde begegnen, und taugen daher nicht als Identifikationsfiguren für die (Wiener) Zuschauer. Ein Angebot zur Identifikation will Bäuerles Stück dem Publikum gleichwohl machen: Die Identifikation mit dem, was als Wienerisch oder Österreichisch propagiert werden soll, – und damit mit einem *lokalen Kollektiven* – wird dadurch befördert, dass über die stereotype Zeichnung des Fremden ein Eigenes als von diesem bedrohlichen Fremden Unterschiedenes konstruiert und definiert wird. Als wesentliches, da emotionalisierendes Medium fungiert hier die Musik. Unter den wenigen Gesangsnummern des Stücks finden sich drei, die programmatisch dem Wien-Lob gewidmet sind, so ein mehrstrophiger Gesang mit Chor, der das Finale des Stücks bildet.³¹

Die Reize der „großen Welt“ – Die Vermessung der „wilden Welt“. – Die Reisen, die die Männer in Benedix' Lustspiel unternommen haben und die nur als Berichte in die Bühnenhandlung hereinspielen, repräsentieren völlig unterschiedliche Reiskulturen. Anatole Schummricks Reise folgte dem Modell der Kavaliersreise, die hier allerdings in mehrerlei Weise verfremdet erscheint: die Kavaliersreise war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts längst ein *Anachronismus*, der Reisende Anatole – der eigentlich Kaspar heißt – entstammt nicht jener Schicht, für die die Kavaliersreise kennzeichnend war, sondern einer offenbar neureichen Familie der frühen Gründerzeit, und der Zweck, der sich mit Kavaliersreisen verband, nämlich eine spezifische Sozialisation mit dem Ziel der Übernahme verantwortlicher Positionen etwa im Umfeld eines Fürsten, wird durch Anatoles Reiseverhalten konterkariert. Barnaus und Wismars Reise war eine Forschungsreise „durch die Wälder und Berge der fernsten Welttheile, durch die Städte aller Völker“³² mit dem Ziel, diese Welt zu vermessen und so in gewisser Weise beherrschbar zu machen; es war im Gegensatz zu Schummricks Reise eine für die Entstehungszeit des Stücks *moderne Reise* unter den Vorzeichen der Begegnung kulturell überlegener Europäer mit einer überwiegend als „unzivilisiert“ begriffenen Ferne. Entscheidend ist nun, dass Benedix aus der Kontrastierung der beiden Reisemodelle viel weiter reichende Oppositionen entwickelt, die auf soziale Rollenmodelle und soziale wie politische Ideologien bezogen sind und letztlich in die Propagierung einer imperialistischen und patriarchalen Ordnung münden. Der Rahmen, den die Kavaliersreise für die

31 Es handelt sich um ein Duetto, eine Ariette und den Schluss-Gesang, die als Nrn. 11, 12 und 15 in Bd. 1 der *Neuesten Sammlung komischer Theatergesänge* bei Diabelli in Wien (o. J.) gedruckt wurden.

32 Benedix, *Die zärtlichen Verwandten*, I. Akt, 13. Szene, S. 274.



Begegnung zwischen dem Reisenden und den Fremden vorgab, war durch Gleichrangigkeit oder gar durch Überlegenheit der Fremden charakterisiert: der junge Mann aus dem Adel oder Patriziat besuchte fremde Höfe, Akademien oder Universitäten, um dort Unterweisungen zu erhalten und sich auf verschiedenen Gebieten zu qualifizieren. Auch die Grand Tour, die sich als Modifikation der Kavaliereise auffassen lässt, verfolgte wesentlich das Ziel des Wissenserwerbs durch den Besuch und das Studium wirtschaftlich, gesellschaftlich oder kulturell vorbildlicher Städte und Nationen.³³ Schummrich imitiert mit seiner ausgedehnten Reise adlige bzw. patrizische Praktiken. Benedix entlarvt dieses Bemühen auf zweierlei Weise: erstens ist Schummrich als Vertreter des traditionellen komischen Rollenfachs des Gecken oder Stutzers angelegt, zu dem das Publikum stets Distanz wahrt, zweitens erweist er sich als gänzlich ohne Verständnis für alle kultur- und naturgeschichtlich relevanten Stationen seiner Reise – er hat in der Fremde nichts an Bildung hinzugewonnen, sondern allein eine leidenschaftliche Begeisterung für die Vergnügungen von Paris entwickelt. Die Welt- und Forschungsreise Barnaus und Wismars, die ich aufgrund ihres historischen und ideologischen Kontexts „Kolonialreise“ nennen möchte, ist ein Unternehmen, das in die „Wildnis“ vordringt. Der Reisende tritt hier mit umfassenden Kenntnissen in zahlreichen Disziplinen und voller geistiger, moralischer und körperlicher Kraft einer „Welt“ gegenüber, deren Bewohner ihm unterlegen sind. Von ihren Reisen in Nord- und Südamerika, nach Kleinasien, Syrien, Persien, Indien, Australien, zum Kap der guten Hoffnung und nach Ägypten³⁴, zu „wilden Völkern“³⁵, zu den Kaffern, den schönen Mädchen in China mit ihren kleinen Füßchen und „schiefgeschlitzten Äugelein“, zu Hottentottinnen, Neuseeländerinnen und Indianerinnen³⁶ haben Barnau und Wismar außer umfangreichen Messergebnissen Kisten über Kisten mitgebracht, deren Inhalt – Pflanzen, Skelette, Schädel – nun geordnet und weiter ausgewertet werden wird.³⁷ Schummrich

33 Zu einer differenzierenden Betrachtung von Kavaliereise und Grand Tour vgl. Mathis Leibetseder: Kavaliertour – Bildungsreise – Grand Tour: Reisen, Bildung und Wissenserwerb in der frühen Neuzeit. In: Europäische Geschichte Online (EGO). Herausgegeben von Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2013-08-14: <http://www.ieg-ego.eu/leibetsederm-2013-de>, urn:nbn:de:0159-2013070226 [2018-01-13], sowie umfassender ders.: Die Kavaliertour. Adlige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2004. (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte. 56.)

34 Vgl. Benedix, Die zärtlichen Verwandten, II. Akt, 12. Szene, S. 312.

35 Ebenda, S. 313.

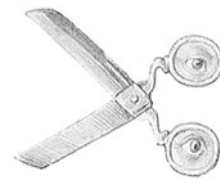
36 Alles ebenda, III. Akt, 9. Szene, S. 349–350.

37 Der Vermessung der Körper vor allem außereuropäischer Menschen im Kontext der Anthropologie und Ethnologie des 19. Jahrhunderts ist eine breite Forschung gewidmet, auf die hier nicht eingegangen werden kann. Zum Zusammenhang dieser wissenschaftlichen Praxis mit den Schaukünsten vgl. u. a. Christopher Balme: Schaulust und Schauwert. Zur Aufführung des Fremden in der Kaiserzeit zwischen Wissenschaft und Unterhaltung. In: Zeit/Sprünge. Zu Aspekten des Performativen, Theatralen, Pädagogischen, Medialen und Rhetorischen im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von Nicole Haitzinger und Claudia Jeschke unter Mitarbeit von Christiane Karl. München: epodium 2007, S. 143–159 sowie die Präsentation auf der zum Band gehörigen DVD.

bedauert, dass sich das Gerücht, Barnau hätte auch „einige Neger und Neuseeländer mitgebracht“³⁸, nicht bewahrheitet. Die „Fremden“ und „Wilden“ bleiben unsichtbar und Gegenstand der Deutung durch die Europäer.

Benedix greift mit dem Modell der „Kolonialreise“ nicht nur den realen zeitgenössischen populären wie wissenschaftlichen Diskurs über das Verhältnis zur Ferne und zu Fremden auf. Die Position Schummricks einerseits und Barnaus und Wismars andererseits innerhalb der Bühnengesellschaft, innerhalb der sozialen, der familiären und der Liebesordnung wird über ihr jeweiliges Reiseverhalten und ihr Verhalten dem Fremden gegenüber definiert: Nur der tatkräftige Mann, der die „wilde Welt“ erkundet, vermisst und zu „ordnen“ beginnt, vermag auch das Hauswesen zu ordnen und der Frau ihren passenden Platz anzuweisen.

38 Benedix, *Die zärtlichen Verwandten*, II. Akt, 14. Szene, S. 316.



Mozart, Da Ponte, and Censorship: *Don Giovanni* and *Così fan tutte* at the Vienna Court Theater, 1798–1804

By Martin Nedbal

On July 10, 1798, the German ensemble at the Vienna court theater presented the premiere performance of *Die Hochzeit des Figaro*, the first production of Mozart and Da Ponte's *Le nozze di Figaro* – and indeed of any Mozart-Da Ponte work – at the court theater since Mozart's death and Da Ponte's departure from the imperial capital.¹ A few months later, on December 11, 1798, a new production of *Don Giovanni*, titled *Don Juan*, arrived at the court theater stage. On September 19, 1804, a production of *Così fan tutte* followed, under the title *Mädchentreue*. Although the productions were not extraordinarily successful in terms of performance numbers, they represented important trends in the Viennese reception of Mozart's operas that were to continue throughout the early nineteenth century.² In particular, these productions left behind numerous records about the convoluted processes through which theatrical works were approved, re-approved, and revised before reaching the stage in Vienna around 1800. Particularly prominent among these processes was censorship. Yet, as this article shows, Viennese censors worked in tandem with numerous private and public agents who likewise contributed to the final shape of pre-existing works' adaptations. An examination of the censorial approaches to Mozart's *Don Giovanni* and *Così fan tutte* in Vienna around 1800 shows that late Enlightenment censorship was contradictory and multidirectional and should be considered not as a force of restriction but as an element that affected artworks in ways similar to other social, political, and cultural factors, such as patronage, audience structure, and various social and political ideologies.

Manuscript Sources

As was typical at the time, all three operas appeared in *Singspiel* adaptations where Italian recitatives were transformed into German spoken dialogues alongside other, more or less substantial changes. Among the three works *Die Hochzeit des Figaro* underwent the least thorough transformation. The 1798 libretto shows that the

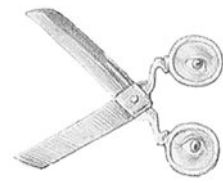
- 1 The last production of a Mozart-Da Ponte opera at the court theater prior to the 1798 *Figaro* was the revival of the same work, performed 18 times in 1790 and 1791. Throughout the 1790s, the three operas were also occasionally performed in *Singspiel* adaptations at Schikaneder's Theater auf der Wieden (*Don Giovanni* and *Le nozze di Figaro* were produced in 1792, *Così fan tutte* in 1794).
- 2 *Die Hochzeit des Figaro* received 30 performances between 1798 and 1801, *Don Juan* was performed 14 times between 1798 and 1803, and *Mädchentreue* 26 times in 1804 and 1805. None of these operas therefore became particularly popular, unlike the greatest hits of the court theater German opera company, such as Peter von Winter's *Das unterbrochene Opferfest* (65 performances in 1796–1807) or Johann Schenk's *Der Dorfbarbier* (over 100 performances between 1796 and 1810).

opera's German text was based on the standard translation by Adolph Freiherr Knigge, used in the bilingual 1796 vocal score, published by Simrock. The Vienna production also did not substantially transform the opera's plot and cut only two numbers: the duet "Aprite presto, aprite" and Marzelline's aria "Il capro, e la capretta". The revivals of the other two Mozart-Da Ponte operas at the court theater approached the original works with much less reverence.³ The 1798 *Don Juan* transformed the plot and added extra scenes, and the 1804 *Mädchentreue* cut numerous arias and substantially shortened the original opera.

The process of adapting *Don Giovanni* and *Così fan tutte* for the German stage of the Vienna court theater is documented in a series of handwritten sources.⁴ Most important among them are the manuscript librettos that were submitted to the long-time Viennese censor Franz Karl Hägelin. Both librettos are preserved in the Austrian National Library: *Don Juan* (ÖNB, Mus.Hs.32702), *Mädchentreue* (ÖNB, Mus.Hs.32820). My annotated edition of these manuscripts is accessible on the LiTheS webpages (throughout this essay, I refer to the content of these manuscripts by folio numbers followed by the verso [v] or recto [r] indications).

These manuscripts provided the basis for printed librettos and on-stage performances. For *Don Juan*, the document most similar to what was actually performed in 1798–1803 is the manuscript prompter's libretto (ÖNB, Mus.Hs.32706), which incorporates most of the changes from the censor's manuscript and introduces additional ones. No such document exists for *Mädchentreue*, but a close approximation of what was actually performed in 1804 and 1805 appears in the 1805 printed libretto.⁵ The relationship between Mozart's music and the German revisions of Da Ponte's texts is documented in various handwritten scores. Two different *Don Juan* scores clearly date from 1798, although they also contain revisions from later nineteenth-century productions: the conductor's orchestral score (ÖNB, OA.361/2/1-6 Mus) and the prompter's vocal score (ÖNB, OA.361/4/1-2 Mus). The 1798 origin of the orchestral score (or substantial portions of it) is clear from the fact that it was originally divided into four acts (*Don Juan* was performed in four acts from 1798 until the spring of 1803 when it reverted to two acts). The vocal score might date to the original *Don Juan* production as well – although it does not contain any indications of the four-act division, its earliest texts (replaced by one, two, or three other

- 3 A possible reason for the discrepancy between the Vienna adapters of *Figaro* as opposed to *Don Juan* and *Mädchentreue* might have been the relative innocuousness of *Figaro*. As is well known, Beaumarchais's original play was controversial at the time of its initial publication, and performances of its German translation were banned by the imperial censor in 1786. Mozart and Da Ponte's decision to turn the play into an opera was therefore risky, and that might have been why Da Ponte was extremely careful in his construction of the libretto, excising and attenuating the politically and morally suspect passages.
- 4 The fact that similar sources do not exist for the 1798 production of *Le nozze di Figaro* further indicates that the earlier opera was not as problematic as the later two.
- 5 *Mädchentreue*. Vienna: Degen, 1805.



texts in certain numbers) are those of the 1798–1803 manuscript libretto.⁶ At least three different scores document the 1804 *Mädchentreue* production. The one score associated solely with that production is the orchestral score of *Mädchentreue*'s first act (ÖNB, Mus.Hs.39321). The score probably reflects an early stage of the production, because it does not include any of the cuts and revisions entered into the censorial libretto during the multiple stages of revisions.⁷ At the same time, the score omits the numbers that were glued over in the censorial manuscript, which suggests that either those numbers were cut at an early stage of revision or the orchestral score was adjusted at a later point.⁸

The Authors of the Vienna Adaptations

The texts of both the 1798 *Don Juan* and the 1804 *Mädchentreue* grow out of a web of earlier, interconnected German adaptations of *Don Giovanni* and *Così fan tutte*. Among the earliest German *Don Giovanni* adaptations was that by Christian Gottlob Neeffe from late 1788, first used in the 1789 productions of *Don Juan* in Bonn and Mannheim.⁹ Neeffe's text served as the basis for Heinrich Gottlieb Schmieder's adaptation, used in 1789 in Frankfurt and Mainz.¹⁰ Schmieder was among the first adapters to include two extra scenes: the scene with the merchant, based on Molière's *Dom Juan*, and the scene with the bailiffs (the changing structure of

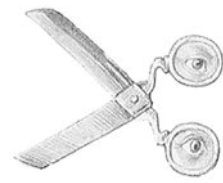
- 6 Portions of the 1798–1803 text were still used during the 1817 revival of the opera, and probably later in the nineteenth century. The prompter's vocal score (ÖNB, OA.361/4/2 Mus) contains two different texts of Donna Anna second-act aria "Non mi dir" as well as a note according to which the text below the staff was sung by Anna Katharina Kraus-Wranitzky, who appeared as Donna Anna four times between 1817 and 1819, and the text written additionally above the vocal line by Antonia Campi and Therese Grünbaum, who appeared in the role between 1818 and 1830. The Wranitzky text is that by Lipfert from 1798 ("Zage nicht, du mein Getreuer"), and the additional text ("Zweifle nicht, du bleibst mir theuer") is likely by Gustav Wilhelm Grossmann whom the theater posters from 1817 name as the German adapter. See Michael Jahn: *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: Das Kärnthnertheater als Hofoper*. Vienna: Apfel, 2007, p. 259.
- 7 The importance of this clue, however, diminishes in view of the fact that the musical numbers do not contain as many revisions as the spoken dialogues and the second-act numbers are missing completely.
- 8 The other two *Mädchentreue* scores are the conductor's orchestral score (ÖNB, OA.328/1/1-5 Mus) and the prompter's vocal score (ÖNB, OA.328/1/1-2 Mus). Both scores continued to be used throughout the nineteenth century and contain only fragments of the 1804 version. The easiest way to identify the portions that originated in 1804 is to examine the names of the characters. In 1804, Fiordiligi was called Charlotte, Dorabella Julie, and Guglielmo Wilhelm, but during the 1819 revival, Fiordiligi became Isabella, Dorabella Laura, and Guglielmo Carlo – this is clear from the prompter's libretto associated with the 1819 production (ÖNB, Mus.Hs.32819). Several numbers in both the orchestral and vocal scores were initially inscribed with the 1804 character names and were later rewritten to reflect the names of subsequent productions.
- 9 Friedrich Dieckmann: *Don Giovanni deutsch: Mozarts Don Giovanni in der deutschen Fassung von Neeffe und Schmieder, Frankfurt 1789*. Sankt Augustin: Academia, 1993. (= Beiträge zur Musikwissenschaft. Beihefte. 1.) p. 3.
- 10 This adaptation was published *ibidem*.

the most important *Don Juan* adaptations is shown in Tables 1 and 2). In 1789, Friedrich Ludwig Schröder revised and expanded Neefe's and Schmieder's text for Hamburg. Schröder divided the opera into four acts, and in 1797, his adaptation was incorporated into Neefe's first edition of the vocal score.¹¹ Schröder's adaptation also appealed to Friedrich Karl Lippert, the libretto adapter and impersonator of Don Juan in the first Berlin production of 1790.

Lippert followed Schröder's four-act division but also interpolated several scenes centered on the murders of a hermit and Don Ottavio by Don Juan.¹² Although it was first introduced in Berlin, the hermit scenes have a distinctly Viennese origin. Before coming to Berlin in 1788, the Bavarian-born Lippert started his career in the German opera ensemble of Vienna's Kärntnertortheater between 1786 and 1788.¹³ It was in Vienna and in South Germany where the presentation of a double murder including that of a religious person first appeared in popular Don-Juan plays.¹⁴ The scene complex also appears in the most famous pre-Mozart version of the story produced in Vienna, Karl Marinelli's *Dom Juan, oder Der steinerne Gast*, which premiered in the Theater in der Leopoldstadt on October 31, 1783, and continued to be performed until 1821 (it received at least 87 performances, most of them occurring around the All Saints' Day holiday).¹⁵ Having left Berlin for Vienna in 1797, Lippert kept the hermit scene in his 1798 adaptation of *Don Juan* for the Vienna court theater, and his text is therefore an amalgam of various earlier versions.

The text of Lippert's hermit scene shows intimate knowledge of Marinelli's play. In Marinelli, Dom Juan's comical servant Kaspar is at first confused and scared when he sees the hermit and misunderstands the hermit's speech:¹⁶

- 11 *Dom Juan; oder, Der steinerne Gast. Eine Oper in vier Aufzügen. Von W. A. Mozart. In neuem, vermehrtem, und nach der Schröderischen Bearbeitung des Textes, verbessertem Klavierauszuge, von C. G. Neefe. Bonn: Simrock, 1797.*
- 12 This becomes clear from the poster announcing the Berlin production's first performance on December 20, 1790, which lists the hermit as one of the characters. See also Kurt Helmut Oehl: Die eingeschobenen Dialogszenen in Mozarts *Don Juan* im 18./19. Jahrhundert. In: *Florilegium musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*. Ed. Christoph H. Mahling. Tutzing: Hans Schneider, 1988, pp. 247–266: 252; and Till Reininghaus: *Mozarts Don Juan in Hamburg. Zur Don Giovanni-Rezeption im ausgehenden 18. Jahrhundert*. In: *Musiktheater in Hamburg um 1800*. Ed. Claudia Maurer Zenck. New York: Peter Lang, 2005. (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*. 12.) pp. 91–114: 92.
- 13 Carol Padgham Albrecht: *Music in Public Life: Viennese Reports from the Allgemeine musikalische Zeitung, 1798–1804*. Ph. D. diss., Kent State University, 2008, p. 26.
- 14 Otto Rommel traced these elements into seventeenth-century traditions of the so-called *Haupt- und Staatsaktionen*, whereas Oehl pointed out the scene's presence in South-German puppet shows focused on the Don Juan story. *Die romantisch-komischen Volksmärchen*. Ed. Otto Rommel. Leipzig: Reclam, 1936. (= *Deutsche Literatur: Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe 13d. 2.*) pp. 47–48; Oehl, *Die eingeschobenen Dialogszenen*, p. 250.
- 15 *Die romantisch-komischen Volksmärchen*, p. 283.
- 16 Karl Edler von Marinelli: *Dom Juan, oder Der steinerne Gast*: <http://gutenberg.spiegel.de/>



“KASPAR
Wer... wer... wer ist der Herr?
EINSIDLER
Ein Waldbruder.
KASPAR
Da haben’s wir! Er ist noch ärger als ein Pantherthier, er kann reden, und ist
ein Waldluder...
[...]
EINSIDLER
Ich bin ein Einsidler.
KASPAR
O Ich bedank, und erhohl mich... Jetzt fürcht ich mich nicht mehr... Es muß
unweit von hier ein Hochzeit seyn, und er ist...
DON JUAN
Wer ist er?
KASPAR
Ein Bierfidler.
[...]
KASPAR
Ich muß doch wissen wer...
EINSIDLER
Erspare dir das viele Fragen. Bin Eremit...
KASPAR
Juhu! Gnädiger Herr! Jetzt haben wir’n rechten Mann gefunden: er ist Bruder
Credit.”

Lippert’s rendition of Leporello’s conversation with the hermit follows along conspicuously similar lines: Leporello also thinks of the hermit as a man-eating beast and misunderstands “Eremit” as “Credit”.¹⁷

The Vienna libretto for *Mädchentreue* has a less complicated background, since it was written by Georg Friedrich Treitschke (1776–1842), who based it on an earlier, Leipzig translation of the opera by Christoph Friedrich Bretzner (1748–1807). Treitschke came to Vienna in 1802 and was hired as a director and court poet. By 1804, Treitschke was an experienced adapter of pre-existing works for the court theater.¹⁸ Treitschke’s *Mädchentreue* mostly follows Bretzner’s 1794 German adaptation of Da Ponte’s libretto, titled *Weibertreue, oder Die Mädchen sind von Flandern*.¹⁹ Treitschke’s initial text does depart from Bretzner’s printed libretto on several occa-

buch/dom-juan-oder-der-steinerne-gast-21/3 [2018-05-01].

- 17 Lippert probably also drew on popular, partially improvised repertoire of his day when he included into his adaptation the discussion about “herring torture” (“Härings Probe”) in act 1, scene 3.
- 18 Among Treitschke’s most successful projects up to date has been the adaptation of Cherubini’s *Les deux journées* as *Die Tage der Gefahr* in 1802.
- 19 *Weibertreue, oder Die Mädchen sind von Flandern*. Leipzig: Jacobäer, 1794.

sions, however. Most visibly, Treitschke and his team changed the title of the opera. There must have been some uncertainty about the title of the 1804 German production at first, since the title “Mädchentreue” was written onto the opening page of the manuscript libretto only additionally in different ink (1r). This uncertainty also marked the opening phrase of the second trio: “Weibertreu ist gleich dem Phönix”. The opening word was rewritten into “Mädchentreu” (4r), possibly to reflect the new title.²⁰ Treitschke’s texts of the opening trios also depart from Bretzner’s version and instead follow the German text used in the bilingual first edition of the opera’s vocal score.²¹ In the second trio (“Weibertreu ist gleich dem Phönix”), for example, both Treitschke and the vocal score keep Da Ponte’s phoenix metaphor, whereas Bretzner opens the same trio with “Weibertreu ist *Cosa rara*, / Ist der ächte Stein der Weisen”.²² As Claudia Maurer Zenck has suggested, however, the author of the vocal-score text might have been Bretzner himself, and Treitschke might have simply combined two versions of Bretzner’s text.²³

Treitschke also had input into the musical aspects of the 1804 *Mädchentreue*, as reflected in a note attached to the autograph of Mozart’s thirteen-measure replacement for the canon in *Così*’s second-act finale (currently in the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz). As Alan Tyson has shown, the autograph might have originally belonged to the court-theater conducting score (ÖNB, OA.146/1-2 Mus), but was separated and replaced with a copy, probably in 1804 at Treitschke’s request.²⁴ Upon the separation, Treitschke added the following note to the autograph, which accompanies it until the present day: “Eine Abkürzung zu *Così* fann [!] tutte, um das Largetto im 2n Finale zu ersparen, von Mozarts eigener Handschrift, für das kais: Hoftheater. / Sie ist in keine anderen Hände gekommen. / gefunden am 29 August 1804 / Fr. Treitschke.”²⁵

20 The whole trio was eventually cut from the opera.

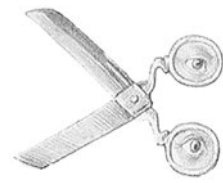
21 *Così fan tutte, o sia, La scuola degli amanti; Weibertreue, oder die Mädchen sind von Flandern*. Ed. Siegfried Schmiedt. Leipzig: Breitkopf, 1794–1795.

22 Both the vocal score’s and Treitschke’s translations of the opening ensembles bear a close resemblance to the translations used in Donaueschingen, Germany, and based on the version created for the Wenzel Mihule company in Prague in the early 1790s. See Claudia Maurer Zenck: *Così fan tutte. Drama giocoso und deutsches Singspiel: Frühe Abschriften und frühe Aufführungen*. Schliengen: Argus, 2007, p. 373.

23 According to Maurer Zenck, Bretzner might have translated Da Ponte’s sung texts first and published them with the vocal score. At a later point, Bretzner might have revised the sung numbers (especially the opening trios), combined them with new translations of the recitatives (turned into spoken dialogues), and published them in the 1794 *Weibertreue* libretto edition. Maurer Zenck, *Così fan tutte*, p. 178.

24 Alan Tyson: *Mozart: Studies of Autograph Scores*. Cambridge: Harvard University Press, 1987, pp. 206–208.

25 Quoted after *ibidem*, p. 348.



Censorial Interventions

Multiple levels of different handwritings, in pencil, varieties of ink, and red crayon in the *Don Juan* and *Mädchentreue* manuscripts show that the Viennese *Singspiel* adaptations of the two Mozart-Da Ponte operas were revised in several waves by numerous people. The only writer who can be identified and whose entries can be dated with a greater degree of certainty is Franz Karl Hägeline, the long-time Viennese theater censor (1735–1809, in office 1770–1804). It was typical for Hägeline to write his permission on the last page of the librettos submitted to him for inspection. One such inscription indeed appears at the conclusion of *Mädchentreue*: “Dieses Exemplar kann gedruckt, / und aufgeführt werden. / Den 27n Jan. 1804” (79v). Hägeline read and commented on the libretto in January of 1804, several months before the opera’s first performance in September 1804. The censorial review of the *Don Juan* manuscript was more complicated, as indicated by three notes by Hägeline. The first note is undated and likely from prior to the 1798 original production: “Kann mit Korrekturen gedruckt und aufgeführt werden. Hägeline” (111r).²⁶ Two more inscriptions were added in December 1803, when the opera was revised following Lippert’s death (111v). In the first note, from December 16, 1803, Hägeline explains that due to an order by a “higher instance”, portions of scenes 16 and 18 in the first act, marked in red, need to be reworked. In the second note, from December 18, 1803, Hägeline approves the additional changes.²⁷ Red-crayon markings in scenes 16 and 18 suggest that revisions indeed occurred at the censor’s request in December 1803 (44r–v; 54r–55r). The revision of scene 18 is quite straightforward: the red crayon line appears in the margins of the text in the moment when Don Giovanni attempts to abduct Zerlina at the end of the first-act (second-act in 1798) finale. The cuts and revisions (most likely entered only in response to the red line) make the onstage characters’ reactions to Zerlina’s screams less sexually explicit.²⁸

Other types of entries in both manuscripts can be connected to Hägeline. On top of the last page of the *Mädchentreue* libretto (80r), for example, one notices two revisions in different scripts: the first one, in thin and light brown script, replaces the word “Grillen” with “Angst”, the second, in thick and dark brown script, replaces “küssen” with “scherzen”. The thick, dark script is very similar to that of Hägeline’s note at the bottom of the same page, and it is therefore tempting to view it as another

26 As Lisa de Alwis has explained, such short, undated approval notes were typical for Hägeline before 1801, when the police took over censorship jurisdiction and Hägeline was required to write more substantive evaluations. Lisa de Alwis: *Censoring Don Juan: Theater Censor’s Franz Karl Hägeline Treatment of a Singspiel by Mozart*. In: *Mozart-Jahrbuch 2012*, pp. 267–276: 268.

27 De Alwis has suggested that it was Hägeline himself who made the changes, because the two days separating the notes are too short of a period to allow Hägeline to ship the libretto with his remarks to the court theater and receive and review the revision. *Ibidem*, p. 273.

28 De Alwis has pointed out that the reviewers (both Hägeline and the “higher instance”) were more sensitive and restrictive about the suggestive content in 1803 than in 1798, which reflects the strengthening of state supervision of theaters in the early 1800s. *Ibidem*, p. 268.

entry by Hägelin himself, especially considering that it reduces the text's suggestiveness. Similar "Hägelin" notes appear throughout the libretto. These entries are limited in scope, revising single words and phrases. Lisa de Alwis has pointed out that such cursory review was typical for Hägelin, especially in the 1780s and 1790s.²⁹

These revisions reflect the principles that Hägelin wrote down in his own handwritten "Guidelines on Censorship" from 1795.³⁰ In that document, he claims that the matters that should concern a censor the most are those related to the issues of religion, politics, and morals. Concerns about these issues seem to have prompted most of what "Hägelin" rewrote both in the *Mädchentreue* and the *Don Juan* manuscripts. Several "Hägelin" revisions reflect the censor's concern about proper treatment of religious issues. In one section of the "Guidelines", Hägelin claims that the use of Biblical words and phrases is impermissible; and indeed two "Hägelin" entries in the *Mädchentreue* manuscript (5r, 79r) remove phrases that refer to the two sisters as daughters of Eve.³¹ Numerous examples of sensitivity to religious phrases appear also in the *Don Juan* manuscript: the word "Gott" tends to be replaced with "Himmel" (75v); in several instances, the word "heilig" is cut (78v); the word "beichten" is consistently rewritten as "bekennen" (101r).

"Hägelin" entries also betray the reviser's sensitivity to explicit references to political and social issues. In the *Mädchentreue* manuscript, "Hägelin" seems to have been particularly concerned about the tendency to refer to current political events. In Bretzner's rendition, for example, Wilhelm and Fernando were going to fight "the French", and "Hägelin" changed that to the more neutral "enemies" (18v);³² also Despina's guess that the newly arrived male suitors at the beginning of the first-act sextet were "sansculots" was changed no less than three times (first to "Bosnians", and later, in the "Hägelin" hand, to "Armenians" – 24r). Similar sensitivity marks the *Don Juan* manuscript: in the first version of the bailiffs scene, for example, "Hägelin" crossed out a sentence about house-searches (18v), possibly, as de Alwis points out, to suppress allusions to the unpopular inspections of private homes for the purpose of conscription that became common during that period.³³

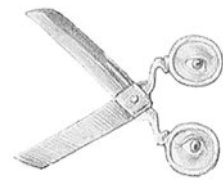
29 Ibidem.

