

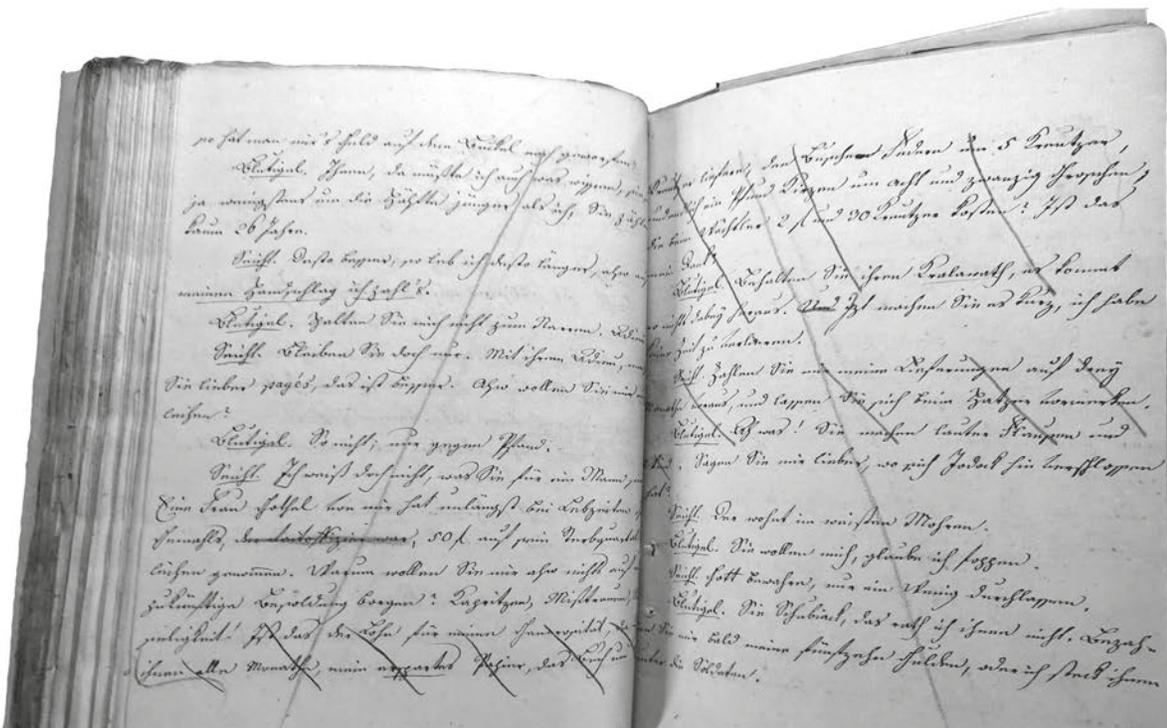
Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Marion Linhardt

JAHRGANG 13 (2020)

NUMMER 16

Das Politische, das Korrekte und die Zensur II

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
Harrachgasse 21 / VI, 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

Adolf Bäuerle (?): Modeschwindel. Ein lokales Lustspiel in fünf Aufzügen. Handschrift.
Format: 24 x 19,0 cm, 225 Seiten. ÖNB/Sammlung von Handschriften und alten Drucken (Cod. Ser. n. 175 Han). – Vgl. dazu auch: Beatrix Müller-Kampel: »À la mode«. Zu einer soziomoralischen Kategorie der Komödie und der komischen Oper (Wien, 1760er bis 1820er Jahre). In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 9 (2016), Nr. 14: Mode – Geschmack – Distinktion II, S. 43–94: http://lithes.uni-graz.at/lithes/16_14.html

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. 16: *Das Politische, das Korrekte und die Zensur II* 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 von der UB Graz / Publikationsservices.

ISSN 2071-6346=LiTheS



INHALTSVERZEICHNIS

Die Verbotsgesellschaft: Zeitdiagnostische Befunde zur Zensur

Von Manfred Prisching	7
Zensur von der alten zur elektronischen Welt	9
1. Autoritative Stelle	9
2. Kommunikationsformen	12
3. Öffentlichkeit	13
4. Konformität	14
5. Genehmigung oder Verbot	15
Der aktuelle Wunsch nach mehr Zensur	16
Das Repertoire von Zensurmaßnahmen	16
Kontrollkampf im Internet	18
Der Aufstieg der sozialen Zensur	22
Begrenzte Freiheiten	23
Die Tabus einer tabulosen Gesellschaft	25
Provokationen der Kunst	27
Das Relativierungsgebot als Zensur des Sagbaren	28
Relativismus ermöglicht Dogmatismus	28
Gefühliges Postfaktizismus	29
Zivilisierte Verachtung	30
Resümee	30
Der Laie als Experte seiner selbst, oder: was heißt moralische Selbstständigkeit?	
Von Georg Kamphausen	32
Der Laie als Bürger	35
Entbürgerlichung, Entgrenzung, Differenzverlust	38
Der Laie als Experte	40
Die Selbstverzauberung des Ich	42

Vom kreativen Effekt der Zensur alttestamentlicher Gottesbilder

Das alttestamentliche Bilderverbot in seinen historischen Kontexten und seinen Auswirkungen auf die metaphorische Rede von Gott

Von Irmtraud Fischer	49
Der biblische Geschichtsaufriß als theologisches Programm	49
Zur historischen Rekonstruktion der Religionsgeschichte Israels	51
Auch in Israel gab es Bilder	52
Die Gottheit Israels wird durch ein Stierbild verehrt	53
JHWH und seine Aschera	54
Totalzensur der ikonographischen Bilder am Hauptportal – Einzug der religionspolitisch völlig inkorrekten Sprachbilder durch die Hintertür	56

Zensur und Political Correctness auf der Opernbühne

Von Michael Walter	58
Zensur	58
Political Correctness 1	64
Political Correctness 2	67

Ludwig Anzengruber und die Zensur

Anmerkungen zur Bauernkomödie *Die Kreuzelschreiber*

Von Matthias Mansky	75
----------------------------	----

Anhang: Zensurstriche in Anzengrubers *Die Kreuzelschreiber* (1872)

Nach dem Zensurmanuskript des Niederösterreichischen Landesarchivs (Signatur: NÖ Reg. Präs Theater TB K 299/04)	92
1. Zensurierte Stellen	92
2. Weitere von der Polizeidirektion als bedenklich markierte Stellen, die allerdings nicht gestrichen wurden	93



Vorzensur, Nachzensur, Selbstzensur

Das Puppentheater, der Staat und die Moral

Von Lars Rebehn	96
Absolutismus	97
Fallbeispiele	99
Sachsen	99
Bayern	104
Verbote und Religion	105
(Marionetten-)Theaterzensur – ein Kind der Aufklärung	106
Beispiel 1: <i>Betrachtung über das auf dem Lande gewöhnliche Marionettenspiel</i> (1769) oder: Marionettenspiel – ein „moralisches Arsenikum“	108
Beispiel 2: <i>Briefe eines Landpredigers</i> oder: „Besser weg, ganz weg mit diesen Possen dieser liederlichen Menschen“	113
Das Repertoire der Puppenspieler am Ende des 18. Jahrhunderts	114
Fallbeispiele	117
Die Zensur in Bayern	117
Anfänge der Zensur in Berlin und Preußen	118
Pressefreiheit ab 1848 und letzte Überbleibsel der Puppentheaterzensur	121
Zensur im Dritten Reich	127
DDR: Vorzensur und ästhetisches Diktat	130

Was sich einfach nicht sagen lässt

Sagbarkeit, Gattungskonzeption und kulturelle Identität anhand von Charlotte Salomons *Leben? oder Theater?*

Von Elisabeth Böhm	139
Das Singespiel	141
Kulturelle Identität: Subjektivierung und Selbstbestimmung	145

Political Correctness: Zur politischen Kultur in Nordamerika (1995)

Von Dieter Haselbach	149
Vorbemerkung des Autors 2020	149
PC als Sprachpurifizierung und ihre Implikationen	151
Hochschulpolitik	157
PC als Demokratiepoltik, Multikulturalismus	165
Implikationen und Zusammenfassung	170



Die Verbotsgesellschaft: Zeitdiagnostische Befunde zur Zensur

Von Manfred Prisching

Bei den westlichen spätmodernen Gesellschaften handelt es sich nicht mehr um alte *Industriegesellschaften* (denn die rasselnden Fließbänder und die qualmenden Schornsteine sind nicht mehr die typischen Kennzeichen unserer Gesellschaft), und auch die herkömmlichen Konzeptionen einer *postindustriellen Wissensgesellschaft* sind schon in die Jahre gekommen (jeder weiß, dass Forschung, Wissenschaft, Qualifikation wichtig sind). Selbst die Terminologie von *Informationsgesellschaft* und *Kommunikationsgesellschaft* steht unter Harmlosigkeitsverdacht (denn natürlich sind wir mit Informationen, Bildern und Bildschirmen an allen Ecken und Enden konfrontiert). Wenn wir das Bild der Gesellschaft neu aufbauen, dann handelt es sich wesentlich um einen Prozess der umfassenden *Informatisierung* und *Kommunikativierung*, wie ihn Hubert Knoblauch geschildert hat¹: eine Gesellschaft, die als Ganze auf der Grundlage von Information und Kommunikation funktioniert. Es ist ein Organismus von Informationsflüssen, die wie Lavaströme den Untergrund durchziehen – ein Netzwerk von fließenden, wuchernden und stockenden, geregelten und unregulierten Informationen, Bildern, Signalen, Anweisungen, Filtern und Kanälen, die den ganzen Betrieb am Laufen halten. Dass dies nicht übertrieben ist, haben wir bei universellen Hackerangriffen erlebt, etwa bei der berühmten Attacke im Mai 2017.² Eine Autofabrik hört auf zu produzieren, wenn die Informationen nicht mehr fließen. Ämter schließen. Die Eisenbahnen und Flughäfen stehen still. Alles bricht zusammen. Es hätte leicht noch mehr zusammenbrechen können, etwa die Stromversorgung. In einem solchen Fall dürfte von sozialer Ordnung nicht mehr lange zu reden sein. (a) Die materielle Welt ist längst von der informationellen abhängig geworden, in so gut wie allen ihren Mechanismen und Prozessen. Ohne stetig fließende Information und Kommunikation kann nichts funktionieren, nicht einmal die Wasserversorgung. (b) Die informationelle Welt wird mehr und mehr von der unmittelbaren Tätigkeit der Menschen unabhängig; das allermeiste, was an Information geschieht, muss (in wohlverstandener Weise) von ‚selbst‘ geschehen. Viel mehr als mit Menschen kommunizieren die Maschinen untereinander, nach undurchschaubaren Algorithmen, und da sie lernfähig werden, geben sie uns in absehbarer Zeit darüber nicht mehr Bescheid.

- 1 Hubert Knoblauch: Die kommunikative Konstruktion der Wirklichkeit. Wiesbaden: Springer VS 2016. (= Neue Bibliothek der Sozialwissenschaften.)
- 2 Vgl. sk/dpa: Der größte Hacker-Angriff der Geschichte: Das müsst ihr darüber wissen. Auf: Huffpost Edition DE vom 14. Mai 2017: https://www.huffingtonpost.de/2017/05/13/der-groete-hacker-angriff-_n_16594612.html [bis 2019-03-31].

Ich bin beim Thema der Zensur, obwohl es auf den ersten Blick nicht so aussieht: Denn wenn die kommunikativen Prozesse das Essenzielle dieser Gesellschaft, ihrer Konfigurationen und Prozesse ausmachen, werden sie zu den entscheidenden Stellen von Konflikt und Kampf, von Hegemonie und Herrschaft, von Leistung und Terror, von Erlaubnis und Verbot. Es geht um das gebotene und verbotene Mitteilen, um den Zugriff auf Daten und um die Steuerung von Informationszugängen, denn von dieser Ressource aus wird die spätmoderne Gesellschaft stabilisiert und reguliert, definiert und interpretiert, entwickelt und lahmgelegt – am Ende vielleicht sogar vernichtet. Deshalb ist es unzureichend, in den alten Kategorien zu denken. Eine wesentliche Variante der Kämpfe um Information war immer: Zensur. Zensur ist deshalb keine alte Sache, sie ist essenzielles und tragendes Element einer spätmodernen Kommunikationsgesellschaft. Die alten Formen der Zensur, die offizielle Prüf- und Genehmigungsbehörde mit ihren bürokratischen Prozessen, erwecken beinahe schon nostalgische Gefühle im Vergleich mit jenen Entwicklungen, von denen wir erst die Vorstufen erleben. Es fängt erst an.

(1) Die Informationsfreiheit ist erkämpft – aber in vielen Teilen der Welt ist dies nicht der Fall, nur hat sich das Erscheinungsbild der Zensur geändert. Denn die klassischen Formen der Zensur haben sich vom Papier in die Elektronik verschoben, doch sie sind in vielen Teilen dieser Welt gegenwärtig, etwa in konservativen Diktaturen wie der Türkei oder Russland: China interessiert sich weniger für Bücher und mehr für Google.

(2) Umgekehrt beschäftigt sich ein großer Teil der gegenwärtigen Diskussion weltweit damit, wie man mehr Zensur einführen kann, um die Bösartigkeiten und Meucheleien des Netzes zu bekämpfen. Die Vorwürfe gegen Facebook lauten doch: Es wird zu wenig zensuriert. Ein guter Teil der Gegenwartsprobleme entsteht durch die Nichtharmlosigkeit beliebiger Information. Zur Hälfte haben wir deshalb zu überlegen, wie wir Zensur vermeiden oder umgehen, zur anderen Hälfte, wie wir ein hinreichendes Maß erwünschter Zensur zustande bringen: Zensur zur Sicherung der Freiheit – eine paradoxe Sache.

(3) Gleichzeitig ist die Sensibilität gegenüber manchen Sagbar- oder Nichtsagbarkeiten so weit gewachsen, dass wir es mit einer Welle von Neo-Tabuisierungen zu tun haben, also sozialen Zensurierungen. Das hat immer als perfekte Form der Zensur gegolten: die innere Zensur, das Modell des ‚großen Bruders‘, die Selbstdisziplinierung von Äußerungen und Gedanken durch alle Akteure. Das Schwergewicht hat sich allerdings zur sozialen Kontrolle verschoben, zur mitmenschlichen Zensur, die man als „Politische Korrektheit“ bezeichnet, zu den neuen Tabuisierungen in einer vermeintlich tabulosen Gesellschaft; und von dort gelangen wir zwanglos zum Dogmatismus und Postfaktizismus.



Zensur von der alten zur elektronischen Welt

Wir beginnen mit einer Definition: *Zensur ist eine (1) in der Regel von autoritativer (meist staatlicher) Stelle vorgenommene (2) Überprüfung und Kontrolle von Druckwerken und anderen Äußerungsformen, (3) die irgendeine Art von Öffentlichkeit erreichen, (4) im Hinblick auf ihre gesetzliche, politische, sittliche, soziale und/oder religiöse Konformität; (5) im Normalfall mit der Folge einer Genehmigung oder eines Verbotes der entsprechenden Äußerungen oder anderer Formen der Informationsselektion.* – Wir können die fünf Elemente dieser Definition näher betrachten, um das Feld, auf dem wir uns bewegen, zu klären.

1. Autoritative Stelle

Die klassische Version von Zensur war: *Individuum gegen Staat*. Es geht um Redefreiheit und Meinungsfreiheit, schon seit römischen Zeiten. Machtsysteme wollen die Untertanen vor subversiven Informationen und Meinungen schützen, auf dass sie nicht auf ‚dumme Gedanken‘ kommen; und es wird (wie heuchlerisch auch immer) als Verpflichtung einer guten Regierung angesehen, das moralische und politische Leben der Bevölkerung zu leiten und ihren Charakter zu formen. – Praktische *Informationskontrolle* bezieht sich deshalb erstens auf die Genehmigung einheimischer Publikationen und anderer öffentlicher Äußerungen; zweitens auf die Unterbindung der Kommunikation mit dem Ausland, also auf ‚toxisch‘ wirkende ausländische Medien, Fernsehen und Bücher – was bereits wesentlich die neuen Informationsplattformen betrifft.³ Drittens kann man gefährliche Informationskontamination auch durch Reiseverbote verhindern. (Man lässt also die eigene Bevölkerung nicht ins Ausland bzw. kontrolliert und beaufsichtigt Ausländer – da gibt es etwa Nordkorea.) Viertens zielen die *Machtpraktiken* auch auf die selbstständige (eigenkontrollierte) Unterbindung entsprechender Äußerungen. So werden beispielsweise aus der Sicht politischer Instanzen zensurierungsbedürftige Aussagen in Straftatbestände gefasst, die meist sehr allgemein formuliert sind, wie „Beleidigung des Staates“ oder

3 Es handelt sich keineswegs um theoretische Möglichkeiten, sondern um praktische Handhaben, die auch in den wissenschaftlichen Bereich hineinreichen. Die Cambridge University Press, ein hochangesehener Verlag, publiziert das *China Quarterly*, ein führendes wissenschaftliches Journal für China-Studien. Um auf dem chinesischen Markt zugelassen zu werden, hat der Verlag sich mit der chinesischen Regierung geeinigt, 300 beanstandete Artikel zu blockieren. Wenn Geschäfte zu machen sind, erhöht sich die Bereitschaft zu Zensurmaßnahmen. Vgl. Tom Phillips: Cambridge University Press accused of ‚selling its soul‘ over Chinese censorship. In: The Guardian vom 17. August 2017: <https://www.theguardian.com/world/2017/aug/19/cambridge-university-press-accused-of-selling-its-soul-over-chinese-censorship> [2020-08-08].

(aktuell in der Türkei) „Unterstützung einer Terrororganisation“, und die auf eine allgemeine Kriminalisierung der freien Rede⁴ hinauslaufen.⁵

China ist ein Beispiel für verschiedene klassisch-dystopische Formen der totalitären Unterdrückung: Die Partei hat die DNA, Iris-Scans und Sprachproben der uigurischen Bevölkerung der westlichen chinesischen Provinz gesammelt, scannt regelmäßig den Inhalt ihrer digitalen Geräte, benutzt digital codierte ID-Karten, um ihre Bewegungen zu verfolgen, und hat CCTV-Kameras auf ihren Häusern, Straßen und Marktplätzen installiert. Klassisch sind auch andere Elemente des Systems, etwa Konfliktszenen im Stil der Kulturrevolution: Uiguren versammeln sich jetzt in öffentlichen Versammlungen, um ihre Verwandten zu denunzieren und öffentlich ihre persönlichen politischen Sünden zuzugeben. Nicht wenige landen in den politischen Erziehungslagern, die geschaffen wurden, um Uiguren, die zu sehr an ihre Mutterkultur gebunden sind, festzusetzen und umzuerziehen. Zwischen 600.000 und 1,2 Millionen Uiguren werden in diesen Lagern festgehalten.⁶ Die Kontrolle gewinnt durch die neuen Technologien natürlich andere Dimensionen.

Die zweite historisch übliche Variante von Zensur war: *Individuum gegen Kirche*. Die Geschichte etablierter Kirchen ist eine Geschichte abweichender Glaubenslehren, ein fortwährender Kampf gegen Abweichler, die man als „Sekten“ bezeichnet hat – einerseits gegen Menschen: Galilei 1633, Thomas Morus 1535, Giordano Bruno 1600; andererseits gegen Bücher: der Index der verbotenen Bücher (*Index librorum prohibitorum*) seit 1559. Alle diese Dinge sind keineswegs Vergangenheit, schließlich hat es in der ganzen Geschichte noch nie so viel Christenverfolgung gegeben wie in der Gegenwart⁷, mit etwa 100.000 Toten pro Jahr. Manche etablierten Kirchen wie die christlich-orthodoxe fühlen sich wiederum in traditionellem Sinne der ‚Sit-

- 4 Vgl. Noemi Levy-Aksu: Academic's indictment reflects the Turkish government's criminalisation of free speech. Auf: X index, the voice of free expression vom 4. September 2018: <https://www.indexoncensorship.org/2018/09/academics-indictment-reflects-the-turkish-governments-criminalisation-of-free-speech/> [2020-08-08].
- 5 Moderne Praktiken, die von der spezifischen Zensur zur allgemeinen Repression voranschreiten, nutzen oft die Muster rechtsstaatlich-demokratischer Systeme, die sie in ihr Gegenteil pervertieren. Man wird beispielsweise nicht wegen jener Tatbestände angeklagt, von denen jeder weiß, dass sie zum Repertoire totalitärer Systeme gehören (also etwa wegen angeblicher Agententätigkeit), viel eher wird man (etwa in Russland) wegen Steuerhinterziehung oder ähnlicher (angeblicher) Handlungen verfolgt. In diesem Fall benötigt die Herrschaftselite ein williges Justizsystem (das allerdings mit ähnlichen Bedrohungsmethoden wie in totalitären Systemen unter Druck gesetzt werden kann). Im Vergleich dazu ist die Vorgehensweise in der Türkei ziemlich einfach und traditionell.
- 6 Vgl. Tanner Greer: 48 Ways to Get Sent to a Chinese Concentration Camp. Something terrible is happening in Xinjiang. Auf: FP. Foreign Policy News | Analysis | Features | The Magazine | Channels vom 13. September 2018: <https://foreignpolicy.com/2018/09/13/48-ways-to-get-sent-to-a-chinese-concentration-camp/> [2020-08-08].
- 7 Vgl. Katharina Schuler und Julian Stahnke: Wo Christen heute verfolgt werden. In: Zeit Online vom 25. Dezember 2015: <https://www.zeit.de/politik/2015-12/weltverfolgungsinde-2015-syrien-china-iran-diskriminierung-christen> [2020-08-08].



tenhaftigkeit‘ ihrer Anhänger verpflichtet; und sie finden im russischen Staat einen entgegenkommenden Partner. Seit Jahren wächst der Druck auf Kunst und Kulturschaffende.⁸ 2013 wurden Gesetzesänderungen zur „Bekämpfung der Beleidigung religiöser Überzeugungen oder Gefühle der Bürger“ – ein wunderbar weiches Kriterium – verabschiedet. Gestützt auf diese Gesetzesänderungen forderte die Orthodoxe Kirche etwa im Jahr 2015 ein strafrechtliches Verfahren im Fall einer Aufführung von Richard Wagners Oper *Tannhäuser* in Nowosibirsk, nicht ohne Erfolg: In der Folge wurde die Aufführung eingestellt und der Theaterdirektor entlassen.⁹

Dramatischer sind Fälle aus der islamischen Welt, etwa aus dem theokratischen Iran. Wer von der Regierungslinie abweicht, wird der „Propaganda gegen die islamische Republik“ und der „Zerstörung der öffentlichen Moral“ beschuldigt, und diese Verbrechen werden oft mit dem Tode bestraft. Nicht nur Staatsangehörige sind Ziele, der berühmteste Ausländer ist wohl der britische Autor Salman Rushdie (mit seinen *Satanischen Versen*), gegen den die berühmte Fatwa aus dem Jahr 1988 ergangen ist.¹⁰ Man kann das insofern nicht als Kuriosität abtun, als der japanische Übersetzer des Buches getötet wurde; der italienische Übersetzer überlebte schwer verletzt; und auf den norwegischen Herausgeber wurde ein Attentat verübt.¹¹

- 8 Beispiele sind verfügbar: die Verwüstung der Ausstellung *Achtung! Religion!* 2003 im Sacharow-Zentrum; zwei Jahre Haft für das „Punkgebet“ von Pussy Riot in der Moskauer Hauptkathedrale der Orthodoxen Kirche 2012; die Entlassung des Kurators Marat Gelman aus dem Permer Museum für zeitgenössische Kunst 2013; die Forderung eines Verbots der Aufführung von *Jesus Christ Superstar* im Oktober 2016. Vgl. Aus russischen Blogs: Zensur oder Staatsauftrag? Zur Debatte um Raikin, Kulturpolitik und den Druck der national-konservativen Kräfte. Auf: bpb: Bundeszentrale für politische Bildung (Bonn) vom 17. November 2016: <http://www.bpb.de/internationales/europa/russland/analysen/237476/aus-russischen-blogs-zensur-oder-staatsauftrag-zur-debatte-um-raikin-kulturpolitik-und-den-druck-der-national-konservativen-kraefte> [2020-08-08].
- 9 Die *Washington Post* berichtet am 11. April 2015: „In the past few weeks, Russian Orthodox Church leaders in Novosibirsk organized protests over the portrayal of religious symbols in an opera that led to the theater director being fired by the Russian Culture Ministry. Orthodox activists in Moscow delivered a severed pig’s head to a famous director to protest religious symbols he used in a play in one of the city’s preeminent theaters. A Russian arts council began examining ways to prevent and punish ‚distortions‘ of classic plays, and Kremlin officials proposed introducing a preliminary review process for theatrical productions – effectively, a Soviet-style censoring board.“ https://www.washingtonpost.com/world/europe/russia-clamps-down-on-distortions-of-classical-plays/2015/04/10/d073969a-dd26-11e4-b6d7-b9bc8acf16f7_story.html?utm_term=.69948ee3dbd7 [2020-08-08], sowie Michael Thumann: Wo der Vorhang fallen muss. Abgesetzte Filme und Opern: In Istanbul und Nowosibirsk siegen Bürokraten über Künstler. Das ist keine Feuilletonnotiz, sondern die dritte Etappe des autoritären Umbaus. In: *Zeit Online* vom 17. April 2015: <https://www.zeit.de/politik/ausland/2015-04/zensur-novosibirsk-istanbul-autoritaer> [2020-08-08].
- 10 Vgl. Ben Pauker: Epiphanies from Salman Rushdie. The *Midnight’s Children* author reflects on life under fatwa, the Arab Spring, and his one-night stand with Twitter. Interview. Auf: FP. *Foreign Policy News | Analysis | Features | The Magazine | Channels* vom 13. August 2012: <http://foreignpolicy.com/2012/08/13/epiphanies-from-salman-rushdie/> [2020-08-08].
- 11 Im Herrschaftsgebiet des Islamischen Staates wurden 2015 zwei Hexen enthauptet. Vgl.

Sowohl Staaten als auch Kirchen legitimieren ihre „Intervention“ ähnlich. Man verweist auf Hierarchie und Gehorsamspflicht, auf die Heiligkeit von Personen, Lehren, Plätzen, auf die allgemeine Sittlichkeit bzw. die Verletzung moralischer Gefühle einer Mehrheit von Personen, schließlich auf das Erfordernis einer Aufrechterhaltung der sittlichen Ordnung für alle. Deshalb werden ungehörige Äußerungen oder Handlungen (allenfalls auf blutigem Wege) unterbunden.

2. Kommunikationsformen

In der alten Welt handelte es sich um Bücher, Theaterstücke und Druckwerke als Objekte der zensorischen Begierde; wobei auch Bilder oder visuelle Darstellungen verschiedener Art, unter Einschluss von Karikaturen, inbegriffen sind. Der technische Fortschritt hat die Zensurbehörden immer wieder unter Druck gesetzt; so wurde schon die Kontrolle des Telefonverkehrs zu einer schwierigen Sache. (Tausende von Personen mussten in der DDR permanent Telefone abhören.) Die Verfügbarkeit von Kopierapparaten hat unbotmäßigen Menschen eine beinahe nicht kontrollierbare Vervielfältigungsmöglichkeit von Texten geboten. In der neuen Welt sind es insbesondere die elektronischen Netzwerke, die mit beliebigem Inhalt befüllt werden können – also entsteht der Kampf um den Zugang zu den Netzen, um den Inhalt sozialer Netzwerke, um Blogs und dergleichen. Dabei geht es gleichermaßen um konforme Information wie um kontrollierte Interaktion.

Wikipedia ist in Ländern wie China oder Saudi-Arabien von Zensur betroffen, in manchen Fällen bzw. auf wichtigen Märkten greift *Wikipedia* zur Selbstzensur. *Wikipedia* wurde das erste Mal im Jahre 2004 in China gesperrt. Offenbar hatte die chinesische Regierung eine andere Vorstellung über die angemessene bzw. neutrale Schilderung der Vorgänge am Platz des himmlischen Friedens, ebenso über die Berichterstattung über Taiwan und Tibet. Nach 2008 gab es eine Annäherung, *Wikipedia* wird behandelt wie andere Publikationen: Man filtert bestimmte Inhalte und lässt den Rest bestehen. „Dictators love Facebook“ – denn Facebook macht autoritären Regimen bereitwillig Konzessionen.¹² Auch Google arrangiert sich: „Google Is Handing the Future of the Internet to China: The company has been quietly collaborating with the Chinese government on a new, censored search engine – and abandoning its own ideals in the process.“¹³ Dieselbe Zensur gibt es weltweit in verschiedenen Ländern – Beispiel Afrika: „Africa’s Attack on Internet

Siobhán O’Grady: Activists: Women Accused of Witchcraft Are First Females Beheaded by Islamic State. Auf: FP. Foreign Policy News|Analysis|Features|The Magazine|Channels vom 30. Juni 2015: <http://foreignpolicy.com/2015/06/30/activists-islamic-state-beheads-women-publicly-for-first-time/> [2020-08-08].

12 Why dictators love facebook. In: The Washington Post vom 13. April 2018: https://www.washingtonpost.com/news/democracy-post/wp/2018/04/13/why-dictators-love-facebook/?utm_term=.42d6c2027691 [2020-08-08].

13 So Titel und Untertitel des Beitrags von Suzanne Nossel auf: FP. Foreign Policy News|Analysis|Features|The Magazine|Channels vom 10. September 2018: <https://foreignpolicy.com/2018/09/10/google-is-handing-the-future-of-the-internet-to-china/> [2020-08-08].



Freedom: While Washington turns a blind eye, autocrats across the continent are muzzling their citizens online.“¹⁴ Die ‚klassischen‘ Zensurvarianten sind also nicht unaktuell. Wenn man nur auf das betroffene Informationsvolumen schaut, hat es vermutlich niemals so viel Zensur gegeben wie in der Gegenwart.

3. Öffentlichkeit

Öffentlichkeit war ursprünglich bloß eine Face-to-Face-Sache. Die Erfindung des Buchdrucks in der Mitte des 15. Jahrhunderts hat die Brisanz von allgemein verfügbarer Information erstmals verdeutlicht, schließlich wurde die lutherische Reformation nicht zuletzt von einer Informationsrevolution getragen. Das haben die autoritativen Instanzen mit Indignation zur Kenntnis genommen. Die technischen Möglichkeiten haben in den letzten Jahren eine neue Sachlage geschaffen. Es handelt sich nicht mehr nur um Schriftsteller, Künstler und Journalisten¹⁵, die sich wahrnehmbar äußern können, vielmehr hat *jede Person* Artikulations- und Verbreitungsmöglichkeit. Das aber bedeutet: *Öffentlichkeit ist überall*. Zensur betrifft erstmals nicht nur ein vergleichsweise kleines Sample von Personen (in ihrer Funktion als Sprecher in eine Öffentlichkeit hinein), sondern alle. Wenn nämlich Öffentlichkeit überall ist, ist auch der Kampf um Information (und die Möglichkeit – aus der Sicht mancher: die Notwendigkeit – von Zensur) überall.

Auch das Verhältnis zu den (mittlerweile schon klassischen) Massenmedien müsste man von Land zu Land unterschiedlich beschreiben. Umfragen aus Russland finden widersprüchliche Ergebnisse: 51 Prozent der befragten Russen haben kein Vertrauen in die Massenmedien ihres Landes. Nur 21 Prozent glauben, dass die Machthaber die Massenmedien einschränken, während 35 Prozent der Meinung sind, dass die Machthaber die Freiheit des Wortes nicht angreifen. 82 Prozent können keinen einzigen Vorfall nennen, von dem sie glauben, dass die Regierung Druck auf die Massenmedien ausgeübt hat.¹⁶

Die Nichtwahrnehmung von Zensur ist durchaus bereits ein Zensurerfolg.

14 So Titel und Untertitel des Beitrags von Hilary Matfess und Jeffrey Smith auf: FP. Foreign Policy News|Analysis|Features|The Magazine|Channels vom 13. Juli 2018: <https://foreign-policy.com/2018/07/13/africas-attack-on-internet-freedom-uganda-tanzania-ethiopia-museveni-protests/> [2020-08-08].

15 Steigende Zwänge für Journalisten entstehen auch auf rein kommerzieller, nicht-politischer Ebene: etwa durch die Beeinflussung redaktioneller Berichterstattung von Zeitungen oder elektronischen Medien durch Werbegelder und dergleichen. Eine Variante ist also auch die Zensur innerhalb der entsprechenden Organisation.

16 Vgl. Umfrage: Medienvertrauen und Wahrnehmung von Zensur/Beliebte Informationsquellen und Popularitätsrating russischer Massenmedien. Auf: bpb: Bundeszentrale für politische Bildung (Bonn) vom 4. November 2016: <http://www.bpb.de/internationales/europa/russland/237465/umfrage-medienvertrauen-und-wahrnehmung-von-zensur-beliebte-informationsquellen-und-popularitaetsrating-russischer-massenmedien> [2020-08-08].

4. Konformität

Zensurmaßnahmen richten sich nicht nur auf brisante Informationen, sondern auf die generelle Eliminierung unliebsamer Äußerungen – Sokrates wurde bekanntlich wegen missliebiger Äußerungen, die zum Verderb der Jugend geeignet waren, der Giftrunk überreicht. Autoritative Instanzen wollen gesellschaftliche Stabilität und Normalität, bis hin zur Sklerose, aufrechterhalten: für das ruhige Seelenleben und die Harmonisierung der Gemeinschaft. Heute würde man sich zumindest im Westen nicht unbedingt auf das zu schützende ‚Seelenheil‘ berufen, aber es gibt andere Argumentationen: so etwa die *Verantwortlichkeit* des Staates, mit öffentlichen Geldern sorgfältig umzugehen. Wenn Steuergelder für kulturelle Leistungen verwendet werden, die der Mehrheit der Bevölkerung zuwider sind, wenn in solchen Fällen beispielsweise Subventionierungen gestrichen oder Aufführungen / Ausstellungen untersagt werden, dann könne das nicht als Zensur betrachtet werden, sondern als Ausdruck des politisch-kulturellen Auftrags der Bürgerinnen und Bürger an die Politik. Es geht dann im äußersten Fall um *antisozialistische Kunst* oder *entartete Kunst* oder dergleichen – totalitäre Systeme sind einander ziemlich ähnlich, wenn sie einen neuen (beispielsweise proletarischen oder arischen) Menschen formen wollen.

Dmitrij Peskow, Pressesprecher des Kremls, sagt etwa: „Zensur ist unzulässig. Dieses Thema ist bei den Treffen des Präsidenten mit Vertretern aus den Bereichen Theater und Kinematographie wiederholt diskutiert worden. [...] Dabei muss man aber genau zwischen den Inszenierungen und Werken differenzieren, die mit Hilfe staatlicher Gelder erzeugt wurden, und solchen, die aus anderen Quellen finanziert wurden. [Wenn der Staat das Geld für eine Aufführung gibt, dann] hat er auch das Recht, dieses oder jenes Thema zu bestimmen. [...] Was die Werke betrifft, die ohne staatliche Finanzierung entstehen, so ist hier die Hauptsache, nicht gegen geltende Gesetze zu verstoßen. Damit ist der Kampf gegen Extremismus, das Schüren von religiösen oder sonstigen Konflikten gemeint.“¹⁷

Zensur beruft sich in solchen Fällen auf Volksempfinden, Gemeinwohl, Sicherung der öffentlichen Moral: etwa *Sauberkeit in den öffentlichen Bibliotheken* – im Interesse von Eltern oder im Interesse von religiösen Vereinigungen und ihren Moralvorstellungen. Es kann auch im Dienste politischer oder ethnischer Säuberungen geschehen; so wurden etwa in den 1990er Jahren alle Bibliotheken im Kosovo von jeder albanischen Literatur gesäubert, d. h. diese Bücher wurden verbrannt. Ende 2017 wurden türkische Bibliotheken gesäubert.¹⁸

Ein anderes Beispiel: Disneys internationaler Blockbuster *Beauty and the Beast* darf in Kuwait auf Anweisung der Zensurabteilung des Informationsministeriums nicht aufgeführt werden, wegen offensiver Inhalte. Es geht insbesondere

17 Dmitri Peskow am 25. Oktober 2016 im Interview für *lenta.ru* auf: Aus russischen Blogs: Zensur oder Staatsauftrag?

18 Vgl. Die Türkei säubert ihre Bibliotheken. Auf: Voltaire Netzwerk vom 17. Oktober 2017: <http://www.voltairenet.org/article198405.html> [2020-08-08].



darum, dass eine der Nebenfiguren eine romantische Faszination für einen anderen Mann zu empfinden scheint; in Kuwait, in Saudi-Arabien und in den Vereinigten Arabischen Emiraten ist Homosexualität eine Straftat und kann zur Gefängnisstrafe führen, in Saudi-Arabien, Katar und Jemen kann auch die Todesstrafe verhängt werden. In Malaysia wurden kontroverse Szenen aus dem Film entfernt. In Russland gab es entsprechende Bestrebungen, der Film wurde aber zugelassen, für Erwachsene über 16 Jahre. „What does Kuwait have in common with Alabama?“, fragt die *Washington Post*: „*Beauty and the Beast* has been banned from theaters there.“¹⁹

5. Genehmigung oder Verbot

Es gibt eine Reihe von *Praktiken*, wie Zensur funktionieren kann. Erstens kann es die *offizielle Zensurbehörde* mit dem Recht *vorgängiger Prüfung* geben – die klassische Form von Publikationsgenehmigung (Vorzensur im Unterschied zur Nachzensur). Übrigens ist nicht nur an verbotene Texte, sondern auch an verbotene Bilder zu denken.

Zweitens die bereits erwähnte *Informationskontrolle*: die Untertanen vor irritierenden Informationen schützen. Dabei können auch weichere Methoden zum Einsatz kommen: in planwirtschaftlichen Systemen etwa die Steuerung von Papierzuteilung für Zeitungen, die Vergabe oder Nichtvergabe von Presseausweisen, das Verbot von ausländischen NGOs bzw. die Unterbindung ihrer Finanzierung aus dem Ausland usw. In der Ära Trump gilt, der *Time* zufolge, auch für die USA: „America Is No Longer the Standard Bearer for a Free Press.“²⁰ Auch die Unterbindung elektronischer Zugänge (Abschaltung des Internets) gehört in diese Kategorie.

Drittens die *nachträgliche Eliminierung von Information*, zum Beispiel durch Fotomanipulation oder Bücherverbrennung. Das berühmteste Beispiel ist wohl die Bildmanipulation von Stalin und Lenin, zum Zwecke der Fälschung der Geschichte; ähnliche Fälle gab es seinerzeit in Ostdeutschland. Bücherverbrennung ist anders konzipiert als ‚Bildbearbeitung‘: Während übliche Zensur nach Tunlichkeit *geheim* gehalten wird (bei der Retuschierung von Fotos geht es genau darum, dass die Erinnerung an eine Person ausgelöscht wird), handelt es sich bei Bücherverbrennungen um eine *öffentliche* Inszenierung, die der Abschreckung dienen soll.

Viertens können gewaltsame Abschreckungsmethoden zum Einsatz kommen. Es gibt das alte System: *Beleidigung des Staates, Terrorsympathien* – die Türkei ist das beste Beispiel, dort sitzen die meisten Journalisten auf der Welt in Haft. Natürlich ist es eine ‚Beleidigung‘ des Diktators, wenn man einen Diktator einen Diktator nennt.

19 Vgl. Sudarsan Raghavan: Disney’s hit *Beauty and the Beast* is banned in Kuwait for its ‚gay moment‘. In: The Washington Post vom 22. März 2017: https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2017/03/22/disneys-hit-beauty-and-the-beast-is-banned-in-kuwait-for-its-gay-moment/?utm_term=.fa7d7bd486dc [2020-08-08].

20 So der Titel des Beitrags von Bruce D. Brown in: Time vom 5. Februar 2018: <http://time.com/5133507/press-freedom-united-states/> [2020-08-08].

Russland hat neuere Systeme entwickelt. Wenn man wiederholt etwas ‚Falsches‘ schreibt oder sagt, könnte es sein, dass man (zufälligerweise) irgendwann einmal von Rowdys verprügelt wird – ein Fall, der bedauerlicherweise niemals aufgeklärt werden wird. (In radikaleren Fällen können Regimegegner auch einfach umgebracht werden – die südamerikanische Methode.) Ein besonders dilettantisches Beispiel stammt aus Saudi-Arabien: der Khashoggi-Mord.

Fünftens eine ganz moderne Methode, deren Relevanz sich im steilen Aufstieg befindet: *Gegenattacke, Strategie der Desinformation*. Die feindliche Information nicht verhindern, sondern durch Desinformation vernichten, unglaublich machen, eliminieren – jede Art von Unterscheidungsfähigkeit zerstören. Es war eine alte Methode der Geheimdienste, sie ist nunmehr zu einer allumfassenden Strategie im Bereich der Politik und der sozialen Medien geworden.²¹

Der aktuelle Wunsch nach mehr Zensur

Wir sind geneigt, Zensur als Charakteristikum totalitärer Systeme zu betrachten. Es geht um die Sicherung von Freiheit, um Redefreiheit, Meinungsfreiheit, Publikationsfreiheit usw. *gegen* die Zensur. Wir sind jedoch mit der neuen (technologisch ermöglichten) Situation konfrontiert, dass nicht nur die Zensur totalitäre, freiheitsbeschränkende oder menschenzerstörende Wirkungen haben kann, sondern dass auch die *Nichtzensur*, die Gewährung von Freiheiten, gravierende sozialdestruktive Wirkungen entfalten kann. Zensur in der Spätmoderne ist deshalb ein doppeltes Problem: (a) Zensurbekämpfung im Dienste der Freiheit; (b) Zensurierung im Dienste der Freiheit: angemessene, anständige und notwendige Zensur.²²

Das Repertoire von Zensurmaßnahmen

Wir verfügen von alters her über ein bestimmtes Repertoire von positiv eingeschätzten Zensurmaßnahmen. Eine herkömmliche Variante ist der *Jugendschutz*: die Kontrolle von Publikationen und Filmen, die mit einer selektiven (altersgeprüften) Zugänglichkeit versehen werden. Die Sensibilität für ein alters- und entwicklungsangemessenes Informations-Ambiente ist eher gewachsen, auch in Relation zu den Informationsmöglichkeiten, allerdings gibt es gleichzeitig eine weitgehende Zugangslockerung, etwa hinsichtlich der Zugänglichkeit von Pornographie und Pädophilie im Internet. Natürlich handelt es sich um Zensur, wenn pädophile Bil-

21 Vgl. David Weigel: The Seth Rich Conspiracy Shows How Fake News Still Works. In: The Washington Post vom 20. Mai 2017: https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2017/05/20/the-seth-rich-conspiracy-shows-how-fake-news-still-works/?utm_term=.b2fc38c607f8 [2020-08-08].

22 Vgl. Moritz Riesewieck: Digitale Drecksarbeit. Wie uns Facebook & Co. von dem Bösen erlösen. München: dtv 2017. (= dtv premium.)



der im Computer strafrechtlich sanktioniert sind.²³ Aber diese Zensurvarianten stehen außer Streit.²⁴

Die wichtigeren aktuellen Schwierigkeiten haben mit Phänomenen wie *Hate Speech*, *Verleumdung*, *Mobbing* und *Desinformation* zu tun. Hate Speech ist nur unzureichend mit Beleidigung erfasst. Sie zielt auf die Würde des anderen, in der eigenen Sicht und der Sicht der anderen. Es sollen die Grundlagen der Reputation unterhöhlt werden, meist durch die Zuschreibung äußerer Charakteristika mit abschätzigen Qualifikationen, die sich oft auf Ethnie, Rasse, Religion oder andere Attribute beziehen. Der betreffenden Person wird die Möglichkeit abgesprochen, ein ordentliches Mitglied der Gesellschaft zu sein. – Derlei Aggressionen sollen unterbunden werden, deshalb hat die aktuelle Facebook- und Social Media-Diskussion *mehr* Zensur zum Thema: Es werde zu wenig Zensur ausgeübt, es werde zu wenig von den ‚Aufpassern‘ gelöscht, die Mechanismen seien unklar usw.