30 On recent discoveries concerning the document see Lisa de Alwis: Censoring the Censor: Karl Glossy's Selective Transcription (1897) of Karl Hägelin's Directive on Viennese Theatrical Censorship (1795). In: SECM in Brooklyn, 2010: Topics in Eighteenth-Century Music I. Ed. Margaret R. Butler and Janet K. Page. Ann Arbor: Steglein, 2014, pp. 232–241.

31 Hägelin's "Guidelines" are cited in Karl Glossy: Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur I. In: Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft 7 (1897), pp. 238–340: 320.

32 The sentence about Wilhelm and Fernando's opponents was eventually cut completely.

33 De Alwis, Censoring *Don Juan*, p. 269.



Another social and political issue that the censor discussed in his “Guidelines” and corrected in the *Don Juan* libretto is the criticism of nobility.³⁴ Throughout the manuscript, we find corrections in statements where various characters make a connection between Don Juan’s evil deeds and his noble status. In the second-act (within the four acts of 1798) conversation between Zerlina and Don Juan (38r–v), the peasant girl at first refuses to trust Don Juan’s marriage proposal since her parents have warned her not to trust “vornehmen Herren”. Don Juan responds that when a “vornehmer Herr” is in love he always has good intentions. The phrase “vornehmer Herr” appears a few more times throughout the manuscript, and every time it is rewritten to omit references to social class; for example, Zerlina ends up talking about “solche Herren wie Sie sind” and Don Juan about “Herr meines gleichen.”

By far the largest amount of revision entered in the “Hägelin” script relates to morality and propriety, subjects that Hägelin discussed at a great length in his “Guidelines”.³⁵ The above-mentioned transformation of “küssen” into “scherzen” on the last page of the *Mädchentreue* manuscript, for example, clearly aimed at reducing the sensuality of the opera’s final maxim. The “Hägelin” script also appears in the entry that mollified Alfonso’s assessment of the severity of the sisters’ seduction: whereas Bretzner called their giving in to the charms of their disguised lovers as “Seitensprung” the revised Vienna libretto uses the word “Seitenschritt” (65v).

Within the *Don Juan* manuscript, “Hägelin” entries aim at reducing the sexual innuendo as well. For example, whenever the word “Verführer” appears in the manuscript, it is changed into “Betrüger”, and the verb “verführen” transforms into “entführen”. Similarly, one “Hägelin” revision appears in the dialogue that in 1803 replaced the hermit scene, where Leporello recounts his earlier adventure with Donna Elvira. The censor was apparently dissatisfied with Leporello’s statement that Elvira “klebte mir am Leibe” and replaced it with a more general, less sensual phrase “sie hing sich an mich”. Numerous changes also appear in the earliest layers of the *Don Juan* text and might have been entered already in 1798.

The “Restorative” Effect of Censorship

As invasive as they may seem, Hägelin’s transformations did not curb the spirit of Mozart and Da Ponte’s original opera any more than was typical for most adaptations at the time. In some instances, in fact, Hägelin restored meanings lost in the process of German translation, as can be seen in scene 16, with the famous “champagne” aria (42v, 44r–v).³⁶ In the censorial manuscript, the original aria text

34 Glossy, *Zur Geschichte*, p. 325.

35 *Ibidem*, pp. 317–320 and 326–328.

36 The term “champagne” aria derives not from Da Ponte’s original – no champagne is mentioned there – but from Schröder’s translation of Da Ponte’s first line “Fin ch’han dal vino” as “Treibt der Champagner alles im Kreise”. The line was appropriated by most later German translations of *Don Giovanni*. See Reininghaus, *Mozarts Don Juan*, p. 104.

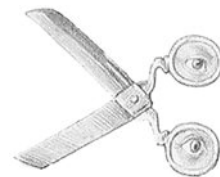
was cut at some point, and in between the lines a new text was written in brown ink. It is unclear whether and when the two versions were performed (the second version never made it into the conducting score or the prompter's book). Both early texts, however, significantly alter the meaning of the Italian original, making the aria more sexually explicit. In the first German version, Lippert replaced the list of dances that Don Giovanni envisions for the party with a list of anonymous women Don Juan hopes to encounter: instead of "Senza alcun ordine / La danza sia, / Chi 'l minuetto / Chi la follia / Chi l'alemannna / Farai ballar", we find "Ganz ohne Nahmen sind hier die Damen / Englisch und steurisch, / Schwäbisch und bäurisch, / Alle nach Gusto, das ist nur schön". The insistent rhythms and *sforzandi* in Mozart's musical setting of Da Ponte's text (mm. 33–42) now accompanied a list of anonymous women and thus would have acquired a sexual undertone in performance. The second version of the German aria, written in between the crossed-out lines of the first, would be even more problematic from a censor's point of view since it replaces the stanza in which Don Juan enumerates women of various nationalities with a list of physical attributes: "Faßt man die Blonde / Wie die Brünette / Schlanke und fette – jede ist mein!" In connection with these new stanzas, Mozart's pounding music must have sounded violently sexual. This second version also introduces the image of an assisted rape into the aria: "Freund Leporello deckt mir den Rücken, / Theilt mein Entzücken, / Und hindert das Schreyn, / Und schläfert sie ein".

Probably in response to objections by the authorities, expressed in Hägelin's note from December 16, 1803, a new text of the aria was inserted into the manuscript (43r–v). The third version toned down the suggestiveness of the earlier ones. The revision, for example, returns to the third stanza a list of dances to be presented at the party: "Jetzo im Tanze, / Englisch und steyrisch, / Schwäbisch und bayrisch, / Dreh' ich mich wirbelnd schon seh' ichs, wie schön!" The new aria also no longer discusses specific physical interactions between Don Juan and the females – like Da Ponte's Italian text and unlike Lippert's translation, it is somewhat suggestive but no longer crude.

Even this sanitized version probably displeased certain members of the court theater staff, because the prompter's libretto (Mus.Hs.32706) contains a fourth version of the aria's text. This version further de-sexualizes the aria by putting the emphasis on dancing as opposed to seduction. It seems that this version was actually performed at some point, since it is written into the prompter's book in the sung as opposed to poetic form – the prompter wrote out all the repetitions of individual lines to prevent getting lost during the performance of this difficult aria.

Prior to and Beyond Censorship

The process of subduing the innuendo in Da Ponte's librettos started well before the censorial review. The censors' moralistic approach to *Mädchentreue* continued the trend to cleanse *Così fan tutte* of subversive elements that started already in



Bretzner's translation. Bretzner's careful treatment of suggestive passages is particularly obvious in his rendition of the first-act duet "Ah guarda sorella". Da Ponte's ending of the sisters' introductory duet is filled with suggestive irony, because the sisters vow fidelity and at the same time ask Amor for "vivendo penar" (lively pain) should their constancy fail. Mozart underlined the sexually tinged image of "lively pain" with melismas and chromaticism.³⁷ In 1794, Bretzner removed most of Da Ponte's innuendo; the sisters now fear for the fidelity of their beloveds and complain about the unsteadiness of men.³⁸ Into Dorabella's second-act aria "È amore un ladroncello", furthermore, Bretzner introduced an explicitly moralistic element. In the original aria, Dorabella tries to persuade Fiordiligi to surrender to her new suitor the same way she has given in to hers. Dorabella refers to "Amor" as a "little serpent" who brings "sweetness and pleasure" and "pecks" in one's breast. In the 1794 adaptation, incorporated into the 1804 Vienna libretto without any changes, Bretzner omitted Da Ponte's references to physical penetration and made Julchen (as he refers to Dorabella) warn against seduction.

Bretzner also approached with particular carefulness Despina's two arias, and this approach was intensified in *Mädchentreue*. The opening quatrain of Despina's second-act aria "Una donna a quindici anni" features the spicy line claiming that a young girl needs to know where the devil keeps his tail ("dove il diavolo ha la coda"). In the second edition of *Così*'s libretto (both were published in 1790), the double entendre was replaced with a more innocuous line, but the change did not make it into the autograph or the early conducting scores of the original Italian opera.³⁹ Bretzner transformed not only the problematic line but the overall meaning of the aria. In the opening quatrain, he had Nanette introduce her list of flirtation techniques as a means of avoiding the "snares of men" ("Männer-Schlingen zu entgehen").⁴⁰ Bretzner also got rid both of the "devil's tail" and of the line that reveals the low age of her advisees (fifteenth-year olds). Into Nanette's first-act aria "Bey Männern, bey Soldaten" ("In uomini, in soldati"), Bretzner incorporated an explicitly moralistic exhortation that was not present in Da Ponte: "Mädchen drum trauet nicht, / Traut keinem Herzchen, / Schwört er auch Treu und Pflicht / Braucht ihn zum Närrchen". At the same time, however, Bretzner kept intact the overall message of the original aria, that men are generally inconsistent and that love and eternal fidelity are mere trifles.

37 As Bruce Alan Brown points out, moreover, the sisters' exchange of musical material in the duet's coda points to their eventual affairs with switched lovers rather than steadfastness. Bruce Alan Brown: *W. A. Mozart: Così fan tutte*. New York: Cambridge University Press, 1995, p. 114.

38 See also Maurer Zenck, *Così fan tutte*, p. 179.

39 See Ian Woodfield: *Mozart's Così fan tutte: A Compositional History*. Rochester: Boydell Press, 2008, p. 96.

40 Maurer Zenck saw the difference between Da Ponte's and Bretzner's approach to Despina's second-act aria as a shift from "Leichtherzigkeit" to "eine sanfte Mahnung". Maurer Zenck, *Così fan tutte*, p. 179.

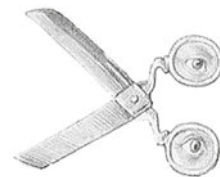
Treitschke and his team further developed Bretzner's moralistic adaptation. The first-act aria was apparently problematic. The 1804 manuscript at first reused Bretzner's translation but with revisions. The reviser was particularly troubled with Bretzner's sensually tinged lines "Ein Küßchen hier und dort / Sich zu erhaschen; / Bricht jeder Schwur und Wort / Um nur zu naschen". The reviser attempted to fix the words "erhaschen" and "naschen" several times, but eventually just kept the original ones (20v). All of Bretzner's text was eventually glued over in the censorial manuscript, and a new text was inserted on a separate page ("Unter Männern, bey Soldaten"; 21r–v). This new text consists for the most part of Bretzner's translation of Despina's second-act aria ("Männer-Schlingen zu entgehen"), which, as a result, was cut from the second act of Treitschke's manuscript (43v–44r).⁴¹ The first five lines of the replacement aria are new and have similar meaning to that of the original first-act aria ("Bey Männern") – it warns the sisters not to trust men. Treitschke's revision therefore combined Bretzner's moralistic changes and produced a text that was more detached from Da Ponte's original suggestiveness.⁴²

There is no evidence, however, that Treitschke's new text was actually sung during the 1804 and 1805 performances. Granted, it appears on the inserted page in the manuscript libretto and was printed in the 1805 edition of *Mädchentreue*, but it does not survive in any of the nineteenth-century performing materials. The main problem of matching the 1804 manuscript libretto to the conducting scores preserved in the Austrian National Library is that the scores were used for subsequent productions of the opera, whereas the libretto manuscript contains only the changes affecting the 1804 production (another inspection copy of the libretto is preserved from 1819, which shows that the 1804 manuscript was no longer used by then). Some portions of the *Mädchentreue* scores clearly do date to 1804. Yet none of these scores contains the text of Despina's aria from the censorial libretto and the 1805 print. Despina's lyrics remained quite controversial throughout the nineteenth century, were rewritten for every subsequent production, and as a result, the original 1804 scores must have been discarded. The score that remains most closely connected to the 1804 production is Mus.Hs.32321: it drops Nanette's original first-act aria and replaces it with the second-act one in Bretzner's translation ("Männer-Schlingen zu entgehen"). But even this score only contains Bretzner's text with no traces of Treitschke's revision.⁴³

41 This text, if it was actually performed, was probably sung to the music of "Una donna" because the 1804 score of the opera (Mus.Hs.39321) features that aria in the first act.

42 Woodfield also suggests that Mozart might have envisioned Despina's "Una donna" as her introductory aria in the first act, and that Treitschke might have switched it to the first act because he was aware of this design. Woodfield, Mozart's *Così fan tutte*, p. 94.

43 The score also does not reflect the textual changes entered into the censorial manuscript. At the opening of the first-act sextet, for example, Nanette continues to wonder whether the two strangers might be "Sansculots" although the word has been revised several times in the censorial manuscript (24r). Since the score does not reflect the revisions entered into the censorial score, it must have been finished sometime early in the planning stages of the production.



Treitschke's manuscript libretto also sheds a new light on what Ian Woodfield terms "the two sisters problem". As many researchers have pointed out, numerous elements within the autograph of *Così fan tutte* indicate that Mozart toyed with the idea of switching the roles of the two Ferrarese sisters or at least got them mixed up at times. Woodfield proposes that during the process of *Così*'s inception, Mozart and Da Ponte for a time operated with a scenario according to which the lovers remained uncrossed (i. e., Fiordiligi and Dorabella were seduced by their original lovers).⁴⁴ Woodfield also claims that Bretzner, like other translators of *Così*, wanted to alter the unsatisfactory ending that couples the "wrong" pairs of lovers and therefore reversed the sisters in the first part of the opera.⁴⁵ But as Woodfield himself points out, Bretzner's attempt failed already in the very beginning; in act 1, scene 2 Bretzner's Julchen (Dorabella) refers to her lover as Wilhelm (Guglielmo), which contradicts the fact that in the opera's opening number Bretzner's Fernando (Ferrando) praised Julchen (Dorabella) as his faithful lover. This obvious initial contradiction makes it difficult to accept Woodfield's idea that switching the pairs in the first act was part of a rational plan by Bretzner. Instead, it seems more likely that Bretzner and his editors simply overlooked the switch – the sisters are more or less indistinguishable from each other at the beginning of the opera, and mixing in new names adds to the confusion of who is who. One reason for the confusion was that throughout scenes 2 and 3 of the Italian original Fiordiligi refers to Guglielmo only once and Dorabella does not even mention Ferrando's name; the German names of the females were Bretzner's invention, and Bretzner might have gotten mixed up while trying to keep up with two pairs of lovers and eight names.

The 1804 Vienna libretto suppressed the confusing elements in Bretzner's approach to the two sisters. Treitschke changed the opening two quatrains of the opera, clarifying that Fernando (Ferrando) was coupled with Julchen (Dorabella) and Wilhelm (Guglielmo) with Charlotte (Fiordiligi):

Bretzner (1794)

FERNANDO
Wie? Julchen mich täuschen,
So himmlisch so schön!
O wagt nicht die Treue
Und Tugend zu schmähn!

WILHELM
Treu liebt mich mein Mädchen,
Welch himmlisches Glück!
Die Wangen ziert Schönheit,
Und Unschuld den Blick."

Treitschke (1804)

FERNANDO
Wie? Julchen soll trügen, die Engelgestalt?
Von Strahlen der Schönheit und Jugend umwallt?

WILHELM
Das Herzchen Charlottens ist edel und gut,
Ihr Blick ist der Spiegel der zärtlichen Gluth."

⁴⁴ Woodfield, Mozart's *Così fan tutte*, pp. 99–121.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 202.

The 1804 manuscript libretto does copy Bretzner's lines in act 1, scenes 2 and 3, where Julie (Dorabella) refers to her lover as Wilhelm (Guglielmo) and Charlotte (Fiordiligi) to hers as Fernando or Ferdinand (Ferrando). But these incorrect references were fixed in brown ink (7v, 8r, 9r). A similar change occurred in act 1, scene 11 (26v), where one of the Viennese revisers switched to Dorabella (Julie) a statement that Bretzner had assigned to Charlotte (Fiordiligi). Bretzner seems to have been following the printed Italian libretto, disregarding that Mozart changed the distribution in his score, and the Viennese reviser therefore brought the libretto closer to Mozart's score.⁴⁶

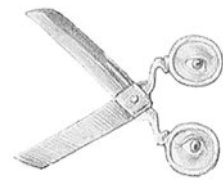
The approach of the *Don Juan* adaptation to the issues of decency and morality was more complicated. To some extent, Lippert's version followed the tendency of German adaptations to reduce sexual innuendo in the free-spirited Italian libretto. Numerous passages in *Don Giovanni* and *Così fan tutte* would never be allowed to appear in the German-language operas performed at the court theater during the 1780s (a German opera ensemble was active there in 1778–1783 and 1785–1788). Partially because it could be understood by larger segments of population and partially because it functioned as a form of national representation, the content of the German-language operas presented at the court theater was scrutinized much more closely than that of Italian operas.⁴⁷ This scrutiny of German-language performances further intensified in the early 1800s.

Some of the moralistic transformations in *Don Juan*, however, did not originate in Vienna. In his study of the German approaches to *Don Giovanni*, Christof Bitter points out that already the 1789 German adaptation by Schmieder smoothed out some crude and suggestive passages of Da Ponte's original. Bitter used Donna Anna's account of Don Giovanni's rape attempt as an example: whereas in Da Ponte's original Donna Anna describes that she managed to loosen her attacker's grip by "twisting and bending" ("svincolarmi, torcermi e piegarmi"), in Schmieder's version she simply "squirmed away from him" ("wand ich mich von ihm"), which makes their interaction seem less physical.⁴⁸ Although some *Don Juan* translations, such as a handwritten libretto possibly used during the 1794 revival of *Don Juan* in Frank-

46 This short exchange and the switch executed by Mozart also prefigure the switching of the lovers later in the opera. In Mozart's rendition, Fiordiligi asks why the two strangers came to their house ("E in casa mia che fanno?") and Guglielmo responds that it was because of love. Guglielmo is here responding to his original lover (Fiordiligi), but it is Dorabella whom Mozart makes respond to him ("Numi che sento"). Mozart emphasizes Guglielmo's phrase about love by shifting from simple to accompanied recitative, and by having Dorabella respond in accompanied recitative as well, he creates a musical bond between her and Guglielmo that foreshadows the eventual outcome of the seductions.

47 This is explained in Martin Nedbal: *Morality and Viennese Opera in the Age of Mozart and Beethoven*. New York: Routledge, 2017, pp. 84–122.

48 Christof Bitter: *Wandlungen in den Inszenierungsformen des "Don Giovanni" von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland*. Regensburg: Bosse, 1961. (= *Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft*. 10.) p. 70.



furt, did keep the more physical description of Donna Anna's struggle, the 1798 Vienna manuscript uses the less suggestive version by Schmieder, which shows that the taming of Da Ponte's suggestiveness started long before the Viennese censors surveyed Lippert's translation.⁴⁹ Even the less suggestive version of Donna Anna's struggle, however, became eventually problematic for the Viennese reviewers of the *Don Juan* libretto. At some point, someone further smoothed Donna Anna's description by changing her statement that the attacker seized her tightly with his hand ("mit der andern [Hand] ergreift er mich so gewaltig") into one according to which he grabbed her by the neck ("mit dem andern Arm faßt er mich so gewaltig um den Nacken"; 32v). It is not clear, however, whether this change happened before or after Hägelin's initial inspection of 1798.

While reducing sexual innuendo in some portions of Da Ponte's texts, certain German adaptations in fact intensified it. This is the case with the moment of Zerlina's abduction in the first-act finale. Schmieder's translation closely followed Da Ponte's text, whereas Schröder's translation, used in the first edition vocal score of 1797, introduced suggestive elements that were appropriated by Lippert in 1798. In reaction to Zerlina's screams for help, Schmieder's Masitto [!] sings "Ach Zerlinchen!", which is quite close to Da Ponte's "Ah, Zerlina". The Schröder version, used in the 1797 vocal score and in Lippert's 1798 Vienna adaptation, made Masetto's statement more suggestive: "Ach Zerline! Möcht's gelingen!" ("Ah, Zerlina! What if it succeeds!"). The obscene phrases in Schröder's and Lippert's translations were performed in Vienna until Hägelin corrected them in 1803 to "Ja sie schnell zurücke bringen" (54v).⁵⁰

Even after the censorial purge of Lippert's libretto in 1803, moreover, the Vienna *Don Juan* lagged behind the moralistic refinement of Friedrich Rochlitz's adaptation, published in 1801 and used in the first edition orchestral score by Breitkopf & Härtel. The 1801 translation of the famous first-act seduction duet "Là ci darem la mano" provides a good illustration of Rochlitz's moralistic preoccupations.⁵¹ Previous translations, including Lippert's, kept close to Da Ponte's sensual original. In Rochlitz's 1801 adaptation, by contrast, Don Juan spends more time persuading Zerline that he wants to marry her – he explains that he wants to retire to his castle to live in peace and be close to nature, but wants an innocent girl to share his riches with him in the seclusion. In the following duet, Rochlitz replaces Da Ponte's sensual image of joining hands ("Là ci darem la mano") with a statement of assurance ("Sei ohne Furcht, mein Leben"). In Rochlitz's final stanza, moreover, Don Juan and Zerline no longer talk about renewing the pangs of love but about eternal happi-

49 On the suggestiveness of the 1794 Frankfurt libretto, see Dieckmann, *Don Giovanni deutsch*, pp. 8–9.

50 Since it is one of the pages marked by the red-crayon line that Hägelin mentions in his December 1803 note, the revision must have been among those executed in 1803.

51 Friedrich Rochlitz: *Don Juan*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801, pp. 13–14.

ness. Thus in Rochlitz's rendition Don Juan's promise of marriage is more detailed, tangible, and less sensual.

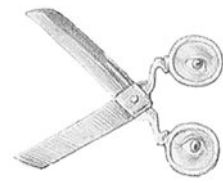
Lippert is less concerned about suppressing sensual elements than Rochlitz. From the dialogue leading to the duet, Lippert excised the point about retiring to a close-by "casinetto" ("little house") where the union between Don Juan and Zerlina should be consummated. Lippert apparently wanted to avoid the notion of Don Juan and Zerlina leaving for an enclosed space so intensely that although he based the duet's first two lines on Schröder's text from the 1797 vocal score, he changed Schröder's second line from "Komm in mein Schloss mit mir" into the slightly illogical "Komm in die Stadt mit mir". This change might have been a measure of self-censorship, since Lippert may have been aware of Hägelin's self-professed sensitivity to depictions of two lovers retiring into an enclosed space.⁵² At the same time, unlike Rochlitz, Lippert and later Viennese revisers never removed the sensual final stanza: "So laß uns ohne Weilen, / Der Lust entgegen eilen, / Die dieser Tag verspricht."

The complex negotiations between multiple agents involved in the creation of the Vienna *Don Juan* and *Mädchentreue* are recognizable from the differences between various handwritten and printed sources for the two adaptations. Some of the brown ink and red crayon notes entered into the *Mädchentreue* censorial manuscript appear in the 1805 printed libretto, whereas others do not. Similarly, certain numbers have been revised by multiple writers first and only then cut from the opera; this was the case of Despina's first-act aria and the second trio of the first act. Also significant is the months-long time span between the censor's permission from January 1804 and *Mädchentreue's* first performance in September of the same year. Treitschke's note from the summer of 1804 about finding Mozart's autograph of the revised passage from the second-act finale shows that additional revisions in the opera were executed long after the censor approved the libretto. The censor therefore read and approved a slightly different text from what was eventually performed on the court theater stage.

Expansion and Excision

The collective work of various agents in adapting *Don Juan* and *Mädchentreue* went beyond individual passages and gradually transformed overall characterizations of the main protagonists. Within *Mädchentreue*, it is the character of Fiordiligi (Charlotte) that underwent a particularly interesting transformation. The two seduction scenes between Ferrando and Fiordiligi are among the most widely altered parts of *Mädchentreue*. Treitschke's transformation reaches a highpoint during the new couple's second-act duet. The 1804 manuscript libretto first copied Bretzner's version that closely followed Da Ponte's original. Bretzner's version, however, was partially torn out of the manuscript so that the flow of the plot suddenly breaks in the middle of the previous aria. No replacement text remains in the manuscript, but a new ver-

52 See de Alwis, *Censoring the Censor*, p. 238.



sion of the duet appears in the 1805 printed libretto. In it, Treitschke's Charlotte accepts Ferrando's entreaties only after he pledges his eternal fidelity:

“CHARLOTTE: Bist du wirklich mir ergeben?
 FERNANDO: Prüfe mich in Glück und Leid.
 CHARLOTTE: Willst du keiner Andern leben?
 FERNANDO: Dein bin ich in Ewigkeit.
 CHARLOTTE: Nimm die Hand! –
 FERNANDO: O süße Beute!
 CHARLOTTE: Als ein Pfand –
 FERNANDO: Der höchsten Freude!”

Although she eventually falls, Treitschke's Fiordiligi does not necessarily give in to Ferrando's sex appeal, but to his upright character. Da Ponte's Fiordiligi, by contrast, gives in specifically to Ferrando's sensual ardor, and Mozart intensifies the moment's lasciviousness with sensual music. Treitschke and his team therefore radically altered the image of the main heroine; Charlotte is more righteous than Fiordiligi, and it is this righteousness (her feeling of pity) that is presented as one of the main causes for her eventual fall.⁵³

Changes in characterization affected even more prominently the eponymous anti-hero and his sidekick in *Don Juan*. As numerous researchers have previously pointed out, most German adaptations of Da Ponte's libretto transformed Leporello from a purely comedic character into one with a more pronounced moralistic streak.⁵⁴ Similarly, Don Juan changed from the dissolute, aristocratic libertine into a violent, roguish criminal. In the 1798 Vienna version, this change becomes most obvious in the three interpolated scenes of spoken dialogue where Don Juan and Leporello interact with bailiffs, a hermit, and the merchant Martes. The manuscript censorial libretto contains two versions of each of these scenes, and the differences between them show how Viennese revisers continued to tweak the overall image of the main characters between 1798 and 1803.

The bailiffs and the merchant scenes originated already in Schmieder's 1789 *Don Juan* for Mainz and Frankfurt. As Friedrich Dieckmann points out, the bailiffs scene might be Schmieder's own creation, whereas the merchant scene was appropriated from Molière's *Dom Juan*.⁵⁵ The first (earlier) version of the bailiffs scene in the 1798 Vienna manuscript (18v–r; 21r–26r) intensifies the satirical undertone

53 Because none of the three *Mädchentreue* scores contains the duet, it is unclear how Treitschke's text fitted with Mozart's music. Even if it was never incorporated into the performed opera, however, Treitschke's Fiordiligi-Ferrando duet shows a reviser intensely re-thinking the moral elements of Mozart and Da Ponte's original work in ways that both were in line and went beyond the concerns of censors.

54 See Bitter, *Wandlungen in den Inszenierungsformen*, p. 78; and Rudolf von Freisauß: *Mozart's Don Juan, 1787–1887*. Salzburg: Kerber, 1887, p. 91.

55 Dieckmann, *Don Giovanni* deutsch, pp. 11–12. Schmieder also added a Molière inspired dialogue between Don Juan and Leporello at the beginning of the cemetery scene in act 2.

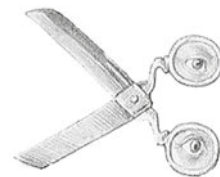
of Schmieder's 1789 original. In Schmieder, the scene immediately follows Donna Anna's "Or sai chi l'onore" ("Du kennst ihn, der schändlich"). In it, a bailiff arrives together with two peasants to arrest Don Juan, probably after Donna Anna and Don Ottavio (Don Gusmann in Schmieder) have notified the authorities about their suspicion that Don Juan is the murderer of Donna Anna's father. Don Juan's clever and evasive answers make the constable look foolish and acquit Don Juan of any suspicion. The Vienna scene occurs earlier in the first act, immediately after the "catalogue" aria. There are several bailiffs and they are simply looking for the murderer of Donna Anna's father – no one suspects Don Juan yet. Don Juan once again cleverly confuses and ridicules the bailiffs, but in a more intense manner than in Schmieder. At one point, for example, Don Juan explains that on his journey from a nearby village, his carriage was harnessed with mules ("Maulesel"). The bailiff unwittingly makes himself the subject of satire when he changes the word "Maulesel" ("mules") to "Esel" ("asses") and responds that Don Juan does not have to worry because there are much bigger "asses" in the city than in the village (23r). Apparently, this line was a source of discomfort for one of the Vienna revisers, who first changed "Esel" to "Maulesel" and later cut it to avoid the unflattering characterization of city people as "asses" – de Alwis has explained that it was against Hägelin's protocol to make fun of specific groups of people and officials.⁵⁶

The fact that certain passages in the first Vienna version of the bailiffs scene contain revisions suggests that the scene was performed, or at least was intended to be performed, at some point. During the 1803 revision, a new version of the scene was added on inserted pages (19r–20v) and introduced speaking roles for two other bailiffs (in the first version, these other bailiffs were mute).⁵⁷ In the revision, the satirical presentation of incompetent state officials is toned down. The bailiffs' confusion now results mainly from Don Juan's buffoonish repetitions of his interrogators' questions. Don Juan also asserts his social standing against the constables, which makes them stop asking pointed questions.⁵⁸ The revision is also closer in content to Schmieder, so close in fact that it does not fit smoothly into the Viennese libretto: just before Don Juan asserts his rank, the constable asks him whether he is the murderer of Don Pedro – this is how Donna Anna's father is called in Schmieder but not in the Vienna text (where he is referred to as Der Comthur). In the revision, moreover, the constable does not become the subject of a joke about mules or asses; instead, and similar to Schmieder, Don Juan observes in an aside "Das sind Hauptesel." The revision therefore focuses on the roguishness of Don Juan and abstains

56 De Alwis, *Censoring Don Juan*, p. 269.

57 This change is reflected in the posters from December of 1803: they list three performers in the roles of the bailiffs as opposed to just one.

58 At the same time, in Don Juan's assertion of rank, someone changed the original word "Edelmann" into "Mann meines Standes", possibly to make sure that Don Juan does not explicitly abuse his noble status.



from pointed criticism of state authorities, possibly in direct connection to stricter censorship supervision.

The merchant scene underwent similar revisions. Once again, the scene was first interpolated by Schmieder, who was inspired by Mr. Dimanche from Molière's *Dom Juan*.⁵⁹ In Schmieder's rendition, the scene occurs at the very beginning of the second act: having overheard Don Juan and Leporello sing their second-act duet (no. 14), Mr. Dimanche, referred to as Juwelier, comes to collect Don Juan's debt. It is never revealed how much Don Juan actually owes, because Don Juan overwhelms the Juwelier with an unstoppable stream of absurd questions and eventually pushes him out of the door. The Vienna manuscript places the scene immediately before the second-act finale and contains two separate versions. In the first version (98r–101v), Don Juan, following Leporello's advice, pretends that he has lost hearing during a hunt and cannot understand Martes's questions. Feigning deafness, Don Juan eventually burns the credit contract.⁶⁰ The revised version was originally written in between the lines of the first and was later inserted, with slight changes, into the manuscript on separate sheets (91r–96v). Similar to the revised bailiffs scene, this revision reduces elements of slapstick comedy and returns to Schmieder's plot, with the exception of an exasperated outburst of Martes at the conclusion.⁶¹

The nature of the two earlier versions illustrates Lippert's satirical approach to the role of Don Juan. A most detailed account of Lippert's *Don Juan* appeared in a report from Vienna, published in the *Allgemeine musikalische Zeitung* on May 25, 1803. The *AmZ* correspondent points out that Lippert "unjustly plays Don Juan as a comic character", but that certain scenes are humorous, especially the newly added ones, such as the discussion of herring torture.⁶² Carol Padgham Albrecht has pointed out that the negative views of Lippert's *Don Juan* in the *AmZ* might have been related to the fact that its editor Rochlitz was also the author of a competing *Don Juan* adaptation from 1801.⁶³ Indeed, other reports suggest that Lippert's appearances in *Don Juan* were quite popular; the critic for the *Zeitung für die elegante Welt* claimed that the Viennese audiences preferred the late Lippert's "Leichtigkeit, Gewandtheit und Kühnheit" to the style of Friedrich Wilhelm Hunnius, who replaced the deceased Lippert in the role of Don Juan in December 1803.⁶⁴ The replacement of the two interpolated scenes might have therefore reflected the desire on the part of Hunnius,

59 See Dieckmann, *Don Giovanni* deutsch, p. 12.

60 Since the first version contains revisions in the "Hägelin" hand, it was probably performed at some point – possible in the period before the 1803 revision.