2017 sind Handbücher und Schulungsunterlagen von Facebook an die Öffentlichkeit gekommen, die einige der (teilweise unlösbaren) Probleme deutlich gemacht haben: Wie kann ein Kompromiss gefunden werden zwischen der Wahrung der Redefreiheit und den diversen Schutzanforderungen? Gewalt-Videos können beispielsweise verstören (und psychische Folgeschäden nach sich ziehen), aber auch Aufmerksamkeit für Ungerechtigkeiten und Gewalttaten schaffen.²⁵ Wie geht man beispielsweise mit *Selbstmordankündigungen* um? In vielen Fällen sollte man die entsprechenden Jugendlichen, so die Facebook-Position, am Netz lassen, wenn und weil sie dann noch weiter kommunizieren; wenn man sie vom Netz abschneidet, bringen sie sich tatsächlich um; andererseits kann es Imitationstäter geben – aber wie kann man solche Situationen einschätzen?

Immer öfter haben wir es mit ‚freien‘ Äußerungen im Internet zu tun, die *totalitär*, *destruktiv*, *antidemokratisch*, *menschenverachtend*, *rassistisch* und *basserfüllt* sind.

- 23 Dabei geht es nicht darum, dass man pädophilen Menschen ihre sexuellen Attraktionen wegnimmt, sondern es geht um die Austrocknung des entsprechenden Marktes, also um den Schutz der betroffenen Kinder.
- 24 In der Grauzone finden sich Zensurmaßnahmen wie die folgende: Milo Yiannopoulos ist ein höchst umstrittener Autor. Nach einigen positiven Äußerungen über Kindesmissbrauch hat sein Verlag Simon & Schuster den Vertrag für sein neuestes Buch zurückgezogen. In einem Clip sagt Yiannopoulos, dass Beziehungen „between younger boys and older men [...] can be hugely positive experiences“. Vgl. Edward Hellmore: Milo Yiannopoulos resigns from Breitbart News over pedophilia remarks. In: The Guardian vom 22. Februar 2017: <https://www.theguardian.com/us-news/2017/feb/21/milo-yiannopoulos-resigns-breitbart-pedophilia-comments> [2020-08-08].
- 25 Es handelt sich nur zum Teil um ein Quantitätsproblem, wie man mit Millionen von Postings umgeht (wobei Facebook auch künstliche Intelligenz nutzt), es handelt sich auch um ein Qualitäts- und Verantwortungsproblem, welches nur an Beispielen abgehandelt werden kann. Vgl. Why Facebook’s censorship problem may not get any better any time. In: The Washington Post vom 22. Mai 2017: https://www.washingtonpost.com/news/the-switch/wp/2017/05/22/why-facebooks-censorship-problem-wont-get-any-better-any-time-soon/?utm_term=.9d57b27d7e21 [2020-08-08].

Ein nicht unwesentlicher Teil der gegenwärtigen Diskussion zielt deshalb auf die Frage, wie man die individuell-mitmenschlichen Zerstörungen und die gesamtgesellschaftlich-totalitären Auswirkungen derartiger Freiheiten so beschränkt, dass sie auf Dauer nicht jede Freiheit vernichten können. Das Zensurproblem der Gegenwart ist gewissermaßen auf den Kopf gestellt.

Konstruktive Zensur unter Wahrung der Freiheit des Internets? Ein neues Beispiel sind die Bemühungen von Facebook, hochgeladene Fotos und Videos zu scannen, um zu verhindern, dass diese Bilder manipuliert wurden. Es gibt neue leistungsstarke Algorithmen, die möglicherweise falsche Bilder und Videos identifizieren, um sie einer näheren Prüfung zu unterziehen: Dabei geht es um Inhalte, die manipuliert, aus dem Zusammenhang gerissen oder mit irreführendem Text versehen wurden. Beispiele: Das Gesicht eines lokalen mexikanischen Politikers wird auf eine US-amerikanische Green Card montiert, um zu suggerieren, dass er US-Bürger sei. In Indien wird das Foto des Premierministers hochgeladen, mit einer Bildunterschrift, in der BBC ihn als den siebtkorruptesten der Welt bezeichnet – womit BBC nichts zu tun hatte. – Bildliche Darstellungen vermitteln einerseits den Nutzern rasch erfassbare und bleibende Eindrücke, andererseits ist es besonders schwierig, Manipulationen aufzudecken. Allein die Quantität muss man bedenken: zwei Milliarden aktive Nutzer laden pro Monat 350 Millionen Bilder hoch.²⁶ Es gibt auch schon einen Begriff für die Fälschungen: *deepfakes*. Damit werden gefälschte, aber echt wirkende Bilder oder Videos bezeichnet.²⁷ Für Texte innerhalb von Bildern haben die AI-Entwickler von Facebook das Programm *Rosetta* entwickelt, um Versuche, die *hate speech policy* dergestalt zu unterlaufen, zu vereiteln.²⁸

Kontrollkampf im Internet

Die elektronische Welt hat mehrere Gesichter – es handelt sich um umkämpfte Plattformen mit ambivalenten und widersprüchlichen Wirkungen. Erstens bietet die elektronische Welt mehr Information für Bürger, Plattformen für Absprachen, Aufrufe, Informationen, eine gewisse, wenn auch nicht immer erfolgreiche *Demokratisierung*. Es entsteht dabei das klassische Zensurproblem: Staat zensuriert Bürger.²⁹

26 Vgl. Facebook ramps up effort to combat fake images, video. In: The Washington Post vom 13. September 2018: https://www.washingtonpost.com/technology/2018/09/13/facebook-ramps-up-effort-combat-fake-images-video/?noredirect=on&utm_term=.360ea3945823 [2020-08-08].

27 Es gibt auch schon einfach zugängliche Programme, mit denen in Filmen beispielsweise das Gesicht von Personen ausgetauscht werden kann; man benötigt nur einen umfangreichen Bestand an einschlägigen Bildern, aus denen die AI sich bedienen kann.

28 Vgl. Viswanath Sivakumar; Albert Gordo; Manohar Paluri: Rosetta: Understanding text in images and videos with machine learning. Auf: f Code vom 1. September 2018: <https://code.fb.com/ai-research/rosetta-understanding-text-in-images-and-videos-with-machine-learning/> [2020-08-08].

29 Damit ist auch der Problembereich Geheimhaltung verbunden. Staatliche Apparate wollen sich nicht in die Karten schauen lassen – Demokratie lebt von Transparenz. Aber sie lebt



Aber das ist aufgrund der *cute cat theory* (im Westen) gar nicht so leicht möglich.³⁰ Diese Theorie besagt: Die meisten Menschen sind nicht an solider Information oder Engagement interessiert, sie verwenden das Netz für Pornographie oder für den Austausch netter Katzenbilder. Aber die Instrumente, die sie dafür verwenden, ermöglichen es auch politischen Aktivisten, ihre Anliegen zu verbreiten, und das bewirkt eine gewisse Immunisierung der Aktivisten, weil die Regierungen zögern, bei der Masse der Menschen beliebte Instrumente aus dem Verkehr zu ziehen. Kurz: Katze schützt Terroristen.

Zweitens ermöglicht die technische Beschaffenheit der Netze eine um sich greifende *Kontrollgesellschaft*: Überwachung und Kontrolle der Bürger, bessere Recherche über Opposition, Fahndung nach Dissidenten, *nicht wahrnehmbare Zensur* durch Eingriffe in die Strukturen der Kommunikationskanäle – Letzteres ein relativ neues Problem staatlich-politischer Zensurausübung. Allerdings gibt es auch positive Gegenbeispiele: London ist mit einem dichten Netz von öffentlichen Kameras überzogen, und die ausführlichen Erhebungen nach der Attacke auf Sergei Skripal und seine Tochter haben beeindruckende Nachweise und Bilder der beiden Attentäter ergeben.³¹ Das macht die steigende Überwachung auch so umstritten: Mehr Kontrolle heißt mehr Sicherheit. Vollständige Kontrolle kann tendenziell ein hohes Maß an Sicherheit bedeuten – und ein sehr geringes Maß an Freiheit.

Drittens haben wir es mit den *destruktiven Mechanismen* von unten, im Wirken des ‚Fußvolkes‘, zu tun. Es handelt sich deswegen um ein neues Phänomen, weil destruktive Äußerungen, die bislang durch unterschiedliche Filter ausgesondert worden wären oder überhaupt in ihren Wirkungsmöglichkeiten beschränkt waren, durch die elektronische Welt Massenverbreitung finden. Deutlicher gesagt: Das Internet ist der Lautsprecher für die ungeheure Menge an Unanständigkeiten und Gemeinheiten, die ansonsten auf den Stammtisch beschränkt blieben.

Die Logik von Blogs und anderen interaktiven Plattformen erzeugt jene Wellen von Schmähungen, Denunziationen, Untergriffen, jene Explosionen von Wut und Hass, für welche die ‚asozialen Medien‘ berühmt geworden sind. Offenbar folgen sie einer Logik, in der auch und gerade die schlimmsten Eigenschaften von Menschen emporgespült werden – und sie werden sowohl verstärkt als

natürlich ebenso von Intransparenz. Es gibt Machtkämpfe zwischen sozialen Gruppen, zwischen politischen Parteien, zwischen Nationalstaaten, zwischen Staatenverbänden. Es wäre ebenso naiv, zwischen diesen Gruppen ‚ehrliche Transparenz‘ zu fordern, wie es wäre, zwischen Individuen (unter Beseitigung jeder Form von Höflichkeit) auf ‚nackte Ehrlichkeit‘ zu setzen.

30 Vgl. Clay Shirky: *The Political Power of Social Media: Technology, the Public Sphere, and Political Change*. In: *Foreign Affairs* 90 (2011): <https://www.foreignaffairs.com/articles/2010-12-20/political-power-social-media> [2020-08-08].

31 Vgl. Karla Adam: In: *The Washington Post* vom 5. September 2018: https://www.washingtonpost.com/world/europe/britain-charges-two-russians-with-attempted-murder-of-ex-spy-with-nerve-agent/2018/09/05/db99c5c8-b0f7-11e8-a20b-5f4f84429666_story.html?utm_term=.471c6bfcfb2a [2020-08-08].

auch ausgebreitet. Wie funktioniert das? Ein *Hass-Dynamik-Modell* wird folgendermaßen aussehen: Erstens kann man davon ausgehen, dass die Szene der Unanständigkeit immer vorhanden gewesen ist, aber durch das *gate keeping* der traditionellen Medien unwirksam gemacht wurde. („Hassäußerungen“ wurden nicht veröffentlicht, sie blieben deshalb auf den begrenzten Lichtkegel des Stammtisches limitiert.) Zweitens werden Gemeinheiten forciert und ermuntert, wenn man sie in *anonymer* Form äußern kann; man muss dafür nicht mehr einstehen oder den Kopf hinhalten. Drittens entsteht durch die digitale Interaktionslogik ein ‚Freundeskreis‘, der eine Gruppe der Gleichgesinnten wahrnehmbar macht (und sogar übertreibt); man fühlt sich bestärkt und geht noch weiter in die eingeschlagene Richtung. Viertens ergibt sich daraus die Wahrnehmung, dass man nicht alleine ist mit seinen Gefühlen und Frustrationen, dass viele derselben Meinung sind, ja dass es sich eigentlich um die ‚gesunde Mehrheit‘ im Volke handelt, die angeblich nicht gehört wird. Das erzeugt Aversionen, Ressentiments, Verschwörungstheorien. Fünftens weist das Wechselspiel der Äußerungen eine *Eskalationsdynamik* auf: Je härter man formuliert, desto mehr Aufmerksamkeit und Response bekommt man – eine Ermunterung zur Steigerung, Radikalisierung und Verhärtung. (Der Erste sagt: Da müsste man etwas dagegen tun. Der Zweite: Die gehören alle eingesperrt. Der Dritte: Ganz einfach – Rübe ab.) Sechstens weist die Plattformdynamik eine Präferenz zur raschen *Moralisierung und Emotionalisierung* auf, die anspruchsvolle Argumentationen erspart; durch Äußerungen und Gegenäußerungen entsteht nicht ein sachlicher und rationaler, sondern ein moralischer und emotioneller Wettbewerb. – Diese Mechanismen bleiben nicht an der Peripherie, es sind nicht vereinzelte Äußerungen, sie finden Resonanz und eine massenhafte Verstärkung, es entstehen Stimmungslagen. Es war eine falsche Erwartung, dass sich diese Verhältnisse von selbst regulieren („einpendeln“) würden, ebenso falsch wie jene, dass politische Quacksalber auf diesen Informationsmärkten binnen kurzer Zeit ihre Relevanz einbüßen würden. Es handelt sich nicht um *Gleichgewichtsprozesse*, sondern eher um *Eskalationsprozesse* – und niemand weiß, wie es dabei zu *Kippeffekten* (mit Fernwirkungen auf die reale Welt) kommen kann.

Viertens die desinformierende Beteiligung staatlicher / politischer Instanzen an der Netzkommunikation: Gerüchte formieren; Resonanz simulieren; bestimmte Haltungen verstärken; Verschwörungstheorien austreuen. *Russia Today* ist eine Propaganda-Quelle, die auf dem letzten Stand des elektronischen Zeitalters ist. Jede Regierung lügt in einem gewissen Ausmaß, aber es ist nicht irrelevant, in welchem Ausmaß, in welchem Stil und mit welcher Absicht dies geschieht.

Eine Variante ist die ‚große Lüge‘, die allerdings so offensichtlich ist, dass sie nur von wenigen geglaubt wird – Glaubwürdigkeit ist damit nicht einmal beabsichtigt: eine Aussage, die nicht nur durch nichts gestützt ist, sondern die ganz offensichtlich mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt. Die Auseinandersetzung um die Ukraine war ein derartiger Fall. Von der russischen Seite wurde lange Zeit betont, dass man mit diesen Kämpfen am östlichen Rand des Landes nichts zu tun habe, es handele sich um einen Volksaufstand, die Menschen hätten sich Uniformen schneidern lassen und ihre Panzer aus dem Gartenhäus-



chen geholt, um ihre Autonomie und Freiheit zu erkämpfen; denn es handle sich bei den ukrainischen Kräften um Faschisten, die von den USA gesteuert und unterstützt werden, ihr Ziel sei der Genozid an ethnischen Russinnen und Russen. Es ist ziemlich unwahrscheinlich, dass die meisten Menschen geglaubt haben, dass zufällig in den Gartenhäuschen entsprechende Panzerkräfte zu finden waren, aber das macht nichts – es geht um einen strategischen Diskussionsvorteil, den man wahr, wenn man an dem Unsinn einfach festhält. – Das Musterbeispiel für entsprechende Äußerungen in weiten Themenbereichen ist natürlich Mr. Trump.

Für die neue Form von ideologischer Kriegsführung wurden bislang vor allem russische Quellen identifiziert. Kreml-gesteuerte Kampagnen haben falsche Informationen darüber verbreitet, dass der französische Präsident Emmanuel Macron von einer Homosexuellenlobby unterstützt wurde; sie haben die Geschichte eines russisch-deutschen Mädchens erfunden, das von arabischen Migranten vergewaltigt wurde; und sie haben eine Serie von Verschwörungstheorien über das katalanische Unabhängigkeitsreferendum fabriziert. Der EU ist das Problem bewusst, manchen europäischen Regierungen noch nicht. Die Technologie schreitet so rasch voran, dass politische Maßnahmen immer auf Gefährdungen der letzten Jahre reagieren. Die Nutzung künstlicher Intelligenz, die selbst lernt, kann zu Bildern und Videos führen, deren Fälschung fast nicht mehr erkannt werden kann – und diese Technologie wird in kurzer Zeit ohne große Probleme für alle verfügbar sein. Auch hinsichtlich der Manipulation von Suchmaschinen herrscht längst Krieg: Versuche, beispielsweise in den Google-Resultaten (oder bei Facebook oder YouTube) nach oben zu kommen, werden durch die Google-Algorithmen verhindert, aber es werden tagtäglich neue Manipulationsmöglichkeiten erfunden. *Foreign Policy* schreibt: „The United States and Europe are ill-prepared for the coming wave of ‚deep fakes‘ that artificial intelligence could unleash.“³² Und ein Buch von 2018 titelt: „Messing with the Enemy: Surviving in a Social World of Hackers, Terrorists, Russians, and Fake News.“³³ Es geht bei diesen Maßnahmen um eine Erosion gegnerischer Systeme, um das Säen von Misstrauen, um das Schüren von Konflikten. Daneben laufen Kontroll- und Manipulationsversuche, etwa das Vordringen in Banken oder in administrative Systeme, und die Akquisition von Vorteilen, indem man wirtschaftliche bzw. technische Spionage betreibt.

Fünftens das Unterlaufen öffentlicher Kontrolle im technologischen Wettlauf – das *Darknet*. Auf dieser zweiten Ebene des globalen Netzes findet effiziente globale Kriminalität statt. Darknet und Internet haben eines gemein:

„die treibende Kraft des Kommerzes, die aus der ideologisch so umkämpften digitalen Unterwelt vor allem eine große Einkaufsmeile für Drogen aller Art gemacht hat. Hier können sich harte Junkies ihren gefährlichen Stoff besor-

32 So der Titel des Beitrags von Chris Meserole und Alina Polyakova auf: FP. *Foreign Policy* <http://foreignpolicy.com/2018/05/25/disinformation-wars/> [2020-08-08].

33 Von Clint Watts. New York: Harper 2018.

gen, hier holen sich Freizeitkonsument*innen bequem ihr Gras oder ihre Partypillen für den Rausch am Wochenende. Mit wenigen Klicks lassen sich auch verschreibungspflichtige Medikamente, teilweise Waffen, gehackte Kreditkartendaten und sogar Falschgeld bestellen. Eine hoch organisierte, illegale Kommerzlandschaft hat sich entwickelt, mit hohen Tagesumsätzen und mit Skurrilitäten wie AGBs und Empfehlungsprogrammen.³⁴

Es gibt alle Varianten verbotener Pornographie, man kann sich Maschinengewehre besorgen oder Morde in Auftrag geben. Ein Übersichtsartikel ist überschrieben mit: „Hilflose Ermittler: Warum Kriminelle im Darknet wenig zu befürchten haben.“³⁵ Manchmal gelingen dennoch Fahndungserfolge,³⁶ aber ein großes Volumen bleibt im „Dunklen“.

Sechstens treten wir in eine neue Epoche von Konflikt und Krieg ein: *Cyberwar*. Sicherheitsexperten stufen ihn neben Terrorismus und Massenmigration als eine der großen Sicherheitsbedrohungen ein.³⁷ Wenn in größeren Regionen oder Ländern bloß die Stromversorgung auf einige Zeit zum Erliegen gebracht würde, werden nicht nur alle wirtschaftlichen Vorgänge lahmgelegt, sondern es werden auch Katastrophen ausgelöst – schließlich gibt es ohne Strom nicht einmal die Versorgung mit Nahrungsmitteln und Wasser.³⁸ Ein paar Informationsströme zu manipulieren, kann sehr viel wirksamer sein als 100.000 Soldaten irgendwohin zu schicken. Man kann risikolos einen Schritt weitergehen: Wahrscheinlich wird schon der nächste größere Krieg zu einem wesentlichen Teil als Info-Krieg geführt, also als Okkupation, Störung oder Manipulation von Informationsnetzen ausgetragen. Auch terroristische Aktivitäten werden von ihrem technisch ‚primitiven Niveau‘ (mit Sprengstoffgürteln und Lastwagen) aufrüsten.

Der Aufstieg der sozialen Zensur

Die wirksamste Form von Zensur ist es, den großen Bruder zu lieben. Der eigentliche Erfolg der Zensur ist erst gewährleistet, wenn sie sich als *Selbstzensur* in die Köpfe der Individuen eingenistet hat.

34 Stefan Mey: *Darknet. Waffen, Drogen, Whistleblower*. München: Beck 2017. (= CH Beck. Paperback.), Einleitung.

35 So der Titel des Beitrags von Otto Hostettler auf: bpb: Bundeszentrale für politische Bildung (Bonn) vom 10. November 2017: <http://www.bpb.de/apuz/259137/hilflose-ermittler/2020-08-08>.

36 Vgl. Christoph Schmidt-Lunau: Die Insel der Unseligen. Nach Aufdeckung eines Missbrauchsringes sind weltweit 14 Verdächtige identifiziert. Im Forum wurden sogar Szenen mit Kleinstkindern getauscht. In: taz vom 7. Juli 2017: <https://taz.de/Ermittlungen-zu-Kinderporno-Ring/!5423516/> [2020-08-08].

37 Vgl. Peter W. Singer und Allan Friedman: *Cybersecurity and Cyberwar. What Everyone Needs to Know*. Oxford: Oxford University Press 2014.

38 Vgl. Marc Elsberg: *Blackout. Morgen ist es zu spät*. Roman. München: Blanvalet 2013.



Begrenzte Freiheiten

Wir leben in einem sozialen Gefüge, unbegrenzte Freiheit ist immer eine Illusion gewesen. Es gibt ‚Rücksichtnahmen‘. Es gibt beispielsweise einen begrenzten Bewegungsspielraum von *Journalisten*: die Sorge um eine Revanche durch Regierung/ Politiker, durch die Eigentümer eines Mediums, durch die Öffentlichkeit – schließlich will der Journalist seinen Job behalten, und dazu muss es die Zeitung auch weiterhin geben. Zeitungen sind heute wirtschaftlich unter Druck. Aber es gibt subtile Zensurmechanismen auf dem öffentlichen Markt.

Es gibt offenbar einen begrenzten Bewegungsspielraum von Politikern. Im Jahr 2018 gibt es eine Auseinandersetzung zwischen der rechtspopulistischen AfD und der Bildungsministerin der Bundesrepublik Deutschland, die vor dem Bundesverfassungsgericht gelandet ist. Auf dem Höhepunkt der Flüchtlingskrise im November 2015 hatte die AfD zu einer Demonstration unter dem Motto „Rote Karte für Merkel – Asyl braucht Grenzen“ aufgerufen und der Kanzlerin Verfassungsbruch vorgeworfen. Die Bundesministerin Johanna Wanka hat auf der Webseite des Ministeriums geantwortet, indem sie die Überschrift paraphrasierte: „Rote Karte für die AfD“ und die Verantwortlichen beschuldigte, der Radikalisierung in der Gesellschaft Vorschub zu leisten und den Volksverhetzern Unterstützung zu gewähren. – Das scheint eine ganz normale politische Auseinandersetzung zu sein. Doch der Verfassungsgerichtshof hat in seiner Verurteilung der Ministerin damit argumentiert, dass durch diese Äußerung auf der Homepage des Ministeriums der Grundsatz der Neutralität staatlicher Organe im politischen Wettbewerb missachtet worden sei. Man kann Politik erläutern, man kann argumentieren, man darf aber nicht für Regierungsparteien werben oder Oppositionsparteien bekämpfen. Die Bundesregierung habe „kein Recht auf Gegenschlag“.³⁹ – Man kann dies als Zensurproblem betrachten, paradoxerweise aus der anderen Richtung: Die Bürgergesellschaft oder der Rechtsstaat zensuriert die Regierung. Aber es könnte ein Problem für die Regierung werden, wie sie sich gegen Attacken einer Opposition wehren sollte.

Eigentlich sollte es ebenso eine demokratiepolitische wie eine sozialphilosophische Selbstverständlichkeit sein, dass freie Meinungsäußerung und Redefreiheit Grenzen haben. Man lebt in einem System von miteinander verflochtenen Institutionen: Familie, Bildungssystem, Unterhaltung, Markt, Arbeitsplatz, Recht, Militär, Religion und andere. Alle diese Institutionen vermitteln den Individuen Vorteile und legen ihnen Beschränkungen auf, auch Beschränkungen in ihren verbalen und nicht verbalen Äußerungen, wenn wir im Normalfall ein Interesse daran haben, dass dieses soziale Gefüge aufrecht bleibt und weiterhin gedeiht. Nationalsozialistische Propaganda und entsprechende Aktivitäten sind in Österreich und Deutschland aus historischen Gründen verboten, in den USA ist das alles erlaubt. Ähnlich totalitäre Propaganda wie die Nazi-Propaganda ist auf der kommunistischen Seite

39 Vgl. Wolfgang Janisch: Wanka verletzte Recht der AfD auf Chancengleichheit. In: Süddeutsche Zeitung, SZ.de vom 17. Februar 2018: <https://www.sueddeutsche.de/politik/afd-wanka-bundesverfassungsgericht-grundgesetz-1.3884650> [2020-08-08].

ebenfalls erlaubt, weil die vielen Millionen Opfer dieses Regimes weiter im Osten umgebracht wurden. Während das spezielle NS-Verbot sich nachvollziehen lässt, sind Grenzziehungen bei verschiedenen Ideologien wie Rassismus, Sexismus/Xenophobie, Homophobie, Religionen weniger eindeutig als der Hitlergruß. Das sind die (bereits erwähnten) Zensurprobleme der Gegenwart: *Hassrede gegen Redefreiheit* – wo setzt man die Balance an? Wo beginnt *mob censorship*?

In den USA hat es in jüngster Zeit gewaltsame Proteste (insbesondere an Hochschulen) gegeben, wenn Vorträge angekündigt waren, von denen klar war, dass die Redner Thesen vertreten würden, die den Protestierern nicht genehm sind – es ging dabei nicht nur um die Leugnung des Holocaust oder um Rassismus, sondern auch um die Gegnerschaft gegen illegale Immigration und Transgender-Rechte. Am Beispiel von Namen: gegen Charles Murray und gegen Milo Yiannopoulos.⁴⁰ Der Begriff, der dafür geprägt wurde, ist *mob censorship*. „Today’s students have developed a new understanding of free speech that doesn’t protect language seen as offensive to minorities or others thought to be disenfranchised [...]. [There is] a generational divide, a notion that’s supported by some polling data. A 2015 survey by the Pew Research Center, for example, found that 40 percent of people ages 18 to 34 supported government censorship of statements offensive to minorities. Only 24 percent of people ages 51 to 69 agreed. The literary group PEN America has also warned free speech is being threatened at colleges. As students and administrators strive to make campuses more hospitable to diverse student bodies, some have wrongly silenced speech that makes certain students feel uncomfortable.“⁴¹

40 Vgl. Samantha Harris: Stop using censorship to „protect“ free speech. In: The Washington Post vom 27. April 2017: https://www.washingtonpost.com/news/grade-point/wp/2017/04/27/lawyer-stop-using-censorship-to-protect-free-speech/?utm_term=.657370dd8a66 [2020-08-08]. In dem Artikel wird auf einen anderen Artikel von Ulrich Baer in der *New York Times* Bezug genommen: „Baer argues that we have undergone a ‚generational shift‘ in which people’s lived experiences and personal narratives are now properly given the same weight and legitimacy as objective argument. He posits that when people are required to ‚produce evidence of their own legitimacy‘ in response to arguments to the contrary, they are effectively shut out of the marketplace of ideas. But Baer assumes, quite dangerously, that we can know in advance whose stories and experiences are ‚legitimate‘ and whose are not. – What about, for example, the lived experiences of genuine dissenters from marginalized groups – people like Ayaan Hirsi Ali, whose arguments about the treatment of women in Islam have been the frequent target of calls for censorship because of their perceived insensitivity to Muslims, though Hirsi Ali was herself raised as a Muslim and subjected to female genital mutilation? – Would Baer and others like him consider her criticism of Islam’s treatment of women to be a legitimate personal narrative, or is it one of those topics that should be off-limits because reckoning with Hirsi Ali’s argument might force other Muslims to defend their humanity? Or is it both? And if it is both, how do we decide – and who decides – which aspect should prevail?“ Ebenda.

41 Vgl. Associated Press: First Amendment backers see free speech fading at colleges. In: The Washington Post vom 11. Mai 2017: https://www.washingtonpost.com/national/first-amendment-backers-see-free-speech-fading-at-colleges/2017/05/11/1dc750f2-3663-11e7-ab03-aa29f656f13e_story.html?utm_term=.3594e60c2fed [2020-08-08].



Was ist Hassrede? Jene Rede, die *Mehrheitsmeinungen* verletzt? Aber wenn wir von dem Prinzip ausgehen, dass moralische Mehrheitsauffassungen nicht verletzt werden dürfen, wie steht es dann mit einer Situation, die noch vor zwei oder drei Jahrzehnten bestanden hat – als die Mehrheitsauffassung jene war, dass Homosexualität eine Mischung aus Unanständigkeit, Sünde und Krankheit sei:⁴² Personen, die sich für Homosexualität ausgesprochen haben, hätten dann (juristisch gerechtfertigt) niemals auftreten dürfen.⁴³ Nach diesem Prinzip, demzufolge die Verletzung der Gefühle einer Mehrheit, ja sogar die Verletzung der *Gefühle einer Minderheit* für die Unterbindung oder Sanktionierung einer Äußerung genüge, hätte es auch niemals Veranstaltungen wie den Wiener *Life Ball* geben dürfen. Oder bei einem anderen Themenbereich: Welche Verletzung ihrer Gefühle werden den Muslimen im Zuge von Integrationsprozessen legitimerweise zugemutet?

Die Tabus einer tabulosen Gesellschaft

Die spätmoderne westliche Welt versteht sich als *tabulose Gesellschaft*, das ist eine ihrer größten Irrtümer. Es gibt in Wahrheit eine Fülle von Tabus, also Themen, die man nicht ansprechen darf, oder Auffassungen, die man nicht vertreten darf, wenn man sich nicht aus der Gesellschaft hinauskatapultieren möchte. Das geschieht weitgehend nicht durch administrative oder rechtliche Maßnahmen, sondern durch *soziale Kontrolle*. Damit bewegen wir uns aus der klassischen Zensur durch Staat und Kirche hinaus, in den Bereich der in die Gesellschaft hineingesickerten, also durchaus individuellen und kollektiven Tabuisierungen. Das prominenteste Beispiel ist Politische Korrektheit.

In einer pluralistischen, individualistischen Gesellschaft dürfen Menschen verschiedene Meinungen haben. Es gibt Auffassungen, die unsinnig sind, die aber durchaus geäußert werden dürfen: Aliens haben die Erde besucht. Die Menschen sind vor 10.000 Jahren als Menschen geschaffen worden. Die Weltkugel ist in Wahrheit flach. – Das interessiert niemanden; es gibt allerdings andere (umstrittene) Auffassungen, die nicht vertreten werden dürfen, wenn man nicht intensiven Diffamierungen ausgesetzt sein möchte – erst in diesem Falle kann man von Tabus sprechen. Es geht also nicht um die *Unsinnigkeit* von Auffassungen.

Wir haben es erstens mit *sprachlichen Tabus* zu tun – das reicht von der unstrittig ‚verbotenen‘ Bezeichnung des „Negers“ über *horizontally or vertically challenged people* bis zum sprachlichen Genderismus.⁴⁴ Einige sprachliche Turnübungen sind,

42 Vgl. Jonathan Rauch: Kindly Inquisitors, Revisited. Twenty years on, the case for restricting speech in the name of tolerance is weaker than ever. Auf: reason. Free Minds and Free Market vom 15. November 2013: <http://reason.com/archives/2013/11/15/kindly-inquisitors-revisited/> [2020-08-08].

43 Vgl. generell Jonathan Rauch: Kindly Inquisitors. The New Attacks on Free Thought. Chicago: University of Chicago Press 2014.

44 Interessant ist eine neuerliche Lektüre von Büchern wie jenem des Nobelpreisträgers Gunnar Myrdal: An American Dilemma. The Negro Problem and Modern Democracy. New

was ihre Verfechter übersehen, allerdings so kurios, dass sie erst recht diskriminierend wirken, also die Aufmerksamkeit auf bestimmte Sachverhalte lenken. Wie in allen Ideologien gibt es eine *Eskalationsdynamik*, einen Überbietungsprozess. Neuerdings genügt ja die Einbeziehung der beiden Geschlechter (bei den „Zuhörerinnen und Zuhörern“, „meine Damen und Herren“) nicht mehr, im Gegenteil – damit macht man ja bereits eine klare Unterscheidung zwischen den beiden Geschlechtern, die nicht angemessen ist, weil es in Wahrheit keine Männer und Frauen gibt, sondern nur Abstufungen, und weil die alleinige Nennung der beiden Kategorien alle Varianten dazwischen ausschließt, sie also diskriminiert, unsichtbar macht, eliminiert.⁴⁵ Im Schriftlichen ist deshalb die Variante der Leser_innen oder der Leser*innen erfunden worden, bei welcher im Unterstrich oder im Stern Platz genug ist für alle Varianten *zwischen* den Lesern und den Leserinnen. In der mündlichen Rede gibt es noch keine neuen ‚Vorschriften‘.

Dann gibt es aber auch inhaltliche, gruppenbezogene bzw. themenbezogene und verhaltensbezogene Tabus. Man wird sich gut überlegen, ob man etwas gegen Juden, Frauen, neuerdings gegen Homosexuelle sagt. Mit gewissen Asymmetrien: Man wird alles gegen Christen sagen dürfen, aber nur beschränkt gegen Muslime, wenn man nicht in großer Schärfe der *Islamophobie* geziehen werden möchte – *Christophobie* ist hingegen kein gängiger Vorwurf. Wer Überlegungen über Rassenunterschiede oder Intelligenzunterschiede (jeweils im Sinne unterschiedlicher Befähigungen) anstellen möchte, hat gute Chancen, aus dem gesellschaftlichen Diskurs eliminiert zu werden. Irgendwo im Grenzbereich liegen künstlerische Äußerungen oder Darstellungen von Sexualität, die es schon immer gegeben hat: Egon Schiele und seine unmündigen Mädchen; der Wiener Aktionismus und seine „Ferkelien“; Hermann Nitsch und seine „Blutorgien“. Die Verhüllung nackter griechischer Statuen beim

York: Harper and Row 1962 – ein progressives Werk, das den amerikanischen Rassismus anprangert und zur Grundlage für die berühmte Entscheidung des amerikanischen Supreme Court *Brown vs. Board of Education* wurde, welche die Rassentrennung an öffentlichen Schulen für ungesetzlich erklärte. Also ein progressives Buch, ein antirassistisches Buch, in dem gleichwohl andauernd von den „Negern“ gesprochen wird, auch schon im Untertitel; Formulierungen, über die man bei einer heutigen Relektüre permanent stolpert – und wahrnimmt, in welchem Maße man selbst vom sprachlichen Mainstream geprägt ist.

- 45 Es gibt ein praktisches Problem: im Sport wird zwischen männlichen und weiblichen Bewerben unterschieden. Nun geht es dem IOC beispielsweise ganz ernsthaft darum, *mixed-gender events* in das Programm aufzunehmen. Vgl. Marissa Payne: In a push for equality, IOC wants to add mixed-gender events to Olympic program. In: The Washington Post vom 28. April 2017: https://www.washingtonpost.com/news/early-lead/wp/2017/04/28/in-a-push-for-equality-ioc-wants-to-add-mixed-gender-events-to-olympic-program/?utm_term=.ca526acfc98 [2020-08-08]. In diesen Kontext gehört auch die an amerikanischen Schulen intensiv geführte Diskussion, ob neben den männlichen und weiblichen Toiletten Transgender-Toiletten eingeführt werden müssen. Aber müssen dann die Transgender-Personen sich durch den Toilettenbesuch „outen“? Vgl. Meredith Hoffman: Schools in Texas could be forced to reveal the identities of some transgender. In: The Washington Post vom 23. Mai 2017: https://www.washingtonpost.com/national/texas-bathroom-bill-could-expose-secrets-of-transgender-kids/2017/05/23/edb1946c-3f78-11e7-b29f-f40ffced2ddb_story.html?utm_term=.0fc4adb1011e [2020-08-08].



Besuch arabischer Potentaten ist möglicherweise eine überzogene Maßnahme. Subtilere Varianten kommen heute ins Spiel: Es gab durchaus eine Auseinandersetzung über die „Körperwelten“, die präparierten menschlichen Körper, die in teilweise reißerischen Posen zu Exponaten werden – letztlich durften sie bleiben.⁴⁶ Verschiedene Themen rund um *sexual harassment* sind ebenfalls problembehaftet. Der Vorwurf der Tabuverletzung (natürlich unter Vermeidung dieses Begriffs) ist eine wirksame Waffe, zuweilen auch ein Spielfeld für Böswilligkeit und Bösartigkeit.

Provokationen der Kunst

Bestimmte gesellschaftliche Ressorts sind für Tabuverletzungen zuständig, für ein Spiel mit den Tabus – so etwa der moderne Kunstbereich. Moderne Kunst fühlt sich der Protest- und Provokationsideologie verpflichtet, also gezielten Tabuverletzungen (und in diesem Bereich dürfen Tabus sogar als Tabus angesprochen werden). „Kunst: Tabu: Bruch. Spiel mit Grenzen und Tabus.“⁴⁷ „Tabu und Tabubruch.“⁴⁸ „Kunstskandale. Über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst.“⁴⁹ Der Kunstbereich hat immer Zensurforderungen ausgelöst – aufgrund entsprechender Aufmerksamkeitsmechanismen und Selbststilisierungsperspektiven sind Skandal auslösung und Skandalisierung zu einem verstehbaren Spiel der Kunstwelt geworden.

Oft ist die angesagte Provokation in ein konformes Modell eingebettet, die wirklichen Tabus werden vermieden. Aber das Spiel ist deshalb schwierig geworden, weil sich eine gewisse Kargheit an *gesellschaftskompatiblen Tabuverletzungsmöglichkeiten* entwickelt hat. Denn das Tabu soll Radikalität, Schonungslosigkeit, Durchblick, sogar Rücksichtslosigkeit signalisieren. Der Mangel an konservativer Antihaltung macht das schwierig: Ein paar Nackte auf der Bühne regen niemanden mehr auf ... Das gleichzeitige Erfordernis der Gesellschaftskompatibilität bedeutet: Die Provokation soll einer linksliberalen Stimmung entsprechen, also den Applaus der Kunstszene (und damit eigentlich des überwiegenden, interessierten und zahlungskräftigen Publikums) finden. Die Zensurforderungen kommen ja eher von ‚außerhalb‘ des ‚applaudierenden Milieus‘, von den ‚Menschen auf der Straße‘ bzw. manchen Boulevardblättern. Wenn aber Kunstkriterien sich vorwiegend auf die Variablen Aufmerksamkeit und Verkaufspreis stützen, wie dies in den moderneren Versionen

46 Vgl. is/ks (dpa): Umstrittene „Körperwelten“-Ausstellung in Berlin darf bleiben. Auf: DW. Made for Minds vom 10. September 2018: <https://www.dw.com/de/umstrittene-ks3%B6rperwelten-ausstellung-in-berlin-darf-bleiben/a-45430647> [2020-08-08].

47 Hubert Christian Ehalt: Kunst: Tabu: Bruch: Spiel mit Grenzen und Tabus. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz 2013.

48 Tabu und Tabubruch in Literatur und Film. Herausgegeben von Michael Braun. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007. (= Film – Medium – Diskurs. 20.)

49 Heinz Peter Schwerfel: Kunstskandale. Über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst. Köln: DuMont 2000.

faktisch üblich ist, bedeutet *Skandalverweigerung* gleichzeitig Aufmerksamkeitsdefizit und Einkommensverlust.

Das Relativierungsgebot als Zensur des Sagbaren

Die Idee, dass die Veränderung der Sprache (und damit sprachliche Zensurierung) auch eine Veränderung der Welt bedeutet, kann nur aus einer *Intellektuellenszene* kommen. Schon in den frühen 1990er Jahren wurde in den deutschen Qualitätszeitschriften über die neuesten Entwicklungen in den USA berichtet, über Vorgänge an den Universitäten, als liberale Professoren mit Vorwürfen über Rassismus, Sexismus und sonstigen Unanständigkeiten attackiert wurden. Man hatte sich zunehmend einer vorgeschriebenen Wortwahl zu bedienen, egal ob man über Nationalsozialismus, Genderfragen oder die Dritte Welt sprach. *Trigger warnings* gehören zu den Kuriositäten der Szene.⁵⁰ Politische Korrektheit war von Anfang an *zwischen Spießertum und Tyrannei* angesiedelt. Das Paradoxe ist: Aus der Grundhaltung, dass alles relativ, konstruiert, beliebig sei, sind sowohl der neue *sprachliche Dogmatismus* als auch die grassierende *sprachliche Unernsthaftigkeit* erwachsen.

Relativismus ermöglicht Dogmatismus

Wenn alles möglich ist (und möglich sein muss), wie es einer strikt relativistischen Weltansicht entspricht, ist eben alles möglich, d. h. es muss auch alles zugelassen sein. Es läuft darauf hinaus, dass alle Auffassungen, Glaubenssätze und Lebensformen denselben Respekt verdienen. Das hat zur Folge, dass man andere Verhaltensweisen nicht ablehnen kann, insbesondere mit dem Bezug auf Kultur, Authentizität, Respekt; und dass man auch Toleranz gegenüber dem Intoleranten wahren muss, was eine reelle Chance zur Selbsterstörung in sich birgt. Worauf würde sich eine Ablehnung gründen? Es herrscht ein *Dogmatismus der Offenheit*, mit bestimmten (auch fundamentalistischen) Konsequenzen. Unter anderem wird argumentative Auseinandersetzung unmöglich. Die Grundhaltung, dass in der Laissez-faire-Szene alles in Ordnung sei und man sich anderen Dingen widmen könne, unterbindet jede Form von Diskurs.⁵¹

Wenn man etwas *Eigenes* verteidigen wollte, müsste man gegen das *Andere* argumentieren: Aber da greift die soziale Zensur, das gilt als Unanständigkeit, Feindseligkeit, Vorurteil, Ablehnung. Das hat zur Folge, dass man für das Eigene nicht mehr argumentieren darf – auch nicht für die Errungenschaften Europas, einschließlich der Aufklärung und der etablierten Freiheiten. Wenn man zugunsten der europäischen Kultur aber nichts anderes mehr vorbringen kann als wirtschaftliche Effizienz, dann

50 Vgl. Pamela B. Paresky: Harvard Study: Trigger Warnings Might Coddle the Mind. Trigger warnings may do more harm than good. Auf: Psychology Today vom 3. August 2018: <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/happiness-and-the-pursuit-leadership/201808/harvard-study-trigger-warnings-might-coddle-the> [2020-08-08].

51 Vgl. generell Greg Lukianoff: Freedom from Speech. New York: Encounter Books 2014.



ist das keine nachhaltige oder wirksame Verteidigung. Die Fähigkeit, zugunsten der eigenen Werte und Lebensform (mit Selbstbewusstsein) zu argumentieren, wird nicht nur unterhöhlt, sie wird auch diffamiert. In Wahrheit handelt es sich um Indifferenz, Ignoranz und Harmlosigkeit – diese werden als Offenheit, Toleranz und Höflichkeit ausgegeben.

Gefühliges Postfaktizismus

Noch etwas tiefgreifender stellt sich diese Geisteshaltung als umfassender Dekonstruktivismus dar. Es ist eine große antiaufklärerische Welle, die noch größere Zensurforderungen beinhaltet.

(a) Der Dekonstruktivismus schließt Skepsis gegenüber allen Auffassungen ein, auch gegenüber den Erzählungen der Aufklärung und gegenüber den Ansprüchen der Vernunft. Der universalistische Anspruch der Aufklärung ist eine Lüge. Technik ist technologische Barbarei. Moderne ist totalitär.