61 The parallels between the revised scenes suggest that the later versions were adapted at the same time, possibly after Lippert's death in May 1803.

62 Quoted after Albrecht, *Music in Public Life*, p. 145.

63 *Ibidem*, p. 48.

64 Quoted after Michael Jahn: *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810: Musik und Tanz im Burg- und Kärntnertheater*. Vienna: Apfel, 2012, p. 227.

and possibly also the directorship of the Vienna court theater, to sanitize the role of Don Juan after Lippert's death.

The connection between the earlier versions of the two interpolated scenes and Lippert's approach to the character of Don Juan becomes even more obvious in view of the hermit scene. As mentioned earlier, the scene was introduced into the opera in Berlin by Lippert, who probably found inspiration in Marinelli's Leopoldstädter *Dom Juan*.⁶⁵ For some commentators, the incorporation of the hermit scene was the ultimate step in turning the opera's main character into a villainous criminal.⁶⁶ In the earliest layer of the *Don Juan* manuscript, the hermit appears in scenes 1–6 of the fourth act (75r–82v). After the episode of Don Juan's unsuccessful attempt to seduce Donna Elvira's maid, Don Juan and Leporello reconvene in the vicinity of a hermit's abode that happens to be located next to a statue of the murdered Komthur (Commendatore). When Don Octavio arrives by chance to pray in front of the statue, Don Juan murders the hermit, dons his clothes, assumes his identity, persuades Octavio to lay aside his weapons, and murders him as well. The vile actions outrage the Komthur's spirit, who reproofs Don Juan, at which point the 1798 plot returns to that of the Italian opera.

After Lippert's death, the scene was cut from the manuscript libretto and replaced with an inserted dialogue for Don Juan and Leporello (75v–77r; 84r–85r).⁶⁷ The villainous nature of Don Juan, established with particular clarity in the hermit scene, continued to represent one of the most significant attributes associated with Lippert's approach for the next several years. In 1807, for example, Johann Schwaldopler claimed that Lippert's was an insurmountable portrayal of Don Juan if one imagines the character as “hartgesottenen unverbesserlichen Bösewicht ..., der selbst seine Siege bey dem schönen Geschlecht nur seiner Geistesgegenwart, Keckheit, und Menschenkenntniß dankt”.⁶⁸

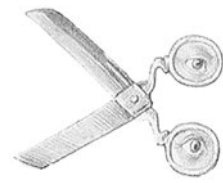
The murder of Don Octavio in the 1798 *Don Juan* led to a reconfiguration of the scene containing Donna Anna's recitative and aria “Crudele! Ah no, mio bene!”. Since Don Octavio is murdered prior to this scene, a spoken monologue was inserted before the 1798 recitative and aria (89v–90v): while reading a letter from Don Octavio (who has been murdered by Don Juan by now), Donna Anna fears for her beloved's life. Lippert keeps the meaning of the following recitative unchanged, and Donna Anna's reaction against Don Octavio's accusations of cruelty that opens her recitative therefore does not flow logically from the monologue. The understand-

65 Lippert's rendition of the hermit scene, however, softened the gruesome violence of Marinelli's play: whereas in the Leopoldstädter play *Dom Juan* murders *Dom Philippo* on the stage, Lippert's Don Juan kills Don Octavio offstage, in the hermit's cave.

66 See Bitter, *Wandlungen in den Inszenierungsformen*, p. 75.

67 The theater posters list the hermit as one of characters until Lippert's death in the spring of 1803 but drop him in later performance announcements.

68 Quoted after Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810*, p. 568.



ing of Donna Anna's recitative and aria as an apostrophe to the absent Don Octavio initiated by his letter became standard in Vienna for the next several generations, although the hermit scene and the murder of Don Octavio were cut already in 1803. Lippert's soliloquy rendition, for example, appears in an 1826 prompter's libretto (ÖNB, Mus.Hs.37703). As late as in his 1887 book *Mozart's Don Juan, 1787–1887*, moreover, the Salzburg writer Rudolf von Freisauff had to point out that Donna Anna has not always performed "Non mi dir, bel idol mio" as a soliloquy but originally sang it directly to Don Octavio, who was present on stage.⁶⁹

Whereas the 1798 *Don Juan* significantly expands Mozart's original opera, the 1804 *Mädchentreue* adaptation mainly relies on cuts, which also must have changed the way audiences perceived the main characters. As Table 3 shows, twelve numbers were missing from the 1804 version, including numerous arias. The excision of the arias in many ways reduced the suggestiveness and irony of Da Ponte's original libretto. As I mentioned earlier, *Mädchentreue* cut Despina's first-act aria in which she talked about male flightiness and replaced it with the maid's second-act aria reconceived as a warning for women to stay away from the snares of men. By excising Dorabella's, Fiordiligi's, and Ferrando's first-act arias that present high-minded ideals of hope, devotion, and fidelity, *Mädchentreue* diminishes the ironic satire of the second act when these ideals are presented as misguided and fake. Similarly, by cutting both of Guglielmo's arias, the 1804 adaptation makes his character appear less bawdy and misogynist. The large-scale cuts in the 1804 *Mädchentreue* point to an important difference between *Don Giovanni* and *Così fan tutte*: whereas the earlier work grows out of a long tradition of theater works rooted in popular culture, Mozart's final *opera buffa* is closely connected to the refined aristocratic courtly culture. As a result, whereas *Don Giovanni* transitioned into the more popularly accessible *Singspiel* form quite easily and even expanded, *Così* entered the world of German vernacular theater only with difficulty and was severely reduced in the process.

Conclusion

The large-scale revisions in the texts of various versions of the Vienna *Don Juan* and *Mädchentreue* suggest that Hägelin and his colleagues at the censorship office had an important, though limited agency in the transformations of the Mozart-Da Ponte *opere buffe* into *Singspiele*. Besides censors, numerous artists and officials adjusted the two works to changing circumstances. Among their concerns, the new political situation in Vienna and in Europe after the French revolution surely played an important role, and so did the accessibility of the German texts to wider levels of Viennese audiences.

The 1798 and 1804 productions influenced the forms in which the two operas would appear in Vienna court theater for the next several decades. Treitschke's *Mädchentreue* served as the basis for many later nineteenth-century productions of

⁶⁹ Freisauff, Mozart's *Don Juan*, p. 61.

Così fan tutte at the court theater, especially those of 1819 and 1840. Treitschke's *Mädchentreue* was also exported to Berlin, where it was produced at the National Theater in 1805, and to Prague, where it was produced at the Estate's Theater in 1808.⁷⁰ Similarly, Lippert's *Don Juan* was picked up by other Central European opera companies, including in Prague in 1807. In Vienna, Lippert's *Don Juan* was replaced with another text in 1817.⁷¹ Just like Lippert's adaptation, however, the 1817 *Don Juan* was based on the Schmieder/Neeffe version and included the interpolated scenes.⁷² Unlike other companies in the German-speaking world, furthermore, the Vienna court theater never adopted the widespread Rochlitz version. The Schmieder/Neeffe-Lippert approach became so strongly associated with the Vienna court theater, that in his 1887 book on the reception history of *Don Juan*, Freisauff viewed the two interpolated scenes, first added by Schmieder in Mainz and Frankfurt, as products of the "eccentric Viennese taste".⁷³

Staged performances of *Don Juan* and *Mädchentreue* must have, at least partially, influenced how contemporary Viennese viewed the Mozart-Da Ponte operas. Perhaps it was in reaction to the Schmieder/Neeffe-Lippert approach to *Don Giovanni* that Ludwig van Beethoven formed his famed aversion to the work, claiming (in an 1825 conversation with Ludwig Rellstab) that it was "too frivolous" and "repugnant" to him.⁷⁴ It is possible to imagine, furthermore, that it was Treitschke's Charlotte, as opposed to Da Ponte's Fiordiligi, who influenced Beethoven's vision of Leonore. Many commentators have pointed out the closeness between Mozart's musical depiction of Fiordiligi and Leonore's first-act aria "Komm, Hoffnung!". Beethoven worked on the first version of *Fidelio* at the same time as *Mädchentreue* was performed at the court theater, and the moral pathos associated with Leonore might be related to the uprightness of Charlotte. The dialogic negotiations that involved the supposedly restrictive censorship could therefore have surprisingly constructive outcomes.

70 The Berlin production is discussed in Edmund J. Goehring: *Much Ado About Something; Or, Così fan tutte in the Romantic Imagination: A Commentary on and Translation of an Early Nineteenth-Century Epistolary Exchange*. In: *Eighteenth-Century Music* 5 (2008), no. 1, pp. 75–105. The Prague production is discussed in Martin Nedbal: *František Štěr's First Czech Translation of Mozart's Final Opera Buffa and the Reception of Così fan tutte in Prague 1791–1831*. In: *Divadelní revue* 27 (2016), no. 2, pp. 53–70.

71 This production helped the opera acquire canonic status and finally pushed it into permanent repertoire. The text was by Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann, who derived it from the Schmieder/Neeffe adaptation.

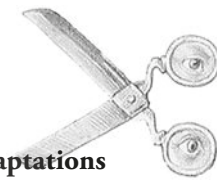
72 This is illustrated by a prompter's libretto dated from 1826 (Mus.Hs.32703).

73 Freisauff, Mozart's *Don Juan*, p. 107.

74 Quoted after Thayer's *Life of Beethoven*. Ed. Elliot Forbes. Vol. 2. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967, p. 947.

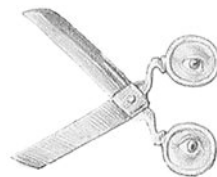
Table 1:

Le nozze di Figaro in Late Eighteenth-Century German Adaptations



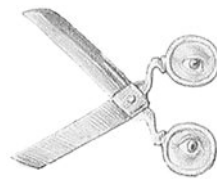
Da Ponte 1786	Knigge 1791	Knigge 1796 (vocal score)	Vulpius 1794	Vienna 1798
Act 1 No. 1 Duettino "Cinque, dieci, venti"	Act 1 1. Duett "Dreizehn, vierzehn, fünfzehn Schritte"	Act 1 No. 1 Duetto "Fünfe, zehne, zwanzig"	Act 1 Duett "Fünfe, zehne, zwanzig"	Act 1 Duetto "Fünfe – zwölfe – zwanzig"
No. 2 Duettino "Se a caso madama la notte"	2. Duett "Sollt' einst unsre Gräfin"	No. 2 Duetto "Sollt einstens die Gräfinn"	Duett "Befindet die Gräfin"	Duetto "Sollt künftig die Gräfin"
No. 3 Cavatina "Se vuol ballare, signor contino"	3. Aria "Will einst das Gräfflein ein Tänzchen wagen"	No. 3 Aria "Will einst das Gräfflein ein Tänzchen wagen"	Ariette "Sie wollen springen?"	Arie "Will einst das Gräfflein ein Tänzchen wagen"
No. 4 Aria "La vendetta, oh la vendetta"	No. 4 Aria "Süsse Rache, o süsse Rache"	No. 4 Aria "Süsse Rache, o süsse Rache"	Arie "Sich zu rächen! Ach, sich zu rächen!"	Arie "Süße Rache, du gewährest hohe Freuden"
No. 5 Duettino "Via resti servita"	4. Duett "Nur vorwärts, ich bitte"	No. 5 Duetto "Nur vorwärts, ich bitte"	Duett "Ich bin Ihr' Ergebene"	Duetto "Nur vorwärts, ich bitte"
No. 6 Aria "No sò più cosa son, cosa faccio"	5. Aria "Neue Freuden, neue Schmerzen"	No. 6 Aria "Neue Freuden, neue Schmerzen"	Arie "Nein, ich vermag es nimmermehr"	Arie "Neue Freuden, neue Schmerzen"

No. 7 Terzetto "Cosa sento"	6. Terzett "Wie? Was hör' ich! Unverzüglich!"	No. 7 Terzetto "Wie? Was hör' ich! Unverzüglich!"	Terzett "Und so sei es! – Ja noch heute"	Terzett "Wie? Was hör' ich? Unverzüglich"
No. 8 Chorus "Giovani liete, fiori spargete"	7. Chor "Muntre Jugend tritt hervor"	No. 8 Coro "Muntre Jugend! Streue ihm Blumen!"	Chor "Kommt, streuet Blumen"	Chorus "Muntre Jugend tritt hervor"
No. 9 Aria "Non più andrai, farfallone amoroso"	8. Aria "Dort vergiß leises Flehn, süßes Wimmern"	No. 9 Aria "Dort vergiß leises Flehn, süßes Wimmern"	Arie "Jetzt geht's nicht an Damen-Toiletten"	Arie "Bald wirst du kleiner Loser vergessen"
<u>Act 2</u> No. 10 Cavatina "Porgi amor qualche ristoro"	<u>Act 2</u> 9. Aria "Heil'ge Quelle reiner Triebe"	<u>Act 2</u> No. 10 Aria "Heil'ge Quelle reiner Triebe"	<u>Act 2</u> Arie "Reiche ach! Die Zauberschaale"	<u>Act 2</u> Arie "Heil'ge Quelle reiner Triebe"
No. 11 Arietta "Voi che sapete che cosa è amor"	10. Aria "Ihr, die ihr Triebe"	No. 11 Aria "Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt"	Arie "Liebe schenkt Freuden"	Arie "Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt"
No. 12 Aria "Venite, inginocchiatevi"	11. Aria "Kommt näher, knie hin vor mir"	No. 12 Aria "Kommt näher, kniee hin vor mir"	Arie "Nun knie der Herr nur nieder fein"	Arie "Komm näher, knie hin vor mir"
No. 13 Terzetto "Susanna, or via sortite"	12. Terzett "Nun, nun! wirds bald geschehen?"	No. 13 Terzetto "Nun, nun, wird's bald geschehen?"	Terzett "So lassen Sie, sie kommen"	Terzett "Susanne, komm heraus"



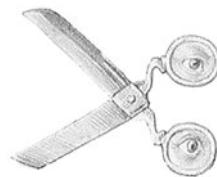
No. 14 Duetto "Aprite presto, aprite"	No. 14 Duetto "Geschwind, die Thür geöffnet"	No. 14 Duetto "Komm heraus, verwerfner Knabe"	No. 14 Duetto "Komm heraus, verwerfner Knabe"	No. 14 Duetto "Komm heraus, verwerfner Knabe"	No. 14 Duetto "Komm heraus, verwerfner Knabe"
No. 15 Finale "Esci omai, garzon malnato"	12. [!] Final "Komm heraus, verwerfner Knabe"	No. 15 Finale "Komm heraus, verwerfner Knabe"	No. 15 Finale "Komm heraus, verwerfner Knabe"	No. 15 Finale "Komm heraus, verwerfner Knabe"	Finale "Komm heraus du kleiner Schurke"
Act 3 No. 16 Duetto "Cruel, perché finora fermi"	Act 3 13. Duetto "So lang' hab' ich geschmachtet"	Act 3 No. 16 Duetto "So lang' hab' ich geschmachtet"	Act 3 Duetto "Wie konntest Du mich quälen"	Act 3 Duetto "Wie konntest Du mich quälen"	Act 3 Duetto "So lang' hab' ich geschmachtet"
No. 17 Recitativo ed Aria "Hai già vinta la causa"	14. Recitativ. Aria "Der Prozeß schon gewonnen?"	No. 17 Recitativo. Aria "Der Prozeß schon gewonnen?"	Recitativ "Dein Prozeß ist gewonnen!"	Recitativ "Dein Prozeß ist gewonnen!"	Recitativ. Aria "Der Prozeß schon gewonnen"
"Vedrò mentre io sospiro"	"Ich soll ein Glück entbehren?"	"Ich soll ein Glück entbehren?"	"Ich seufz' umsonst um Liebe"	"Ich seufz' umsonst um Liebe"	"Ich soll ein Glück entbehren"
No. 18 Sestretto "Riconosci in questo amplesso"	15. Quintett [!] "Laß mein liebes Kind dich nennen"	No. 18 Sestretto "Lass mein liebes Kind dich nennen!"	Sextett "Sohn! Erkenn in der Umarmung"	Sextett "Sohn! Erkenn in der Umarmung"	Sestretto "Laß mein liebes Kind dich nennen"
No. 19 Recitativo ed Aria "E Susanna non vien"	16. Recitativ. Aria "Und Susanne kommt nicht?"	No. 19 Recitativo. Aria "Und Susanne kommt nicht?"	Recitativ. Aria "Und Susanne kommt nicht!"	Recitativ. Aria "Und Susanne kommt nicht!"	Recitativ. Aria "Und Susanna verweilt — —?"
"Dove sono i bei momenti"	"Nur zu flüchtig bist du verschwunden"	"Nur zu flüchtig bist du verschwunden"	"Meines Traumes goldne Freuden"	"Meines Traumes goldne Freuden"	"Ach wo seydt ihr, schönste der Stunden"

No. 20 Duettino "Che soave zeffiretto"	17. Duett "Wenn die sanften Abendlüfte"	No. 20 Duetto "Wenn die sanften Abend Lüfte"	Duett "Angenehme, sanfte Lüfte"	Duett "Wenn die sanften Abendlüfte"
No. 21 Coro "Ricevete, o padroncina"	18. Recitativ "Kommt! Lasset uns hingehn!"	No. 21 Coro "Gnädige Gräfin, diese Rosen"	Chor "Diese schönen Blumen tränkte"	Chorus "Gnädige Gräfin, diese Rosen"
No. 22 Finale "Ecco la Marcia, andiamo"	19. Final "Ihr treuen Geliebten"	No. 22 Marcia "Lass uns marschiren!"	Finale "Laß uns marchiren"	Finale-Chor "Gnädige Gräfin, diese Rosen"
<u>Act 4</u> No. 23 Cavatina "L'ho perduta, me meschina"	<u>Act 4</u> 21. Arie "Es knüpfen auf den Fluren"	<u>Act 4</u> No. 24 Arie "Unglückseege, kleine Nadel"	<u>Act 4</u> "Ach! verloren – meine Nadel"	<u>Act 4</u> Cavatina "Unglückselige kleine Nadel"
No. 24 Arie "Il capro, e la capretta"	21. Arie "Es knüpfen auf den Fluren"	No. 25 Arie "Es knüpfen auf den Fluren"	Arie "Kein Thier, auf dieser Erde"	Arie "In den Jahren, wo die Stimme"
No. 25 Arie "In quegli'anni, in cui val poco"		No. 26 Arie "In den Jahren, wo die Stimme"	Arie "Einst in meinen jungen Jahren"	Arie "In den Jahren, wo die Stimme"



No. 26 Recitativo ed Aria "Tutto è disposto: l'ora dovrebbe"	No. 27 Recitativo. Aria "Alles ist richtig: auch kann die Stunde"	Recitativ. Aria "Alles ist richtig – auch ist die Stunde"	Recitativ. Aria "Alles ist richtig – nun bald wird die Treulose kommen"
"Aprite un po' quegli' occhi"	"Ach, öffnet eure Augen"	"Ach öffnet eure Augen"	"Ach! Öffnet eure Augen"
No. 27 Recitativo ed Aria "Giunse alfin il momento"	No. 28 Recitativo. Aria "Endlich nahet sich die Stunde"	Recitativ. Aria "Endlich nahet die Stunde"	Recitativ. Aria "Ach! Nach dem Augenblicke"
"Deh vieni non tardar"	"O säume länger nicht, geliebte Seele!"	"Komm doch nur Bester, und zaudre nicht länger"	"Säume nicht, du den ich ehre"
No. 28 Finale "Pian, pianin, le andrò più presso"	No. 29 Finale "Still! nur still! ich will mich nähern"	Finale "Still! ich muß mich ihr nur nahen"	Finale "Leise will ich zu ihr treten"

No. 6 Aria "Ho capito, signor si"	CUT	No. 9 "Hab's verstanden, ja mein Herr"	CUT	No. 2 der eingelegten Stücke "Hab's verstanden! ja mein Herr!"
No. 7 Duettino "Là ci darem la mano"	Duett "Laß uns von hinnen weichen"	No. 10 Duettino "Gieb mir die Hand mein Leben"	Duett "Reich mir die Hand mein Leben"	No. 6 Duett "Sei ohne Furcht, mein Leben"
No. 8 Aria "Ah fuggi il traditor"	Arie "O flich den Bösewicht"	No. 11 Aria "O flich den Bösewicht"	Recitative et Arie "Zu welchem Laster o Himmel" "Mich verräth der Seele Leiden"	No. 7 Arie "Verlohrne, hör' ihn nicht"
No. 9 Quartetto "Non ti fidar, o misera"	Quartett "O traue diesem Bösewicht"			No. 8 Quartett "Fliehe des Schmeich- lers glattes Wort"
No. 10 Recitativo accompagnato ed Aria	Duett			No. 9 Recitativ
"Don Ottavio, son morta"	"Mein Geliebter! – Ich sterbe!"			"Welch ein Schicksal! Entsezlich!"
"Or sai chi l'onore"	"Du kennst ihn, der schändlich"			No. 10 Arie "Du kennst den Verräther"

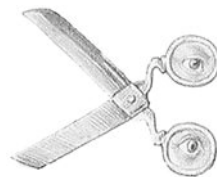


Constable Scene

No. 11 Aria "Fin ch'han dal vino"	Arie "Sind erst vom Weine die Köpfe erhitzet"	No. 12 Arie "Treibt der Champagner"	Arie "Treibt der Schampanier alles im Kreise"	Arie "Treibt der Champagner alles im Kreise"	No. 10 [!] Arie "Oeffne die Keller!"
No. 12 Aria "Batti, batti, o bel Masetto"	Arie "Schelt! o schelt, lieber Junge!"	No. 13 Arie "Schmähe, tobe, lieber Junge!"	Arie "Schmähe, tobe, lieber Junge"	Arie "Schmähe, tobe, lieber Junge"	No. 11 Arie "Schmähe, schmähe, lieber Junge!"
No. 13 Finale "Presto presto pria ch'ei venga"	Finale "Hurtig, hurtig! Eh er herkömmt"	No. 14 Finale "Hurtig, hurtig! eh er's erfähret"	Finale "Hurtig, hurtig, eh er's höret"	Finale "Hurtig, hurtig, eh er's höret"	No. 12 Finale "Hurtig, hurtig! Eh' er's merket"

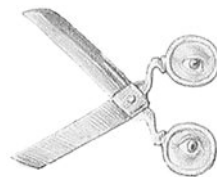
Table 3:
Musical Numbers in Various German Adaptations of *Così fan tutte*

	Da Ponte (1790)	Bretzner (1794)	Treischke (1804) “?” indicates that the incipit is illegible in the manuscript libretto	Censored/Revised Treitschke (1805 Print)
No. 1 Terzetto “La mia Dorabella capace non è”	Terzett “Wie Julchen mich täuschen”	Terzett “Wie Julchen mich täuschen”	Terzett “Wie? Julchen soll täuschen die Engelgestalt”	Terzett “Wie? Julchen soll trügen, die Engelgestalt”
No. 2 Terzetto “È la fede delle femmine”	Terzett “Weibertreu ist <i>Cosa rara</i> ”	Terzett “Weibertreu ist <i>Cosa rara</i> ”	Terzett “Weibertreu ist gleich dem Phönix”	CUT
No. 3 Terzetto “Una bella serenata”	Terzett “Ha! beym Schalle süßer Lieder”	Terzett “Ha! beym Schalle süßer Lieder”	Terzett “Bey dem prächtigsten Concerte”	Terzett “Bey dem prächtigsten Concerte”
No. 4 Duetto “Ah guarda sorella”	“Sieh’ Schwester, es glühen”	“Sieh’ Schwester, es glühen”	Duett “Sieh Schwester, es glühen”	Duett “Sieh Schwester, es glühen”
No. 5 Aria “Vorrei dir, e cor non ho”	“Weh o weh! ich mag’ es nicht”	“Weh o weh! ich mag’ es nicht”	? ?	CUT
No. 6 Quintetto “Sentò odio, che questo piede”	“Ha welch Schicksal! Dich verlassen”	“Ha welch Schicksal! Dich verlassen”	Quintett “Ha welch Schicksal! Dich verlassen”	Quintett “Ha welch Schicksal! Dich verlassen”
No. 7 Duettino “Al fato dan legge quegli occhi”	Duett “In Stürmen und Kriegen”	Duett “In Stürmen und Kriegen”	? ?	CUT
No. 8 Coro “Bella vita militar!”	Chor “Auf, wir ziehen froh ins Feld”	Chor “Auf, wir ziehen froh ins Feld”	Chor “Auf, wir ziehen froh ins Feld”	Chor “Auf, wir ziehen froh ins Feld”



No. 8a Quintett "Di scrivermi ogni giorno"	Quintett "Wirst du auch mein gedenken"	Quintett "Wirst du auch mein gedenken"	Quintett "Wirst du auch mein gedenken"
No. 9 Coro "Bella vita militari!"	Chor "Auf wir ziehen froh in's Feld"	Chor "Auf wir ziehen froh ins Feld"	Chor "Auf, wir ziehen froh ins Feld"
No. 10 Terzettino "Soave sia il vento"	Terzett "Weht sanfter o Winde"	Terzett "Weht sanfter o Winde"	Terzett "Weht sanfter o Winde"
No. 11 Aria "Smanie implacabili che m'agitte"	Arie "Angst, Quaal, und herber Gram"	Arie "Angst, Quaal, und herber Gram"	CUT
No. 12 Aria "In uomini! in soldati."	Arie "Bey Männern, Martissöhnen"	?Arie ?"Bey Männern, Martissöhnen"	Arie "Unter Männern, bey Soldaten"
No. 13 Sestretto "Alla bella Despinetta"	"Sich, das sind hier meine Freunde"	Sextett "Sich, das sind hier meine Freunde"	Sextett "Sich, das sind hier meine Freunde"
No. 14 Aria "Come scoglio immoto resta"	Arie "Fest wie Felsen in Sturm und Wetter"	?Arie ?"Fest wie Felsen in Sturm und Wetter"	CUT
No. 15 Aria "Non siate ritrosi"	Arie "Ihr schelmischen Augen"	?Arie ?"Ihr schelmischen Augen"	CUT
No. 16 Terzett "E voi ridete?"	"Wie? Ihr könnt lachen?" ?	? ?	CUT

No. 17 Aria "Un'aura amorosa"	Arie "Wie schön ist die Liebe"	Arie ?	CUT
No. 18 Finale "Ah che tutta in un momento"	Finale "Himmel, wie schnell entschwanden"	Finale "Himmel, wie so schnell entschwanden"	Finale "Himmel, wie so schnell entschwanden"
No. 19 Aria "Una donna a quindici anni"	Arie "Männer-Schlingen zu engehen"	Arie "Männer-Schlingen zu engehen"	CUT
No. 20 Duett "Prenderò quell brunettino"	Duett "Nur ein Späßchen sich zu machen"	Duett "Nur ein Späßchen sich zu machen"	Duett "Nur ein Späßchen sich zu machen"
No. 21 Duett con Coro "Secondate, aurette amiche"	Duett "Traget sanft mit leisem Wehen"	Duett "Traget sanft mit leisem Wehen"	Duett "Traget sanft mit leisen Wehen"
No. 22 Quartetto "La mano a me date"	Quartett "Das Patschgen, nicht blöde"	Quartett "Das Patschgen, nicht blöde"	CUT
No. 23 Duett "Il core vi dono, bell'idolo mio"	Duett "Empfange dieß Herzchen"	Duett "Empfange dieß Herzchen"	Duett "Ich biete dieß Herz Dir"
No. 24 Aria "Ah lo veggio quell'anima bella"	Arie "Ha dieß Lächeln, dieß Glühen der Wangen"	Arie "Ha dieß Lächeln, dieß Glühen der Wangen"	Arie "Unbegrenzt sind meine Leiden"
No. 25 Rondo "Per pietà, ben mio"	Arie "Ha verzeih, verzeih Geliebter"	Arie "Dein bin ich, o mein Geliebter"	Arie "Dein bin ich, o mein Geliebter"



No. 26 Aria "Donne mie, la fate a tanti"	Arie "Mädchen, schelmisch seydt Ihr alle"	Arie "Mädchen, schelmisch seydt Ihr alle"	Arie "Mädchen, schelmisch seydt Ihr alle"
No. 27 Cavatina "Tradito, schernito"	Arie "Verrathen, verschmähet"	Arie "Verrathen, verschmähet"	CUT
No. 28 Aria "È amore un landroncello"	Arie "Gott Amor ist ein Schächer"	Arie "Gott Amor ist ein Schächer"	Arie "Gott Amor ist ein Schächer"
No. 29 Duetto "Fra gli amplessi"	Duett "Auf, ins Schlachtfeld will ich ihm folgen"	?Duett ?"Auf, ins Schlachtfeld will ich ihm folgen"	Duett "Darf ich noch zu bleiben wagen"
No. 30 Andante "Tutti accusan le donne"	Arie "Alles tadelt die Mädchen"	Arie "Alles tadelt die Mädchen"	CUT
No. 31 Finale "Fate presto o cari amici"	Finale "Hurtig, hurtig! laß uns eilen"	Finale "Hurtig, hurtig, laßt uns eilen"	Finale "Hurtig, hurtig, laßt uns eilen"

Literatur als „Zweig der Politik“?

Habsburgische Bücherzensur in Lombardo-Venetien zwischen moralischer Motivation und Diskurssteuerung

Von Daniel Syrový

1. Grundlagen

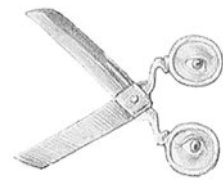
Vor den Jahren der ständigen Überwachung, der Razzien und Verhaftungen, die im Zusammenhang mit den revolutionären Bewegungen der Carbonari (1820/21) und der Giovine Italia (1833/34) an der Tagesordnung waren und ab der Mitte der 1830er Jahre zu einem immer offener ausgetragenen Konflikt zwischen der habsburgischen Regierung und den italienischen Nationalisten führten, war die österreichische Administration in Norditalien nach dem Wiener Kongress als Wiederanknüpfung an die Zeit vor der Herrschaft Napoleons eingerichtet worden, zumindest wollte es die legitimistische Rhetorik Franz I. und Metternichs so. Auch die Kontrolle der öffentlichen Kommunikation, namentlich die Bücherzensur und Bücherrevision, wurde zunächst als aufklärerische Maßnahme inszeniert. In der Präambel der Wiener Zensurvorschrift von 1810 hatte es geheißen:

„Kein Lichtstrahl, er komme woher er wolle, soll in Hinkunft unbeachtet und unerkant in der Monarchie bleiben, oder seiner möglichen nützlichen Wirksamkeit entzogen werden; aber mit vorsichtiger Hand sollen auch Herz und Kopf der Unmündigen vor den verderblichen Ausgeburten der scheußlichen Phantasie, vor dem giftigen Hauche selbststüchtiger Verführer, und vor den gefährlichen Hirngespinnsten verschrobener Köpfe gesichert werden.“¹

In diesem Sinne wurde 1815–1816 auch die gesetzliche Grundlage im neu geschaffenen Königreich Lombardo-Venetien eingerichtet.² Solche Formulierungen ließen freilich genug Spielraum, um unliebsame Schriften jeder Art zu unterdrücken. Man weiß um das strenge Vorgehen gegen Autoren, Verleger, Buchhändler und einzelne Werke, das bis heute den Ruf der Ära Metternich und ihrer Zensur als hochgradig repressiv prägt, auch wenn viele der Darstellungen dieser Epoche, vor allem nach

- 1 Der Text von 1810 ist neuerdings wieder abgedruckt in Norbert Bachleitner: Die literarische Zensur in Österreich 1750–1848. Mit Beiträgen von Daniel Syrový, Petr Píša und Michael Wögerbauer. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2017. (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen. 28.) S. 474–477. Die zitierten Gesetzestexte sind auch unter <http://univie.ac.at/zensur/dokumente/abrufbar>.
- 2 Die provisorische Übernahme der Gebiete war im Veneto bereits 1813, in der Lombardei 1814 durchgeführt worden. Die formale Organisation der Administration dauerte mehrere Jahre. Die gesetzliche Neuregelung der Zensurangelegenheiten (die auch Bestimmungen für Verleger und Buchhändler umfassten) wurde im Veneto 1815, in der Lombardei 1816 ratifiziert.





1848, ihrerseits mit politischen Absichten verfasst worden sind.³ Für die konkreten Auswirkungen der Präventivzensur, bei der jedes Manuskript vor Drucklegung der Zensurbehörde zur Kontrolle vorgelegt werden musste, sowie der Bücherrevision, die sämtliche Druckerzeugnisse aus dem Ausland bei Einfuhr überprüfte, verfügen wir mittlerweile über einigermaßen zuverlässige Informationen.⁴ Ein wesentliches Problem stellt die Tatsache dar, dass die neue Administration weder die besonderen Umstände der literarischen Felder in der Lombardei und in Venetien berücksichtigen wollte⁵ noch jemals ganz von ihren Zentralisierungsbemühungen hinsichtlich der Bücherzensur absah. So mussten Verbote im Gegensatz zur Druck- bzw. Einfuhrerlaubnis jeweils in Wien ausgesprochen werden, auch wenn die Revision in Mailand bzw. Venedig stattfand, was eine beachtliche dienstliche Korrespondenz und eine damit einhergehende zeitliche Verzögerung vieler Zensurentscheidungen zur Folge hatte (das betraf nicht nur Autoren und Verleger, sondern auch Buchhändler, deren Bestellungen beim Zoll aufgehalten bzw. in den Zensurämtern verwahrt wurden).⁶ Von derlei administrativen Problemen abgesehen ist es aber wichtig, die Zensur als Teil einer weitreichenden Polizeistrategie zu begreifen, die eine restlose Kontrolle der öffentlichen Kommunikation zum Ziel hatte – aus der Sicht der Zeit wird dies, ähnlich wie bei gewissen aktuellen Entwicklungen, unterschiedlich beurteilt: entweder als bedenkliche Unterdrückung und Einschränkung der individuellen Freiheit oder aber als sicherheitspolitische Maßnahme. Vergewenwärtigt man sich etwa Wolfram Siemanns jüngste Darstellung der Zensurverschärfung im Rahmen der Karlsbader Konferenzen von 1819–1820, wird klar, dass die Gründe dafür nicht so sehr

- 3 In der Tat tendiert die neuere Forschung dazu, das Florieren Mailands als Verlagsstadt nach 1815 auf die im Vergleich zu anderen italienischen Ländern weniger strenge Zensur zurückzuführen. Damit gemeint ist nicht zuletzt, dass die Zensur eine rechtlich einigermaßen transparent eingerichtete Behörde war und nicht ausschließlich die Willkür einzelner Personen reflektierte.
- 4 Sämtliche ca. 52.500 Bücherverbote der Habsburgermonarchie zwischen 1751 und 1848 sind in der von Norbert Bachleitner an der Wiener Komparatistik erstellten Datenbank <http://univie.ac.at/zensur> enthalten. Ebenso abrufbar sind dort alle bekannten Fälle von Manuskriptzensur in italienischer Sprache, d.h. die Titel der von der Zensur bearbeiteten Manuskripte, im Umfang von etwa 7.500 Schriften zwischen 1815 und 1848. Für eine erste qualitative Einschätzung der Zensurauswirkungen in Lombardo-Venetien vgl. Daniel Syrový: Die italienischsprachigen Gebiete der Habsburgermonarchie (1768–1848). In: Bachleitner, Die literarische Zensur, S. 216–238.
- 5 Gianluca Albergoni: I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato. Vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento. Mailand: Angeli 2006. (= Studi e ricerche di storia dell'editoria. 32.) S. 31–36, erläutert etwa den besonderen Stellenwert, den politische Debatten in der Kultur Mailands seit dem 18. Jahrhundert einnahmen.
- 6 Die ausländischen Werke wurden in die Kategorien *damnatur* (strenges Verbot), *erga schedam* (mit Erlaubnisschein erhältlich), *transeat* (zum Verkauf, aber nicht zur Bewerbung zugelassen) und *admittitur* (zugelassen) unterteilt. Manuskripte wurden mit *admittitur* oder *non admittitur* (selten: *typum non meretur*) beurteilt, obwohl es mehrere Formen der Manuskriptbearbeitung, etwa *correctis corrigendis admittitur*, gab. Zeitweise waren auch Kategorien wie *permittitur* in Gebrauch, was bedeutete, dass der Druck eines Manuskriptes nur mit einem fingierten Druckort zugelassen wurde.

die hauptsächlich auf symbolische Weise bedrohlichen Studentenversammlungen waren und auch nicht allein Karl Sands nationalistisch motivierter Mord an August von Kotzebue, sondern vor allem eine große Zahl von publizistisch getätigten expliziten Mordaufrufen in Nachahmung Sands. Insofern können Metternichs Reaktion und die Reform der Deutschen Bundesverfassung als sicherheitspolitische Antwort auf terroristische Aktionen gesehen werden.⁷

In jedem Fall wurde die Zensur im Vormärz, im Kontrast zur Van Swietenschen Büchercensur-Hofkommission des 18. Jahrhunderts, deutlich als direktes Instrument der Polizei betrachtet. So heißt es in einem Vortrag des Polizeipräsidenten Josef von Sedlnitzky schon 1821, dass die Büchercensur „keine *gelehrte* oder Bildungs- sondern *eine reine Polizei-Anstalt*“ sei.⁸ Diese Haltung wird umso klarer, wenn man bedenkt, dass die Zensur des Theaters und der Zeitschriften aufgrund ihrer politischen Unmittelbarkeit und Aktualität direkt der Polizeidirektion und nicht den dieser untergeordneten Zensoren der Zensurbehörden überlassen war. Gleichzeitig erschließt sich aus der Korrespondenz der Zeit jedoch auch eine weniger unmittelbar restriktive und deshalb moderner wirkende Methode der Kontrolle öffentlicher Meinung, nämlich eine der direkten oder indirekten Diskurssteuerung mittels finanzieller Methoden, Personalpolitik oder direkter Intervention.

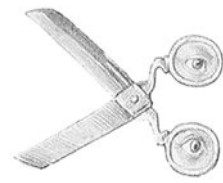
2. Zensur im Kontext polizeilicher Maßnahmen

Die Bandbreite der Polizeimaßnahmen in Lombardo-Venetien zwischen 1815 und 1848 umfasste die Zensur sowie eine vielfältige Überwachungstätigkeit, die Kontrolle des Briefverkehrs, ein Netzwerk von Spitzeln, die bisweilen enge Koordination mit fremden Regierungen usw. – und fand wohl in der Einrichtung des Mainzer Informationsbüros ihren formalen Gipfelpunkt. All dies ist nicht ohne den Kontext revolutionärer Bewegungen denkbar, sowohl was die Nachwirkungen von 1789 betraf, als auch hinsichtlich der ständig drohenden Umstürze in Europa. Die Überwachung brachte freilich schon von ihrer Grundidee her Probleme mit sich. Wie Thomas Christian Müller ausführt, waren Spitzel und Geheimpolizisten dazu angehalten, pausenlos Berichte abzuliefern, und mussten in der Praxis diesbezüglich oft ermahnt werden, weshalb eine gewisse Skepsis angebracht ist, was die Dringlichkeit und Zuverlässigkeit der darin enthaltenen Informationen betrifft.⁹ Zusätzlich

7 Hierzu Wolfram Siemann: Metternich. Strategie und Visionär. Eine Biografie. München: Beck 2016, S. 662–735, der spezifisch diese Begriffe verwendet, z.B. S. 713. Siemanns Sichtweise wird auch von Bachleitner, Die literarische Zensur, S. 127–128, übernommen.

8 Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Polizeihofstelle 4019 ex 1821 Zensoren und Bücherrevisoren, Präsidialvortrag Sedlnitzkys vom 23. Januar 1821. Den Hinweis auf das Dokument verdanke ich dem Prager Kollegen Petr Piša.

9 Vgl. Müllers Auswertung der Akten des Mainzer Informationsbüros im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv über die (deutschsprachige) Exilpresse in der Schweiz; Thomas Christian Müller: Der Schmuggel politischer Schriften. Bedingungen exilliterarischer Öffentlichkeit in der Schweiz und im Deutschen Bund (1830–1848). Tübingen: Niemeyer 2001. (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 85.) S. 279–286.



ist mit Sicherheit auch der Aspekt der Vervielfältigung von Information und der Amplifikation von Gerüchten, Berichten und Daten zu berücksichtigen. Neuere Entwicklungen (bis hin zu den heute so häufig problematisierten *big data*) strafen die Überzeugung der damaligen Regierung Lügen, durch eine möglichst vollständige Informationslage alle schädlichen Elemente beseitigen zu können, ob es sich dabei nun um Schriften, Personen oder Ideen handelte, auch wenn die lückenlose Überwachung noch heute gelegentlich als wünschenswertes Ziel formuliert wird. In einem etwas überschaubareren Maßstab lassen sich aber zumindest bestimmte Schwerpunkte der Polizeitätigkeit feststellen. Mit den Worten Hoefers: „Die Prävention hat vor allem gegen drei Hebel der Revolutionstendenzen einzugreifen: gegen die revolutionären Geheimbünde, gegen den Mißbrauch der akademischen Freiheit an den Universitäten und gegen den Mißbrauch der Presse.“¹⁰ Die Presse, die nicht nur das Zeitschriftenwesen umfasst, sondern alle Druckerzeugnisse, ist das unmittelbare Gebiet der Zensur. Was die akademische Freiheit betrifft, veranlasste etwa eine a. h. Entschließung im April 1820, Vorkehrungen dafür zu treffen, „damit an allen Lycäen und Universitäten über das Benehmen und den Vortrag der Professoren und Lehrer auf das sorgfältigste und eindringlichste gewacht und das Resultat davon in halbjährigen Perioden angezeigt werde.“¹¹

Die Überwachung von Geheimgesellschaften, der Freimaurer, der Guelfi, der Carbonari und anderer ist speziell für Lombardo-Venetien gut belegt und wurde auch wissenschaftlich eingehend untersucht. Ein Erlass gegen Freimaurer und andere Gruppierungen war einer der ersten Schritte der neuen Regierung schon im August 1814 gewesen.¹² Freimaurerschriften waren ohnehin bereits seit 1797 mit einem Generalverbot belegt.¹³ Es finden sich in den Archiven auf Schritt und Tritt Belege für diese Arbeit, etwa Listen von angeblichen Mitgliedern oder geheime Berichte über deren Tätigkeit.¹⁴ Im Wesentlichen scheinen die Befürchtungen des Kaisers

- 10 Frank Thomas Hofer: *Pressepolitik und Polizeistaat Metternichs. Die Überwachung von Presse und politischer Öffentlichkeit in Deutschland und den Nachbarstaaten durch das Mainzer Informationsbüro (1833–1848)*. München [u. a.]: Saur 1983. (= *Dortmunder Beiträge zur Zeitungsforschung*. 37.) S. 18.
- 11 Archivio di Stato di Milano (im Folgenden: ASM), Presidenza di Governo 26, 202/geh. vom April 1820.
- 12 „Determinazione della R. C. reggenza portante l’abolizione degli ordini segreti, delle adunanze, corporazioni e fratellanze segrete, come sarebbero le logge de’ così detti *Franchi Muratori* ed altre consimili società“, zu finden in: *Atti del Governo*. Dal 21 aprile al 31 dicembre 1814. Mailand: R. C. Stamperia 1815, S. 123–124 (N. 70 vom 26. August 1814).
- 13 Sedlnitzky nennt in einem Schreiben an Saurau vom 4. Oktober 1816 (ASM, *Atti del Governo*, Studi parte moderna 87) die „a. h. Entschliessung vom 29. März 1797, zufolge welcher alle Freymaurer Schriften als verboten zu behandeln sind.“ Julius Marx: *Vormärzliches Schedenwesen*. In: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 13 (1963), S. 453–468, hier S. 458, beschreibt, dass Freimaurerschriften noch im Jahr 1847 aus einem anderweitig kulant behandelten Nachlass aussortiert wurden.
- 14 Etwa ASM, Direzione generale di Polizia, G; Cancellerie Austriache 107a. Vgl. auch Joseph Alexander von Helfert: *Zur Geschichte des lombardo-venezianischen Königreichs*. Wien:

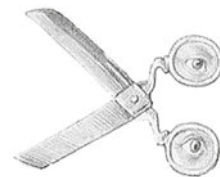
Franz, die österreichische Regierung könne durch Geheimbünde unterminiert werden, die in seinen Augen auch für die Französische Revolution verantwortlich gewesen waren, vor allem Anzeichen einer gewissen Paranoia gewesen zu sein. Dementsprechend war auch der Schwur, kein Mitglied einer Geheimorganisation zu sein, Teil des Beamteneides. Diese Vorsicht betrifft vor allem die Freimaurer, aber selbst im Zusammenhang mit den Carbonari um 1820, die einen echten (vereitelten) Revolutionsversuch anstellten,¹⁵ haben die mysteriösen Verhältnisse der Geheimbünde immer eine übertriebene Lesart der tatsächlichen Vorgänge gefördert. Dazu kommt, dass nach den entsprechenden Erlässen allerlei unzuverlässige Informationen über angebliche Bünde bei den Behörden einlangten, viele davon wohl mit der Absicht in die Welt gesetzt, sich durch Denunziationen mit der Regierung gutzustellen.¹⁶ Das heißt nicht, dass es keine solchen Organisationen gegeben hätte, im Gegenteil:

„in the summer of 1814 several secret societies existed in Lombardy-Venetia: the Freemasons, much dreaded by the Austrians but actually rent with schisms and badly disorganized; the Perfect Sublime Masters, and perhaps the Adelfi, but only as a subordinate affiliate of the former; the Carbonari, perhaps masked under the name of Centri; and the Guelfs.“¹⁷

Jedoch sind diese Bünde in erster Linie als Netzwerke zu verstehen, aus denen kleinere Gruppierungen einzelner Verschwörer hervorgingen,¹⁸ und nicht etwa als geheime Drahtzieher einer quasi-mystischen Parallelwelt. Die Angst vor Revolutionen führte jedoch zu einer Dauerüberwachung aller nur ansatzweise verdächtigen Individuen. Gerade im Zusammenhang mit den akuten Krisen Anfang der 1820er und Mitte der 1830er Jahre richtete sich die Überwachungstätigkeit der Regierung nicht zuletzt auch gegen die eigenen Beamten und Mitarbeiter. So wurde im Mai 1821 veranlasst, sämtliche Postbeamte auf ihre Zuverlässigkeit zu überprüfen, und

Hölder 1908. (= Archiv für österreichische Geschichte/Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Historische Kommission. 1908.) S. 58–74.

- 15 Bekanntlich ging die revolutionäre Bewegung von Sizilien und Neapel aus und erreichte 1821 den Piemont. Mit Hilfe österreichischer Truppen wurden die Konstitutionalisten in Neapel geschlagen. Die Aufständischen im Piemont scheiterten aus unterschiedlichen Gründen; in Lombardo-Venetien gab es zwar Prozesse gegen Geheimbünde, aber keine unmittelbaren revolutionären Handlungen.
- 16 Diese Analyse der Frage der Geheimbünde um 1814–1816 nach R. John Rath: *The Provisional Austrian Regime in Lombardy-Venetia 1814–1815*. Austin; London: University of Texas Press 1969, S. 190–242. Aus verschiedenen Gründen waren die Freimaurerlogen schon vor der Übernahme der Lombardei durch Österreich deutlich geschwächt worden, tendenziell waren sie aber sogar pro-österreichisch eingestellt (ebenda, S. 197–199).
- 17 Ebenda, S. 238.
- 18 So auch im Falle der Brescia-Mailänder Verschwörung von 1814, die von Militärs initiiert wurde, bei der aber auch Mitglieder von Geheimbünden eine tragende Rolle spielen sollten, vgl. ebenda, S. 243–273.



im Oktober desselben Jahres ordnete der Vizekönig Rainer an, alle nur provisorisch angestellten bei Verdacht umgehend zu entlassen.¹⁹

War die Überwachung verdächtiger Einzelpersonen ein besonderes Anliegen,²⁰ galten die größten Sorgen der Polizei dennoch der breiten Masse. Die Untertanen des Kaisers sollten nur an eine bestimmte Art von Information kommen, nämlich jene, die von der Obrigkeit als unbedenklich eingestuft wurde. Dies ist bereits an den konkreten Auswirkungen der Zensur und Bücherrevision zu beobachten. Zwar gab es einerseits eine statistisch klar belegte Zunahme strenger Verbote im Vormärz, die nicht allein mit der zunehmenden Buchproduktion erklärbar ist, andererseits wurde ein immer größerer Teil ausländischer Werke mit *Erga schedam* behandelt, was vor allem darauf zielte, die weitere Verbreitung solcher Titel zu verhindern. Die kulturellen Eliten wurden auf diese Weise gewissermaßen beschwichtigt, weniger streng verbotene Titel immerhin mittels Scheden, d. h. Erlaubnisscheinen, beziehen zu können, während die Scheden ihrerseits natürlich eine Überwachungsmaßnahme darstellten, die gerade in der heutigen Debatte um Datenschutz und Privatsphäre durchaus Resonanz findet. Prinzipiell war es sogar möglich, für streng verbotene Titel Erlaubnisscheine zu erhalten; die Genehmigung war aber dem Kaiser selbst vorbehalten, dem in jedem Fall regelmäßig Listen der Antragsteller vorgelegt werden sollten.²¹ Gleichzeitig sollte die Beurteilung mit *Erga schedam* oder *Transeat* aber auch verhindern, dass diese Titel offen beworben und verkauft werden konnten: die gesamte Verbreitung von Druckschriften würde somit idealerweise für die Polizei vollkommen transparent ablaufen.

Diese bereits aus früheren Studien bekannte Tendenz wird sehr früh und sehr explizit auch durch Schriftstücke bekräftigt, die im Mailänder Staatsarchiv erhalten sind. Kurz nach seiner Berufung zum Polizeipräsidenten wandte sich Sedlnitzky im Oktober 1816 an den Gouverneur der Lombardei Graf Saurau mit dem Hinweis, die vollständige Unterdrückung aller politischen Schriften sei durchaus im Sinne der Regierung:

„Meines Erachtens ist es in unseren Tagen rätlich, das Volk von dem Lesen politisch<er> Schriften so viel möglich [!] abzubringen, und dieser ohnehin vorherrschenden Neigung unseres Jahrhunderts durch Vervielfältigung gelehrter Schriften durch den Nachdruck nicht noch mehr Nahrung zu geben.“²²

19 ASM, Pres. Gov. 38, 972/geh vom 9.–12. Mai 1821. Das Ergebnis der Untersuchung, eine Liste mit 85 Namen und Kurzbeschreibungen, ist datiert auf den 8. August; Rainers Anordnung stammt vom 8. Oktober (Nr. 1228/geh).

20 Als Beispiel sei ein Akt in ASM, Pres. Gov. 26, 104/geh vom Februar–März 1820 genannt, der die „Überwachung der Correspondenz des Philologen Orelli in Luzern und eines sicheren Drechsler u. Gauer“ zum Inhalt hat.

21 Marx, Schedenwesen, S. 455, und § 15 der Zensurverordnung 1810 (siehe Bachleitner, Die literarische Zensur, S. 476–477).

22 ASM, AdG, Studi p.m. 74, Sedlnitzky an Saurau, 15. Oktober 1816; der Kontext ist eine Bemerkung zu De Pradts *Mémoires historiques sur la révolution d’Espagne*.

Wenig überraschend galt daher jenen Einrichtungen eine besondere Aufmerksamkeit, die rasch ein breites Publikum erreichen konnten: Zeitschriften, das Theater und natürlich auch Lektürekabinette und Leihbibliotheken.²³ Dazu kommt, dass es zwar bei der Bücherzensur und bei den Lektürekabinetten vorgezogen wurde, eine größere Strenge an den Tag zu legen, die Theaterzensur und Zeitschriftenzensur aber eine ungleich komplexere Strategie erforderten, um eine Balance zwischen polizeilichen und wirtschaftlichen Interessen zu wahren.

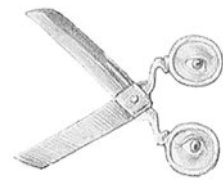
3. Zur Theaterzensur

„Wenn es etwas gibt, das die höchste Aufmerksamkeit erfordert, sind das gewiss die Theatervorstellungen“ („Se vi è cosa che meriti tutta l'attenzione, si è certamente quella delle rappresentazioni teatrali“), hieß es im charakteristisch warnenden Ton der habsburgischen Polizei im Abschnitt des *Piano generale di Censura* von 1816 (§§ 64-85) zu den Theatern:

„Fanno esse la massima impressione in chi le ascolta, vengono frequentate da ogni sorta di persone, e sono maneggiate da soggetti che, avidissimi come sono d'applauso cercano adattarsi all'umore ed al genio della moltitudine, senza scrupolizzare sempre sui mezzi.“²⁴

23 Leider erlaubt die bisherige Forschung bezüglich der Lektürekabinette kaum systematische Aussagen. Nach Giampietro Berti: *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*. Venedig: Deputazione Editrice 1989. (= Deputazione di Storia Patria per le Venetie. Miscellanea di studi e memorie. 27.) S. 39–44, soll es um 1822 noch sehr geringe Nachfrage gegeben haben (in Venedig etwa ist die Rede von je 12 regelmäßigen Besuchern für die drei Orte für öffentliche Lektüre); ab 1830 stieg jedenfalls die Zahl der Benutzer. Das *Gabinetto di Lettura* in Padua soll 1836 auf 42 Zeitschriften abonniert gewesen sein, die meisten in italienischer und französischer Sprache (ebenda, S. 52). Ebenfalls 42 Zeitschriften umfasste Vieusseux' 1820 gegründetes *Gabinetto scientifico e letterario* in Florenz (Paolo Prunas: *L'Antologia di Gian Pietro Vieusseux. Storia di una rivista italiana*. Rom; Mailand: Società editrice Dante Alighieri 1906. [= Biblioteca storica del risorgimento italiano. Serie 4. 11.] S. 29). Für eine nähere Beschreibung desselben, ebenda, S. 160: „Una stanza accoglieva i giornali letterari piú importanti, italiani e stranieri; un'altra, i politici di varie parti d'Europa e d'America: da sé restavano, in stanze diverse, i giornali inglesi e i nostri [d. h. italienische], non molti di numero. E poi, a disposizione de' leggenti, enciclopedie, dizionari, atlanti, e una ricca biblioteca, fatta con gli anni piú ricca“ („Ein Zimmer enthielt die wichtigsten literarischen Journale aus Italien und dem Ausland; ein anderes die politischen aus unterschiedlichen Teilen Europas und Amerikas; davon getrennt, in verschiedenen Zimmern, die englischen und italienischen Journale, letztere von geringer Zahl. Darüber hinaus standen den Lesern Enzyklopädien, Wörterbücher, Atlanten und eine reiche Bibliothek zur Verfügung, die mit den Jahren noch reicher wurde“). Zu Leihbibliotheken in Lombardo-Venetien gibt es offenbar keine überblicksmäßigen Darstellungen. – Übersetzungen italienischsprachiger Textstellen stammen durchgängig vom Verfasser, D. S.

24 PGC § 64: „Die Vorstellungen machen den größten Eindruck auf die Zuhörer, werden von allen Leuten frequentiert, und von Subjekten veranstaltet, die sich in ihrer gierigen Suche nach Applaus dem Humor und Geist der Masse anpassen, ohne stets Bedacht auf die Mittel zu haben.“ Der vollständige Text des PGC ist unter <http://univie.ac.at/zensur/dokumente> in einer Transkription nach dem Mailänder Neudruck von 1841 zugänglich.



Die Strenge der Theaterzensur in der Habsburgermonarchie und anderswo ist zum Teil dadurch zu erklären, dass sie sich häufig auf sehr oberflächliche Eigenschaften von Stücken bezog, was aber mit dem breiten Potential für Interpretation und Inszenierung zu tun hat.²⁵ Inhaltliche Verallgemeinerungen der Art, dass *ein* Herrscher vom Publikum mit *dem* Herrscher gleichgesetzt würde, sind keine Seltenheit. So wurde Ugo Foscolos *Ajace* 1811 von den Franzosen als heimliche Attacke auf Napoleon, von den Österreichern in den 1820er Jahren als Angriff auf Österreich verboten, der Dichter selbst verwehrte sich gegen jede politische Lesart.²⁶

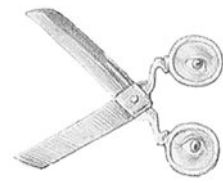
Der Inhalt alleine war aus der Sicht der Zeit nicht die größte Gefahr bei Theaterstücken. Sowohl die Regierung als auch revolutionär gesinnte Gruppierungen betrachteten die Anwesenheit großer Menschenmengen bei Vorstellungen von Opern und Theaterstücken als potentiellen Ausgangspunkt für Aufstände (auch wenn dies in soziologischer Hinsicht zu hinterfragen ist); zusätzlich boten die Theater bis zu einem gewissen Grad aber auch eine Gelegenheit zur Überwachung aristokratischer Zirkel.²⁷ Zu den polizeilichen Bedenken kamen nicht selten auch finanzielle Interessen, insbesondere, was die in Regierungsbesitz stehenden und an einzelne Unternehmer verpachteten k.k. Theater (u. a. das Teatro alla Scala und das Teatro della Canobbiana in Mailand) betraf. Das Betreiben von Theatern war immerhin ein wesentlicher Aspekt der habsburgischen Kulturpolitik.²⁸ Speziell die Mailänder Scala war über einen langen Zeitraum hinweg das wesentliche, vielleicht sogar einzige „forum di vita pubblica a Milano.“²⁹ Insofern wurde auch die Leitung des Theaters staatlich

- 25 Man beachte aber, dass die Zensur von Theatertexten für den Druck von der Theaterzensur für Aufführungen unabhängig war. Erstere fiel in den Aufgabenbereich der Zensurämter und war in der Regel weniger streng. Es ist also insofern erklärbar, dass die Beurteilung bestimmter Stücke für Druck bzw. Aufführung stark abweichen konnte.
- 26 Vgl. dazu John A. Davis: Italy. In: *The Frightful Stage. Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*. Herausgegeben von Robert Justin Goldstein. New York; Oxford: Berghahn 2009, S. 190–227, hier S. 202 bzw. S. 197. Das Verbot des Stückes im Jahr 1811 ist eine bekannte Episode, die auch anderswo geschildert wird.
- 27 Bruno Spaepen: ‚Governare per mezzo della Scala‘. L’Austria e il teatro d’opera a Milano. In: *Contemporanea VI/4* (2003), S. 593–620, hier S. 599, zitiert diesbezüglich einen Brief Strassoldos an den Vizekönig Rainer vom Dezember 1825, worin es heißt, das Theater „trae in se in luogo osservabile nelle ore notturne gran parte della civile popolazione“ („zieht in den Nachtstunden einen großen Teil der Zivilbevölkerung an einen beobachtbaren Ort“).
- 28 Vielleicht etwas übertrieben dargestellt anhand einer Passage bei Davis, Italy, S. 200: „one Habsburg official [...] acknowledged that La Scala was the key to Austrian control of Lombardy. The theater’s dazzling repertoire and international renown not only kept the Milanese busy and entertained, but brought glory to their city, making its citizens grateful to the Habsburg rulers for their generous and enlightened patronage.“ Davis bezieht sich hierin auf Spaepen, *Governare*, S. 593, der die Grundidee von Massimo d’Azeglio übernimmt. Eine deutsche Fassung des Arguments, die allerdings stark gekürzt fast ohne Zitate aus Archivalien auskommt, ist Bruno Spaepen: *Die Scala als Herrschaftsinstrument? Die Mailänder Oper im Risorgimento*. In: *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Sven Oliver Müller und Jutta Toelle. Wien; München: Oldenbourg 2008. (= *Die Gesellschaft der Oper*. 2.) S. 177–186.
- 29 Spaepen, *Governare*, S. 598.

überwacht, und finanzielle Mittel wurden großzügig zur Verfügung gestellt, um dem Haus eine Art Monopolstellung der Abendunterhaltung („il quasi monopolio sull'entertainment serale a Milano“³⁰) zu verschaffen.