(b) Daran schließt sich eine kosmopolitische Asymmetrie: Europäische Errungenschaften sind in der Praxis beschönigter Imperialismus, Kritik an anderen Kulturen ist eurozentrisch, imperialistisch, kolonialistisch, nationalistisch, rassistisch, faschistisch. Europa muss Verantwortung für die Übelstände der (Dritten) Welt übernehmen, weil alle Übelstände auf frühere europäische Intervention zurückzuführen sind.

(c) Wahrheit und Wirklichkeit gibt es nicht. Wissenschaftliches Wissen ist anderen Weltanschauungen nicht überlegen, zum Beispiel den Vorstellungen eines Schamanen. Jede dieser Auffassungen ist gleich legitim.

(d) Alle Weltbilder sind gleichberechtigt, sie sind gleichermaßen zu respektieren. Kritik wäre Ausdruck ihrer Diskriminierung, und sie können „von außen“ (mangels Verständnisses) ohnehin nicht kritisiert werden. Der Versuch einer solchen Diskussion ist diskriminierend (weil sie eine Superioritätsbehauptung einschließt und somit eine Abwertung des Anderen impliziert).

(e) Der Respekt gilt insbesondere den Gefühlen betroffener Menschen. Gefühle sind gewichtiger als Fakten. (*Trigger warnings* sind Ausdruck dieser These.)⁵² Fakten dürfen nicht vorgebracht werden, wenn erwartbar ist, dass sie Gefühle verletzen. Denn das Vorbringen von Fakten ist ohnehin nur mit dem Anspruch auf Machtausübung verbunden. Man hat das Recht auf Faktenselektion nach dem Kriterium der Gefühlskompatibilität. Tabuisierung der Gefühlsverletzung bedeutet Zensurierung faktischer Argumentation.

52 Vgl. Galen Strawson [Rez.]: Is the Fear of Being Offensive Killing Free Speech? Mick Hume: Trigger Warning. In: The Guardian vom 28. August 2015: <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/28/trigger-warning-is-fear-being-offensive-killing-free-speech-mick-hume-review> [2020-08-08].

(f) Das hat Folgen für den Wissenserwerb. Handfestes Wissen zu erwerben, ist überflüssig, weil es das gar nicht gibt. Intellektuelle Lähmung dieser Art ermöglicht aber den Einstieg in gefühligen Postfaktizismus. Bei der Berufung auf „verletzte Gefühle“ bedarf es keiner Argumentation oder Konsistenz – und das ist durchaus eine Sprache linksintellektueller Akteure in der westlichen Welt, die sich nunmehr autoritäre Bewegungen, auch im Umkreis des Trumpismus⁵³, angeeignet haben. Autoritäre Gruppen haben (richtigerweise) erkannt, dass ihnen diese Methodenübernahme in die Hände arbeitet.⁵⁴

Zivilisierte Verachtung

Damit befinden wir uns in einer antiaufklärerischen Bewegung, in der sich Linksintellektualismus und Rechtsautoritarismus treffen.⁵⁵ Tabuisierungen und Zensurierungen sind selbstverständliche Bestandteile des gegenwärtigen öffentlichen Diskurses. Das wird als Schwäche des Westens offenbar: „Wenn andere Kulturen nicht kritisiert werden dürfen, kann man die eigene nicht verteidigen“, sagt Carlo Strenger, ein israelischer Philosoph, der für „zivilisierte Verachtung“ von antihumanitären Positionen anstelle der Indifferenz und Gleichbewertung plädiert.⁵⁶ Wenn es um westliche/europäische Weltsicht geht, besteht eine gravierende *Argumentationsschwäche* der westlichen Intellektuellen. Das hat Folgen.

(1) Innere Schwächung: Die Verteidigung Europas ist den *autoritären* Gruppierungen übertragen bzw. überlassen worden, die langfristig genau dieses Wertesystem unterhöhlen und zerstören. (Diesen Gruppierungen wird das Vokabular von Moral, Heimat, Patriotismus, Sittlichkeit, Gemeinschaft überlassen, und dieser „Cluster“ verleiht ihnen Aufschwung.)

(2) Äußere Schwächung: Die Argumentationsschwäche wird in anderen Teilen der Welt, insbesondere in totalitären Systemen, als Feigheit und Dekadenz wahrgenommen – und löst weiteres „Vorrücken“ aus.

Resümee

Erstens: Der Begriff der Zensur löst Assoziationen an vergangene Welten oder an autoritäre Systeme aus. Aber Zensur ist Gegenwart, auch in der klassischen Form durch Staaten und Religionen; und sie gewinnt ganz neue Facetten und Dynamiken durch die Systeme der digitalen Welt.

53 Vgl. Manfred Prisching: Die geistige Welt des Trumpismus. In: Trump – Politik als Geschäft. Herausgegeben von Hans-Peter Rodenberg. Berlin: Lit-Verlag 2017, S. 27–55.

54 Vgl. generell Timothy Snyder: Über Tyrannei. Zwanzig Lektionen für den Widerstand. München: Beck 2017.

55 Vgl. generell Roger Scruton: Fools, Frauds and Firebrands. Thinkers of the New Left. London: Bloomsbury 2016.

56 Carlo Strenger: Zivilisierte Verachtung. Eine Anleitung zur Verteidigung unserer Freiheit. Berlin: Suhrkamp 2015, Kap. „Das Eigentor der westlichen Kultur“.



Zweitens: Zensur wird grundsätzlich als negativ wahrgenommen, als Einschränkung der Rede- und Meinungsfreiheit. Aber mindestens die Hälfte des Problems besteht auch in der westlichen freiheitlichen Welt darin, wie man – im Dienste der Freiheit – Zensur aufbaut, intensiviert und durchsetzt.

Drittens: Die zahlreichen Bereiche gesellschaftlicher Tabuisierung, die in einer (oft massiven) Zensurierung des Sagbaren münden, sind nicht zu unterschätzen. Es gibt Prozesse einer partiellen Sensibilisierung, die sich in sozialer Sprachkontrolle ausdrücken. Neben den sprachlichen gibt es aber auch inhaltliche ‚Verbote‘.

Viertens: Aus einem dogmatischen Relativismus erwächst oft ein normativer Postfaktizismus. Eine dieser Varianten ist der „gefühlige Postfaktizismus“, demzufolge Fakten, die den Gefühlen vieler Menschen widersprechen, nicht mehr vorgebracht werden dürfen. Linksintellektuelle und Rechtsautoritäre sind sich in der Verwendung dieser Muster sehr ähnlich.

Der Laie als Experte seiner selbst, oder: was heißt moralische Selbständigkeit?

Von Georg Kamphausen

„In dieser Gesellschaft ist es dem privaten Individuum überlassen, sein eigener Priester zu sein, [...] aber auch der eigene Dichter, der eigene Philosoph, der eigene König, der eigene Dombaumeister an der Kathedrale seiner Persönlichkeit“. (Carl Schmitt)¹

„Wer will noch regieren? Wer noch gehorchen? Beides ist zu beschwerlich. Kein Hirt und Eine Heerde! Jeder will das Gleiche, Jeder ist gleich: wer anders fühlt, geht freiwillig in's Irrenhaus“. (Friedrich Nietzsche)²

Ohne sein Gegenüber: den Kleriker, gäbe es den Laien nicht. Erst in der Sozialgestalt des Bürgers, mit dem Zauberwort des *sapere aude* zur Emanzipation befreit, vollzieht sich die Verwandlung des Laien in jenes selbstbewusste bürgerliche Subjekt, das sich in zunehmendem Maße zwar nicht mehr den Priestern und Pastoren, wohl aber einer stets wachsenden Schar von Experten gegenüber sieht. Als Wirtschafts- sowie Bildungsbürger und als *citizen* erfährt er sich zugleich als Amateur, Unkundigen, Nichtfachmann und Dilettanten und begreift, wie Georg Simmel in seinen Vorlesungen über Kant geschrieben hat, seine Individualität nicht mehr nur als Freiheit, sondern als eine solche der Einzigkeit und Besonderheit.

Fast unbemerkt und wider alle Erwartung ist der Laie ausgerechnet unter den Bedingungen einer modernen, hoch differenzierten, aber inzwischen weitgehend entbürgerlichten Massengesellschaft zum Experten seiner selbst ernannt worden. Konsumenten, Studienfachwähler, Spiritualitätsbegeisterte und andere von ihrer Eigenkompetenz überzeugte Meinungsinhaber bekennen sich inzwischen selbstbewusst zu den Dogmen der Selbstautorisierung, Selbstbestimmung, Selbstermächtigung, Selbsterherrlichkeit, Selbsterkenntnis und Selbstverliebtheit, obwohl oder gerade weil sie jedem philosophischen System abhold sind, alle Ideen für weitgehend überflüssigen Ballast und die bürgerliche Gesellschaft längst nicht mehr für eine diskutierende Klasse halten. Das spätestens seit der Reformation geltende Zeugnis vom „Priestertum aller Gläubigen“: ist es im Untergang der bürgerlichen Gesellschaft endlich zur selbstverständlichen Wahrheit geworden? Das Fragezeichen ist der Ausgangspunkt der nachfolgenden Überlegungen.

- 1 Carl Schmitt: Romantik. In: Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst 22 (1924/25), S. 157–171, hier S. 171.
- 2 Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. [Bd. 1.] Chemnitz: Schmeitzner 1883, S. 16.





Alexis de Tocqueville hat der Entstehung des Laien im Kontext des modernen Individualismus berechtigt Ausdruck verliehen, und da man das Rad nicht zweimal erfinden muss, möchte ich die für unser Thema wesentlichen Passagen aus seiner *Demokratie in Amerika* (1835)³ hier in Erinnerung rufen (dem heutigen Leser erschließt sich der Sinn des Gesagten leichter, wenn er „demokratisch“ durch „modern“ ersetzt).

„Die im Zeitalter der Gleichheit lebenden Menschen finden sich [...] schwer dazu bereit, den Ort der geistigen Autorität, der sie sich unterwerfen, außerhalb und über der Menschheit zu sehen. Sie suchen die Quellen der Wahrheit gewöhnlich in sich selbst oder in ihresgleichen.“⁴

„Die Gleichheit fördert in jedem Menschen den Wunsch, alles selber zu beurteilen; sie erfüllt ihn durchwegs mit einer Vorliebe für das Greifbare und Wirkliche und mit Geringschätzung für die Überlieferung und die Formen.“⁵

„In den demokratischen Völkern besitzt demnach die Öffentlichkeit eine einzigartige Macht, die sich die aristokratischen Völker nicht einmal vorstellen können. Sie bekehrt zu ihrem Glauben nicht durch Überzeugung, sie zwingt ihn auf und läßt ihn durch eine Art von gewaltigem geistigem Druck auf den Verstand jedes einzelnen in die Gemüter eindringen.“⁶

„Die Menschen, die in demokratischen Völkern Wissenschaft betreiben, [...] mißtrauen den Systemen, sie halten sich gerne eng an die Tatsachen und an deren unmittelbare Beobachtung; da sie sich nicht leicht vom Namen irgendeines Mitmenschen beeindruckt lassen, sind sie nie geneigt, auf das Wort des Meisters zu schwören; man sieht sie im Gegenteil stets damit beschäftigt, die schwache Seite seiner Lehre herauszufinden.“⁷

„Eines der Kennzeichen der demokratischen Zeitalter ist die Vorliebe des Menschen für leichte Erfolge und Genüsse des Augenblicks. Diesen begegnet man im Lebenslauf der Gebildeten wie aller anderen. Die Mehrzahl derer, die in Zeiten der Gleichheit leben, sind von einem zugleich lebhaften und schwächlichen Ehrgeiz erfüllt; sie wollen sogleich große Erfolge erzielen, aber sie möchten sich großer Anstrengungen enthalten. Diese widersprechenden Regungen drängen sie unmittelbar zum Suchen allgemeiner Begriffe, dank derer sie sich einbilden, mit wenig Aufwand weitumfassende Gegenstände zu schildern und die öffentliche Aufmerksamkeit mühelos auf sich zu lenken. Und ich weiß nicht, ob sie unrecht haben, so zu denken; denn ihre Leser fürchten sich vor Vertiefung

3 Alexis de Tocqueville: Über die Demokratie in Amerika. Zweiter Teil. Aus dem Französischen neu übertragen von Hans Zbinden. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1962. (= Alexis de Tocqueville. Werke und Begriffe. 2.)

4 Ebenda, S. 21.

5 Ebenda, S. 53.

6 Ebenda, S. 22.

7 Ebenda, S. 53.

ebenso wie sie selbst und suchen in den Schöpfungen des Geistes gewöhnlich nur leichtes Vergnügen und Belehrung ohne Anstrengung.“⁸

Dabei handelt es sich vor allem um eine Kritik von Allgemeinbegriffen, die selten oder nie in Frage gestellt werden, weil und insofern sie dem gegenwärtigen Selbstverständnis zufolge als „selbst-evident“ gelten. Dabei zeugen solche allgemeinen Begriffe, wie der vielgerühmte Franzose bemerkte,

„nicht für die Stärke, sondern eher für das Ungenügen des Verstandes; denn in der Natur gibt es keine genau gleichen Wesen; keine übereinstimmenden Tatsachen; keine Regeln, die sich unterschiedslos und gleichförmig auf mehrere Dinge zur selben Zeit anwenden ließen. Die allgemeinen Begriffe haben das Wunderbare an sich, daß sie dem menschlichen Geist erlauben, über eine große Zahl von Dingen gleichzeitig rasche Urteile abzugeben; andererseits aber liefern sie ihm immer nur unvollständige Kenntnisse, und was sie ihm dabei an Weite gewähren, entziehen sie ihm an Genauigkeit.“⁹

Nichts ist aber der Pflege der Wissenschaften notwendiger als das Nachdenken¹⁰ („Arbeit am Begriff“, so Max Weber), und

„nichts ist dem Nachdenken weniger günstig als die Welt einer demokratischen Gesellschaft. [...] Jeder ist geschäftig: die einen wollen an die Macht gelangen, die andern Reichtum ergattern. Wo soll man in diesem allgemeinen Wirbel, in diesem ständigen Zusammenprall entgegengesetzter Interessen, in diesem fortwährenden Rennen der Menschen nach Geld die Stille finden, die dem vertieften Forschen des Geistes nötig ist? Wie soll man sein Denken auf irgendeine Sache sammeln, wenn alles ringsum in Bewegung ist und man selbst täglich vom reißenden Strom, der alles mit sich wälzt, fortgetragen und geschaukelt wird?“¹¹

Und weiter heißt es: „Jeder trachtet, sich nun selber zu genügen, und er setzt seinen Stolz darein, sich über alles ihm gemäße Glaubensansichten zu bilden. Die Menschen sind bloß noch durch Interessen und nicht mehr durch Gedanken verbunden, und es ist, als seien die Anschauungen der Menschen nur noch eine Art Gedankenstaub, der in allen Richtungen durcheinanderwirbelt, ohne sich ballen und setzen zu können.“¹²

Das ist eine sehr präzise Beschreibung der wesentlichen Elemente jener Überzeugungen und neuen Lebensverhältnisse, in denen sich der Laie als Bürger einzurichten beginnt: Bezweifelung aller traditionellen Autoritäten, Emanzipation und Selbstautorisierung, Subjektivierung aller Wahrheitsansprüche, anti-institutioneller

8 Ebenda, S. 29.

9 Ebenda, S. 25.

10 Vgl. ebenda, S. 54.

11 Ebenda.

12 Ebenda, S. 19.



Affekt, Anpassung an die Herrschaft der öffentlichen Meinung, Kritizismus, Nörgelei, Unzufriedenheit (Neid), Desinteresse an Ideen, Schaumschlägerei und Hang zur Selbstdarstellung (Selbstvermarktung), Vorliebe für Events und Sensationen, Differenzierungsverlust (Gleichmacherei), Toleranz als Gleichgültigkeit, Orientierung an der „Normativität des Faktischen“ (Effizienz, Nützlichkeit). Zum Experten seiner selbst wird der moderne Laie aber erst im Prozess eines beschleunigten sozialen Wandels und der damit einhergehenden Erfahrungsverluste. Diese bemerkenswerte und in sich widersprüchliche Karriere des Laien möchte ich mit einigen kräftigen Strichen darstellen.

Der Laie als Bürger

Als sich der moderne bürgerliche Lebensstypus bildete, der sich als etwas Selbständiges und in sich Gefestigtes darstellt, ging der Bürger dazu über, die Lehren der Kirche, soweit sie das menschliche Leben betreffen, zu ignorieren.¹³ Es genügt ihm nun, sich auf seine eigene Lebenserfahrung zu verlassen und die Grundsätze zu befolgen, die sich bewährt haben. Dazu gehört neben seinem sichtbaren Erfolg in der Wirtschafts- und Arbeitswelt (ökonomische Selbständigkeit)¹⁴, der wachsenden Teilhabe am politischen Geschehen (Wahlrecht) sowie der Fähigkeit, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen (Immanuel Kant), insbesondere auch die Erfahrung eines Rückhalts in dem mit anderen Bürgern geteilten Hintergrundwissen über die Verlässlichkeit einer sozialen Ordnung und die Möglichkeit, sich in ihr orientieren zu können. Das Wirtschafts- und Bildungsbürgertum bezieht seine eigenen, autonomen Werte (Ehrbarkeit) aus einem gemeinsam geteilten Erfahrungsraum und einer „repräsentativen Kultur“, die die Auswahl der für kulturbedeutsam erachteten Selektionskriterien regelt und damit Evidenzen und Plausibilitäten sowie Exklusions- und Inklusionsargumente der unterschiedlichsten (und oft genug höchst problematischen) Art bereitstellt.

Das „soziale Kapital“ moralischer Autonomie beruht in der bürgerlichen Gesellschaft also ganz entscheidend auf dem Glauben in und dem Vertrauen auf die bürgerliche Kultur und ihre Institutionen, die mitsamt ihren Ideen, Weltanschauungen, Ideologien und ihrer wissenschaftlichen Weltsicht gemeinsame Maßstäbe der Beurteilungsfähigkeit und den Kanon eines gemeinsam geteilten Wissensbestandes hervorbringen und institutionell stabilisieren. Aber auch die bürgerlichen Kompetenzen reimen sich auf Grenzen. In zunehmendem Maße wird im Gefolge sozialer Differenzierungsprozesse (Arbeitsteilung, Industrialisierung, Internationalisierung) und eines beschleunigten sozialen Wandels deutlich, dass es Menschen gibt, die über Wissen verfügen, das wir selber nicht haben, auf das wir aber angewiesen sind,

13 Vgl. Bernhard Groethuysen: Die Entstehung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung in Frankreich. 2 Bde. Hildesheim; New York: Olms 1973. (= Philosophie und Geisteswissenschaft. 4.)

14 Vgl. Helmut Schelsky: Der selbständige und der betreute Mensch. Politische Schriften und Kommentare. Stuttgart: Seewald [1976].

sobald wir es mit Fragen zu tun bekommen, die unsere Kompetenzen überschreiten. Die „intellektualistische Rationalisierung“, die mit dem Säkularisierungsprozess einhergeht, führt daher keineswegs zu einer besseren Kenntnis der eigenen Lebensbedingungen, sondern gerade umgekehrt zu einer wachsenden Entfremdung von der eigenen Erfahrung und der notwendigen Angewiesenheit auf die Erfahrung Anderer. Diesen Entfremdungsvorgang hat Max Weber eindringlich geschildert:

„Machen wir uns zunächst klar, was denn eigentlich diese intellektualistische Rationalisierung durch Wissenschaft und wissenschaftlich orientierte Technik praktisch bedeutet. Etwa, daß wir heute, jeder z. B., der hier im Saale sitzt, eine größere Kenntnis der Lebensbedingungen hat, unter denen er existiert, als ein Indianer oder ein Hottentotte? Schwerlich. Wer von uns auf der Straßenbahn fährt, hat – wenn er nicht Fachphysiker ist – keine Ahnung, wie sie das macht, sich in Bewegung zu setzen. Er braucht auch nichts davon zu wissen. Es genügt ihm, daß er auf das Verhalten des Straßenbahnwagens ‚rechnen‘ kann, er orientiert sein Verhalten daran; aber wie man eine Trambahn so herstellt, daß sie sich bewegt, davon weiß er nichts. Der Wilde weiß das von seinen Werkzeugen ungleich besser. Wenn wir heute Geld ausgeben, so wette ich, daß, sogar wenn nationalökonomische Fachkollegen im Saale sind, fast jeder eine andere Antwort bereit halten wird auf die Frage: Wie macht das Geld es, daß man dafür etwas – bald viel, bald wenig – kaufen kann? Wie der Wilde es macht, um zu seiner täglichen Nahrung zu kommen, und welche Institutionen ihm dabei dienen, das weiß er. Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also n i c h t eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man n u r w o l l t e, es jederzeit erfahren k ö n n t e, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch B e r e c h n e n b e h e r r s c h e n könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt.“¹⁵

Die soziale Reichweite der praxisvermittelten Weltkenntnis, also unserer Primärerfahrungen, schrumpft. Den Schwund dieser Vertrautheit müssen wir in der Erfahrung unserer Abhängigkeit von der Erfahrung anderer (Experten) kompensieren.¹⁶ Die entscheidende Frage ist nun, ob sich unser Vertrauen in die Kompetenz Anderer rechtfertigen lässt, das heißt, ob und inwieweit die Institutionen, Einrichtungen und Berufe, denen wir unser Vertrauen schenken, dieses Vertrauens auch würdig sind. Der Zweifel ist nicht nur die Mutter der Erkenntnis, er nagt auch an den Fundamenten einer bürgerlichen Ordnung, die das Problem der Herrschaft des Menschen über seinesgleichen nicht stilllegen kann. Wir haben es hier mit einem Vorgang zu

15 Max Weber: Wissenschaft als Beruf [1919]. In: M. W.: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Tübingen: Mohr 1922, S. 524–555, hier S. 535–536.

16 Vgl. Hermann Lübbe: Erfahrungsverluste und Kompensationen. Zum philosophischen Problem der Erfahrung in der gegenwärtigen Welt. In: Der Mensch als Orientierungswaise? Ein interdisziplinärer Erkundungsgang. Freiburg; München: Alber 1982. (= Alber-Broschur Philosophie.) S. 145–168.



tun, der für den moralischen Standpunkt des gebildeten Laien geradezu konstitutiv ist: weil der Bürger überzeugt war, seine eigene Moral¹⁷ gefunden zu haben, erklärt er die Religion zur Sache der Geistlichen – auf der einen Seite seine Welt, in der er alles bedeutet (Selbstautorisierung), auf der anderen Seite die andere Welt, deren Wächter die Geistlichen sind. Moralfragen werden zunehmend von der Religion entkoppelt. Frömmigkeit und Religiosität gehen nun getrennte Wege. Der gebildete Laie liegt ständig auf der Lauer, um die Schwächen der Geistlichen (später: der Gebildeten selbst) aufzuspüren. Sein Vorbehalt gegenüber Experten und Autoritäten richtet sich bald auch gegen jene (bürgerlichen) Institutionen (anti-institutioneller Affekt), die das Fundament seiner bürgerlichen Lebensführung bilden.

Hier bereits beginnt die doppelte Moral des Laienbürgers als Spezialist in eigener Sache sich durchzusetzen. Man sieht den Balken im eigenen Auge nicht mehr. Mit sich selbst und seinesgleichen ist man nachsichtig, Autoritäten und Institutionen aber werden scharf beargwöhnt. Selbst das Expertentum wird (zunächst den Priestern, dann allen Experten) bestritten, denn sind sie nicht in der Regel oft ungebildeter (unpraktischer, inkompetenter) als die Laien selbst?

Der Wissenschaft gelingt es nicht, eine einheitliche Weltansicht durchzusetzen. Die bereits im 19. Jahrhundert beginnenden und weit in das 20. hineinreichenden Versuche, das aufgestöberte Durcheinander von allen Ideen und Motiven aus allen Zeiten und Windrichtungen so zu ordnen, dass man es von einer Wissenschaft aus organisieren könnte, scheitern. Eine solche „Schlüsselattitüde“ (Arnold Gehlen) kann keine Wissenschaft mehr für sich beanspruchen (Friedrich Tenbruck: Fortschritt der Wissenschaft als Trivialisierungsprozess). Gesamtschau, Weltinterpretation, einleuchtende Handlungsanweisungen werden nicht mehr gegeben und dementsprechend auch nicht mehr erwartet. Die Spezialisierung der Wissenschaften führt zu spezialisierten Fachsprachen mit eindeutig charakterisierten Sachverhalten auf umschriebenem Gebiet. Was es aber nicht mehr gibt, ist eine querlaufende, eine übergeordnete und alle Einzelgebiete umgreifende Sachsprache mit Zustimmungszwang. Damit scheint die Trennung des Fachmanns vom Laien endgültig zu sein. Aber der Schein trügt. Denn der Zusammenhang aller Wissenschaften besteht nicht mehr in den Köpfen, es sind längst nicht mehr die Ideen, die Gemeinsamkeiten stiften. Der Zusammenhang besteht in der gesellschaftlichen Praxis selbst, „dort aber ist er so durchdringend wie Sauerstoff“.¹⁸ Der Streit der Worte lässt sich umgehen, der ideologische Kampf vermeiden, wenn man sich selbst zum einzig maßgeblichen Experten erklärt und den Glauben an Dogmen und Wahrheiten durch das Bekenntnis zu Marken und Trends ersetzt.

17 Vgl. Groethuysen, Die Entstehung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung in Frankreich.

18 Arnold Gehlen: Über kulturelle Kristallisation. In: A. G.: Studien zur Anthropologie und Soziologie. Neuwied; Berlin: Luchterhand 1963, S. 319–320.

Entbürgerlichung, Entgrenzung, Differenzverlust

Die gegenwärtige Gesellschaft ist eine Gesellschaft der Bürger, aber längst keine bürgerliche Gesellschaft mehr. Man hat das Bürgertum als soziale Klasse verabschiedet, als geistiger Orientierungsrahmen hat das Bildungsbürgertum inzwischen ausgedient. Nachdem zunächst der Stand und dann die Gruppe ihre Prägekraft verloren haben, sind auch die beruflichen und die privaten Rollen der Arbeitsteilung kaum mehr in der Lage, Identität zu geben. Man ist nicht mehr, was man in vordefinierten Zusammenhängen darstellt, sondern muss selbst darstellen, was man ist. Das inzwischen subjektivierte und substantivierte „Selbst“ darf als unbeabsichtigte Nebenfolge jenes lang anhaltenden und scheinbar immer noch nicht an sein Ende gekommenen Prozesses betrachtet werden, den wir Enttraditionalisierung oder „Modernisierung“ nennen. Wie andere moderne Entwicklungsbegriffe auch (Verselbständigung, Personalisierung, Individualisierung, Subjektivierung etc.) verweist der Begriff auf ein nur selten kritisch hinterfragtes Verständnis der Gegenwart, die als permanentes Durchgangsstadium zu einer offenen Zukunft hin beschrieben wird. Die dem eigenen Selbst zugeschriebenen charismatischen Qualitäten, die durch Akklamationen des eigenen Ichs bestätigt werden, beruhen auf einer Begeisterungsfähigkeit für Erlebnisse und in der Erfahrung des eigenen Selbst. Das oftmals damit verbundene „hemdenknopfsprengende Selbstbewusstsein“ lässt sich durch nichts und niemanden in der gegenseitigen Anerkennung heterogener Meinungen (Opportunismus) erschüttern. Im bekenntnisartigen Verzicht auf Ideen wächst die Orientierungslosigkeit in einem für spätmoderne Gesellschaften typischen Prozess forcierter Individualisierung, der zu einer Auflösung traditioneller Bindungen, zu Entdifferenzierung, zum Bedeutungsschwund etablierter Institutionen und zu einer Verschiebung von Formaten für die Zurechenbarkeit von Handlungen führt. Nur in einer individualistisch aufgelösten Gesellschaft konnte das ästhetisch produzierende Subjekt das geistige Zentrum in sich selbst verlegen und ihm die ganze Last aufbürden, die sonst in einer sozialen Ordnung in verschiedenen Funktionen hierarchisch verteilt und institutionell bewehrt war.

Aus der Not einer zunehmenden Isolierung entsteht die Geneigtheit, so verwechselbar zu sein wie die homogenisierte soziale Umwelt. Je mehr sich die Besonderheiten der gesellschaftlichen Schichtung verlieren, desto mehr wird nach dem Unverwechselbaren in solchen Eigenarten gesucht, die sich aber sogleich wieder als Allgemeinheiten entpuppen. Dies führt zu einem permanenten Wechselspiel zwischen Abgrenzungsversuchen (Besonderungen) und Differenzvernichtungen. Die selbstverständliche Anerkennung jedweden Spezialisten- und Fachmenschentums (Max Weber) kann unter diesen Umständen immer seltener erbracht werden. Welcher Lehrer möchte noch als „Autorität“ gelten, welche Mutter ist nicht stolz, wenn man sie für die ältere Schwester ihrer Tochter hält? Und selbst die Priester tarnen sich heute als Laien. Dadurch wird der Schein der „Entideologisierung“ und „Herrschaftslosigkeit“ verstärkt. Es entsteht die Vorstellung, alle Autoritäten hätten sich dem Pragmatismus und der Philosophie der Nützlichkeit verschrieben. Es entsteht



der Eindruck von spannungslosen, nicht-ideologisch motivierten Verhaltensweisen, einer nüchternen, illusionsfeindlichen und anti-ideologischen Tendenz.

Die Relevanz, die heute der subjektiven Erfahrungsdimension zugesprochen wird, beschleunigt die Hybridisierung und Verflüssigung kultureller Rahmungen. Die Medialisierung der Kultur hat zu einer unübersehbaren Vielfalt sogenannter Medienberufe geführt, deren Besonderheit ihre überwältigende Unspezifik ist. Der Kulturschaffende von heute malt nicht nur oder spielt Fagott, sondern er organisiert Events, er setzt Trends, positioniert neue Marken, wirkt als Kommunikationstrainer, verhilft zu einer neuen Körperkultur, kurzum: vor unseren Augen vollzieht sich eine komplette „Verwellnässerung“ des Kulturbetriebes, der, ehemals als bildungsbürgerliches Spielfeld normativ reguliert, heute zur Popkultur erweitert wird und jedem scheinbar mühelos offensteht. Aber das ist, bei genauerem Hinsehen, eine leicht zu durchschauende Täuschung. Denn auch hier geht es, wie überall, um die Etablierung von „Expertise“, die des Mediums der Anerkennung bedarf. Fast jeder könnte Klangschalentherapeut sein, aber nur in ganz bestimmten „Sozial- und Wissensmilieus“ finden sich die entsprechenden Chancen einer (nicht nur) finanziellen Anerkennung. Bemerkenswert für die gegenwärtige wissenssoziologische Analyse dieses Vorgangs ist, dass sie nahezu ausschließlich die Seite der Konsumenten behandelt, auf die Frage nach den Produzenten aber schweigt. Nur selten wird nach Erklärungen für diese Veränderungen gesucht: es sind in der Regel prosaische, unerfreulich handfeste Erklärungen. Man muss die Interessen zur Sprache bringen, man darf sich mit der Seichtigkeit einer wissenssoziologischen Alltagsdarstellung, die auf nichts anderem als der Seligpreisung des Zeitgeistes und einer Bestätigung der Normativität des Faktischen beruht, nicht abspesen lassen. Wir haben uns abgewöhnt, Kritik zu üben, beschwören das Glück der kleinen Lebenswelten und übersehen die Dummheiten, die dazu führen, dass vor unseren Augen die Institutionen ruiniert werden. Man muss kein Marxist sein, um zu sehen, dass die einzig wichtige Frage immer noch die ist, wer von den Veränderungen, die wir beobachten können, profitiert.

Die „Antiquarisierung“ von Klassikern, das Desinteresse an der Fachgeschichtsschreibung und die Entprofessionalisierung eines disziplinären Kanons haben jene „Diskurse“ befördert, die über die Grenzen einzelner Fachwissenschaften hinausreichend dem Zauberwort „Kulturwissenschaft“ zum Durchbruch verholfen haben, mit dem alle fachlichen und professionellen Präzisierungen obsolet werden. Differenzierungsgewinne sind nicht mehr erwünscht, da sie die öffentliche Kommunikation erschweren. Wer wahrgenommen werden will, kann sich auf die kleine Schar anderer Spezialisten nicht beschränken. Da er im Medium einer erweiterten Öffentlichkeit handelt, poliert er seinen Internet-Auftritt und ist stark an Selbstvermarktung interessiert. Begriffe wie inter- und transdisziplinär markieren den begeisterten und vollständig kritiklos hingenommenen Differenzierungsverlust des wissenschaftlichen Spezialistentums in den Geistes- und Sozialwissenschaften.

Kurzum: der Trivialisierung der Wissenschaften¹⁹ folgt die Banalisierung aller Sinnangebote auf dem Fuße.

Die Re-Amateurisierung des Expertentums vollzieht sich in der Beschreibung eines hochgradig individualisierten Menschentypus, der sich den dogmatischen Lehrsätzen und Machtansprüchen nicht nur der Kirchen und der Theologen, sondern aller Autoritäten und Institutionen konsequent entzieht, um seine eigenen (spirituellen) Bedürfnisse in eigener Verantwortung und aufgrund sich selbst zugesprochener Kompetenz auf individuelle Art zu befriedigen. Zum Experten seiner selbst wird der Laie vor allem durch „Techniken der Selbstverzauberung des Ich“. Die Produktion von Sinn erfolgt dabei insbesondere im abgeschlossenen Handlungskreis vielfältiger Freizeitbeschäftigungen. Für das „Selbermachen“ (vom Gartenhaus bis zur eigenen Religiosität) gibt es nicht nur ökonomische Gründe, es ist auch der Versuch, eine größere Erfahrungsdichte selber herzustellen.

Der Laie als Experte

Die Re-Amateurisierung des Expertentums entspricht gleichsam einer Demokratisierung der Ketzerei, die dazu geführt hat, dass die widersprüchlichsten und konträrsten Meinungen neben- und miteinander vertreten werden können. Niemanden scheint es dabei ernstlich zu stören, dass es, wenn alle Recht haben, kein Unrecht geben kann, dass die Logik ausgespielt hat, wenn alles wahr ist, und letztlich alles gleichgültig wird, wenn alles gleich gültig ist. Dieser Opportunismus, der unter dem Namen Toleranz firmiert, befördert eine Selbstgerechtigkeit von Heiligen der letzten Tage, die alles für möglich halten und sich selbst für einmalig. Die Ausnahme wird zur Norm und alle Normen zu Ausnahmeregeln. Wer Differenzen einfordert, also darauf beharrt, dass es Unterschiede gibt, kommt ethisch nicht in Betracht und hat es schwer, in einer Diskussion überhaupt ernstgenommen zu werden.

In immer dichter Folge erleben wir heute Wellen der Eigentlichkeit und der Ganzheitlichkeit; in immer kürzeren Abständen folgen die Moden der Freizeit-, Event-, Spaß- und Erlebniskultur. Auffallend ist jedenfalls, dass fast alle Gesellschaftsdiagnosen, die heute in Umlauf sind, mit Globalansprüchen operieren und zugleich eine starke subjektive Komponente aufweisen. So sind wir gleichzeitig davon überzeugt, dass sich die Menschen einerseits in der Massengesellschaft immer ähnlicher werden, andererseits aber durch einen Vorgang, den wir Individualisierung nennen, sich immer stärker voneinander unterscheiden. Die von der Soziologie vorgestellte Wirklichkeit erscheint so im Gewand einer „Welt als Wille ohne Vorstellung“ (Niklas Luhmann); sie betont nicht nur die Verbindlichkeit des Unverbindlichen, sondern auch die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und befördert damit – gewollt oder ungewollt – eine „Himmelfahrt des Wortes über den Bereich des Tatsächlichen“

19 Vgl. Friedrich H. Tenbruck: Der Fortschritt der Wissenschaft als Trivialisierungsprozeß. In: Wissenschaftssoziologie. Studien und Materialien. Herausgegeben von Nico Stehr und René König. Opladen: Westdeutscher Verlag 1975. (= Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 18.) S. 19–47.



(Theodor W. Adorno). Dass das „Problem der Werte“ etwas mit Kommunikation, also mit unseren Begriffen und der Medialisierung unseres Bewusstseins zu tun hat, ist unmittelbar evident. Eckhard Henscheid hat diesen Zusammenhang treffend beschrieben: „Kommunikation: Ein, ja *das* Zauberwort und anscheinend der trübe Rest dessen, was von der christlichen Kommunion und vom sozialistischen Kommunismus verblieben ist: im wesentlichen also das Kabelfernsehen“.²⁰ Das Zitat verweist bereits auf wesentliche Bestandteile des „Banalisierungsprozesses“: die Neutralisierung ehemals für bedeutsam gehaltener Überzeugungen, die Enthierarchisierung insbesondere von etablierten Wissensbeständen (Kanonbildung), die Entdifferenzierung im Sinne von Vergewöhnlichung (Aufhebung von Unterscheidungskriterien).

In dieser Situation ist das einzig Sichere die Unsicherheit. Unwissen wird zur Macht und Unkenntnis führt zum Erfolg, Regeln werden zur bloßen Geschmackssache. Ein solcherart „aufgeklärter“ Zeitgenosse, der sich in seinem Geschmacksurteil über alles und jedes mit seinem Nachbarn einig weiß, ist inzwischen nicht nur für die Wissenschaft zu einer uneinnehmbaren Festung geworden. Und wer mit einer „Einheitlichkeit der Lebensführung“ überhaupt noch rechnet, stößt im Opportunismus des ständig neu Geltenden an seine Grenze. Denn das selbstbewusste Ich, das sich um Differenzen gleichwelcher Art nicht kümmert, zeigt an der Außenwelt nur wenig Interesse. Es ist nicht „bindungslos“, aber seine Ansprüche nach Bindungen werden unter Bedingungen formuliert, die unstabil sind. Unter der Überschrift: „Die Epoche des ‚zufriedenen jungen Herrn‘“ hat José Ortega y Gasset²¹ diesen neuen Verhaltenstypus als das Hätschelkind der menschlichen Geschichte beschrieben, der nichts als Erbe ist. Der zufriedene junge Herr, so Ortega, sei ein Mensch, der zur Welt gekommen ist, um das zu tun, wozu er Lust hat. Die Grundtatsache in seinem Dasein sei der Unernst, das Handeln im Scherz. Das, was er macht, macht er „als ob“. Er liebt nichts wirklich, sondern lebt aus einer Ethik der permanenten Entrüstung. Es erscheint ein Menschentypus, der darauf verzichtet, Gründe anzugeben, der sich schlichtweg entschlossen zeigt, seine Meinung und seinen Lebensstil durchzusetzen, und damit zunehmend mit Erfolg rechnen kann. Man muss mit der eigenen Meinung schnell fertig und fix zur Stelle sein, wenn man mitreden will. Eine solche Beweglichkeit ist aber am schnellsten dann zu gewinnen, wenn man sich der Meinung Anderer – mit geringen ästhetischen Variationen und kleinen, individualitätsunterstreichenden Randbemerkungen – anschließt. Die heutige Gewohnheit zu sagen: das ist meine persönliche Meinung, aber vielleicht ist sie falsch, gehört geradezu zum Basisbestand dieses modernen Irrationalismus. Denn wenn ich sage, dass meine Meinung vielleicht falsch ist, sage ich nichts anderes als:

20 Eckhard Henscheid: Dummdeutsch. Ein Wörterbuch. Beträchtlich erweiterte Neuausg. Stuttgart: Reclam 1993. (= Universal-Bibliothek. 8865.) S. 134.

21 Vgl. José Ortega y Gasset: Der Aufstand der Massen. Aus dem Spanischen von Helene Weyl, Ulrich Weber, Curt Meyer-Clason und Helma Flessa. Wesentlich erweiterte und aus dem Nachlass ergänzte Neuausg. Berlin; Darmstadt; Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft 1960.

das ist nicht meine Meinung. Die moderne Gewohnheit zu sagen: jeder hat eine andere Philosophie, dies ist eben meine und sie passt mir, ist logisch betrachtet purer Unsinn. Niemand hat je eine Philosophie entworfen, so meinte Gilbert Keith Chesterton, dass sie einem Menschen passt. Ein Mensch kann ebenso wenig eine Philosophie besitzen wie eine Privatsonne oder einen Privatmond. Die Vorstellung, dass man andere vor seinem eigenen Selbst verschonen müsse, verwandelt sich in die Aufforderung, sich überall ganzheitlich und voll inhaltlich einbringen zu sollen. Es entsteht ein kulturell dominierendes Selbstverwirklichungsangebot, dem Nähe und Unmittelbarkeit als Werte an sich gelten. Die Suche nach dem wahren Selbst ist daher nichts anderes als eine Selbsterfahrung ohne Welterfahrung, die keine Gegenstände mehr kennt.

Der heutige Irrationalismus ist deshalb keine theoretische Lehre, sondern ein Denkverbot. Nicht, dass wir dieses oder jenes nicht wissen können, ist seine Botschaft, sondern dass wir dieses oder jenes nicht wissen sollen. Für den wissenden Nihilisten gibt es keine Ideen. Die bewusste Bejahung des Nihilismus bedeutet die Rechtfertigung des Lebens durch das Leben selbst (Normativität des Faktischen). Die anti-intellektuelle Haltung des Dynamismus ist der notwendige Ausdruck der totalen Normenleere.²² Das innere Geheimnis der Verbindung der gegenwärtigen Eliten ist ihre vollständige Doktrinlosigkeit. Nicht durch das Bekenntnis zu einer Weltanschauung tritt man in den Bereich der eigentlichen Elite ein, sondern für die Tatsache der Macht dieser Elite selbst. Die richtigen Männer am rechten Platz: das war eine typisch bürgerliche Devise geruhiger Zeiten. Aber in Zeiten raschen sozialen Wandels kann man auf den richtigen Mann verzichten. Entscheidend ist hier die erfolgreiche Rücksichtslosigkeit.

Die Selbstverzauberung des Ich

Während der Laie als Bürger nur im Geflecht einer durch Institutionen bewehrten repräsentativen Kultur überlebensfähig ist (also nur im Kontext eines gemeinsam geteilten Glaubens), entsteht der Laie als Experte (seiner selbst) nur in einer individualistisch aufgelösten Gesellschaft, deren Institutionen keinen erkennbaren „Leitideen“ mehr zu folgen vermögen. Gerade die Prinzipien des *common sense* beschreiben Überzeugungen, die sich über kulturelle, geschichtliche und sprachliche Besonderheiten hinweg bei allen vernünftigen Menschen finden lassen, die mit gesundem Menschenverstand ausgestattet sind, ein gewisses Alter erreicht haben und in ihrer Gesellschaft als normal und gesund gelten, Geschäftsfähigkeit besitzen und achtbar sind. Was aber geschieht, wenn das Selbstverständliche, das unbefragt Gültige nicht mehr selbstverständlich ist? Was geschieht, wenn niemand mehr über offensichtliche Dummheiten oder Peinlichkeiten, über schlechten Geschmack und intolerierbares Verhalten lacht? Die bürgerliche Vernunft kennt als Prüfverfahren noch den „test by ridicule“: eine Absurdität kann nur so lange vertreten werden, wie

22 Vgl. Hermann Rauschnig: Die Revolution des Nihilismus. Kulisse und Wirklichkeit im Dritten Reich. Zürich; New York: Europa-Verlag 1938, S. 49.



sie eine Maske trägt. Lionel Trilling sagte es noch einfacher: der Bürger habe eine „moral obligation to be intelligent“.