Freilich bedeutete dies keineswegs, dass nicht einerseits Konflikte zwischen dem Publikumsinteresse und den Interessen der Regierung entstanden³¹ sowie andererseits aus diesen Differenzen Übertretungen von Richtlinien bzw. allgemeinen Vorstellungen der Obrigkeit, selbst von Seiten der verschiedenen Zensurstellen, erwachsen. Die verwickelten Überlegungen in dieser Hinsicht lassen sich an Gaetano Donizettis Oper *Lucrezia Borgia* veranschaulichen, deren Libretto von Felice Romani nach Victor Hugos Drama eingerichtet wurde, das seinerseits schon im Mai 1833 verboten worden war.³² Von der zensorischen Bewilligung dieser Oper wissen wir, dass sie in Wien im Januar 1834 auf Missfallen gestoßen ist.³³ *Lucrezia Borgia* wurde am 26. Dezember 1833 an der Scala uraufgeführt. Schon Ende November hatte der Polizeidirektor Torresani der Direktion der k.k. Theater in Mailand seine Meinung über das Stück auf Basis des Manuskriptes mitgeteilt, das er für „tutta immorale ed orrenda“ („vollkommen unmoralisch und schauderhaft“) hielt, und gleichzeitig erklärt, die Verantwortung für die Zulassung nicht übernehmen zu wollen („in quanto a me non saprei assumere la responsabilità di autorizzarlo“).³⁴ Die Antwort fiel vor allem beschwichtigend aus. Der Direktor der k.k. Theater wies darauf hin, dass die Darstellung verbrecherischer Handlungen auf der Bühne eine übliche Vorgehensweise sei, die auch kein Problem darstelle, solange „das Verbre-

- 30 Ebenda, S. 602 und folgende, wo der Zusammenhang zwischen der finanziellen Leistungsfähigkeit der Scala und den Polizeiinteressen auf Basis von Archivalien explizit gemacht wird, so etwa in einem Brief Strassoldos an Sedlnitzky vom 23. Januar 1822, worin es heißt: „Gli interessi della polizia dello stato esigono urgentemente di stimolare possibilmente l'affluenza alla Scala [...] Questo è soltanto possibile se si danno degli spettacoli buoni e brillanti e quindi [...] costosi“ („das Interesse der Staatspolizei erfordert dringlich, dass der Zulauf zur Scala wenn möglich gefördert wird und dies ist nur machbar, wenn gute und brillante, somit teure, Spektakel gegeben werden“; ebenda, S. 603).
- 31 Dies kann sich natürlich in der Nachfrage nach gewissen Stoffen äußern; Spaepen, Governare, S. 615, berichtet aber auch, dass das Publikum im Januar 1824, also in der Hochsaison des Theaters, den Aufführungen über drei Tage aus Protest gegen die Carbonari-Prozesse fernblieb, eine Methode, die 1848 erneut eingesetzt wurde (ebenda, S. 616).
- 32 Für eine deutschsprachige Kurzbiographie Romanis im Kontext der Operngeschichte der Zeit vgl. Michael Walter: ‚Die Oper ist ein Irrenhaus‘. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert. Stuttgart; Weimar: Metzler 1997, S. 117–118 und S. 123–124.
- 33 ASM, Pres. Gov. 188, 228/geh vom 30. Januar – 11. Februar 1834; zwar handelt es sich hierbei um einen leeren Aktendeckel, aber die Beschriftung lässt keinen Zweifel zu: „Graf Sedlnitzky mißbilliget die Zulassung des Opern-Büchleins Lucrezia Borgia und die erteilte Erlaubniß zur Aufführung der gedachten Oper.“
- 34 ASM, Pres. Gov. 215, 862/geh vom 18.–19. Juli 1837 (mit zahlreichen Beilagen), Torresani an die Direktion der k.k. Theater, N. 28256 P G (Abschrift Brambillas) vom 29. November 1833.



chen nicht triumphiere“ („che il delitto non si vegga trionfare“).³⁵ Er gestehe aber ein, dass die inzestuöse Liebe Lucrezias, der Umstand, dass sie mehrere Ehemänner auf dem Gewissen habe, und die Szene, in der sie von ihrem vergifteten Sohn am Ende beinahe umgebracht wird, auf der Bühne nicht deutlich werden sollten.³⁶

Dabei hatte Romani bereits bei der Erstellung seiner Adaption darauf geachtet, zensurkonform vorzugehen,³⁷ eine erfolgreiche Strategie, wie durch einen Bericht Torresanis vom 15. Februar 1834 bestätigt wird: „Ursprünglich schon ist der Dichter Romani so fern als möglich von dem Original=Werke des Victor Hugo geblieben, und wenn ich [...] meine Zustimmung verweigert habe, so bleibt wohl kein Zweifel über die Sorgfalt, womit bey der Urtheilung dieser Produktion zu Werke gegangen worden.“³⁸ Torresani begründet die letztlich positive Entscheidung aber vor allem mit der Zeitknappheit:

„denn von dem Augenblicke, wo das Gedicht zur Censur übergeben wurde, hatte die Unternehmung kaum 3 Wochen Zeit vor der Eröffnung des Theaters mehr übrig.“³⁹

Es sind dergleichen Unzukömmlichkeiten zwar in den Theaterkontrakten vorgesehen, und diese letzteren mit der ausdrücklichen Verpflichtung für den

- 35 Beide Dokumente sind in voller Länge abgedruckt bei Angela Pachovsky: *Musikalische Wechselbeziehungen zwischen Österreich und Oberitalien im 19. Jahrhundert. Die österreichische Verwaltung im Spiegel der Mailänder Theaterakten*. In: *Österreichisches Italien – Italienisches Österreich? Interkulturelle Gemeinsamkeiten und nationale Differenzen vom 18. Jahrhundert bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Herausgegeben von Brigitte Mazohl-Wallnig und Marco Meriggi. Wien: Verlag der ÖAW 1999. (= Zentraleuropastudien. 5.) S. 627–652, hier S. 647–648. Die Transkription Pachovskys basiert auf den Originalen im Mailänder *Archivio Storico Civico*, der Wortlaut stimmt mit den Abschriften des ASM überein.
- 36 Der Vorschlag für ein alternatives Ende lautet wie folgt: „si termini l’azione piuttosto, che nel modo ideato dal Poeta, collo svenimento della madre, prodotto naturalmente dalla certezza della perdita del figlio togliendo così l’orrore dell’attentata uccisione della madre“ („die Handlung soll auf eine Weise enden, nicht wie der Dichter es sich vorgestellt hat, sondern indem die Mutter infolge der Angst vor dem Verlust des Sohnes ohnmächtig wird, womit die Fürchterlichkeit des versuchten Muttermordes entfernt wird“). ASM, Pres. Gov. 215, Direktion der k.k. Theater an Torresani, N. 609, 29. November 1833.
- 37 Über die Selbstzensur bei Romani schreibt Alessandro Roccatagliati: *Felice Romani librettista*. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1996. (= *Musica, realtà. Quaderni*. 37.) S. 77–79. Ebenda, S. 364, ist ein Brief Romanis vom 26. November 1833 mit Bezug auf *Lucrezia Borgia* abgedruckt: „Io non poetva né trattar meglio questo argomento, né andar più cauto per la Censura.“ („Ich konnte diese Handlung weder besser behandeln, noch vorsichtiger mit Rücksicht auf die Zensur vorgehen.“)
- 38 ASM, Pres. Gov. 215, 862/geh, Torresani an Hartig, N. 920, 15. Februar (Hornung) 1834.
- 39 Zwar gab es Fälle, in denen solche Verzögerungen mit Absicht herbeigeführt wurden, um einen Vorteil gegenüber der Zensur zu haben, aber aus einer Reihe von bei Roccatagliati, Felice Romani, S. 356–360, abgedruckten Briefen vom Oktober 1833 geht hervor, dass der zuvor geplante Stoff *La Saffo* (Sappho) ohne Romanis Wissen kurzfristig zu *Lucrezia Borgia* geändert wurde.

Unternehmer verbunden, drey Monate früher das Stück zur Approbation vorzulegen; allein keine Unternehmung kömmt dieser Verpflichtung in vollem Umfange nach, weil sie hierin völlig von dem Theater Dichter abhängig ist, zumal da der einzige Felice Romani als solcher einen Werth und eine gewisse Celebrität hat, dem also die Unternehmung wohl schöne Worte und Versprechungen entgegensehen, aber keinen Zwang anthun kann.“

Hier werden die oben skizzierten Bedenken in anschaulicher Weise verdeutlicht: Die Befürchtung, über die vorgeschlagenen Änderungen hinaus mit einem Verbot des Stückes vor allem zu bewirken, dass die Saison an der Scala „mit einer alten Oper“ beginnen hätte müssen, was „ein grosses Mißvergnügen und Aufsehen erregt haben würde“, stellt eindeutig die kultur- bzw. sogar sicherheitspolitischen Überlegungen auf eine höhere Stufe als Einwände gegen den dargestellten Stoff. Die möglichen Konsequenzen werden von Torresani, wohl im Sinne einer allzu übertriebenen Rechtfertigung gegenüber dem Gubernium und letztlich gegenüber Sedlnitzky, sogar über die Reaktion des großteils adeligen bzw. gebildeten Publikums hinweg als gesamtgesellschaftliches Risiko geschildert:

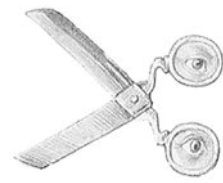
„Dieses Mißvergnügen pflegt zudem nicht etwa auf das Theater Publikum beschränkt zu bleiben, sondern verbreitet sich von demselben zunächst auf die Logen=Verkäufer, und auf alle jene, die von dem durch die Eröffnung der Bühne mit einer neuen Oper, gewöhnlich veranlaßten Zuströmen von Fremden mit [!] mittel= oder unmittelbar Gewinn ziehen also auf Gastwirthe, und die von ihnen lebenden Individuen, Lohnkutscher, und andere Pferdehalter, Putzwaaren=Händler &c. &c.“

Gleichzeitig betont Torresani aber auch, dass es dem Publikum ohnehin mehr um die Musik als um „die Handlung einer Oper“ gehe, das Sujet selbst wäre letztlich „im Ganzen fast unbemerkt vorüber“ gegangen. Der beschwichtigende Tonfall Torresanis, der nicht zuletzt prophezeit, „daß diese Oper jetzt ohnehin nur selten mehr gegeben, und wohl bald gänzlich wird bey Seite gelegt werden“,⁴⁰ ist wohl vor allem dem Umstand geschuldet, dass er sich in Schadensbegrenzung übt.

Interessanterweise ist das aber nicht das letzte Wort in der Sache, denn im November 1837 wendet Sedlnitzky sich im Zusammenhang mit einer neuen Übersetzung der Dramen Hugos, die bei Stella in Mailand widerrechtlich angekündigt worden war, an den Gouverneur Graf Hartig. Nach einem Kommentar zur *Lucrece Borgia* kommt er auch auf die Oper Donizettis zu sprechen:

„[Ich] ergreife [...] diese Gelegenheit Eur<er> Excellenz [...] vertraulich den Wunsch zu äussern, daß, in sofern dieses ohne allzugrosses Aufsehen möglich ist, durch gänzliche Umänderung des Textes, der gedachten Donizettischen Oper, wie dieß mit anderen weniger anstössigen Textbüchern bereits in Musik gesetzter Opern, zB. des Wilhelm Tell von Rossini geschehen, in eine unbedenkliche censurgemässe Gestalt gebracht, und hiedurch auch für die Bühne

40 Alle Zitate: ASM, Pres. Gov. 215, Torresani an Hartig, 15. Februar 1834.



in anderen kk. Provinzen, namentlich für das hiesige Hofoperntheater, wo dieselbe des Stoffes wegen nicht zur Aufführung gebracht werden kann, anwendbar gemacht werde.“⁴¹

Die Nachfrage nach der Musik setzt also hier von allerhöchster Stelle der Polizei die prinzipiellen Bedenken gegen den Stoff von *Lucrezia Borgia* außer Kraft. Spätere Aufführungen der Oper scheint dies ohnehin kaum beeinträchtigt zu haben. Donizettis Oper wurde im Herbst 1838 auch am Teatro La Fenice in Venedig aufgeführt, und „die Mailänder Wiederaufnahme [...] fand am 11. Jänner 1840 an der Scala statt.“⁴²

4. Das Zeitschriftenwesen: Zensur und Diskurssteuerung

Hatte Mailand schon im 18. Jahrhundert durch aufklärerische Zeitschriften wie *Il Caffè* eine Vorreiterrolle in der italienischen Publizistik gespielt, war das Zeitungs- wesen im 19. Jahrhundert, zumal im nach-napoleonischen Europa, als wesentlicher Bestandteil aus dem öffentlichen Diskurs nicht mehr wegzudenken. In Mailand insbesondere entstanden zwischen 1802 und 1840 mehr als 40 Zeitschriften wissenschaftlicher und literarischer Art bzw. mit offiziellem Charakter.⁴³ Der Umgang mit Zeitungen wurde zunächst ebenfalls im *Piano generale di Censura* von 1816 geregelt. Darin finden sich programmatische Bemerkungen über ihre Bedeutung für die Öffentlichkeit innerhalb der Monarchie und speziell in Lombardo-Venetien:

„Le gazzette, state sempre il cibo quotidiano de’ curiosi e degli oziosi, sono divenute in oggi anche il termometro de’ negozianti, il libro dei consigli pel possessore e pel padre di famiglia, e la bussola de’ Governi stessi.

Appunto perchè queste sono le stampe le più ricercate, le più universali e più frequenti, richiede il buon ordine che la Censura invigili sulle medesime con particolare diligenza e circospezione, e le renda tali da garantire il Governo non solo dai loro danni, ma da giovarsene eziandio ai provvidi suoi fini.

Importa di avere buone gazzette in paese, onde non venga voglia ai sudditi di procacciarsi le forestiere, sulle quali il Governo non ha immediata influenza, e lo spaccio delle quali riesce di danno alle stamperie nazionali.“⁴⁴

41 Details zur Bearbeitung von Rossinis *Guglielmo Tell*, bei dem die Handlung nach Schottland verlegt wurde, bei Pachovsky, *Musikalische Wechselbeziehungen*, S. 634.

42 Ebenda, S. 636. In Wien wurde *Lucrezia Borgia* zum ersten Mal am 9. Mai 1839 aufgeführt (nach einer Übersicht der Wiener Inszenierungen von Opern Donizettis in: *Lettere inedite di Gaetano Donizetti a diversi*. Herausgegeben von Angelo de Eisner-Eisenhof. Bergamo: Istituto italiano d’Arti grafiche 1897, S. 102–104, hier S. 103). Falls die dazu verwendete Textfassung rekonstruierbar ist, dürfte sie hier weiteren Aufschluss über die Bearbeitung der Zensur geben.

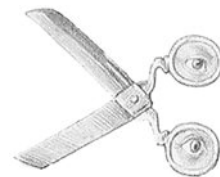
43 Albergoni, *I mestieri delle lettere*, S. 265.

44 PGC, § 44: „Die Zeitungen, die immer das täglich Brot der Neugierigen und Müßiggänger waren, sind heutzutage auch Thermometer für Händler, Ratgeber für Eigentümer und Familienväter und Kompass der Regierungen selbst. | Eben weil diese die am meisten

In dieser Ankündigung ist gewissermaßen alles enthalten, was für die nächsten Jahrzehnte von praktischer Bedeutung sein sollte. Dem Generalverdacht gegen alle Druckmedien stand spätestens ab den 1830er Jahren eine nationalistische Programmatik gewisser Zeitschriften entgegen; in jedem Fall war es im Bereich der Zeitschriften, dass die wesentlichen Kämpfe zwischen den neuen Fronten ausgetragen werden sollten. Aber schon vor 1820 forderten die Richtlinien für die Herausgabe von Zeitungen nicht allein, dass inländische Blätter allgemein „interessant, wahrhaftig und umsichtig“ sein sollten.⁴⁵ Auch die Vereinheitlichung der Presse war der Regierung ein Anliegen. So wurde etwa die Orientierung am Vorbild der *Wiener Zeitung* gefordert, die den Ton für die Berichterstattung zu internationalen Ereignissen vorgab.⁴⁶ Damit nicht genug, sollten die Leitartikel der *Wiener Zeitung* in den Provinzblättern überhaupt an prominenter Stelle und ohne Abweichung übernommen werden.⁴⁷ Viele der offiziellen Regelungen waren offenbar vor allem auf die Anforderungen der Tagespresse ausgelegt. Der Umgang mit dem weiteren Zeitschriftenwesen, das sich wissenschaftlichen, literarischen oder anderen spezifischen Themen widmete, kann hingegen im Einzelnen nur aus weiterführenden Quellen, wie Briefwechseln zwischen Herausgebern und Mitarbeitern einerseits und den Akten der Polizei und Bücherzensur andererseits, erschlossen werden. Es ist allerdings klar, dass die gesamte inländische Zeitungsproduktion streng überwacht wurde. Nicht nur unterlag jede Nummer der Zensur durch die Polizeigeneraldirektion, auch über die Notwendigkeit der Einrichtung von Zeitschriften überhaupt sprachen die Zensoren gelegentlich Urteile aus.⁴⁸

nachgefragten, die allgemeinsten und häufigsten Drucke sind, erfordert die Ordnung es, dass die Zensur darüber mit besonderer Sorgfalt und Umsicht wache, und sie nicht allein so gestalte, dass sie die Regierung vor Schäden bewahre, sondern dass sie auch nützlich für die Ziele derselben sei. | Es ist wichtig, in einem Land gute Zeitungen zu haben, damit den Untertanen nicht das Verlangen nach auswärtigen entstehe, auf die eine Regierung keinen unmittelbaren Einfluss hat, und deren Umlauf den hiesigen Druckereien schaden könnte.“

- 45 PCG, § 46: „Le gazzette nazionali deggiono essere *interessanti, veridiche e prudenti*.“
- 46 Laut der Darstellung von Fabrizio Mena war schon im 18. Jahrhundert das *Wienerische Diarium* maßgeblich für die Inhalte der offiziellen Zeitung der Österreichischen Lombardei gewesen, was unter anderem die Nachfrage nach der im Schweizer Ausland gedruckten und als objektiver empfundenen *Gazzetta di Lugano* (eigtl. *Nuove di diverse corti e paesi d'Europa*) erhöhte. Vgl. Fabrizio Mena: *Stamperie ai margini d'Italia. Editori e librai nella Svizzera italiana, 1746–1848*. Bellinzona: Casagrande 2003. (= Biblioteca di storia. 6.) S. 25–28.
- 47 PGC, § 48. Eine Ergänzung vom 5. Januar 1837 betont, dass es sich dabei um wörtliche Übersetzungen ohne Kürzungen oder andere Abweichungen handeln müsse.
- 48 Vgl. ASM, AdG, Studi p.m. 247, Fasz. Conversazione, Foglio di Censura N. 612 vom 7. März 1822: „S'inganna il Ricorrente Brioschi allorchè [...] crede di riempire un vuoto; giacchè tutto ciò che Egli promette, trovasi già e nella Biblioteca Italiana e nel Ricoglitore, nell'Ape e nel giornale delle Dame“. („Der Antragsteller Brioschi täuscht sich, wenn er glaubt, eine Lücke zu füllen, denn alles, was er verspricht, findet sich bereits sowohl in der Biblioteca italiana als auch im Ricoglitore, in der Ape und im Giornale delle Dame“.)



Das inländische Zeitschriftenwesen wurde auch im Sinne der politischen Absichten ausgenutzt, und zwar in einem großen Ausmaß. Eine ganze Bandbreite an Maßnahmen der Diskurssteuerung war, wie seit längerem bekannt ist, aus der habsburgischen Politik unter Metternich kaum wegzudenken. Für den Staat einen Vorteil aus der Popularität der Presse und ihrer politischen Möglichkeiten zu schlagen, steht insofern neben der Zensur als eines der wesentlichen Kennzeichen der Bemühungen Metternichs um den öffentlichen Diskurs. Diese Maßnahmen werden in der älteren Forschung häufig als ‚positive Pressepolitik‘ bezeichnet. Nach dem Vorbild Napoleons, der sich die Presse als erster in vielerlei Hinsicht zu Nutze gemacht und dies nicht zuletzt vorexerziert hatte, indem er während der Besetzung Wiens 1805–1806 die *Wiener Zeitung* für propagandistische Zwecke nutzte, hatte Metternich, schon bevor er zum Staatskanzler ernannt wurde, sehr konkrete Vorstellungen davon, dass man auf die Presse direkten Einfluss nehmen müsse und wie dies zu geschehen habe. Die Weigerung der österreichischen Regierung zu diesem Zeitpunkt, derlei Strategien überhaupt wahrzunehmen, schien ihm ein großer Fehler. So heißt es in einem Schreiben an Graf Stadion 1808: „La postérité croira à peine que nous ayons regardé le silence comme une arme efficace à opposer aux clameurs de la partie adverse, et cela dans le siècle des mots!“⁴⁹

In diesem Sinne verfasste Metternich auch selbst zahlreiche Artikel, die er anonym vor allem in regierungsnahen Publikationen, gelegentlich auch in internationalen Zeitschriften einschalten ließ: 1832 erschien etwa eine Widerlegung seiner eigenen Mitschuld am Tod von Napoleons Sohn, des Herzogs von Reichstadt, im Pariser *Journal des débats*.⁵⁰ Neben solchen eigenen Stellungnahmen konzentrierten sich Metternichs Methoden vor allem auf die „*Taktik der Ablenkung* durch völlig fremde Themen“; weiters auf Sonderpublikationen während des Krieges: Extrablätter, Proklamationen, Broschüren, aber auch auf „Subventionen an Journalisten“ und auf erste, vorläufig nicht umgesetzte Überlegungen für ein staatliches Pressebüro sowie die Versorgung der österreichischen Diplomaten im Ausland mit den gewünschten Darstellungen.⁵¹ Diese Methoden wurden allesamt nach 1815 fortgesetzt und erweitert.

Das umfangreichste Forum für die Metternichsche Diskurssteuerung ist aber wohl das Portfolio regierungsnaher oder -abhängiger Druckerzeugnisse. Dies gilt für

49 Metternich an Graf Stadion, 23. Juni 1808, in: Clemens Fürst von Metternich: Aus Metternich's nachgelassenen Papieren. Bd. 2. Herausgegeben von Richard Metternich-Winneburg. Wien: Braumüller 1880, S. 191–193, hier S. 192. Das Zitat steht in deutscher Übersetzung auch bei Hoefler, *Pressepolitik*, S. 41.

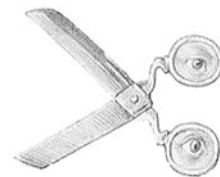
50 Vgl. Frithjof Kammerer: *Die Pressepolitik Metternichs. Versuch einer Gesamtdarstellung*. Wien, Univ., Diss. 1958, S. 260.

51 Die Zitate nach ebenda, S. 203–205. Ebenda, S. 204, heißt es: „Die Geschäftsträger in Konstantinopel und Bukarest hatten mittels übersandter Extrablätter und Zeitungen zur Zerstreung falscher Gerüchte die ‚guten Nachrichten‘ zu verbreiten.“

Wien ebenso wie für Lombardo-Venetien.⁵² Ein wesentliches Ziel war es, die „Classe der Schriftsteller, die den meisten Einfluß auf die öffentliche Meinung haben, sich näher zu verbinden“, wie Metternich dem Kaiser gegenüber betonte.⁵³ An dieser Stelle ist vor allem die *Biblioteca Italiana* zu nennen, eine bereits 1815 gegründete literarische Zeitschrift, für die man versucht hatte, die wichtigsten Schriftsteller der Lombardei zu gewinnen.⁵⁴ Die Bedeutung der Zeitschrift für die literarische Kultur der Zeit ist trotz ihrer Regierungsnähe unbestritten;⁵⁵ dass die Leitung der offiziellen Blätter, der *Gazzette privilegiate* in Mailand und Venedig, genauestens überwacht und nur bestimmten Personen anvertraut wurde, versteht sich von selbst.

Es war aber zur selben Zeit allen Beteiligten klar, dass sich die Bildungselite Lombardo-Venetiens häufig nach dem Ausland orientierte, was ihre Zeitungslektüre betraf. Deshalb hatte die Kontrolle der Lizenzen zur Herausgabe von Zeitschriften im Inland ihre Entsprechung im Postsystem für die Zeitschriften aus dem Ausland. Dabei handelte es sich um jeweils jährlich erstellte Verzeichnisse, in denen festgelegt wurde, welche Zeitschriften aus dem Ausland den Untertanen überhaupt zur Lektüre und zum Abonnement freistanden. Die strenge Kontrolle nicht nur der Abonnentenlisten, sondern auch der Cafés und Lesezirkel, wo Zeitschriften für jedermann auflagen, sollte verhindern, dass unerwünschte Zeitungen eingeführt wurden. Dennoch musste jedes Exemplar auch der prinzipiell zugelassenen Zeitschriften vor der Verbreitung zusätzlich auf zensurwürdige Stellen überprüft werden, wobei allgemein mit Nachsicht zensiert werden sollte.

- 52 Hierzu zählt insbesondere die Gründung der *Wiener Jahrbücher der Literatur* 1817, die „mit Unkosten von etwa 200 000 Gulden die kostspieligste und breitest angelegte ‚Propagandamaßnahme‘ der Österreichischen Regierung“ darstellten. Silvester Lechner: Gelehrte Kritik und Restauration: Metternichs Wissenschafts- und Pressepolitik und die Wiener „Jahrbücher der Literatur“ (1818–1849). Tübingen: Niemeyer 1977. (= Studien zur deutschen Literatur. 49.) S. 4 und *passim*.
- 53 In der einem Vortrag vom 3. November 1817 beigelegten Denkschrift an Kaiser Franz, vgl. N. 245 in: Clemens Fürst von Metternich: Aus Metternich's nachgelassenen Papieren. Bd. 3. Herausgegeben von Richard Metternich-Winneburg. Wien: Braumüller 1881, S. 75–91, hier S. 90.
- 54 Eine interessante Frage betrifft vor allem die Verbreitung dieses Blattes. Allgemein ist die Frage nach Abonnentenzahlen im 19. Jahrhundert schwierig. Für die *Biblioteca italiana* ist konkret bekannt, dass in den Briefen der Zeit schon 1816 von etwa 1.500 Abonnenten die Rede ist (so bei Prunas, *Antologia*, S. 125, mit Bezug auf Vincenzo Monti und Giuseppe Acerbi). Bei Berti, *Censura e cultura*, S. 45, heißt es aber, dass im Veneto davon höchstens 50 Stück kursierten, wobei die meisten Exemplare von Regierungsstellen bezogen wurden. Nach Prunas' Zahlen für die Florentiner *Antologia* sollen von dieser bedeutenden Zeitschrift nie mehr als 530 Exemplare gedruckt worden sein, wovon weniger als ein Zehntel in Lombardo-Venetien kursierte.
- 55 Primus-Heinz Kucher: Herrschaft und Protest. Literarisch-publizistische Öffentlichkeit und politische Herrschaft in Oberitalien zwischen Romantik und Restauration 1800–1847. Wien; Köln; Graz: Böhlau 1989. (= Literatur und Leben. Neue Folge. 37.) S. 157–178, behandelt die *Biblioteca italiana* in den ersten zehn Jahren ihrer Existenz.



Letztlich hatte aber auch der Umgang der Zensur mit ausländischen Zeitungen eine klar strategische Dimension. Cottas *Augsburger Allgemeine Zeitung* etwa war zwar in mancher Hinsicht für die österreichische Regierung problematisch, galt aber als gemäßigt und hatte einen guten Ruf unter den Lesern. Zwar wurde Cotta aufgrund einzelner Artikel häufig ein Verbot angedroht, was jedoch „nur andere, polemischere Organe populär“ gemacht hätte.⁵⁶ In der Tat scheint kein Exemplar der Zeitung jemals von der Zensur verboten worden zu sein. Andere, bedenklichere Zeitschriften wurden aber vollständig verboten, oder sie kamen überhaupt nie auf die Listen der Post.

Dennoch war die Liste der ‚außer Kurs gesetzten‘, d. h. derjenigen Zeitschriftennummern, deren Verbreitung verhindert wurde, lang; die Begründungen waren vielfältig, aber meist ging es darum, das Ansehen der Regierungen des eigenen Landes wie auch des Auslandes zu schützen. Diese diplomatisch-außenpolitische Perspektive ist in den bisherigen Darstellungen zur Zensur in der Habsburgermonarchie weitgehend vernachlässigt worden, eine ausführliche Untersuchung dieser Aspekte steht jedenfalls noch aus. Ein Beispiel soll verdeutlichen, was die Zensur als problematisch betrachtete.

1820 wurden zwei Nummern des englischsprachigen *Galignani's Messenger* aus Paris, N. 1607 vom 11. April und 1609 vom 13. April 1820, verboten. Das Verbot der ersten Nummer erging wegen eines Artikels „betreffend die Beschwerde des österreichischen Kabinettes an London, Bonaparte besser und nachsichtiger zu behandeln, und die angebliche Empfindung, dass beim jungen Herzog von Reichstadt anti-englische Hassgefühle genährt würden.“⁵⁷ Im zweiten Fall ging es um einen Artikel über die „Fortschritte des aufständischen Geistes bei den Österreichern in Italien.“⁵⁸ Zwar scheint dies inhaltlich nicht allzu abwegig, allerdings war,

56 Lechner, Gelehrte Kritik, S. 64; es ist dies eine Paraphrase eines Briefes von Gentz an Cotta vom Dezember 1821.

57 ASM, Pres. Gov. 26, 218/geh 22. April 1820, Pagani an Strassoldo vom 22. April 1820: „rimostranze fatte dal Gabinetto Austriaco a quello di Londra per un migliore, più dolce trattamento verso Bonaparte, ed a pretesi sentimenti di odio verso gli Inglesi che vengono alimentati nel giovane Duca di Reichstadt.“ Die Meldung (angeblich aus der *Sun* vom 7. April) lautet u. a.: „We understand, that in consequence of an application from the Austrian Court to our Government, requesting that more indulgence should be allowed to Bonaparte, orders have been dispatched to St. Helena for that purpose [...] We learn also with much regret, that young Napoleon has not been discouraged from entertaining the utmost hatred of the English, on account of the imprisonment of his father.“ (N. 1607, S. 1)

58 ASM, Pres. Gov. 26, 218/geh, wie oben: „si parla ivi di progressi dello spirito di rivolta negli Austriaci d'Italia“. Auch hier stammt der Artikel – ein Leserbrief – aus der *Sun* und klingt paradoxerweise gar nicht alarmistisch: „I perceive by your Paper, that the Paris Journals mention a report of an impending Revolution in the Italian States subject to the dominion of Austria. I am inclined to consider this rumour as a mere surmise, founded upon the well known discontent of the Italians [...]“ (N. 1609, S. 3).

soweit ersichtlich, der *Messenger* von nur zwei Herren abonniert, denen man die entsprechenden Exemplare vorenthielt.⁵⁹

Darüber hinaus findet man allerlei andere Verbote. Vom Pariser *Petit Courrier des Dames* etwa wurde die Nummer 28 (1833) deshalb nicht zugelassen, weil sie Auszüge aus Silvio Pellicos *Le mie prigioni*, dem Bericht des italienischen Schriftstellers über seine Haft auf dem Spielberg, enthielt.⁶⁰ Bisweilen führten im Ausland veröffentlichte Artikel auch dazu, dass die Identität des Verfassers ausgeforscht wurde. Dies lag oft daran, dass Informationen als zutreffend erkannt wurden. Österreichische Untertanen hatten generell nicht das Recht, Texte im Ausland ohne vorherige Zensur in der Heimat zu veröffentlichen. Eine solche Handlung war also an sich bereits strafbar. Die Nachforschungen endeten anscheinend meist ohne positive Ergebnisse.⁶¹

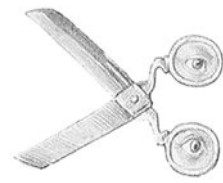
5. Pluralisierung der Standpunkte

Neben Zirkulationsverboten und Eingriffen in Manuskripte finden sich in den Quellen auch immer wieder Anweisungen, die im Sinne einer direkten Diskurssteuerung zu verstehen sind. Bisweilen drangen die Auffassungen der habsburgischen Polizei bis in Orwell'sche Dimensionen vor. An einer Stelle heißt es im Jahr 1817 aus der Feder Sedlnitzkys, eine Schrift sei „schon deshalb zum Verboth geeignet, weil sie

59 In einem weiteren Fall, ASM, Pres. Gov. 26, 908/geh vom September 1820, wird am 27. September beschlossen, die Zeitschrift trotz eines „höchst tadelnswerth[en]“ Artikels den beiden Abonnenten aufgrund der „guten Gesinnungen dieser Individuen“ zu überlassen.

60 ASM, Pres. Gov. 177, 751/geh vom Mai 1833, Cantari an Hartig vom 27. Mai 1833: „Tanto il tenore di questi frammenti, quanto, e forse più ancora, gl'infami commenti onde sono accompagnati, mi consigliano di non permettere la distribuzione del precitato giornaleto“ („sowohl der Tenor der Fragmente als auch – und vielleicht noch mehr – die infamen Bemerkungen, die sie begleiten, raten mir, die Verbreitung des genannten Journals nicht zu gestatten“).