Der Plausibilitätsverlust institutioneller Leitideen (*idée directrice*) ist vor allem das Ergebnis der wachsenden Erlebnisorientierung sozialen Handelns (*event*) in sporadisch entstehenden Konsumentengemeinschaften (Szenen), die sich in der Darstellung ihres eigenen Selbst medial vergesellschafteten (Verbühnung). Dies ist in allen Institutionen zu beobachten, in der Ökonomie, im Kulturbetrieb, in Universität, Paarbeziehungen oder Kirchen. Nur wer konsumbereit ist, ist auch erlebnisfähig, der Selbstgenuss wird als solipsistischer Intimverkehr denkbar. Die „Emotionalisierung“ unseres Urteilsvermögens beruht dabei auf Leerformeln, welche beliebig vom Inhalt her angereichert werden können, aus Emotionshülsen. Mit anderen Worten: das Gefühlsleben selbst wird ein solches zweiter Hand. „Diese sekundären Emotionen sind übrigens in hohem Grade wortfähig und bewußtseinsnah, sie können daher, entlang den Linien der aktuellen Publizität, einen erstaunlichen Aktionsradius erhalten, und in auffallender Weise erstrecken sie sich dann auch in den Bereich moralischer Gefühle.“²³ „Aus immer neuen Gelegenheiten entsteht eine immer neue, aber immer nur occasionelle Welt, eine Welt ohne Substanz und ohne funktionelle Bindung, ohne feste Führung, ohne Konklusion und ohne Definition, ohne Entscheidung, ohne letztes Gericht, unendlich weitergehend, geführt nur von der magischen Hand des Zufalls“.²⁴

Die Selbstermächtigung des religiösen Subjekts verschafft sich vor allem im Trend der Spiritualisierung Ausdruck, verweigert sich der Unterwerfung unter die normativen Vorgaben der institutionalisierten Religion und stellt die eigene religiöse Kompetenz in den Mittelpunkt. Die Menschen reden nicht mehr von Religion, sondern von ihrer eigenen, je besonderen Spiritualität als von Etwas, das allein im Inneren des eigenen Selbst sich ereignet: logisch gesehen ein Unding, in Zeiten eines weit verbreiteten anti-institutionellen Affektes aber höchst plausibel. Im Mittelpunkt dieser Spaß- und Freude-Religion steht das individuelle Wohlbehagen, Schuld, Sünde, Vergebung, Gewissen, Gerechtigkeit, Gehorsam spielen innerhalb der Kirchen, in denen sich ein trivialisierter Laien-Ökumenismus radikal anti-intellektualistischen Zuschnitts etabliert hat, kaum noch eine Rolle. Dieses am speziellen Fall der religiösen Selbstermächtigung entwickelte Modell der „Selbstverzauberung des Ich“ lässt sich auf nahezu alle Lebensbereiche (Schule, Universität, Dienstleistungsgesellschaft, Freizeit, Fitnesskult etc.) übertragen. Entscheidend ist jedoch, dass subjektive Erfahrungen, Präferenzen und Interessen zum Maßstab, Leitfaden und zur Quelle für Weltauffassungen werden. Die einer solchen subjektiv religiösen Erfahrung (Autoreligiosität) entsprechenden Konzeptionen einer gegenwartsori-

23 Arnold Gehlen: Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft. Hamburg: Rowohlt 1957. (= rowohlts deutsche enzyklopädie. 53.) S. 60.

24 Carl Schmitt: Politische Romantik. 2. Aufl. München [u. a.]: Duncker & Humblot 1925, S. 25.

entierten Selbst- und Weltdeutung sind theologie-, also grundsätzlich geistfrei, sie spotten jeder Logik und haben ausschließlich den Reiz des Originellen an sich. Es etabliert sich ein Verständnis von Religion, das mangelnde Urteilskompetenz für einen Ausweis an individueller Varianz und Meinungsfreiheit hält. Möglich ist dies alles, wenn man sich vergewissert, mit welcher Inbrunst die Kirchen (insbesondere in Deutschland) mitsamt der Theologenschaft seit vielen Jahren das Geschäft der eigenen Selbsttrivialisierung betrieben haben.

Frank Schirrmacher hat mit seiner Analyse der „Babyboomer“-Generation wichtige Hinweise auf die sozialen Träger einer von Ideen, Ideologien und Weltanschauungen befreiten, rein nützlichkeitsorientierten Weltsicht geliefert.²⁵ Woher kommt der fast mit Händen zu greifende Hass auf das „bürgerliche Handlungsmodell“ und dessen kulturelle Ideale, warum verkünden Hochschulpolitiker geradezu mit strahlendem Gesicht, dass Humboldt schließlich tot sei, warum darf es in den Gymnasien keine Bildung um ihrer selbst willen mehr geben, wer hat dafür gesorgt, dass die Hochschulen (Universitäten) nichts anderes als die nächsthöheren Schulen zu sein haben und ihre Studiengänge „berufsorientiert“ zu konzipieren sind (von Professoren, die außerhalb der Universität nie gearbeitet haben)? Wer ist dafür zur Rechenschaft zu ziehen, dass wir uns alle nur noch als Konsumenten zu begreifen haben? Vieles spricht dafür, dass die Begeisterung für das eigene Selbst mit dem Bedürfnis einhergeht, Reibungsverluste zu vermeiden, sich den Anderen angenehm und gefällig zu machen. Hilfreich ist dazu die Verwendung möglichst weiter Begriffe, die in der Lage sind, Widersprüche zu überdecken. Emotionalisierung beschleunigt die Erfindung von Bedeutsamkeiten, steigert das Selbstwertgefühl und verhindert Beschämung durch das intellektuelle Mittel der Ironie. Eigenlob stinkt nicht mehr, wenn sich alle auf dem Laufsteg befinden und die Dauerpräsentation des Ich zur sinnstiftenden Tätigkeit geworden ist. Das alles geht einher mit einer zunehmenden Refeudalisierung der Herrschaftsverhältnisse. Der gegenwärtig zu beobachtende „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ hört auf den Namen Netzwerke, die um der Verwirklichung rein ideenloser Interessen willen sich bilden (und deshalb eine Begriffsakrobatik pflegen, die vollständig wirklichkeitsresistent ist). Es handelt sich dabei um Gruppen, die übereingekommen sind, in einer bestimmten Weise zu denken; man könnte sie als weltanschauungsfeindliche (ideenlose) Sekten beschreiben, die sich an bestimmte (modische) Themen anklammern und sich über spezifische Themen, Agenden, Events etc. definieren. Das bringt jeden Sachwiderspruch sofort zum Schweigen. Jeder ist sein eigener Experte auf eigenem Gebiet und für sich selbst: das erlaubt eine ganz wunderbare Harmonie kommunikativer Herrschaftslosigkeit. Netzwerke sind milieuspezifische Kleinwelten ohne Angriffsflächen, ohne Gegner, die nur aus Freunden (Familienersatz) bestehen. Was sich dabei herausbildet, ist eine von beschreibbaren Fähigkeiten und formalen Kompetenzen völlig absehende Elite der Arrivierten, deren leitende Philosophie der Opportunismus ist. Wahr ist das, was man in den sich gegenseitig tolerierenden oder gar nicht erst zur

25 Vgl. Frank Schirrmacher: Der Sturz der Babyboomer. In: FAZ vom 19.2.2012.



Kenntnis nehmenden Teilöffentlichkeiten für wahr hält, Religion ist das, was der Mehrheit frommt, Familie das, was der eigenen Selbstentfaltungsdynamik nützt, die Universität ein Ort zur Verbesserung von Selbstvermarktungschancen, Politik das, was niemanden mehr interessiert. Bedarf es eines Nachweises, warum die flächendeckende Verwendung des Begriffes „Exzellenz“ alles Expertentum vernichtet? Während Aristoteles als Meister der „theoria“ mit Recht davon ausging, dass bestimmte Grundsätze des logischen Denkens von niemandem geleugnet werden können, eine im wahrsten Sinne des Wortes „zwingende“ Argumentation also möglich sei, sieht die gegenwärtige praktische Erfahrung anders aus: der Mensch zieht die Flucht in den Subjektivismus („ich meine aber“) vor, anstatt auf dem Schlachtfeld der Logik unterzugehen. Darf man noch im Gefolge Max Webers die Meinung vertreten, Wissenschaft müsse auch einem Chinesen verständliche Ergebnisse produzieren, ohne des Eurozentrismus geziehen zu werden?

Es scheint, als habe sich die Ignoranz im Gewand der Toleranz gegenüber allem und jedem im Chaos der Beliebigkeiten zur Kulturtechnik entwickelt. Wer keine Idee hat, meinte Chesterton, dem steigt die erstbeste direkt ins Hirn. Wenn alles mögliche gedacht und alles Denkbare auch gemacht werden kann, warum sollte man es dann nicht auch einmal mit dem Gegenteil versuchen? Die Welt ist das, was der Fall ist, von ihr berichtet das Fernsehen und das Internet, die Hinterwelt heißt Kultur, die man hat, aber über die man nicht verfügt. Hinzu kommt: Begriffe sind längst nicht mehr Werkzeuge des Denkens, sondern Signalflaggen zur zeitweisen Konstruktion von Erfahrungs- und Kommunikationsgemeinschaften. Dies führt zu einer Erweiterung und Beliebigkeit der Begriffsräume, die nicht auf Urteilsfähigkeit oder Sprachkompetenz beruhen, sondern auf Zustimmungsbereitschaft im Medium der Öffentlichkeit.

Von einer Rückkehr zur Erfahrung kann daher auch nirgends die Rede sein. Der Erfahrungsbegriff spielt nur dort eine Rolle, wo er durch das Ereignis und das Erlebnis punktuell „eventerzeugt“ hergestellt wird. Auf Langfristigkeit, auf Verstetigung, auf Routinisierung ist er längst nicht mehr angelegt, einer der wesentlichen Gründe dafür, dass ständig von Nachhaltigkeit die Rede ist. Nur so ist es auch zu erklären, dass es keiner prinzipiellen (historischen oder systematischen) Erwägungen mehr bedarf, um den Französischunterricht an den Gymnasien durch Spanischkurse und den Geschichtsunterricht durch das Fach Gesellschaftslehre zu ersetzen. Warum so viele Studierende unbedingt nach Australien wollen, erschließt sich einer bildungsorientierten Argumentation nur, wenn man den Erfahrungsbegriff sehr weit fasst, also Strandleben und Känguruhs mit hinzunimmt. Dass „China die Zukunft“ ist, wissen inzwischen alle Studenten – in welcher Hinsicht das der Fall sein soll (Mangel an demokratischen Strukturen), kann kaum jemand angeben. Was also erzeugt wird, ist ein Gespür für soziale Wünschbarkeiten, die im Tageswechsel sich verändern.

Denn wo die Interessen des von kollektiven und organisatorischen Beherrschungen und Bevormundungen, von sozialen Zwängen und Manipulierungen freien Menschen liegen, braucht man nicht lange zu erörtern. In der neuen „Meconomy“ (Markus Albers) gilt der Grundsatz, dass wir uns selbst wie eine Marke präsentieren, das Hobby zum Beruf machen und den Lebensmittelpunkt dorthin verlegen müssen, wo man am glücklichsten ist. Wir sollen unsere Stärken ausbauen und Dinge, die wir nicht so gerne machen, an andere Experten auslagern, vielleicht sogar an Dienstleister in anderen Ländern. Herr Albers und Andere finden das gut. Einige Wenige weigern sich immer noch, das Leben als einen Baukasten der Möglichkeiten und die Welt als eine bloße Benutzeroberfläche zu begreifen.

Die größte Gefährdung der persönlichen Verantwortung liegt heute aber darin, dass sich die Situationen mehren, in denen der Einzelne seine (privat bejahten) Normen und Verantwortungen sofort aufgibt, sobald er glaubt, damit gegen Erwartungen und Wünschbarkeiten jener Netzwerke zu verstoßen, von denen er sich Förderung und Beförderung erhofft. An die Stelle des persönlichen Gewissens (Rückgrat) tritt die Folgsamkeit gegenüber Kollektivmeinungen. Entscheidend ist die Frage, in welcher Hinsicht und in welchem Umfang unsere gesellschaftlich geteilten Vorstellungen über Religion, Ethik und Moral sich in einer handlungsleitenden Begrifflichkeit niedergeschlagen haben, die – zumeist von den Wissenschaften des Sozialen verwaltet – zu einer Banalisierung der institutionellen Seite des „*forum internum*“ geführt haben. Der Begriff der „Banalisierung“ steht dabei vor allem für die inzwischen flächendeckende, d. h. auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen zu beobachtende Vernichtung von Differenz, die mit einer Grenzverschiebung zwischen den Bereichen des Privaten, der Politik, Wissenschaft und Religion einhergeht (Refeudalisierung ist die andere Seite der gleichen Medaille) und auf einer Verweigerung von begrifflicher Spezifikation, also von Begriffsarbeit, beruht. Im Gefolge der absoluten Herrschaft des „Ich“, die vor allem im Zusammenhang der Medialisierung der Welt auftaucht, erscheint die „Banalisierung“ in Gestalt eines „individualisierten Occasionalismus“ (Schmitt) als Sakralisierung des Alltags und Veralltäglichen des Heiligen einerseits, als fundamentaler Opportunismus (als Verweigerung einer *zurechenbaren Lebensführung*) andererseits.

Die (moralische) Welt, in der wir heute leben, ist daher weitgehend durch eine „Fassaden-Dramaturgie“ (Ödön von Horváth) gekennzeichnet. Der Begriff der Fassade verweist dabei auf etwas Vor-gestelltes, ein Phänomen der Doppelheit, das sich durch das permanente Spiel von Zeigen und Verbergen manifestiert, eine Strategie der Banalisierung, die darin besteht, durch Zeigen zu verbergen. Bloßes „decorum“ ist die mystisch ausgeschmückte „Innerlichkeit“ (die jede „Frömmigkeit“ der Lächerlichkeit preisgibt). Die Raffinierung des auf sich selbst zurückgefallenen Innenlebens ist einer hohen Verfeinerung fähig, und es gibt schon viele Menschen, bei denen ein Gedanke oder ein Gefühl nicht nur als wirklicher Vorgang, sondern als Selbstreiz auftritt, auf den sie wiederum reagieren (Selbstgenuss). In dem Begriff der Mei-



nung, die genau die überzeugungsgestützte Vorstellung ist, hat die Subjektivität es zu öffentlicher und rechtlicher Anerkennung gebracht (Gehlen).

Eine Verwandlung findet nicht statt, sondern wird temporär in den Alltag integriert, man nimmt sich eine Auszeit, man ist dann mal weg, man fährt zu einem Wellness-Wochenende. Der oft bemühte Begriff der Ganzheitlichkeit ist partikularistisch, besteht aus einer Addition verschiedenster Konsumangebote, die sich aus der Perspektive des Einzelnen zu einem Ganzen fügen. Die ideale, kultivierte Persönlichkeit ist durch eine moralisierende Rhetorik von Mehr-Wert, Überschuss und Glaubensstolz oder Überzeugungsreinheit gekennzeichnet. Sie kultiviert fortwährend den Reflexionszustand des „sehr viel mehr und anders als nur“. Hierin steckt viel moralische Arroganz. Je höher das Bildungsideal, umso mehr braucht man die Aura des Außergewöhnlichen, auch und gerade im Bereich der Institutionen. Was sich entscheidend geändert hat, ist nicht nur der Abbau repräsentativer Kultur (Bildungsbürgertum), sondern das vollständige Verschwinden eines kulturellen Kanons, einer Kulturrelite und der klaren Trennung und Differenz zwischen Fachmenschen und Laien, zwischen Urteilsfähigkeit und dem Massengeschmack der Meinungsinhaber. Absonderung von der Alltagswelt, Differenz und Distanz gehören nicht zu den gängigen Spielregeln. In seinem eigenen Bewusstsein glaubt nun ein jeder, selbst der unselbständigste Kopf, souverän zu sein. Der Aberglaube setzt sich durch, als könne ein jeder im eigenen Bewusstsein, wenn schon nirgendwo sonst, Herr im Haus bleiben. Dies, so hatte Hans Magnus Enzensberger²⁶ angemerkt, sei einfach nur schlechte Philosophie, Idealismus in Hausschuhen, reduziert auf das Augenmaß des Privaten.

Ich komme zum Schluss. Die vorstehende Philippika muss sich den Vorwurf gefallen lassen, ein Stück jenes Kulturpessimismus zu sein, über den alle Verächter des Bildungsbürgertums oder der Idee einer „repräsentativen Kultur“ nur noch milde lächeln. Ich glaube, dass man es sich damit ein wenig zu einfach macht. Was wir nötig haben, sind brauchbare (überzeugende, plausible) Analysen unserer gegenwärtigen Situation, die verworrener nicht sein kann. Was wir brauchen, sind Institutionen, deren Leitideen deutlich sichtbar werden. Was wir dringend benötigen, ist eine neue Debattenkultur, die sich dem Talkshow-Format entschieden verweigert. Was wir uns ganz dringend wünschen, ist der Mut zum Widerspruch. Wären wir Kulturpessimisten, so würden wir fragen: nach uns die Sintflut? Da wir aber (an der Seite des Kabarettisten Georg Schramm) unverbesserliche Optimisten sind, stellen wir lieber fest: wir sind die Sintflut! Denn in dieser Einsicht steckt vielleicht auch der Antrieb zur Verbesserung (nicht nur) unserer Denk-Verhältnisse. Oder, in den Worten Tocquevilles: „Man darf sich also nicht in Sicherheit wiegen, indem man denkt, die Barbaren seien noch weit von uns entfernt; denn gibt es Völker, die sich

26 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. (= edition suhrkamp. 63.) S. 7.

das Licht aus den Händen reißen lassen, so gibt es andere, die es mit ihren Füßen selbst zertreten.“²⁷

27 Tocqueville, Über die Demokratie in Amerika, S. 60.



Vom kreativen Effekt der Zensur alttestamentlicher Gottesbilder

Das alttestamentliche Bilderverbot in seinen historischen Kontexten und seinen Auswirkungen auf die metaphorische Rede von Gott

Von Irmtraud Fischer

Es legt sich nicht unmittelbar nahe, dass sich eine Alttestamentlerin von ihrem Fach her zu Zensur äußert. Schließlich ist das, was wir heute unter Zensur verstehen, vorrangig mit der Kontrolle von Massenmedien verbunden, die es in der Form zu biblischen Zeiten nicht gab. Zensur im Sinne kontrollierender Lenkung von Information und Deutungshoheit über Fakten durch politische, religiöse oder wirtschaftliche Institutionen und Machthaber gab und gibt es freilich überall, wo Menschen zusammenleben und sich eine soziale Ordnung bzw. Hierarchie herausbildet. So will dieser Beitrag in einem interdisziplinären Kontext einige grobe historische und theologische Linien vom alttestamentlichen Verbot, andere Gottheiten zu verehren, über die ikonographische Zensur hin zu erlaubten, religionspolitisch aber völlig inkorrekten sprachlichen Gottesbildern nachzeichnen.

Der biblische Geschichtsaufriß als theologisches Programm

Die Bibel wird noch immer sehr oft als Geschichtsbuch angesehen, das zuverlässige Angaben über den historischen Verlauf der Ereignisse im Vorderen Orient des 1. Jahrtausends liefert. In der alttestamentlichen Wissenschaft ist man heute davon weit entfernt.

Liest man die Bibel wie ein Buch von vorne bis hinten durch,¹ so begegnet man bereits ab dem ersten Kapitel nur einer einzigen Gottheit, die auch die Schöpfergottheit ist. Der Text (der aus der Mitte des 1. Jt. v. Chr. stammt) insinuiert damit einen sogenannten „Urmonotheismus“: Am Anfang hätten die Menschen an nur einen einzigen Gott geglaubt, von dem man dann aber durch die Begegnung mit anderen Völkern und deren Pantheon nach und nach abgefallen bzw. zu einem Synkretismus gekommen sei, der die Gottheit Israels, JHWH,² zu einer unter vielen gemacht

- 1 Die historisch-kritische Forschung am Alten Testament (= AT), die der Textentstehung nachgeht, erkannte bald, dass der sogenannte „Endtext“ in seiner heutigen Anordnung nicht der Reihenfolge seiner Abfassung entspricht und in der später als „Bibel“ bezeichneten Komposition von Einzeltexten, Buchteilen und Buchfolgen junge Texte neben alten zu stehen kommen.
- 2 Da das Hebräische eine Konsonantenschrift ist und die Vokalisierung erst im Laufe des 1. Jt. n. Chr. eingefügt und damit festgeschrieben wurde, kann man nicht mit Gewissheit rekonstruieren, wie der Gottesname vokalisiert wurde. Im Judentum ist der Eigenname Gottes sakrosankt und darf daher gar nicht ausgesprochen werden. Die Schreibweise JHWH mit „ausschließlich“ würde das Gegenteil bedeuten, B.] Konsonanten in Kapi

hätte. Erst durch die leidvollen Exilerfahrungen hätte man wieder zu dieser einen und einzigen Gottheit zurückgefunden.

Dieser biblische Geschichtsaufriß ist als theologisches Konzept zu verstehen, nicht als Nachzeichnung einer religionsgeschichtlichen Entwicklung. Heute wird allgemein die These vertreten, dass sich im ausgehenden 7. Jh. v. Chr. allmählich eine sogenannte „monolatrische“ Tendenz entwickelte, die JHWH als „Nationalgott“, als allein und ausschließlich zu verehrende Gottheit zu installieren versuchte. Erst ein gutes halbes Jahrhundert später, also frühestens im babylonischen Exil (Mitte des 6. Jh. v. Chr.), entstanden erste monotheistische Konzepte. Diese verstanden nun die eine und einzige Gottheit für Israel als einzig existierende. Diese konnte damit aber nicht mehr nur für ihr eigenes Volk zuständig sein, sondern musste für die ganze Welt und alle Völker die einzige Gottheit sein. Am Anfang der Bibel spiegelt sich in den Schöpfungstexten der Genesis diese religionsgeschichtliche Entwicklung wider. Die Texte Gen 1–3 versuchen dieses theologische Programm als welterzeugende Erzählungen³ von der Entstehung der Welt im kollektiven Gedächtnis⁴ zu verankern.