61 Vgl. ASM, Pres. Gov. 26, 130/geh vom März 1820, Schreiben von Sedlnitzky an Strassoldo vom 7. März über *La Minerve française* und den Auftrag, den „wahrscheinlich inländischen Verfasser des in dem 104. Hefte [...] enthaltenen Aufsatzes ‚Essais historique [sic] sur l'Italie‘ zu erforschen, um gegen denselben die erforderliche Amtshandlung einleiten zu können“; der Brief ist auch zitiert bei Kucher, Herrschaft und Protest, S. 383. Im selben Schreiben findet sich auch ein Hinweis auf einen „Correspondenten [...], welcher in N° 28 des Moniteur das Verhältniß der administrativen Stellen in den k.k. ital. Provinzen zu den k.k. Hofstellen nachtheilig geschildert hat, und sich wahrscheinlich in Wien befinden dürfte.“ Der Akt wird ergänzt durch jenen 74/geh vom 19. Februar 1820, der eine Erinnerung (möglicherweise Strassoldo an Sedlnitzky) enthält. Darin heißt es u. a.: „der Inhalt dieses Schreibens [...] erhellt daß dessen Autor mit der [...] Form vertrauter ist als man es bey einem Franzosen/wie die Schreibart verräth/voraussetzen kann welcher wirklich nicht die Lombardie bewohnte [...] Da [...] seiner Feder in Zukunft mehrere Artikel dieser Art entfließen könnten – so halte ich es für meine Pflicht dessen AusfindigMachung sowohl der hiesigen Gl Polizei Direktion aufzutragen als auch alle mir persönlich zu Gebot stehenden Mittel diesfalls zu verwenden.“



sich lediglich mit einem Werk beschäftigt, das verboten worden ist, und als in den k.k. Staaten nicht existierend betrachtet werden muß.“⁶²

Eine solche Verleugnung von Tatsachen ging mit dem Versuch einher, die Aussagekraft von Informationen dadurch zu schwächen, dass eine Vervielfältigung von Meinungen, Deutungen und offiziellen Standpunkten angestrebt wurde, eine Methodik, die nicht selten an die im Augenblick so stark im Zentrum der Aufmerksamkeit stehende Pluralisierung von Informationsquellen erinnert. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob diese Taktik historisch nur deshalb nicht nachhaltig erfolgreich war, weil sich über kurz oder lang ein sehr homogen gestalteter nationalistischer Gegendiskurs durchsetzen konnte. Überraschen wird vielleicht auch der Pragmatismus, mit dem diese Möglichkeiten ausgelotet wurden. So ist 1834 unter anderem die Rede davon, „ob es [...] nicht nützlich sey, zur Berichtigung der öffentlichen Meinung im lombardisch-venezianischen Königreiche in die Zeitungen von Mailand und Venedig abwechselnd – von Zeit zu Zeit im Sinne der Regierung geschriebene Aufsätze einrücken zu lassen.“⁶³ Manchmal geht es dabei auch um eine sehr spezifische Art der Diskurssteuerung, etwa wenn es heißt,

„daß, wenn die dortländigen Zeitungen von den Verwaltungsbehörden in den revolutionirten Provinzen und Städten Italiens Erwähnung zu machen in den Fall kommen, niemals die Ausdrücke Governo, Reggenza, Amministrazione allein, ohne das Epithet revolutionario gebraucht werden, weil sonst dadurch der Irrwahn erzeuget werden könnte, als ob die k.k. Regierung, unter deren Autorität die Zeitungszensur geübt wird, solche revolutionären Behörden anerkennt.“⁶⁴

Hier zeigen sich sehr klar die in doppelter Hinsicht angestellten Überlegungen der habsburgischen Polizei. Einerseits ist alles unter der Aufsicht der Zensur publizierte Material gewissermaßen durch diese sanktioniert, Vergehen fallen also unmittelbar auf die Regierung zurück. Andererseits kann aber durch die verwendete Nomenklatur eine Position auch indirekt vermittelt werden, während die Berichterstattung objektiv zu bleiben scheint. Im Gegensatz zur formalen Präventivzensur bestehen Bemühungen der letzten Art, also solche um eine spezifische Steuerung der Publizistik, auch nach der Revolution 1848 fort. Entsprechende Anweisungen sind mit ebenso unmissverständlicher Deutlichkeit formuliert, wie dies in der Ära Metternich der Fall gewesen war. Am augenfälligsten wird dies wohl in einem Schreiben des Feldmarschalls Graf Radetzky im Juni 1854 an den Statthalter der Lombardei Ritter von Burger:

62 ASM, AdG, Studi p.m. 224, Fasz. Storie diverse, Sedlnitzky an Saurau vom 19. August 1817 über die Schrift *Le manuscrit venu de Ste. Hélène apprécié à sa juste valeur* (Paris: Michaud 1817).

63 ASM, Pres. Gov. 188, Sedlnitzky an Hartig vom 25. Januar 1834.

64 ASM, Canc. Aus. 107a, Normalien 1831, Sedlnitzky an Spaur vom 6. März 1831.

„Mit Beziehung auf Ihr geschätztes Dienstschreiben vom 29^{ten} April l. J.Z. 342/R genehmige ich die von Euer Excellenz dem Redakteur der Sferza Luigi Mazzoldi ertheilte Zusicherung einer Subvention von monatlichen 250 Liren für den laufenden Semester unter der Voraussetzung, daß Mazzoldi die dagegen eingegangenen Verbindlichkeiten fortwährend erfülle, und in seinem Journal eine den Zwecken der Regierung entsprechende Haltung beobachte. [...]

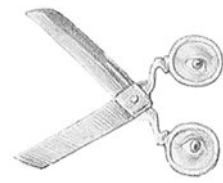
Bei der polemischen Natur des Blattes ist sich übrigens jeder offiziellen Einwirkung auf die Verbreitung desselben, und jeder ämtlichen Anempfehlung zu enthalten. Bei dem Ton in den Mazzoldi sehr häufig verfällt, muß jeder Schritt vermieden werden, wodurch der Regierung, sei es direkt oder indirekt eine Verantwortlichkeit dafür aufgebürdet würde. Der Ton der Sferza kann unter der Herrschaft eines Preßgesetzes, das der Preße einen gewissen Grad von freier Bewegung vergönnt, gestattet werden, und die Regierung kann aus der Lebhaftigkeit desselben selbst mitunter Nutzen ziehen. Man darf aber zu dem Blatte keine Stellung nehmen die der Redaktion oder dem Publikum die Berechtigung einräumte, die Sferza bis zu einem gewissen Grade als den Ausdruck der Regierung anzusehen. Ich habe die Ehre Euer Excellenz zu ersuchen, diese Bemerkungen bei Benützung des Blattes des Herrn Mazzoldi sich gefälligst gegenwärtig halten zu wollen, und bei allfälliger Erneuerung des Uibereinkommens mit ihm mir die Anzeige zu erstatten [d. h. Mitteilung zu machen].“⁶⁵

Es muss nicht viel erklärt werden, wenn es um Subventionen geht, die, von der Leserschaft möglichst unbemerkt, eine Loyalität der Zeitungslinie erkaufen und auch die „Benützung des Blattes“ ermöglichen sollen. Umgekehrt verdeutlicht ein *Prospecto caratteristico dei periodici pubblicati [...] in Milano* von 1855, dass finanzieller Druck auch mit anderen Methoden ausgeübt werden konnte. In dieser Liste von jenen 35 Zeitschriften, die 1855 in Mailand erschienen, sind nur fünf verzeichnet, die eine Kautionsauslage auslegen mussten, die allerdings bis zu einer Höhe von 10.000 Gulden reichte. Zwar gab es nach der Presseordnung von 1852 eine gesetzliche Kautionspflicht mit entsprechenden Bedingungen,⁶⁶ aber es ist nicht auszuschließen, dass vor allem das Wegfallen der Kautionsauslage in bestimmten Fällen ein Entgegenkommen der Regierung darstellen mochte. In dieser Hinsicht ist allerdings die praktische Handhabung solcher Verordnungen, vor allem, was Lombardo-Venetien nach 1848 betrifft, noch nicht sorgfältig genug untersucht.

In Summe wird jedenfalls deutlich, wie sehr die Bücherzensur und die weitere Polizeiarbeit untrennbar mit den Erscheinungsformen des öffentlichen Diskurses der Zeit verwoben waren. Dass sich dies freilich nicht auf politische Artikel und eindeutige Aussagen beschränkte, wird in einem letzten Beispiel noch einmal klar vor

65 ASM, Canc. Aus. 116, N. 442/g, Radetzky an Bürger vom 13. Juni 1854.

66 Die Kautionshöhe war gestaffelt, die höchsten Beträge waren nur für dreimal und öfter pro Woche erscheinende Zeitschriften in Gebieten mit über 60.000 Einwohnern – wozu freilich Mailand und Venedig zählten – vorgesehen. Dazu Thomas Olechowski: Die Entwicklung des Preßrechts in Österreich bis 1918. Ein Beitrag zur österreichischen Medienrechtsgeschichte. Wien: Manz 2004, S. 418–420.



Augen geführt. Jener Akt, in dem auch das oben zitierte Schreiben Sedlnitzkys von 1834 zu finden ist, in dem der Polizeipräsident Überlegungen anstellt, wie man die offiziellen Zeitungen im Sinne der Regierung besser ausnützen könne, enthält eine Stellungnahme zum Thema aus der Feder des Polizeigeneraldirektors von Mailand Torresani. Darin wird die komplizierte Position der Zensur gegenüber der Publizistik auch ‚unter dem Feuilletonstrich‘ wie selten anderswo verdeutlicht; ihm sei daher das letzte Wort überlassen:

„Non è forse oziosa cosa di qui aggiugnere [!] la riflessione, che anche l'Appendice sottoposta alla Gazzetta, e quindi le persone che dovranno dettarla, meritino di essere tenute di mira in tale disamina giacchè ormai la letteratura è ormai divenuta anch'essa un ramo della politica, ed è infinito così il bene come il male che ne può provenire, tantopiù che d'ordinario l'azione indiretta è la più efficace. La Censura a questo riguardo può pochissimo, giacchè tutt'al più e colla massima vigilanza riuscirà ad impedire il male, ma non arriverà mai a conseguire il bene.“⁶⁷

67 ASM, Pres. Gov. 188, 201 / geh Januar–Februar 1834, Torresani an Hartig vom 16. April 1833: „Es ist vielleicht nicht müßig, hier auch noch die Überlegung anzufügen, dass auch der *Appendice der Gazzetta* [d. h. der Feuilletonenteil, Anm. D. S.], und insofern die Personen, die ihn zu leiten haben, es verdienen, bei einer solchen Prüfung im Auge behalten zu werden, denn es ist mittlerweile auch die Literatur ein Zweig der Politik geworden, und sowohl das Gute als auch das Schlechte, das aus ihr entstehen kann, ist unendlich; umso mehr, da üblicherweise alles indirekte Handeln effizienter ist. Die Zensur vermag in dieser Hinsicht wenig, da sie allerhöchstens, und das bei der größten Wachsamkeit, erreichen kann, das Schlechte zu verhindern. Aber sie wird es niemals schaffen, das Gute zu bewirken.“

„Sendung nicht angekommen“ – Die Wiener Kleinkunstbühne *ABC* (1934–1938)¹

Opposition zwischen Zensur und Publikumsgeschmack?

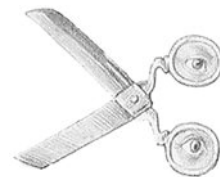
Von Mario Huber

1. Einleitung

Die von 1934 bis 1938 bestehende Kleinkunstbühne *ABC* genießt den Ruf eines subversiven Hortes, wenn nicht gar einer widerständigen Vereinigung vornehmlich linker Kräfte. Bereits in Ingeborg Reisners 1961 erschienener, bis heute in vielen Teilen maßgeblicher Dissertation über die Wiener Kleinkunst vor dem Zweiten Weltkrieg umweht das *ABC* eine Aura des Aufmüpfigen: „Das *ABC* stand eindeutig weit links und ließ dies auch erstaunlich klar erkennen, trotz ‚Vaterländischer Front‘. Das *ABC* war wohl sogar ziemlich direkt ‚von illegalen Kommunisten beeinflusst.‘“² Dass diese Beschreibung einen Zeitzeugenbericht wiedergibt und auf eine mündliche Äußerung Friedrich Torbergs zurückgeht,³ ist ein Charakteristikum der österreichischen Kabarettgeschichtsschreibung zur Zwischenkriegszeit. Allen voran haben nämlich die zu dieser Zeit vornehmlich als Autoren in Erscheinung tretenden Hans Weigel und Rudolf Weys mit ihren Lebenserinnerungen an die Kleinkunstszene der 1930er Jahre das Bild dieser Zeit geprägt.⁴ In ihren Jahrzehnte später veröffentlichten und für die Forschung lange Zeit unangefochten kanonischen Büchern werden z. T. Texte aus der Erinnerung aufgezeichnet, und Anekdotischem wird Raum gegeben. Auch Reisners Dissertation ist stark von diesem eher erinnernden als aufarbeitenden Blick geprägt, treten doch z. B. Hans Weigel und Franz Paul als (mündliche) Hauptquellen für das *ABC* in Erscheinung. Durch die nur relative Zuverlässigkeit der Erinnerung ergeben sich durchaus widersprüchliche Zeitzeugenberichte. Beispielsweise tritt der Schauspieler und Kommunist Peter Sturm der Behauptung, das *ABC* sei kommunistisch beeinflusst gewesen, entgegen: „Soviel ich weiß, waren im *ABC* drei Kommunisten: Jura [Soyfer], der Schauspieler Robert Klein-Lörk und ich. Die meisten waren linksbürgerlich, aber alle waren

- 1 Ich möchte an dieser Stelle dem Österreichischen Kabarettarchiv (ÖKA) sowie dessen Leiterin Dr. Iris Fink herzlich für die umfangreiche Unterstützung bei der Erstellung dieses Texts danken. Ebenfalls gilt mein Dank Dr. Sabine Pribil, die neben ihrer Dissertation über das *ABC* ihre umfangreiche Sammlung von Kabarettkritiken aus den 1930ern großzügigerweise dem ÖKA überlassen hat.
- 2 Ingeborg Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*. Wien: Verlag der Theodor-Kramer-Gesellschaft 2004, S. 227.
- 3 Vgl. ebenda, S. 249.
- 4 Vgl. Hans Weigel: *Gerichtstag vor 49 Leuten. Rückblick auf das Wiener Kabarett der Dreißigerjahre*. Graz: Styria 1981, und Rudolf Weys: *Cabaret und Kabarett in Wien*. Wien: Jugend und Volk 1970.





antifaschistisch.“⁵ Auch in Andreas Hutters Biografie über den Autor Ernst Spitz, welcher u. a. für das *ABC* schrieb, ist von der „politisch schärfsten Kleinkunstbühne Wiens“ die Rede, die immer wieder Probleme mit dem Zensor, einem gewissen „Dr. Wessely“ hatte.⁶ Bei einer Generalprobe äußerte angeblich besagter Dr. Wessely zu einem nicht näher bezeichneten Stück: „Sie dürfen sich doch nicht über unseren Kanzler lustig machen!“⁷ Interessanterweise findet sich diese Geschichte mit ihrer antiständestaatlichen Pointe, inhaltlich und streckenweise wortidentisch, auch in der einige Jahre vor Hutters Biografie erschienenen Autobiografie Leon Askins,⁸ der vornehmlich als Regisseur – und nach eigener Aussage auch als künstlerischer Leiter – für das *ABC* tätig war.⁹ Askins Äußerungen wiederum sind insgesamt mit Vorbehalt zu lesen, meinte er doch sich erinnern zu können, dass Hans Weigel für Jura Soyfer im Sommer 1935 Verbindungen zur *Literatur am Naschmarkt*, einer seit 1933 bestehenden Kleinkunstbühne, hergestellt habe, weil Soyfer u. a. „gute Chansons“ für das „*Wiener Werk!* [!]“ geschrieben haben soll.¹⁰ Das *Wiener Werk!*, eine vom Schauspieler und überzeugten Nationalsozialisten¹¹ Adolf Müller-Reitzner gemeinsam mit Rudolf Weys gegründete Bühne, die das Kernensemble der nach dem ‚Anschluss‘ geschlossenen *Literatur am Naschmarkt* übernahm, wurde jedoch erst am 20. Jänner 1939 eröffnet,¹² als der Kommunist Jura Soyfer bereits ins KZ Buchenwald deportiert worden war. Allerhand Geschichten und Anekdoten ranken sich also um das Kabarett *ABC*, oft auch verbunden mit dem Namen Jura Soyfer. Die Literaturgeschichtsschreibung nimmt es mit den Details auch nicht immer genau. So schreiben z. B. Klaus Zeyringer und Helmut Gollner in ihrer 2012 erschienenen Literaturgeschichte Österreichs zu Recht über Soyfers *Der Weltuntergang oder Die Welt steht auf keinen Fall mehr lang* (uraufgeführt 1936 im *ABC*), doch wählen sie als prägnantes Beispiel für sein satirisches Können justament eine Stelle, die letztlich nicht gespielt wurde, wie Jürgen Doll hervorhebt.¹³

5 Zitiert nach Horst Jarka: Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit. Wien: Löcker 1987, S. 253.

6 Andreas Hutter: Rasierklingen im Kopf. Ernst Spitz – Literat, Journalist, Aufklärer. Eine Biografie und ein Lesebuch. Wien: Mandelbaum 2005, S. 202–203.

7 Zitiert nach ebenda, S. 202.

8 Bürgerlicher Name Leo Aschkenasy.

9 Vgl. Leon Askin und Hertha Hanus: Der Mann mit den 99 Gesichtern. Autobiographie. Wien: Böhlau 1998, S. 151.

10 Ebenda, S. 148.

11 Vgl. Daniela Loibl: Kabarett seiner Zeit. (Liter)arische Kleinkunst im *Wiener Werk!* von 1939–1944. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2003, S. 44.

12 Vgl. Hans Veigl: Lachen im Keller. Kabarett und Kleinkunst in Wien 1900 bis 1945. Verbesserte und stark erweiterte Neuaufl. Graz: Österreichisches Kabarettarchiv 2013. (= Kulturgeschichte des österreichischen Kabarett. 1.) S. 431–432.

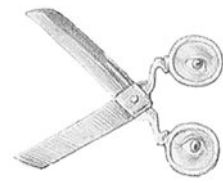
13 Vgl. Klaus Zeyringer und Helmut Gollner: Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650. Innsbruck; Wien; Bozen: StudienVerlag 2012, S. 575. – Dies geht aus dem Programmzettel hervor. Es handelt sich dabei um eine parodistische Darstellung von Karl Kraus bzw. dessen aus *Die letzten Tage der Menschheit* bekannter Figur des „Nörglers“. Kraus’ aufsehener-

Ebenfalls erzählt Leon Askin in seiner Autobiografie von den kommunistischen Ambitionen im *ABC*. Er verweist dabei auf Dokumente zu dem im Zwangsarbeitslager Ohrdruf ermordeten Autor Walter Lindenbaum, die ihm vom Bibliothekar und Publizisten Herbert Exenberger zur Verfügung gestellt worden waren und welche die kommunistische Ausrichtung der Bühne bestätigen sollten.¹⁴ Hier zitiert Askin falsch, denn aus dem Akt geht gerade das Gegenteil hervor.¹⁵ Zwar war eine von der Bundes-Polizeidirektion Wien angeordnete Untersuchung des *ABC* wegen des Verdachts auf „kommunistische Tendenz“ durchgeführt worden, doch wurde im Bericht für die Generaldirektion für öffentliche Sicherheit vom 22. September 1935, in welchem auf mehrere Überprüfungen von Generalproben verwiesen wird, keine solche Tendenz festgestellt.¹⁶

Die hier angeführten, in vielerlei Varianten tradierten Episoden zeichnen trotz unterschiedlicher und sich zum Teil widersprechender Zeitzeugenberichte ein Bild, das grundsätzlich immer dieselbe Deutung erfährt. Zusammengefasst wird behauptet, dass die austrofaschistische Zensur „ein scharfes Auge“ auf die Bühne hatte.¹⁷ Hilde Haider-Pregler und Beate Hochholdinger-Reiterer unterstreichen, dass es jedoch trotz dieser Zensur in Wien vor dem ‚Anschluss‘ literarisch-politisches Kabarett gegeben hätte, welches klar gegen den Nationalsozialismus und gegen das austrofaschistische Regime Stellung bezogen habe.¹⁸ Zurückzuführen sei dies darauf, wie z. B. bereits 1977 bei Friedrich Scheu zu lesen ist, dass das ständestaatliche Österreich eine recht schwache, ja sogar „schlampige“¹⁹ Diktatur gewesen sei, über die

regendes ‚Schweigen‘ zu Hitler gab Anlass zu dieser spöttischen Szene. Gekürzt wurde die Stelle jedoch nicht aus Angst vor staatlicher Intervention, sondern aus Angst vor rechtlichen Schritten durch Kraus selbst. Kraus hatte bereits im Mai 1935 die Kleinkunstabühne *Die Stachelbeere* wegen eines ähnlichen Falls, den er als Verleumdung auslegte, geklagt – und Recht bekommen. Vgl. Jürgen Doll: Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers. Wien: Böhlau 1997. (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur. 43.) S. 313–314.

- 14 Vgl. Askin/Hanus, *Der Mann mit den 99 Gesichtern*, S. 151.
- 15 Vgl. Herbert Exenberger: *Walter Lindenbaum – Ein jüdisches Schicksal*. In: *Walter Lindenbaum: Von Sehnsucht wird man hier nicht fett. Texte aus einem jüdischen Leben*. Herausgegeben von H. E. Wien: Mandelbaum 1998, S. 11–23, hier S. 16.
- 16 Vgl. Bundes-Polizeidirektion Wien: *Café „Arkaden“; Cabarettvorstellungen mit kommunistischer Tendenz* (P.B. 29/17/35) 1935 (22. September 1935). In: *Ö.St.A./A.d.R./B.K.A. Walter Lindenbaum 347831/St.B.G.D. 35*, S. 3–6, hier S. 3.
- 17 Hilde Haider-Pregler: *Die große Zeit der Wiener Kleinkunst. Positionen der Unterhaltungskultur von der Jahrhundertwende bis zum Zweiten Weltkrieg*. In: *Kringel, Schlingel, Borgia. Materialien zu Peter Hammerschlag*. Herausgegeben von Volker Kaukoreit und Monika Kiegler-Griensteidl. Wien: Turia + Kant 1997, S. 113–143, hier S. 136.
- 18 Vgl. Hilde Haider-Pregler und Beate Hochholdinger-Reiterer: *Vorwort*. In: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Herausgegeben von H. H.-P. und B. H.-R. Wien: Picus 1997, S. 11–13, hier S. 11.
- 19 Cissy Kraner: *Aber der Hugo ließ mich nicht verkommen*. Wien: Amalthea 1993, S. 15.



man, richtig verpackt, gut Witze hätte machen können.²⁰ Das *ABC* findet in solchen Darstellungen immer als subversivste Bühne Erwähnung. In der Folge soll versucht werden, diese Einschätzung anhand eines erweiterten Blicks zumindest teilweise zu entkräften. Dabei wird ein genauerer Blick auf das ‚Innere‘ der Kleinkunsthöhne *ABC* geworfen, also sowohl von überlieferten Texten als auch von zeitgenössischen Aussagen und verwaltungstechnischen Vermerken in ihren unterschiedlichen Iterationen ausgegangen und, soweit die Quellenlage ein solches Urteil erlaubt, differenziert, ob und inwiefern tatsächlich Kritik an den unterschiedlichen Faschismen geübt wurde und welche Rolle dabei Zensurmaßnahmen und der antisozialdemokratische Kurs des austrofaschistischen Regimes gespielt haben.

2. Vorgeschichte I: Konstitution des Austrofaschismus und Repressionsmaßnahmen

In der von Emmerich Tálos und Walter Manoschek als „Übergangsphase“²¹ zum Austrofaschismus titulierten Zeit zwischen März 1933 und April 1934, d. h. beginnend mit der Ausschaltung des Parlaments am 4. März 1933 und endend mit der sogenannten Mai-Verfassung vom 1. Mai 1934, erfolgten jene wesentlichen politischen und legislatischen Veränderungen, die den austrofaschistischen Staat möglich machten. Die vom späteren Regime provozierte Ausschaltung des Parlaments bzw. die Verhinderung des Wiederausammentretens nach dem Rücktritt aller drei Nationalratspräsidenten am 4. März 1933 nutzte Bundeskanzler Engelbert Dollfuß bekanntlich, um unter Zuhilfenahme einer Notstandsverordnung aus dem Jahr 1917, dem sogenannten „Kriegswirtschaftlichen Ermächtigungsgesetz“,²² eine Alleinherrschaft zu konstituieren,²³ deren verfassungsrechtliche „Absicherung“ schließlich mit der Verfassung vom 1. Mai 1934 erreicht wurde. Die folgenden weitreichenden Veränderungen unterschiedlicher rechtsstaatlicher Einrichtungen umfassten neben dem sukzessiven Verbot aller Parlamentsparteien – ausgenommen die von da an die parlamentarische Demokratie ersetzende „Vaterländische Front“ – auch eine massive Einschränkung der Pressefreiheit.²⁴

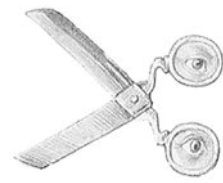
- 20 Vgl. Friedrich Scheu: *Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik*. Wien; München; Zürich: Europaverlag 1977. (= Veröffentlichung des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Geschichte der Arbeiterbewegung.) S. 278.
- 21 Emmerich Tálos und Walter Manoschek: *Zum Konstituierungsprozeß des Austrofaschismus*. In: *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933–1938*. Herausgegeben von E. T. und Wolfgang Neugebauer. 5. Aufl. Wien: Lit 2005. (= *Politik und Zeitgeschichte*. 1.) S. 6–27, hier S. 6.
- 22 Kaiser und Reichsrat: *Gesetz vom 24. Juli 1917, mit welchem die Regierung ermächtigt wird, aus Anlaß der durch den Kriegszustand verursachten außerordentlichen Verhältnisse die notwendigen Verfügungen auf wirtschaftlichem Gebiete zu treffen (Kriegswirtschaftliches Ermächtigungsgesetz 1917)*. In: *Reichsgesetzblatt für die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder*. (R.G.Bl. Nr. 307 / 1917) S. 739–740.
- 23 Vgl. Tálos/Manoschek, *Zum Konstituierungsprozeß des Austrofaschismus*, S. 14.
- 24 Vgl. ebenda, S. 19–21.

2.1. Repressionsmaßnahmen

Nach der Gründung der „Vaterländischen Front“ am 20. Mai 1933 unter der Führung von Dollfuß setzte bald eine Welle von Verboten anderer Parteien und parteinaher Organisationen ein. So wurden z. B. die Kommunistische Partei Österreichs mit 19. Mai 1933, der Deutschösterreichische Heimatschutz und die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei mit 19. Juni 1933 sowie die Sozialdemokratische Arbeiterpartei Deutschösterreichs mit 12. Februar 1934 verboten.²⁵ Neben dem deutschen Nationalsozialismus, von dem man sich im Sinne eines katholischen Österreich mit eigenständiger „Österreich“-Ideologie und dem Ziel der „Erfüllung der Sendung des deutschen Volkes im christlichen Abendland“, wie es Kurt Schuschnigg am Katholikentag im September 1933 formulierte,²⁶ abzugrenzen versuchte, standen vor allem die linksgerichteten Parteien im Visier des Regimes. Schon 1932 lassen sich vermehrt Repressionsmaßnahmen gegen sozialdemokratische und kommunistische Einrichtungen und Organisationen, verbunden mit Demonstrationsverboten, Beschlagnahmungen und Verhaftungen feststellen.²⁷ Dabei ist festzuhalten, dass der Kommunistischen Partei im Vergleich zu den Sozialdemokraten eine geringere Bedeutung zukam, da Letztere sich der Arbeiterfrage angenommen hatten.²⁸

Die Maßnahmen gegen die Presse setzten am 8. März 1933 mit einer wiederum durch das „Kriegswirtschaftliche Ermächtigungsgesetz“ ermöglichten „Vorzensur“ vornehmlich gegen kommunistische und sozialistische Medien ein.²⁹ Die Presse wie überhaupt das öffentlich gesprochene Wort sollten fortan dem ‚Volk‘ (d. h. der „Vaterländischen Front“ und ihrer „Österreich“-Ideologie) dienen. Die damit gegebene Medien- und Kommunikationspolitik zielte in erster Linie auf die Zerstörung der (Sozial-)Demokratie ab und richtete sich explizit gegen den „Bolschewismus“.³⁰ Die Umsetzung dieser Maßnahmen brachte eine (Vor-)Zensur mit sich, ohne dass die Zensur jemals ‚offiziell‘ eingeführt wurde. In der Mai-Verfassung von 1934 findet sich bezüglich Meinungsfreiheit lediglich folgender Passus:

- 25 Vgl. Wolfgang Duchkowitsch: Umgang mit „Schädlingen“ und „schädlichen Auswüchsen“. In: Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur, S. 358–371, hier S. 359–360.
- 26 Zitiert nach Anton Staudinger: Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie. In: Ebenda, S. 28–53, hier S. 34–35.
- 27 Vgl. Félix Kreissler: Kultur als subversiver Widerstand. Ein Essay zur österreichischen Identität. München; Salzburg: Edition KAPPA 1996, S. 138–140.
- 28 Vgl. Enzo Collotti: Die Krise der Demokratie und die klerikal-faschistische Diktatur in Österreich. In: Lachen und Jura Soyfer. Herausgegeben von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi. St. Ingbert: Röhrig 1995. (= Österreichische und internationale Literaturprozesse. 4.) S. 9–26, hier S. 11.
- 29 Vgl. Duchkowitsch, Umgang mit „Schädlingen“ und „schädlichen Auswüchsen“, S. 359.
- 30 Ebenda, S. 358.



„Artikel 26

(1) Jeder Bundesbürger hat das Recht, seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise innerhalb der gesetzlichen Schranken frei zu äußern.

(2) Durch Gesetz können insbesondere angeordnet werden:

a) zur Verhütung von Verstößen gegen die öffentliche Ruhe, Ordnung und Sicherheit oder gegen die Strafgesetze eine vorgängige Prüfung der Presse, ferner des Theaters, des Rundfunks, der Lichtspiele und ähnlicher öffentlicher Darbietungen, verbunden mit der Befugnis der Behörde, solche Darbietungen zu untersagen;

b) Maßnahmen zur Bekämpfung der Unsittlichkeit oder grober Verstöße gegen den Anstand;

c) Maßnahmen zum Schutze der Jugend;

d) Maßnahmen zur Wahrung sonstiger Interessen des Volkes und des Staates.³¹

Dieses „schein förmige Grundrecht“³² auf Meinungsfreiheit bzw. die unter Punkt 2 vage formulierten Gründe ihrer Einschränkung – Ruhe, Ordnung, Sicherheit, Bekämpfung der Unsittlichkeit, Schutz der Jugend, sonstige Interessen des Volkes und Staates – wurden anfänglich sowohl gegen nationalsozialistische als auch gegen sozialistische und kommunistische Aktivitäten in Stellung gebracht. Spätestens mit dem „deutschen Weg“ nach dem Juliabkommen vom 11. Juli 1936 richteten sich jedoch die Repressionsmaßnahmen nur noch gegen linke Parteien und Gruppierungen, was sich auch bei Gerichtsentscheiden an einem deutlichen quantitativen und qualitativen ‚Urteilsgefälle‘ zwischen ‚linken‘ und ‚rechten‘ Strafsachen ablesen lässt.³³

Grundsätzlicher Antrieb der Maßnahmen gegen Publizistik und Kunst war die Unterdrückung von gegnerischer Propaganda und Politik. Mit Gesetzen gegen „staatsfeindliche Druckwerke“ und zum „Schutz und Ansehen Österreichs“ wurde, abseits des zitierten Artikels 26 der Verfassung, gegen die Verbreitung von – nun so zu bezeichnender – illegaler Publizistik vorgegangen.³⁴ Voll ausgeschöpft wurde der Artikel 26 bis 1938 jedoch weder „im Normenbereich, noch in administrativer

31 Kundmachung der Bundesregierung vom 1. Mai 1934, womit die Verfassung 1934 verlautbart wird (Verfassung des Bundesstaates Österreich vom 1. Mai 1934). In: Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Österreich. (B.G.Bl. 1934 II. Nr. 1/1934) S. 1–32, hier S. 3–4.

32 Duchkowitzsch, Umgang mit „Schädlingen“ und „schädlichen Auswüchsen“, S. 362.

33 Vgl. Wolfgang Neugebauer: Repressionsapparat und -maßnahmen 1933–1938. In: Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur, S. 298–321, hier S. 308.

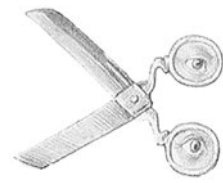
34 Vgl. ebenda, S. 308–309. Zusätzlich: Bundesgesetz zur Bekämpfung staatsfeindlicher Druckwerke. In: Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Österreich. (B.G.Bl. 1935 X. Nr. 33/1935) S. 65–66; Bundesgesetz zum Schutze des Ansehens Österreichs. In: Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Österreich. (B.G.Bl. 1935 LX. Nr. 214/1935) S. 848–849.

Durchführung oder in der Judizierung“.³⁵ Wichtig für die davon Betroffenen, in unserem Fall also die Kleinkunsth Bühnen, war, dass es auf Bundesebene keine zentrale Theater- und Filmzensur gab; diese fiel vielmehr in den Zuständigkeitsbereich der Länder.³⁶ Grundsätzlich muss zudem festgehalten werden, dass im Unterschied zum nationalsozialistischen deutschen Staat Künstler und Künstlerinnen nicht wegen ihrer künstlerischen Ausdrucksformen verfolgt wurden, sondern auf Grund ihrer politischen Tätigkeit.³⁷ Dass sich jedoch Politik und Kunst im Konkreten – und dies insbesondere auf Kabarettbühnen – auf vielerlei Arten überschneiden, ist nicht weiter verwunderlich und bedeutete einen gewissen Graubereich der rechtsstaatlichen Zuständigkeit – siehe Artikel 26, Punkt 2. Als Beispiel für die Querverbindungen zwischen politischer Tätigkeit und künstlerischer Ambition soll auf das *Politische Kabarett* (1926–1933) hingewiesen werden, eine linientreue sozialdemokratische Parteibühne, für die schon Jura Soyfer geschrieben hatte und die geradezu als repräsentativ für die vom Dollfuß-Regime gefürchtete austromarxistische Gegenkultur gelten kann.³⁸ Soyfer brachte im *ABC* seine Erfahrungen mit dem Agitationstheater ein und entschied sich in der Folge für die Kleinkunst respektive die Satire als wirksamste Form im Klassenkampf.³⁹

2.2. Kulturpolitik im Ständestaat

Eine eigenständige austrofaschistische Kulturpolitik war höchstens in Ansätzen oder in „Absichtserklärungen“ vorhanden.⁴⁰ Grundsätzliches Ziel war es sowohl von staatlicher als auch kirchlicher Seite, die Arbeiterbildungseinrichtungen auszuschalten und damit den kulturellen Einfluss der Sozialdemokratie zu beseitigen.⁴¹ Als konstitutives Element stand dabei die bereits erwähnte „Österreich“-Ideologie des politischen Katholizismus im Mittelpunkt. Diese wurde einerseits den damit durchaus vergleichbaren Vorstellungen des „Dritten Reichs“ und andererseits den konträren Konzepten aller linken Parteien und Gruppierungen entgegengestellt.⁴²

- 35 Anton Staudinger: Kulturpolitik des Politischen Katholizismus. In: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre, S. 34–46, hier S. 36.
- 36 Vgl. Alfred Pfoser und Gerhard Renner: „Ein Toter führt uns an!“ Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus. In: Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur, S. 338–357, hier S. 344.
- 37 Neugebauer, Repressionsapparat und -maßnahmen 1933–1938, S. 311.
- 38 Vgl. Jürgen Doll: Volkstheater gegen rechts. Zur Erneuerung des Alt-Wiener Volksstücks durch das „Politische Kabarett“ (1926 bis 1933). In: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre, S. 215–232, hier S. 215.
- 39 Vgl. Ulf Birbaumer: Linke Theatertheorie und Aufführungspraxis. Jura Soyfer zwischen Agitation und Katakomba. In: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre, S. 201–214, hier S. 206–208.
- 40 Pfoser/Renner, „Ein Toter führt uns an!“, S. 338.
- 41 Vgl. ebenda, S. 339–340.
- 42 Vgl. Staudinger, Kulturpolitik des Politischen Katholizismus, S. 43.



Gegen nationalsozialistische Betätigung kamen die bereits erwähnten Maßnahmen bis zum 11. Juli 1936 zum Einsatz, als durch das „Juliabkommen“ der Bundesstaat Österreich und das Deutsche Reich beschlossen, „ihre Beziehungen wieder normal und freundschaftlich zu gestalten“. ⁴³ Dies bedeutete auch, dass Zugeständnisse an den reichsdeutschen Vertragspartner auch in kultureller Hinsicht gemacht werden mussten und dass der Vertrieb von bis zu diesem Zeitpunkt verbotenen deutschen Zeitungen und Büchern wieder erlaubt wurde. ⁴⁴ Von diesem Zeitpunkt an richteten sich die Repressionsmaßnahmen nur noch gegen links. ⁴⁵

Die Kulturpolitik des faschistischen christlichen Ständestaats folgte den Vorstellungen eines politischen Katholizismus – was keineswegs bedeutete, dass zwischen 1934 und 1938 jedes kulturelle Leben im Umfeld des früheren sozialdemokratischen Einflusses ausgelöscht war. ⁴⁶ Hier empfiehlt sich eine Differenzierung zwischen Opposition und Widerstand, zumal sich in der Diktatur des Ständestaats ein richtiggehendes Spektrum von systemimmanenter Opposition und Widerstand im „linken Untergrund“ zeichnen lässt. ⁴⁷ Obwohl Horst Jarka zugeben muss, dass eine Bewertung wegen der dürftigen Quellenlage schwer möglich sei, ordnet er die kabarettistische Kleinkunst eher dem zweiten Pol zu. ⁴⁸ Dem soll hier entgegengehalten werden, dass die Kleinkunsthöhnen und damit auch das ABC eher der systemimmanenten Opposition zuzurechnen sind. Gegen ein widerständiges Projekt in toto sprechen: die vielfältigen Zusammenhänge von legal gegründeten Veranstaltungslökalen, zahlendem Publikum und Publikumsgeschmack, der Abgabe von Steuern, Arrangements mit der Polizei sowie der Erwähnung der Programme oder auch von Kritiken in der Tagespresse. Interessant sind in diesem Zusammenhang zwei schon bei Jarka zu findende Hinweise. Der erste betrifft einen 1937 in der Zeitschrift *Pause* erschienenen Artikel des österreichischen Journalisten und Verlegers Leopold Wolfgang Rochowanski, in dem die Kabarettis in Wien als systemerhaltend eingestuft werden:

- 43 Vgl. Gemeinsames amtliches Kommuniqué der Regierungen des Bundesstaates Österreich und des Deutschen Reiches: Normalisierung der Beziehungen Österreich–Deutschland. In: Wiener Zeitung vom 12. Juli 1936, S. 2.
- 44 Vgl. Gabriele Volsansky: Die „Affaire Wenter“. Zum Verhältnis austrofaschistischer Kulturpolitik und Nationalsozialismus. In: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, S. 47–59, hier S. 50–52.
- 45 Vgl. Duchkowitsch, Umgang mit „Schädlingen“ und „schädlichen Auswüchsen“, S. 368–369.
- 46 Vgl. Erika Weinzierl: Österreichische Kulturpolitik in den dreißiger Jahren. In: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, S. 14–26, hier S. 14–15.
- 47 Vgl. Horst Jarka: Opposition zur ständestaatlichen Literaturpolitik und literarischer Widerstand. In: *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien*. Herausgegeben von Klaus Amann und Albert Berger. 2., unveränderte Aufl. Wien: Böhlau 1990. (= Böhlau-Studien-Bücher.) S. 13–41, hier S. 13.
- 48 Vgl. ebenda, S. 29.

„So ein richtiges Kabarett ist ein wichtiges Ventil, der Staatsarzt verschreibt es dem Bürger, wenn Fieber auszubrechen droht, und der kluge Zensor ist besonders einverstanden, wenn er eine recht kräftige Dosis verabreichen darf, denn er weiß zu gut, daß sie niemals schadet. In Wien sind in den Kleinkunstabühnen viele tüchtige Regisseure, Schriftsteller, Maler und Künstler tätig, sie haben ihren Abenden ein charakteristisches Gesicht gegeben, trotzdem heutigen Tages für viele Gedanken schon ganz eigene Paßausweise notwendig sind und viele Grenzen überhaupt unüberschreitbar sind, sehr zum Nachteil der Kunst und des Geistes.“⁴⁹

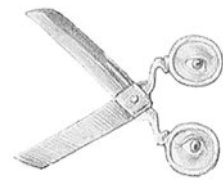
Der zweite betrifft den Umstand, dass im linken Untergrund die Opposition der Kleinkunstabühnen nur in bedingtem Maße anerkannt wurde, ja diese in zeitgenössischen Darstellungen von Kommunisten und Sozialisten nicht einmal genannt wurden.⁵⁰ Die ideologische Verortung als widerständig und links beruht überdies so gut wie ausschließlich auf Aussagen von Beteiligten und entspricht damit eher dem Selbstverständnis als der Rezeption und Wirkung.

Zusammengefasst ergibt sich folgendes Bild: Die politischen Veränderungen in Österreich verhinderten spätestens ab dem 1. Mai 1934 öffentliche politische Meinungsäußerungen abseits der offiziellen „Österreich“-Ideologie des Regimes. Obwohl die Zensur offiziell nicht eingeführt wurde, stellten die Verbindung von unterschiedlichen Parteiverbotsgesetzen und den damit einhergehenden Publikationsverboten sowie die auf Grund von Artikel 26 der Mai-Verfassung möglichen Interventionen ein dichtes Netz an Informationskontrolle durch das Regime dar. Die Situation verschärfte sich für die linksgerichteten Parteien ab dem 11. Juli 1936, als eine Annäherung an das Deutsche Reich in die Wege geleitet wurde. Dem entgegen oder dies relativierend steht die von unterschiedlichen Seiten vorgebrachte Feststellung, dass die gegebenen Möglichkeiten zur Repression nicht zur Gänze ausgeschöpft wurden. In den Bereichen Kunst und Kultur formierte sich in ähnlicher Weise eine Front gegen linke Aktivitäten mit der Besonderheit, dass die Repression politisch motiviert war und sich nicht gegen die künstlerische Darbietung per se richtete. Jedenfalls scheint es Usus gewesen zu sein, die Abfolge der Bühnenprogramme bei der zuständigen Behörde zwei Wochen vor der Premiere einzureichen und Streichungen in Kauf zu nehmen.⁵¹

49 Zitiert nach ebenda, S. 31. Jarka erwähnt auch gegenteilige Einschätzungen, welche eine schärfere Kontrolle der Kleinkunstabühnen forderten, doch ist dies wohl seiner Intention geschuldet, die Kleinkunstabühnen als widerständig zu entmythisieren.

50 Vgl. ebenda, S. 32, insbesondere Fußnote Nr. 75.

51 Vgl. Veigl, Lachen im Keller, S. 288.



3. Vorgeschichte II: „Kleinkunstbühnen“ und „Theater für 49“ im Wien der frühen 1930er Jahre

In den frühen 1930er Jahren kommt es, abgesehen vom 1934 gegründeten *ABC*, zu zahlreichen Gründungen von (manchmal sehr kurzlebigen) Kabarettbühnen: *Der liebe Augustin* (1931), *Literatur am Naschmarkt* (1933), *Die Stachelbeere* (1933), *Regenbogen* (1934), *Die Seeschlange* (1934), *Die Kleinkunst im Kasinotheater* (1934), *Grand Hotel* (1935), *Der Sechste Himmel* (1935), *Kleinkunst in den Colonnaden* (1935) oder *Der fröhliche Landmann* (1936).⁵² Dabei sind die Dichte der (hier nicht vollständig aufgelisteten) Kabarettunternehmungen mit literarischem Anspruch und ein „Einbruch des Theaters ins Kabarett“ hervorzuheben, beides Besonderheiten dieser „Blütezeit“ des Kabarett trotz der Diktatur des Ständestaats.⁵³

Der „Boom“ von Bühnengründungen in den frühen 1930er Jahren lässt sich, neben einer Emigrationswelle aus Deutschland und der hohen Arbeitslosenquote unter Schauspielern und Schauspielerinnen, auf eine bestimmte Formulierung im Wiener Theatergesetz von 1930 zurückführen. Dort wird differenziert zwischen Veranstaltungen, die „bloß bei der Behörde anzumelden sind“, und solchen, „die einer besonderen behördlichen Bewilligung (Konzession) bedürfen“.⁵⁴ Unter die bloße Anmeldepflicht, die eine Steuererleichterung bedeutete, fielen dabei auch

„Theatralische und Varietévorstellungen der nachfolgenden Art: [...] Aufführungen von Bühnenwerken, Varietévorstellungen, einzelner Szenen oder Varieténummern in geschlossenen Räumen oder im Freien, wenn die Anlage einen Fassungsraum von weniger als 50 Personen besitzt“.⁵⁵

Der Erste, der diese ‚Lücke‘ in den Verordnungen nutzte, war Rudolf Spitz mit der von ihm 1933 gegründeten Kabarettbühne *Die Stachelbeere*.⁵⁶ Von einigen Ausnahmen abgesehen,⁵⁷ basierten die bis zum ‚Anschluss‘ im März 1938 spielenden Kabarett rechtlich auf diesem Passus, galten also als nicht konzessionspflichtige Bühnen. Dabei wurde von Seiten der Behörden nicht weiter differenziert: Alle Bühnen mit

52 Vgl. Regina Thumser: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“. Kabarett im Österreich der Zwischenkriegszeit. In: *Zeitgeschichte* 27 (2000), H. 6, S. 386–396, hier S. 388–389.

53 Walter Rösler: Aspekte der Wiener Kleinkunst 1931 bis 1938. In: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, S. 233–245, hier S. 234.

54 Verwaltungsgerichtshof: Verordnung der Wiener Landesregierung vom 8. April 1930 betreffend die Neuverlautbarung des Wiener Theatergesetzes (Wiener Theatergesetz in der Fassung von 1930). In: *Landesgesetzblatt für Wien*. (L.G.Bl. Wr. Nr. 27 / 1930) S. 77–104, hier S. 77.

55 Ebenda.

56 Vgl. Ulrike Mayer: Theater für 49 in Wien 1934 bis 1938. In: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, S. 138–147, hier S. 140.

57 Die *Literatur am Naschmarkt* und *Der liebe Augustin* z. B. waren ob ihrer Größe – 150 bzw. 100 Sitzplätze – konzessionspflichtig. Vgl. Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 275.

weniger als 50 Sitzplätzen wurden als „Kleinkunsthöfen“ bezeichnet.⁵⁸ Wie wichtig insgesamt – im wirtschaftlichen Zusammenhang mit der Arbeitslosigkeit von Schauspielern und Schauspielerinnen – diese behördliche Erleichterung gerade für das Kabarett war, zeigt ein im Februar 1934 in der *Arbeiter-Zeitung* erschienener Artikel von Fritz Rosenfeld:

„Es gibt in Wien bereits mehr als ein halbes Dutzend literarischer Kabarett; sie schießen aus dem Boden wie die Pilze nach dem Regen. Junge Autoren und junge Schauspieler suchen in diesen, zumeist als Arbeitsgemeinschaft geführten Kleinkunsthöfen ein Betätigungsfeld, und das Publikum geht in die Kabarett, weil sie unvergleichlich billiger sind als die Theater und weil sie in ihren Darbietungen den geistigen Zusammenhang mit der Zeit zu finden bemüht sind, den die Theater längst verloren haben.“⁵⁹

Mit Hans Weigel kann somit festgehalten werden, dass die Kabarett weniger aus eigenem literarisch-politischem Anspruch als aus der kulturpolitischen Situation Kapital schlugen.⁶⁰ So kann die Theatersituation im Wien der frühen 1930er Jahre als Blüte und zugleich als handfeste Krise gesehen werden. Die hohen Arbeitslosenzahlen unter Schauspielern, Regisseuren, Autoren, Musikern bildeten gemeinsam mit den juristischen Rahmenbedingungen den Nährboden für die vielen konzessionsfreien Unternehmungen der „Theater der 49“. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass viele Bühnen erstens nicht lange bestanden und zweitens keiner Programmatik im strengen Sinn folgten.⁶¹

4. Das *ABC*: *Cabaret ABC* (1934) – *ABC im Regenbogen* (1935) – *Cabaret Regenbogen* (1937)

1934 fällt auch der Startschuss für das Kabarettunternehmen *ABC*. Der Name *ABC* leitet sich von der ersten Spielstätte des „Brettls“, dem Café City im Alsergrund (9. Wiener Gemeindebezirk, Porzellangasse 1), her.⁶² Mit „Von A–Z“ hatte das erste

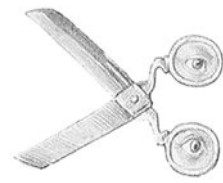
58 Vgl. Mayer, Theater für 49 in Wien 1934 bis 1938, S. 138.

59 Fritz Rosenfeld zitiert nach Doll, Theater im Roten Wien, S. 274.

60 Vgl. Sabine Pribil: „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“. Das *Cabaret ABC* (1934–38). Ein Beitrag zur Wiener Kabarettforschung. Wien, Univ., Diss. 2017, S. 95.

61 So geht z. B. aus einem Briefwechsel zwischen dem bereits erwähnten Rudolf Weys, zu dieser Zeit Autor der *Literatur am Naschmarkt*, und dem Direktor der Bühne, Friedrich Vas Stein, hervor, dass Weys bezüglich des Publikums wenig wählerisch war. Während einer Sommertournee im Jahre 1936 schreibt er nach Wien: „Stimmung schon ab der zweiten Nummer und durchhaltend bis zum Schluss [...] sehr bemerkenswert war, dass gut 25–30 % jüdisches Publikum gekommen war. Nazi schätze ich mit 50 %. Beiden gefiel es. Wir sitzen wirklich mit einem A ... auf mehreren Stühlen.“ Rudolf Weys zitiert nach Hilde Haider-Pregler: Das „Wiener Werkel“ – Ein „Wiener Januskopf“? Kabarett zwischen Opportunismus und Widerstand. In: Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik. Herausgegeben von Ilija Dürhammer und Pia Janke. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2003. (= Edition Die Angewandte – University Press. 1.) S. 159–176, hier S. 167.

62 Vgl. Reisner, Kabarett als Werkstatt des Theaters, S. 225.



Programm der von Hans Margulies geleiteten, zu dieser Zeit *Cabaret ABC* betitelten Kabarettböhne am 12. Oktober 1934 im Café City Premiere.⁶³ Mit der Premiere des Programms „Im ABC–D–Zug“ am 17. Juli 1935 erfolgte die Übersiedlung in das Café Arkaden (1. Wiener Gemeindebezirk, Universitätsstraße 3), die bisherige Spielstätte des Kabarettts *Regenbogen*,⁶⁴ wo man bereits Gastspiele gegeben hatte. Nach kurzfristigem Parallelbetrieb im Café City und im Café Arkaden⁶⁵ verblieb man in Letzterem und spielte dort unter dem Namen *ABC im Regenbogen*. Mit dem am 12. Juni 1937 erstmals gespielten „Bunten Sommerprogramm“ übergab Margulies die Leitung an Franz Paul, der für die letzten drei Programme verantwortlich zeichnete.⁶⁶ Um der Unternehmung den Anschein einer Neugründung zu geben, änderte man den Namen in *Cabaret Regenbogen*.⁶⁷ Die letzte Vorstellung des *Cabaret Regenbogen* fand aller Wahrscheinlichkeit nach am 10. März 1938 statt.⁶⁸ Mit dem 12. März 1938, dem ‚Anschluss‘ an das nationalsozialistische Deutsche Reich, wurden alle Wiener Kleinkunsthöhnen geschlossen, lediglich das bereits erwähnte *Wiener Werkel* konnte seinen Betrieb aufnehmen.⁶⁹ Insgesamt lassen sich dem *ABC* während des gut dreieinhalb Jahre dauernden Spielbetriebs an den unterschiedlichen Spielstätten 22 Programme⁷⁰ und über 150 Personen aus den Sparten Schauspiel, Musik, Regie, Bühnenbild, Kostüm etc.⁷¹ zuordnen.

63 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 134.

64 Vgl. ebenda, S. 177.

65 Vgl. ebenda, S. 200.

66 Vgl. Michael Thomae: Franz Paul (1896–1994). Ein Wiener Schriftsteller. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2000, S. 44–45.

67 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 292.

68 Vgl. ebenda, S. 320.

69 Vgl. Rösler, Aspekte der Wiener Kleinkunst 1931 bis 1938, S. 244.

70 In weiterer Folge soll, wie auch bis jetzt, statt von *Cabaret ABC*, *ABC im Regenbogen* und *Cabaret Regenbogen* der Einfachheit halber nur noch vom *ABC* die Rede sein. Folgende Programme wurden gespielt: Im Café City: „Von A–Z“ (Premiere am 20. Oktober 1934), „Das steht in keinem andern Lexikon“ (21. November 1934), „Diktatur des Lachens“ (29. Dezember 1934), „Allerbester Karneval“ (6. Februar 1935), „17 Kleinigkeiten“ (22. März 1935), „Zwischen Übermorgen und Vorgestern“ (8. Mai 1935) (Gastspiel im Café Arkaden ab 15. Juni 1935), „Viva Don Quichote“ (8. Oktober 1935). Im Café Arkaden: „Im ABC–D–Zug“ (17. Juli 1935), „Alles dreht sich, alles bewegt sich“ / „Das bunte Herbstprogramm“ (25. September 1935/4. Oktober 1935), „Wienerisches-Allzuwienersches“ (12. Dezember 1935), „Grenzfälle“ (22. Februar 1936), „Zwischen Himmel und Erde“ (6. Mai 1936), „Spiel im Sommer“ (28. Juli 1936), „Da capo“ (24. September 1936), „Die Welt in 99 Jahren“ (7. November 1936), „Florian sucht den gestrigen Tag“ (8. Februar 1937), „Auf dem sechsten Erdteil“ (27. März 1937), „Aus der Fröhlingluft gegriffen“ (17. April 1937), „Buntes Sommerprogramm“ (12. Juni 1937), „Via Bagdad nach Vineta“ (9. September 1937), „Broadway-Melodie 1492“ (20. November 1937), „Die verlorene Melodie“ (4. Februar 1938). Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 134–324.

71 Vgl. ebenda, S. 431–523.

In der Folge soll erstens der Frage nach möglicher Kritik am Nationalsozialismus und am Austrofaschismus nachgegangen werden sowie zweitens die Verbindung zwischen Zensur, Presse und politischer Ausrichtung, vornehmlich am Beispiel Jura Soyfers, skizziert werden. Es gilt dabei nach wie vor im Auge zu behalten, dass die Frage, was tatsächlich gespielt wurde und was nur auf Papier überdauert hat, nicht abschließend beantwortet werden kann.

4.1. „Scharmante“ Kritik am Nationalsozialismus

Den Ruf des *ABC* als subversive Bühne zu relativieren ist keine Neuheit. So schreibt Horst Jarka in einer biografischen Notiz zu dem vom Frühjahr 1935 bis zum März 1938 als musikalischer Leiter des *ABC* tätigen Jimmy Berg:⁷² „Auch im *ABC* war nicht alles subversiv, was man zu hören bekam.“⁷³ Andererseits bemerkt Jarka zu Berg: „Bergs bittere Anklagen [...] entsprachen ganz dem besten Geist des *ABC*, der Kleinkunstbühne, die mehr als alle anderen das Mißfallen des Zensors erregte.“⁷⁴ Berg war dennoch kein besonders politischer Mensch, ist er doch eher durch Schlagger in Erscheinung getreten und heute noch durch Hans Mosers populär gewordene Interpretation seines Lieds *Sperrstund is'* in Erinnerung. Er wandte sich aber immer wieder dem politischen Zeitgeschehen zu.⁷⁵ Für das fünfte Programm des *ABC*, „17 Kleinigkeiten“ (Premiere am 22. März 1935), verfasste Berg u. a. das Chanson *Wenn die Trompeten blasen*, in dem von einem möglichen durch Deutschland provozierten (Gas-)Krieg gewarnt wird:

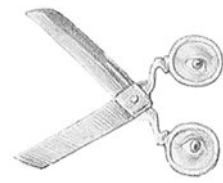
„Wenn die Trompeten blasen
 Es war einmal ein Land, ich sag' nicht, wie es heisst,
 Die Dichter und die Denker waren leider grad verweist.
 Und so kam zur Macht das Gegenteil
 Und weil – und weil
 Die Pleite immer höher stieg
 Brauchten sie Spiele und sie spielten Krieg.
 Sie rüsteten und rüsten
 Zu Wasser zu Lande und zur Luft,
 Ei, was ist das für ein süßer Duft,
 Mit dem sie sich so brüsten!

72 Bürgerlicher Name Simson Weinberg.

73 Horst Jarka: Wer war Jimmy Berg? In: Jimmy Berg: Von der Ringstraße zur 72nd Street. Jimmy Bergs Chansons aus dem Wien der dreißiger Jahre und dem New Yorker Exil. Herausgegeben von H. J. New York: Lang 1996 (= Austrian culture. 17.) S. 1–42, hier S. 7.

74 Ebenda, S. 6.

75 Ein in diesem Zusammenhang erwähnenswerter Text ist auch ein „Reinärischer Schlagger aus Berlin“, den Regina Thumser in Bergs Nachlass ausfindig gemacht hat. Der nach Thumser Angaben in den 1940er Jahren notierte und angeblich 1935 im *ABC* aufgeführte Text kann keinem Programm zugeordnet werden und wird deshalb hier nicht weiter beachtet. Vgl. Thumser, „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“, S. 391.



Wenn die Trompeten blasen
Woll'n wir die Stadt vergasen,
mit Tschindara und Bumbara,
Die Mädchen singen tralala,
Hurrah,
Der Luftschutzbund ist da! [...]“⁷⁶

Obwohl im Programm auch in anderen Nummern, allen voran im Zensur-Sketch *Termiten* von Erich Ell⁷⁷ und in *Mauerblümchen*, ebenfalls von Jimmy Berg, politische Anspielungen auszumachen sind, lobte die Kritik den Unterhaltungswert der Aufführung, gerade weil sie nicht sehr politisch angelegt gewesen sei.⁷⁸ Im nachfolgenden Programm „Zwischen Übermorgen und Vorgestern“ (Premiere am 8. Mai 1935) wurden abermals mehrere politische Nummern gespielt, darunter auch *Abbazia 1898* von Fritz Eckhardt, in dem u. a. Hitler und Mussolini als am Strand spielende (und streitende) Kinder vorgeführt werden, und *Utopia 1975* von Hugo F. Königsgarten, eine Dystopie eines von einem „Führer“-Kellner geleiteten Kaffeehauses im Jahre 1975.⁷⁹ Insgesamt blieben die Texte aber eher harmlos (wie das zitierte Beispiel von Berg), und die Satire blieb auf außerösterreichische Ereignisse bzw. Personen beschränkt. Von einer strikten antinationalsozialistischen Ausrichtung kann zu dieser Zeit nicht die Rede sein. Aus der Spielzeit von „Zwischen Übermorgen und Vorgestern“ stammt auch ein Interview mit Hans Margulies in der Zeitschrift *Echo* vom 13. Juli 1935. Er resümiert die bisherigen Leistungen der Wiener Kleinkunsthöhnen und kommt im Zusammenhang mit dem ABC auch auf die politische Satire zu sprechen:

„Ja, wir können schon auf eine reiche Erfahrung zurückblicken, die uns belehrt, was das Publikum wünscht. Es hat sich gezeigt, daß alle Versuche bloße Unterhaltung zu bieten, fehlschlügen. Der wertvolle, wenn auch keineswegs literarisch überspitzte Inhalt ist es, der attraktiv wirkt, der Witz, der ein ganz bestimmtes Ziel trifft, die parodistische Anspielung und auch die politische Satire. Es kommt nur darauf an, wie man das macht – dann erregt man weder beim Publikum noch bei anderen Stellen Anstoß. Der Witz soll treffen, aber nicht verletzen, die parodistische Anspielung soll immer scharmant sein.“⁸⁰

Ob die Haltung Margulies' zur „politischen Satire“ eine der Interviewsituation angepasste ist oder nicht, lässt sich nicht mehr überprüfen. Jedoch bestätigen die überlieferten Texte das vom Bühnenleiter gezeichnete Bild der „nicht verletzen wollenden“ Komik. Die Erwähnung des Publikumsgeschmacks und „andere[r] Stellen“ als Gradmesser für Witz, Parodie und Satire zeigt auch eher den Betriebswirt als den

76 Jimmy Berg zitiert nach Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 160.

77 Möglicherweise ein Pseudonym von Franz Paul. Vgl. ebenda, S. 153.

78 Vgl. ebenda, S. 163.

79 Vgl. ebenda, S. 169–172.

80 Hans Margulies zitiert nach ebenda, S. 178.

Agitator. Trotzdem war es gerade dieses Programm, welches die Aufmerksamkeit der Bundes-Polizeidirektion wegen angeblicher kommunistischer Tendenzen auf sich zog. Im Polizei-Communiqué findet sich neben der Verneinung einer kommunistischen Tendenz folgende Einschätzung der Bühne:

„Die Darstellungen des Cabarets ‚ABC‘ [...] wurden bereits zu wiederholten Malen durch Organe der Bundespolizeidirektion kontrolliert, da schon mehrmals Beschwerden über den Inhalt und die Darstellung der einzelnen Vortragsnummern eingelaufen waren. Anlässlich dieser Überprüfungen, die zumeist schon bei der Generalprobe durchgeführt und auch während der folgenden Aufführungen zeitweilig geübt wurden, konnte die Wahrnehmung gemacht werden, dass die einzelnen Darstellungen [...] – wie es allgemein bei den sogenannten ‚Kleinkunstabühnen‘ der Fall ist – fast durchwegs politische Anzüglichkeiten beinhalten, die in satyrischer und persiflierender Form gebracht werden. Anlässlich der Generalproben des Cabarets ABC [...] hat sich schon wiederholt der Fall ereignet, dass über Interventionen des anwesenden Polizeibeamten einzelne Textstellen, die besonders anzüglich waren, gestrichen werden mussten. [!]“⁸¹

Unklar bleibt, woher die Beschwerden kamen und welche Textstellen von den „Interventionen des anwesenden Polizeibeamten“ betroffen waren. Im Communiqué findet sich auch der bemerkenswerte Satz:

„Schliesslich beehrt sich die Bundespolizeidirektion noch zu bemerken, dass die in diesen Kleinkunstabühnen auftretenden Schauspieler fast durchwegs Juden, darunter viele Emigranten aus Deutschland, und dass auch ihre Besucher fast ausschliesslich Juden sind. [!]“⁸²

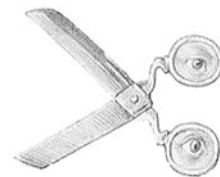
Die Zusammensetzung des Publikums und Margulies' Ausrichtung an dessen Geschmack können als einander verstärkende Faktoren gesehen werden, die eine bestimmte, „schärfere“ Themenwahl forcierten. Doch direkte Konsequenzen aus dieser Überprüfung gab es keine.

Da es aus praktischen Gründen unmöglich war, eine ständige Überwachung zu installieren, wurde von der Bundes-Polizeidirektion eine andere, auf die Konzession bezogene Möglichkeit der Kontrolle in Betracht gezogen: Sollte sich eine Änderung bezüglich der Bewilligung, d. h. bei einer Veränderung von Anmeldepflicht zur Konzessionspflicht durch eine 50 Personen übersteigende Spielstätte ergeben, wären zusätzliche Kosten, die bei polizeilichen Überprüfungen entstehen, vom Konzessionsinhaber zu tragen gewesen.⁸³ Dieses Vorgehen nutzte perfide die schlechte wirt-

81 Bundes-Polizeidirektion, Café „Arkaden“; Cabaretvorstellungen mit kommunistischer Tendenz, S. 5–6.

82 Ebenda, S. 6. Der Verfasser des Schreibens der Bundes-Polizeidirektion war insgesamt nicht sehr um sprachliche Korrektheit bemüht; der Plural könnte sich demnach sowohl auf die Wiener Kleinkunstszene im Allgemeinen als auch nur auf das ABC beziehen.

83 Vgl. ebenda, S. 2.



schaftliche Lage der Kleinkunstbühnen aus, ohne direkte Repressionsmaßnahmen zu setzen. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass Margulies bereits am 23. Juli 1935 – am selben Tag, als vom Informationsdienst im Generalsekretariat der Vaterländischen Front der Verdacht auf kommunistische Tendenz im *ABC* an die Generaldirektion für öffentliche Sicherheit weitergeleitet wurde⁸⁴ – um die Erteilung einer Varietékonzession angesucht und sich in weiterer Folge auch damit einverstanden erklärt hatte, die besagten Polizeikontrollen zuzulassen. Jedoch wurde das Ansuchen – auch nach abermaliger Initiative von Margulies – am 21. November 1935 endgültig mit der Begründung abgelehnt, dass kein „Lokalbedarf“ bestehe.⁸⁵ Auch hier bleibt offen, ob Margulies auf die ‚Schlampigkeit‘ einer Diktatur setzte, welche, wie er womöglich hoffte, keine tatsächliche Gefahr für die künstlerischen Ambitionen der Bühne darstellte, oder ob er ohnehin nur Programme mit ‚scharmanter‘ Kritik plante. Streichungen und Kürzungen wurden wohl so oder so in Kauf genommen. Für die Einschätzung der Bundes-Polizeidirektion war jedoch noch ein anderer Punkt entscheidend, nämlich dass Hans Margulies Mitglied der sozialdemokratischen Partei war. Schließlich wird am Ende des Communiqués betont, dass das *ABC* als eine, „wenn auch geschickt getarnte“, Fortsetzung des *Politischen Kabarett*s anzusehen sei⁸⁶ – eine im Sinne des ständestaatlichen Antisozialismus schwerwiegende Anschuldigung.

4.2. „Die Sendung ist nicht angekommen“ – Kritik am Ständestaat?

In diesem Zusammenhang verdient eine Nummer aus dem übernächsten Programm „Wienerisches-Allzuwienerisches“ (Premiere am 12. Dezember 1935) Interesse. Verfasst wurde sie vom ehemaligen Autor des *Politischen Kabarett*s Jura Soyfer. Die *Geschichtsstunde 2035* findet in einem Wiener Klassenzimmer im titelgebenden Jahr statt. Dabei wird die Geschichte Wiens in den 1930er Jahren abgeprüft, eine Zeit des „Neo-Mittelalters“,⁸⁷ wie Soyfer es nennt – was sich aber auch als eine Anspielung auf die von der Ständestaatsregierung forcierte ideologische Ausrichtung auf die österreichische Vergangenheit, nämlich die Habsburgermonarchie, deuten lässt.⁸⁸ Nachdem einige Prüfungsfragen sowohl den Professor als auch die Schüler und Schülerinnen als klar Nachgeborene ausgewiesen haben – Fußballer werden mit Komponisten verwechselt, und der sprichwörtliche Amtsschimmel wird zum

84 Vgl. Informationsdienst im Generalsekretariat der V.F.: Café Arkaden – Cabarettvorstellungen mit kommunistischer Tendenz (Exh. No. 332/35) 1935 (23. Juli 1935). In: Ö.St.A./A.d.R./B.K.A. Walter Lindenbaum 347831/St.B.G.D. 35, S. 2.

85 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 180–183.

86 Vgl. Bundes-Polizeidirektion, Café „Arkaden“; Cabarettvorstellungen mit kommunistischer Tendenz, S. 3–4.

87 Jura Soyfer: Das Gesamtwerk. Herausgegeben von Horst Jarka. Wien: Europaverlag 1980, S. 518.

88 Vgl. Staudinger, Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie, S. 34.

wilden Pferd –, folgt auch eine Frage, die sich direkt auf die ‚Sendung‘ Österreichs, also auf die Ideologie des Ständestaats bezieht:

„PROFESSOR. Funktionierte die Post gut?

HUBER. Ja ...

PROFESSOR. Falsch. Aus dem fünfzehnbändigen historischen Werk Surmingers *Die Geschichte Wiens im Neo-Mittelalter*, erfahren wir, daß damals jahrelang von einer österreichischen Sendung gesprochen wurde, ohne daß diese Sendung jemals angekommen wäre. Die Post muß also miserabel funktioniert haben. –⁸⁹

Zeitzeugenberichten zufolge hatte die Zensur mit dieser Stelle ein Problem, was zu ihrer Kürzung führte.⁹⁰ Deren Ausmaß ist freilich nicht eindeutig bestimmbar, da zum Programm unterschiedliche Programmhefte überliefert sind. In einem Programmheft aus dem Nachlass von Cissy Kraner wie auch in einer bei der Behörde eingereichten Programmabfolge ist *Geschichtsstunde 2035* enthalten, in einem Programmheft aus dem Nachlass von Franz Paul fehlt sie hingegen.⁹¹ In den Zeitungskritiken wird die Szene nirgendwo erwähnt.

Neue Freie Presse: „Dies ist das Kabarett, in dem an Stelle eines Theaterersatzes noch immer freundlich-fröhliche Kleinkunstbühnenkost geboten wird: Man begegnet dem fröhlichen und dem ernsten Chanson, der spitz verspottenden Satire, bissigem Hohn und breitem, behaglichem Humor, man genießt eine treffsichere, aber wohlwollende Karikatur karikaturwürdiger Zustände und wird in jedem Augenblick unterhalten.“⁹²

Der Zeitspiegel: „Es ist die subtilste Kunst der Kleinkunstbühne, der wir hier begegnen. Fröhliche und ernste Chansons schaffen angenehme Abwechslung. Spitz verspottende Satyre und bissiger Hohn wechseln [mit] breitem, behaglichem Humor.“⁹³

Das Echo: „Einzelne Szenen wie *Othello auf Reisen* und die *Ballade vom Zehngroschentarif* zeigen, daß man geistreich unterhalten kann, ohne allzu angriffslustig zu sein.“⁹⁴

89 Soyfer, Das Gesamtwerk, S. 518.

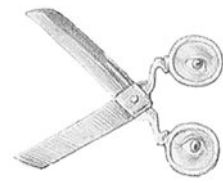
90 Vgl. Jarka, Jura Soyfer, S. 265.

91 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 219.

92 Ib.: Kabarett ABC im Regenbogen. In: Neue Freie Presse vom 22. Dezember 1935, S. 18.

93 Grete Janouch: ABC im Regenbogen. In: Der Zeitspiegel vom 15. Jänner / 1. Februar 1936, S. 12.

94 -r.: A.B.C. im Regenbogen. Wienerisches – allzu Wienerisches. In: Das Echo (Wien) vom 19. Dezember 1935, S. 6.



Wiener Zeitung: „Da sie es im *Abc* besonders scharf auf Politik und Theaterdirektoren haben, gibt es genug Anlaß zur aktuellen Satire [...]. Alles in allem: recht amüsant.“⁹⁵

Für die Streichung von Soyfers *Geschichtsstunde 2035* spricht auch, dass die Kritiker immer wieder auf die Nummer *Zoo* von Peter Hammerschlag verweisen, in der die Wiener Theaterdirektoren vorgeführt wurden, wobei sich diese Nummer nur in jenem Programmheft ohne *Geschichtsstunde 2035* findet.⁹⁶ Kontroversielles lässt sich allenfalls aus der Kritik vom *Wiener Tag* herauslesen: „[...] durch die farbig-bunte Außenfassade erblickt man bereits die ernsten Hintergründe.“⁹⁷ Anscheinend fiel das Programm der Presse nicht sonderlich auf bzw. scheint nach der Streichung von Soyfers Sketch daran nichts mehr auszusetzen und keine Kritik am Ständestaat mehr vorhanden gewesen zu sein. Darin ist Horst Jarka zuzustimmen: Die satirische Absicht war da, doch wurde sie auf Grund der Zensur nicht artikuliert.⁹⁸ Weitere kritisch auf den Ständestaat bezogene Texte sind nicht überliefert.

4.3. Widerständiges von Jura Soyfer?

Das Programm „Grenzfälle“ (Premiere am 22. Februar 1936) enthielt das Chanson *5 Ringe* von Jura Soyfer und Jimmy Berg,⁹⁹ ein Text zur Winterolympiade 1936 in Garmisch-Partenkirchen. Es geht darin um die Teilnahme der beiden aus nationalsozialistischer Sicht als ‚Halbjuden‘ geltenden Sportler Helene Mayer und Rudi Ball für das Deutsche Reich. Die auch als „Olympia-Juden“ und „Alibijuden“ titulierten Teilnehmer waren Ziel von Kritik aus dem linken Lager.¹⁰⁰ Auch das *ABC*, respektive Soyfer und Berg, nahmen sich des tagesaktuellen Falles an:

„Die Straßen frei
Den zwei Paradejuden.
Die Straßen frei der Mayer und dem Ball.
Wir sind die zwei.
Die sich nach Deutschland sputen,
Denn toi toi toi, es braust ein Ruf wie Donnerhall!
Gestern rassistisch unzureichend,
Heut’ den Nibelungen gleichend
Ziehen wir in Garmisch ein.

95 Anonym: *Abc-Kabarett*. In: *Wiener Zeitung* vom 22. Dezember 1935, S. 10.

96 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 387–391.

97 -z-: „Wienerisches – Allzuwienerisches“ im *A.B.C.* In: *Der Wiener Tag* vom 20. Dezember 1935 [Seitenzahl nicht lesbar].

98 Vgl. Jarka, *Opposition zur ständestaatlichen Literaturpolitik und literarischer Widerstand*, S. 29.

99 Vgl. Berg, *Von der Ringstraße zur 72nd Street*, S. 49–50.

100 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 221–224.

Gestern rassistisch minderwertig,
 Heute schon olympiafertig,
 Und es steht die Wacht am Rhein ...

Platz dem Anti-Greuelpärichen,
 Nieder mit dem Greuelmärchen,
 Sieg Heil in Olympia!
 Hepp hepp hurrah, hepp hurrah!

[..]
 Sechs Wochen lang
 Die Friedensglocken klingen,
 Das Ausland hat Devisen eingebracht.
 Adieu mit Dank.
 Nun wird aus den fünf Ringen
 Die altbekannte Kette wieder neu gemacht.
 Und beim Teufel jetzt die Huld ist,
 Weil der Jud schon wieder schuld ist,
 Der die Schuldigkeit getan.
 Feuert raus man nach der Feier
 Rudi Ball, Helene Mayer,
 stimmen sie begeistert an:

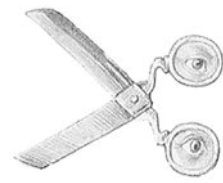
Platz dem Antigreuelpärichen,
 Nieder mit dem Greuelmärchen,
 Und sie rufen lauten Munds:
 hinaus mit uns, hinaus mit uns! —¹⁰¹

Die zunächst gegen die opportunistischen jüdischen Sportler gerichtete Kritik schlägt in eine Entlarvung des NS-Kalküls um: Nachdem die jüdischen Sportler ihre Schuldigkeit als Vorzeigejuden getan hätten, würde aus den fünf Ringen der Olympiade wieder die „altbekannte Kette“ des Antisemitismus geschmiedet. Den gesinnungslosen Sportlern fällt ihre Entscheidung auf den Kopf. Trotz der Kritik am Antisemitismus, am Nationalsozialismus (und am jüdischen Opportunismus) markierte der Text, sollte er in dieser Form gespielt worden sein, entgegen dem Programmtitel keinen „Grenzfall“. Vom *Neuen Wiener Abendblatt* wurde das Chanson als „treffsicher parodierte Olympiade“¹⁰² bezeichnet. Insgesamt fiel ein durchaus positives Urteil über den Abend: „Das Kabarett *ABC im Regenbogen* (Café Arkaden) treibt diesmal seine satirische Angriffslust unter dem heftigen Geknatter wirksamen kabarettistischen Kleingeschützes bis an die äußerste Grenze kritischer Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen vor.“¹⁰³

101 Berg, Von der Ringstraße zur 72nd Street, S. 49–50.

102 -ic.: Grenzfälle im *ABC*. In: Neues Wiener Abendblatt vom 3. März 1936, S. 4.

103 Ebenda.



Jura Soyfers Schaffen nimmt im Zusammenhang mit der Frage nach oppositionellen bis widerständigen Aktivitäten im *ABC* einen besonderen Stellenwert ein. In insgesamt neun Programmen waren Texte von Soyfer vertreten, davon vier Mittelstücke, gezeichnet mit den Pseudonymen Walter West, Fritz Feder und Norbert Noll.¹⁰⁴ Soyfers Kritik an den Faschismen sowie seine Komik und Satire sind bereits recht gut erforscht.¹⁰⁵ Nach Jürgen Doll stellt im Kontext der Kleinkunsthöhnen die Behandlung von wirtschaftspolitischen Themen eines der Alleinstellungsmerkmale Soyfers dar.¹⁰⁶ Damit ist die grundsätzliche Richtung von Soyfers Beitrag auch zum *ABC* bezeichnet.¹⁰⁷

Bereits Soyfers erstes Mittelstück, *Der Weltuntergang oder Die Welt steht auf keinen Fall mehr lang* aus dem Programm „Zwischen Himmel und Erde“ (Premiere am 6. Mai 1936), ermöglicht einen Blick auf Soyfers am Publikum ausgerichtete Dramaturgie. Der im Zauberrahmen des Stücks anthropomorph eingeführte Komet Konrad nähert sich der Erde, was deren Untergang bedeutet. Die Endzeitstimmung auf der Erde löst sich schließlich im letzten Bild, dem „Epilog im Kosmos“, in Wohlgefallen auf, weil sich der Komet Konrad in die Erde verliebt hat.¹⁰⁸ Dazwischen spannt sich eine relativ lose verbundene Szenenfolge um den Gelehrten Professor Guck, der von Szene zu Szene, von Irrtum zu Irrtum stolpert. Als der Professor seine Erfindung, die den Weltuntergang abwenden soll, dem „Führer“ präsentiert, kommt es zu folgendem Gespräch:

104 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 502–504.

105 Eine kleine Auswahl: Horst Jarka: Komik und Zeitgeschichte bei Jura Soyfer. In: Lachen und Jura Soyfer, S. 27–52. Alessandra Schininà: Komik in der Ästhetik Jura Soyfers. Elemente des Kabarets und des Volksstücks im Werk des Dichters. In: Lachen und Jura Soyfer, S. 107–122. Gilbert Badia: Soyfers Darstellung des Austrofascismus und des deutschen Faschismus. In: Jura Soyfer (1912–1939) zum Gedenken. Herausgegeben von Herbert Arlt und Klaus Manger. St. Ingbert: Röhrig 1999. (= Österreichische und internationale Literaturprozesse. 7.) S. 118–135. Michaela Bürger: „Hitler hat Deutschland zum Schweigen gebracht“. Sprachkritik und Faschismuskritik bei Jura Soyfer. In: Jura Soyfer (1912–1939) zum Gedenken, S. 185–200. Reinhold Schrappeneder: Gegen Dummheit und Menschenverachtung. Ironie und Spott als literarische Waffe im Werk Jura Soyfers. In: Jura Soyfer (1912–1939) zum Gedenken, S. 220–227.

106 Vgl. Doll, Theater im Roten Wien, S. 282.

107 Auch in der bereits erwähnten Kritik zum Programm „Grenzfälle“ aus der *Wiener Zeitung* wird z. B. auf die – nicht mehr erhaltene – „volkswirtschaftliche Gegensuite“ *Auf dem Gold-Blockberg* von Soyfer hingewiesen. -ic.: Grenzfälle im *ABC*, S. 4. – Horst Jarka, der Herausgeber von Soyfers Schriften, war bemüht, jeweils alle einem Stück zuordenbaren Szenen zu kompilieren, was die Frage nach den tatsächlichen Aufführungen im *ABC* unbeantwortbar macht. Der Abgleich mit den Programmzetteln lässt zwar Schlüsse auf zum Teil nicht gespielte Szenen, doch keine definitiven Aussagen zu (für einige diesbezügliche Ungereimtheiten siehe: Doll, Theater im Roten Wien, S. 301, 307, 346–348, 393). Wegen dieser schwierigen Quellenlage sind die in der Folge angestellten Überlegungen nur als begründete Vermutungen aufzufassen.

108 Vgl. Soyfer, Das Gesamtwerk, S. 560.

„GUCK. Ich glaube, Sie ermessen nicht ganz die Bedeutung meiner Erfindung.
Der Komet wird uns alle zerschmettern.
FÜHRER. Zum Zerschmettern bin ich da!
GUCK. Aber die ganze Menschheit –
FÜHRER. Menschheit? Kenn' wa nich!
GUCK. Eine Massenhinrichtung –
FÜHRER. Kenn' wa schon.
GUCK. Aber bedenken Sie: Alles, was Menschenantlitz trägt ...
FÜHRER. Bloß kein liberalistisches Gequassel! Weltjudentum, Freimaurerei
und Bolschewismus haben einen Kometen entsandt: einerseits um die Welt
gleichzeitig zu vernichten und zu beherrschen, anderseits um unser Volk durch
fremdplanetarische Einflüsse zu zersetzen.“¹⁰⁹

Soyfers Anspielungen waren darauf angelegt, erkannt zu werden; das entsprach der Programmatik des Autors und der des Kabarets insgesamt. Dass Hitler für den „Führer“ Pate stand, ist ersichtlich, jedoch bleibt es bei dieser oberflächlichen Persiflage. Ob freilich diese Szene überhaupt je in dieser Form gespielt wurde, bleibt offen, da die Figur des „Führers“ in den Programmheften als „Lenker“ angegeben ist.¹¹⁰ Anstoß scheint das Stück nicht erregt zu haben; es erhielt durchwegs gute Kritiken und wurde nicht frühzeitig abgesetzt. Die letzte Aufführung von Soyfers Stück fand übrigens am 11. Juli 1936, dem Tag des Juli-Abkommens, statt.¹¹¹

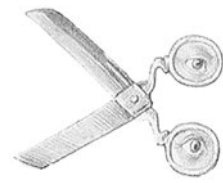
In den folgenden Programmen waren keine Arbeiten von Soyfer vertreten, sein nächstes Stück für das *ABC* war *Die Botschaft von Astoria* im Programm „Auf dem sechsten Erdteil“ (Premiere am 27. März 1937).¹¹² Ob dieses Programm überhaupt

109 Ebenda, S. 538.

110 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 230.

111 Vgl. ebenda, S. 247.

112 Aus Platzgründen kann hier nicht weiter auf die zwei Programme ohne Soyfers Beteiligung, „Die Welt in 99 Jahren“ (Premiere am 7. November 1936) und „Florian sucht den gestrigen Tag“ (Premiere am 8. Februar 1937), eingegangen werden. Gerade diese zeigen, dass auch unabhängig von Soyfer durchaus Ambitionen vorhanden waren, im *ABC* politische Stücke auf die Bühne zu bringen. Dabei sind vor allem die Autoren Fritz Eckhard, Franz Paul und Ernst Spitz zu nennen. Zwar sind die (wenigen aus dieser Zeit) erhaltenen Texte nicht sehr aussagekräftig, doch lassen einige Kritiken die Ausrichtung der Programme durchscheinen. So schreibt z. B. die *Wiener Zeitung* zu „Die Welt in 99 Jahren“: „Sie [die Autoren] sind auch keine Dichter, sondern Satiriker, beschweren ihre Phantasie nicht mit zukünftigen, sondern gegenwärtigen Problemen und außerdem verraten sie von ihrem Standpunkt aus schwärzesten Pessimismus – allein was die von ihnen anerkannten 99 Jahre betrifft, die hier zum ersten Male nicht als Thema eines Leitartikels, sondern in Form einer Revue erscheinen. Selbstverständlich ist die Irrealität so weit getrieben, daß das *ABC* risikolos persiflieren kann, und die Realität so weit, daß der Humor, den man sonst im Kabarett gerne sucht, den ernstesten Pflichten der Autoren den Platz räumen muß“. St.: Kabarett *ABC*. In: *Wiener Zeitung* vom 15. November 1936, S. 10. In der Kritik vom 11. März zu „Florian sucht den gestrigen Tag“ wird bekrittelt, dass das neue Programm sich allzu ausführlich mit dem Alltagsleben auseinandersetzt und die „Kleinkunstphilosophie, deren Pflicht [darin bestehe], zu unterhalten, mitunter dem Bestreben, destruktiv zu belehren, weicht“. St.: Cabarett *ABC*. In: *Wiener Zeitung* vom 11. März 1937, S. 11. Der „destruktive“ Charakter



gespielt wurde, ist nicht geklärt. Nicht nur, dass sich in keiner Zeitung eine Besprechung finden lässt; es wurden auch alle Stücke außer *Die Botschaft von Astoria* in das nächste Programm „Aus der Frühlingsluft gegriffen“ (Premiere am 17. April 1937) übernommen.¹¹³ Zeitzeugen und dem Programmheft zufolge scheint die überlieferte Fassung wenig mit der für das Programm vorgesehenen gemein zu haben.¹¹⁴ Nach Hans Weigel sei es dem Zensor auch nicht auszureden gewesen, „Astoria“ mit „Austria“ zu identifizieren.¹¹⁵ Insgesamt lässt sich das überlieferte Stück mit Doll als grundsätzliche marxistische Faschismusanalyse lesen, die nicht auf den österreichischen Ständestaat, sondern hauptsächlich auf das NS-Regime gemünzt war, den Zusammenhang von Faschismus und Finanzkapital herausstrich und als Antwort eine soziale (bewaffnet errungene) Utopie imaginierte.¹¹⁶ Das ständestaatliche Regime beziehungsweise die Zensur arbeiteten wohl weniger „schlampig“ als eher überkorrekt. Zwei weitere Mittelstücke Soyfers wurden schließlich unter Franz Paul, dem Nachfolger von Hans Margulies, aufgeführt – und zu großen Publikumserfolgen,¹¹⁷ vielleicht auch deshalb, weil die politischen Ambitionen zurückgeschraubt worden waren. Die mit Pauls Leitungsübernahme erfolgte Namensänderung in *Cabaret Regenbogen* scheint mit den Vorfällen um *Die Botschaft von Astoria* zusammengehängt zu sein und wird als Versuch gewertet, eine Neugründung vorzutauschen.¹¹⁸ In Bezug auf den Leitungswechsel und Soyfers Rolle bemerkt Peter Sturm: „Franz Paul war meiner Meinung nach mutiger als Margulies, begründen kann ich es nicht, es war mein Eindruck. Beide aber schätzten Jura hoch ein, denn er war ein Kassenmagnet ohnegleichen.“¹¹⁹ Die Beschreibung passt aber in das Bild einer am Publikumsgeschmack ausgerichteten Bühne, deren Zuschauer anscheinend die kritischen, mit antikapitalistischem Einschlag versehenen Texte Soyfers goutierten.

scheint aber insgesamt der Beliebtheit des *ABC* keinen Abbruch getan zu haben, da vor allem letzteres Programm ein veritabler Renner wurde. Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 273.

113 Vgl. ebenda, S. 279, und Doll, Theater im Roten Wien, S. 345.

114 Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 274.

115 Vgl. Doll, Theater im Roten Wien, S. 350.

116 Vgl. ebenda, S. 350–374.

117 Vgl. ebenda, S. 374.

118 Auch Soyfer verwendet z. B. in der Folge statt des Pseudonyms Walter West nur noch Fritz Feder und Norbert Noll. Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 293.

119 Peter Sturm, zitiert nach Jarka, Jura Soyfer, S. 254. – Dass Soyfers Stücke gut ankamen, wird auch aus seinem Briefwechsel mit Helli Ultmann ersichtlich. Diese berichtet ihm aus der Untersuchungshaft von einem durch seine *Broadway-Melodie 1492* (Premiere am 20. November 1937) „ausverkauften“ *ABC*. Helli Ultmann an Jura Soyfer, 8. Dezember 1937. In: Jura Soyfer: Sturmzeit. Briefe 1931–1939. Wien: Deuticke 2002, S. 102–103, hier S. 102. – Wie das Publikum von der einen Person Jura Soyfer hinter den drei nachweislichen Pseudonymen – West, Feder und Noll – erfahren hat, wird dabei nicht beantwortet, auch bleibt offen, ob *Die Botschaft von Astoria* hier mitgedacht wurde.

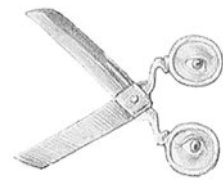
Jura Soyfer wurde schließlich am 17. November 1937 auf „Verdacht der Betätigung für die Kommunistische Partei“ verhaftet. Die Anklage vom 7. Dezember stützte sich auf das „Gesetz zur Bekämpfung staatsfeindlicher Druckwerke“, denn Soyfer hatte nicht nur Kontakte zu kommunistischen Kreisen, sondern es waren bei ihm auch sozialistische und kommunistische Schriften gefunden worden. Die Anklage wurde auf seine Tätigkeit für die Kleinkunsthöfen ausgeweitet: „Aus den ebenfalls in seiner Wohnung gefundenen Manuskripten der von ihm verfaßten und zum Teil von den als Sammelpunkten marxistischer Elemente bekannten Kleinkunsthöfen *Literatur am Naschmarkt* und [*ABC im*] *Regenbogen* aufgeführten Theaterstücken geht seine kommunistische Gesinnung einwandfrei hervor.“ Zusätzlich wurde wegen „Verbreitung staatsfeindlicher Druckwerke“ Anklage erhoben.¹²⁰ Wieder gilt es anzumerken, dass die Klagen auf Grund von Parteiverbotsgesetzen (und den damit verbundenen Einschränkungen von Printmedien) eingebracht wurden und nicht wegen künstlerischer Aktivitäten per se.

5. Fazit

Eine eindeutige Beurteilung der Zusammenhänge zwischen Text und Zensur nur nach ideologischen Maßstäben beziehungsweise ohne Berücksichtigung der sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen, unter denen die Beteiligten lebten und sicherlich litten, ist nicht möglich oder unzureichend. Wie die Beispiele zeigen, sind in den überlieferten Texten keinerlei Verschlüsselungen von politischen Botschaften, die die Zensur sozusagen umschiffen sollten, auffindbar. Vielmehr sind die tagesaktuellen Themen relativ offen präsentiert; insofern wird auf der Bühne nicht mehr als ein „Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“¹²¹ getrieben, und dies nicht besonders raffiniert. Eine insgesamt widerständige Bühne *ABC* scheint es nicht gegeben zu haben; von gewissen oppositionellen Tendenzen zu sprechen, ist – Jura Soyfers Beiträge dabei ausgenommen – plausibler. Der dem *ABC* von außen zugewiesene Status einer linken Bühne steht im Gegensatz zu deren Ambitionen beziehungsweise deren Leitung. Wie z. B. Hans Margulies' Ansuchen um eine Konzession trotz der damit verbundenen möglichen Repressionsmaßnahmen zeigt, war das monetäre Moment ein ausschlaggebendes, wenn nicht lebensnotwendiges; die Möglichkeiten der künstlerischen Expression wurden hintangestellt. Aufgrund der vielen Bühnengründungen ist außerdem von einer starken Konkurrenz auszugehen, was ein ständiges Buhlen um Publikum mit sich brachte. Zu bedenken ist auch, dass den Kleinkunsthöfen anscheinend eine marginale Rolle im kulturellen Leben Wiens zugeschrieben wurde, sowohl von Seiten der Öffentlichkeit als auch der linken Opposition. Brisante Inhalte konnten keine Wirkung entfalten, weil sie, wohl auch infolge von (Selbst-)Zensur, schlicht nicht erkennbar waren. Die zeitgenössischen Kritiken berichten von gelungenen und durchgefallenen Program-

¹²⁰ Jarka, Jura Soyfer, S. 426–435.

¹²¹ Jürgen Henningsen: *Theorie des Kabarets*. Ratingen: Henn 1967, S. 9.



men, ohne dass dabei ein größerer Skandal zu vermelden gewesen wäre. Ob auch von einer impliziten (Selbst-)Zensur der Medien auszugehen ist, muss offenbleiben.

Im Zentrum der Zensur standen in erster Linie der ‚Schutz‘ und das ‚Ansehen‘ des Ständestaats. Selbst jene Stücke, die sich auf den NS-Staat bezogen und denen die Zensur vielleicht weniger zusetzte, sind, wie die Beispiele *Abbazia 1898* oder *5 Ringe* zeigen, nicht sehr kontrovers beziehungsweise ist davon in den zeitgenössischen Rezensionen nichts zu lesen.¹²² Dass im Ständestaat überhaupt relativ wenige antinationalsozialistische Stücke geschrieben beziehungsweise gespielt wurden, hatte nach Hans Weigel auch damit zu tun, dass die Autoren das Gefühl hatten, damit nur einer gewissen Pflichtschuldigkeit nachzukommen.¹²³ Insgesamt ist hier Jürgen Doll zuzustimmen, wenn er die Intentionen der Kleinkunstautoren dahingehend zusammenfasst, dass sie die „vorgefundenen Meinungen, mehr oder weniger treffend, mehr oder weniger amüsant“ illustrieren und nicht analysieren wollten.¹²⁴ Wurden aktuelle Themen aufgegriffen, sollten diese publikumswirksam umgesetzt werden und keiner eindeutigen Ausrichtung – antiklerikal, antifaschistisch, antiantisemitisch – folgen, diese aber auch nicht gänzlich ausschließen. Dass alle im *ABC* tätigen Personen, wie Peter Sturm behauptet, antifaschistisch eingestellt waren, mag stimmen, dass aber gegen den Faschismus ‚klar‘ Stellung bezogen wurde, muss aus heutiger Sicht verneint werden, ebenso eine (Selbst-)Positionierung ‚weit links‘.

Auch wenn dem *ABC* von der Bundes-Polizeidirektion keine kommunistische Tendenz nachgewiesen wurde, war mit Jura Soyfers Texten marxistische Kritik auf die Bühne gekommen. Überspitzt formuliert, war der ideologische Widerstand im *ABC* mit dem Namen Jura Soyfer identisch. Die Bühnenwirksamkeit eines trotz seiner Pseudonyme identifizierbaren ‚Linken‘ bedeutete in dieser prekären wirtschaftlichen Situation ein willkommenes Alleinstellungsmerkmal – ‚subversiv‘ in Bezug auf den Ständestaat und den Nationalsozialismus wurde das *ABC* dadurch freilich nicht. Dies belegt indirekt der stärkste Eingriff der Zensur in die Programme des *ABC*: Er betraf mit *Die Botschaft von Astoria* ‚kommunistisch‘ Identifizierbares. Ein Blick in die Texte erweist, dass Soyfers Abneigung gegen den österreichischen Ständestaat oder das nationalsozialistische Deutsche Reich jener *gegen* das Finanzkapital nachgereiht war – weil er *für* den Kommunismus schrieb. Soyfers Verhaftung erfolgte nicht wegen seiner Tätigkeit für das *ABC*: Die Repressionsmaßnahmen des Ständestaats wurden auf Grund des Parteiverbots und anderer, auf Printmedien bezogener Gesetze in vollem Umfang wirksam. Seine Tätigkeit für die Kleinkunsthöhnen war aber diesbezüglich nur ein Surplus.

122 Eine mögliche Anschlussüberlegung wäre z. B. eine Untersuchung, die nach Textveränderungen und der Aufführungspraxis der Kabarettbühnen Ausschau hält, die durch das Juli-Abkommen bedingt sein könnten.

123 Vgl. Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 283.

124 Ebenda, S. 285.