Da diese nach dem Konzept des Monotheismus einzig existierende Gottheit ein ganzes Pantheon mit all seinen auf unterschiedlichen Gottheiten verteilten Funktionen „ersetzen“ muss, muss sie für alle Bereiche des Lebens und des Kosmos und eben auch für alle Völker der Erde die Zuständigkeit übernehmen. JHWH als universale einzige Gottheit saugt jegliche Gottesvorstellung auf und inkulturiert sie durch spezifische theologische Konzeptionen. Da diese Gottheit den gesamten Götterhimmel in sich konzentriert, ist konsequenterweise keine ikonographische Darstellung mehr möglich, da mit jedem Bild auf nunmehr zu Götzen degradierte Gottheiten verwiesen werden könnte. Die streng monotheistische Gottesvorstellung des Judentums ist daher anikonisch. Dieses theologische Konzept, das die Gottespräsenz im Wort, nicht aber im Bild gegeben sieht (vgl. Dtn 4,15–19⁵), wird ebenfalls in die Anfangs-

tälchen oder Großbuchstaben hat sich heute bei jenen Forschenden durchgesetzt, die im Dialog mit dem Judentum aktiv sind.

- 3 Dieser Ausdruck stammt von Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (Originalausgabe: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett 1978/1992). Im deutschen Sprachraum hat Ansgar Nünning: *Welten – Weltbilder – Weisen der Welterzeugung*. Zum Wissen der Literatur und zur Aufgabe der Literaturwissenschaft. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 59 (2009), S. 65–80, diesen Ansatz weiterentwickelt. Zu diesem Konzept in der alttestamentlichen (=atl.) Exegese siehe Irmtraud Fischer: *Dokumentierte Welt versus Welt erzeugende Erzählung. Aspekte zur Sinn stiftenden Funktion der Bibel*. In: *Jahrbuch für konstruktivistische Religionsdidaktik* 7 (2016), S. 23–32.
- 4 Zu diesem Konzept siehe Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992.
- 5 Normalerweise zitiert man als Alttestamentlerin keine Bibelstellen in Fußnoten. Da hier der Kontext jedoch nicht theologisch ist und nicht anzunehmen ist, dass alle Lesenden gleich eine Bibel zur Hand haben, legt es sich nahe, den Text, auf den verwiesen wird, abzudrucken. Die Zitate sind (falls nicht anders vermerkt) der Einheitsübersetzung (Neuaus-



zeit zurückprojiziert: Das Verbot jeglicher bildlicher Darstellung wird als Teil der Sinai-Tora im Dekalog verankert (Ex 20,4; Dtn 5,8⁶). Dazu ist allerdings festzustellen, dass die christliche Tradition – insbesondere in der katholischen Form – in ihrer Version der Zehn Gebote das Bilderverbot eliminiert – und damit einen der bedeutsamen Texte ihrer Heiligen Schrift zensuriert hat.⁷

Zur historischen Rekonstruktion der Religionsgeschichte Israels

Die durch wissenschaftlich aufgearbeitete Grabungen immer zahlreicher werdenden Funde zur Religionsgeschichte Alt-Israels bieten freilich ein völlig anderes Bild. Sie bezeugen bis weit ins 1. Jt. hinein die Präsenz von Götter- und Göttinnenbildern,⁸ die auf unterschiedlichste Gottheiten, sowohl aus dem kanaanäischen als auch aus dem ägyptischen und mesopotamischen Kulturraum, verweisen. Sogar biblische Texte bezeugen ausführlich die religiöse Vielfalt in den ersten 400 Jahren des 1. Jt. v. Chr. Lässt man die inhärente Polemik beiseite und nimmt man die Geschichtsrückblicke von 2 Kön 17,1–17 und 2 Kön 21,1–9 als Informationen darüber, was alles bis ins ausgehende 7. Jh. v. Chr. möglich und vorhanden war, so erfahren wir, dass selbst im Tempel von Jerusalem ein Kultpfahl der Göttin Aschera aufgestellt war (vgl. auch 1 Kön 15,13⁹), der assyrische Gestirnskult übernommen wurde und

gabe 2016) entnommen (<https://www.bibleserver.com/start/EU> [2020-08-08]). Da es sich bei *LiTheS* um eine Onlinezeitschrift handelt, versuche ich im Folgenden, viele weiterführende Hinweise nicht auf klassische atl. Forschung in den üblichen Printmedien, sondern des bequemeren Zugangs wegen auf Online-Informationen zu geben.

„Nehmt euch um eures Lebens willen gut in Acht! Denn ihr habt keinerlei Gestalt gesehen an dem Tag, als der HERR am Horeb mitten aus dem Feuer zu euch sprach. Lauft nicht in euer Verderben und macht euch kein Kultbild, das irgendetwas darstellt, keine Statue, kein Abbild eines männlichen oder weiblichen Wesens, kein Abbild irgendeines Tiers, das auf der Erde lebt, kein Abbild irgendeines gefiederten Vogels, der am Himmel fliegt, kein Abbild irgendeines Tiers, das am Boden kriecht, und kein Abbild irgendeines Meerestieres im Wasser unter der Erde! Wenn du die Augen zum Himmel erhebst und das ganze Himmelsheer siehst, die Sonne, den Mond und die Sterne, dann lass dich nicht verführen! Du sollst dich nicht vor ihnen niederwerfen und ihnen nicht dienen. Der HERR, dein Gott, hat sie allen Völkern unter dem ganzen Himmel zugewiesen.“

- 6 „Du sollst dir kein Kultbild machen, keine Gestalt von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.“
- 7 Ohne diese Form der Zensur eines Bibeltexts wäre ein Großteil der Kunstgeschichte bis weit ins Barock hinein unmöglich gewesen.
- 8 Vgl. dazu vor allem die Forschungen der Schule Othmar Keels, u. a. Silvia Schroer: *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament*. Freiburg (CH): Universitätsverlag 1987. (= *Orbis Biblicus et Orientalis*. 74.); Othmar Keel und Christoph Uehlinger: *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen*. Freiburg: Herder 1992. (= *Quaestiones disputatae*. 134.); sowie Christl M. Maier: *Göttin*. In: *WiBiLex*: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/19772/> [2020-08-08].
- 9 „Auch seine Großmutter Maacha entthob er ihrer Stellung als Herrin, weil sie der Aschera ein Schandbild errichtet hatte. Er ließ ihr Schandbild umhauen und im Kidrontal verbrennen.“

Ishtar, die Himmelskönigin (vgl. Jer 7,18; 44,15–19¹⁰), verehrt wurde, Baal lange Zeit eine große Rolle spielte (vgl. zudem 1 Kön 16,31–33¹¹ und die Erzählung über den Wettstreit der Baals- und AscheraprophetInnen mit dem JHWH-Propheten Elija in 1 Kön 18) und Gottheiten wie z. B. Anat, Schemesch oder Lachem sich in Ortsnamen widerspiegeln (vgl. Anatot, Bet-Schemesch, Betlehem) und sich deren Ikonographie durch archäologische Funde des 1. Jt. in Israel an unterschiedlichen Orten nachweisen lässt.

Nun könnte man diese Bilder allesamt der kanaanäischen Religion zuordnen, da man bislang noch keine einzige eindeutige Darstellung der Gottheit JHWH gefunden hat. JHWH, der in der ausgehenden Königszeit zum allein zu verehrenden Nationalgott avancierte, war offenkundig im kanaanäischen Pantheon nicht verankert. Er hat in dieser auch in der Mythologie gut bezeugten Götterfamilie weder eine Göttergemahlin noch Verwandte, was darauf schließen lässt, dass es sich um keine autochthone Gottheit handelt. Vermutlich kam sie mit jener kleinen „Exodusgruppe“ ins Land, die mit alteingesessenen ethnischen Gruppen einen Teil des Kerns jener Nationalstaaten bildete, der sich am Anfang des 1. Jt. als Nachfolger der zahlreichen kanaanäischen Stadtstaaten etablieren konnte und in der Bibel als Israel (= Nordreich; Untergang 722 v. Chr. durch die Assyrer) und Juda (= Südreich; Untergang 586 v. Chr. durch die Babylonier) bekannt ist.

Auch in Israel gab es Bilder

Ob der JHWH-Kult immer anikonisch gewesen ist,¹² ist fraglich, lässt sich aber auch nicht mit Gewissheit bestimmen. Sicher ist, dass es Inkulturationsversuche

- 10 „Da antworteten alle Männer, die wussten, dass ihre Frauen anderen Göttern [besser: Gottheiten] Räucheropfer darbrachten, und alle Frauen, die dabeistanden, eine große Schar, sowie alle, die im Land Ägypten und in Patros wohnten, dem Jeremia: Was das Wort betrifft, das du im Namen des HERRN zu uns gesprochen hast, so hören wir nicht auf dich. Vielmehr werden wir jedes Wort ausführen, das aus unserem Mund hervorgegangen ist: Wir werden der Himmelskönigin Räucheropfer darbringen und ihr werden wir Trankopfer ausgießen, wie wir, unsere Väter [besser: Eltern], unsere Könige und unsere Großen in den Städten Judas und in den Straßen Jerusalems es getan haben. Damals hatten wir Brot genug; es ging uns gut und wir haben kein Unheil gesehen. Seit wir aber aufgehört haben, der Himmelskönigin Räucheropfer darzubringen und ihr Trankopfer auszugießen, fehlt es uns an allem und wir kommen durch Schwert und Hunger um. Wenn wir der Himmelskönigin Räucheropfer darbringen und ihr Trankopfer ausgießen: Geschieht es denn ohne unsere Männer, dass wir für sie Opferkuchen mit ihrem Bild zubereiten und ihr Trankopfer ausgießen?“
- 11 Über Ahab wird gesagt: „Es war noch das Wenigste, dass er an den Sünden Jerobeams, des Sohnes Nebats, festhielt. Er nahm Isebel, die Tochter Etbaals, des Königs der Sidonier, zur Frau, ging hin, diente dem Baal und warf sich vor ihm nieder. Im Baalstempel, den er in Samaria baute, errichtete er einen Altar für den Baal. Auch stellte er einen Kultpfahl [besser: eine Aschera] auf und tat noch vieles andere, womit er den HERRN, den Gott Israels, mehr erzürnte als alle Könige Israels vor ihm.“
- 12 Nach Ri 17,3–5 lässt Michas Mutter ein Götterbild anfertigen; da sie JHWH als Bezugsgottheit erwähnt, handelt es sich offenkundig um ein Bild dieser Gottheit. Wie dieses aus-



dieser Gottheit gab, die sich auch ikonographisch niederschlugen. An zwei Beispielen, einem literarischen aus der Bibel und einem ikonographischen aus einem archäologischen Fund, sei dies im Folgenden veranschaulicht.

Die Gottheit Israels wird durch ein Stierbild verehrt

Stierbilder finden sich im gesamten Alten Orient als Symbol der Stärke und Vitalität und werden daher ikonographisch auch für Götter entweder als Symbol- oder als Podesttier anthropomorpher Darstellungen von Gottheiten verwendet. Wenn daher auch JHWH in diesem Symbol verehrt wurde, ist dies durchaus im Rahmen der allgemeinen Vorstellungen und sollte nicht verwundern. Ikonographisch gibt es viele Funde zu Stierbildern auf Siegeln, in Form von (Halb-)Plastiken, Bemalungen oder Ritzzeichnungen.¹³ Da allerdings nirgends eine Beischrift zu finden ist, die auf eine Darstellung der Gottheit JHWH verweisen würde, können wir nicht mit Gewissheit sagen, welche Gottheit durch die Stierbilder repräsentiert wurde.

In der Bibel finden sich jedoch eindeutige Texte, die die Verehrung JHWHs in der Ikonographie eines (Jung-)Stieres bezeugen: In 1 Kön 12,28¹⁴ wird erzählt, dass der erste König des Nordreichs, Jerobeam I., in den Heiligtümern Betel und Dan jeweils ein Bild eines Jungstieres aufstellte. Historisch gesehen ist dies eine konsequente Fortsetzung bronzzeitlicher Götterverehrung. Da innerbiblisch auf diese Art der Verehrung JHWHs mehrfach verwiesen wird, ist es wahrscheinlich, dass an diesen beiden exponierten Orten des Nordreichs, in den Tempeln von Betel und Dan, JHWH in Form von Stierstatuen repräsentiert wurde. Die Gründung dieser beiden Heiligtümer durch Jerobeam ist gleichwohl nicht historisch, sie bestehen bereits bei der Gründung des Nordreichs. Der Text, der deutlich aus der Perspektive des Südreichs (Jerusalem als einzig legitimes Kultzentrum!) geschrieben ist, ist polemisch daran interessiert, das Nordreich als kultisch deviant zu präsentieren und somit einen wohl bereits erfolgten Untergang dieses Königreichs zu erklären.

gesehen hat, wird zwar nicht gesagt, da es sich aber um ein mit Metall überzogenes Bild handelt, denkt man nicht an anikonische Steinmale (Mazzebot), sondern vielmehr an figurliche Statuetten.

- 13 Siehe dazu ausführlicher: Klaus Koenen: Stierbilder. In: WiBiLex <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/30502/> [2020-08-08].
- 14 „So ging er mit sich zu Rate, ließ zwei goldene Kälber anfertigen und sagte: Ihr seid schon zu viel nach Jerusalem hinaufgezogen. Hier sind deine Götter, Israel, die dich aus Ägypten heraufgeführt haben. Er stellte das eine Kalb in Bet-El auf, das andere brachte er nach Dan. Dies wurde Anlass zur Sünde. Das Volk zog vor dem einen Kalb her bis nach Dan. Auch machte er das Haus der Kulthöhen und Priester, die aus allen Teilen des Volkes stammten und nicht zu den Söhnen Levis gehörten. Für den fünfzehnten Tag des achten Monats machte Jerobeam ein Fest, das dem Fest in Juda entsprach. Er stieg zum Altar hinauf. Das tat er in Bet-El, um den Kälbern zu opfern, die er hatte machen lassen. In Bet-El ließ er auch die Priester auftreten, die er für die Kulthöhen gemacht hatte. Am fünfzehnten Tag des achten Monats stieg er zum Altar hinauf, den er in Bet-El gemacht hatte. Er hatte sich diesen Monat eigens ausgedacht und diesen Tag zu einem Fest für die Israeliten gemacht. An ihm stieg er zum Altar hinauf, um zu opfern.“ (1 Kön 12,28–33).

In den Welt erzeugenden Erzählungen des Pentateuchs wird die Verehrung JHWHs in Form eines Jungstiers bereits in die Exoduszeit zurückverlegt – und damit in die allerersten Anfänge Israels als Volk. In Ex 32,4¹⁵ wird erzählt, dass ausgerechnet Moses Bruder, der Hohepriester Aaron, eine goldene Götterstatuette in Form eines Jungstieres anfertigen lässt und diese sodann zur Verehrung übergibt mit den Worten: „Das sind deine Götter, Israel, die dich aus dem Land Ägypten heraufgeführt haben.“

Diese Deklaration stimmt wortwörtlich mit dem Dedikationsspruch überein, mit dem nach 1 Kön 12,28 Jerobeam die beiden Stierbilder von Betel und Dan der Verehrung übergibt. Der Erzählung nach hat Aaron aber nur *eine* goldene Statuette eines Jungstiers hergestellt, die sodann despektierlich als „goldenes Kalb“ in die Geschichte einging. Die Szene am Sinai spiegelt also eindeutig die beiden aus der Perspektive des (nach dem Untergang des Nordreichs einzig verbliebenen) Südreichs verpönten Kultbilder aus Betel und Dan wider und belegt damit anschaulich, dass es einen ikonischen Kult jener Gottheit der Exodusgruppe gab, die als JHWH bezeichnet und in der Folge die einzige Gottheit für das Volk und sodann die einzige überhaupt wurde.

JHWH und seine Aschera

Auch von Versuchen der Inkulturation der nicht autochthonen Gottheit JHWH in das kanaanäische Pantheon gibt es *literarische* Zeugnisse, wenn man etwa die in sogenannten Schuldaufweisen oder Polemiken aufgezählten Praktiken und Verehrungsformen – selbst im Jerusalemer Tempel – als Hinweis auf historische Bezeugungen nimmt. Wie bereits oben erwähnt, dürfte insbesondere Aschera mit JHWH verehrt worden sein – und zwar nicht in Konkurrenz zu ihm wie etwa die Himmelskönigin nach Jer 7,44, mit der wohl Ishtar gemeint war.

Seit den 1970er Jahren gibt es allerdings auch *ikonographische* Hinweise darauf aus zwei voneinander unabhängigen Orten: In Chirbet el Qom, einem Ort in der Gegend von Lachisch, am Übergang der südlichen Schefela ins judäische Bergland, wurde im Grab eines gewissen Urijahu eine Grabplatte mit einer segnenden Hand gefunden, die von einer Inschrift umrahmt ist und zweimal von „JHWH und sei-

15 „Als das Volk sah, dass Mose noch immer nicht vom Berg herabkam, versammelte es sich um Aaron und sagte zu ihm: Komm, mach uns Götter, die vor uns herziehen. Denn dieser Mose, der Mann, der uns aus dem Land Ägypten heraufgeführt hat – wir wissen nicht, was mit ihm geschehen ist. Aaron antwortete: Nehmt euren Frauen, Söhnen und Töchtern die goldenen Ringe ab, die sie an den Ohren tragen, und bringt sie her! Da nahm das ganze Volk die goldenen Ohrringe ab und brachte sie zu Aaron. Er nahm sie aus ihrer Hand. Und er bearbeitete sie mit einem Werkzeug und machte daraus ein gegossenes Kalb. Da sagten sie: Das sind deine Götter, Israel, die dich aus dem Land Ägypten heraufgeführt haben. Als Aaron das sah, baute er vor ihm einen Altar und rief aus: Morgen ist ein Fest für den HERRN. Früh am Morgen standen sie auf, brachten Brandopfer dar und führten Tiere für das Heilsopfer herbei. Das Volk setzte sich zum Essen und Trinken und stand auf, um sich zu vergnügen.“ (Ex 32,1–6).



ner Aschera“ redet.¹⁶ Zwei ganz ähnliche Zeugnisse von diesem Götterpaar finden sich auf Vorratskrügen aus Kuntillet 'Ağrud (ebenfalls aus dem 8. Jh. v. Chr.). Auch dort gibt es zwei Belege von „JHWH und seiner Aschera“ in Segenssprüchen.¹⁷ Auf Pithos A sieht man neben dem Text auch eine figürliche Bemalung, die eine Leierspielerin und zwei menschenartige Mischwesen mit Stier- / Kuhköpfen zeigt. Die Kombination von Inschrift und Zeichnung ist zu einem religionspolitischen Streitpunkt geworden: Stellt das Paar JHWH und seine Aschera dar? Die Umzeichnung im *Handbuch der Archäologie* von Helga Weippert¹⁸ zeigt jedenfalls ein gegengeschlechtliches Paar: Die Figur mit den Brüsten hat keine männlichen Geschlechtsteile.¹⁹ Die übliche Umzeichnung der nicht sehr gut erhaltenen roten Bemalung zeigt allerdings zwei männliche Figuren, auch jene mit den Brüsten wird mit Penis und Hoden dargestellt. Die Anfangsdiskussion²⁰ dieser Funde gestaltete sich ähnlich wie beim Fund der beiden Stelen und der beiden Räucheraltäre im Tempel der Festung Arad,²¹ der offenkundig JHWH geweiht war: Frei nach Wilhelm Busch konnte nicht sein, was nicht sein darf! JHWH ist und war immer der Einzige, er kann daher niemals mit anderen Gottheiten – schon gar nicht mit einer weiblichen – zusammen verehrt worden sein ...!

Heute stehen universitär Forschende diesen Funden wissenschaftlich interessiert und gleichzeitig theologisch völlig gelassen gegenüber: In Israel gab es die längste Zeit Bilder von Gottheiten, selbst die Bibel bezeugt dies; und JHWH wurde in einem speziellen religionsgeschichtlichen Stadium gemeinsam mit Aschera, vermutlich teils auch im Kontext eines weitreichenden Pantheons, verehrt.²² Texte, die

- 16 Siehe die Abbildung in: Detlef Jericke: Chirbet el-Qōm (Makkeda). In: WiBiLex: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15969/> [2020-08-08].
- 17 Der Text findet sich online unter https://de.wikipedia.org/wiki/Kuntillet_%CA%BFAdschrud [2020-08-08]. Zudem ist die übliche Umzeichnung der Bemalung von Pithos A zu sehen, die zwei männliche Bes-Gestalten wiedergibt.
- 18 Helga Weippert: Palästina in vorhellenistischer Zeit. München: Beck 1988. (= Handbuch der Archäologie / Vorderasien. 2 / 1.) S. 672.
- 19 Ein Foto, das diese Umzeichnung Weipperts stützen könnte, findet sich unter <https://www.haaretz.com/israel-news/.premium.MAGAZINE-a-strange-drawing-could-undermine-our-entire-idea-of-judaism-1.5973328> [2020-08-08] sowie unter <https://www.biblicalarchaeology.org/daily/biblical-artifacts/puzzling-finds-from-kuntillet-ajrud-a-drawing-of-god-labeled-yahweh-and-his-asherah-or-the-egyptian-god-bes/> [2020-08-08].
- 20 Siehe dazu die Anfangsdiskussion bei André Lemaire: Who or What was Yehovah's Asherah? In: *Biblical Archaeology Review* 10 / 6 (1984), S. 42–51, hier S. 42–43.
- 21 Offenkundig handelt es sich beim Tempel in Tel Arad um ein Doppelheiligtum. Siehe dazu Bilder unter: <https://www.google.at/search?q=tel+arad+Tempel&hl=de&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwiiyKOEqNjdAhUQuRoKHRVZASoQsAR6BAgEEAE&biw=1280&bih=607#imgrc=9PiQhrlFfyijEM:&spf=1537952650923> [2020-08-08]; einige Publikationen und Präsentationen stellen allerdings nur einen Altar und nur eine Stele dar: https://de.wikivoyage.org/wiki/Tel_Arad#/media/File:Tel-arad-heiligtum-allerheiligste.JPG [2020-08-08].
- 22 Siehe dazu ausführlicher: Christian Frevel: Aschera und der Ausschließlichkeitsanspruch

dies bezeugen, sind uns nur ganz wenige in archäologischen Zeugnissen überliefert. Biblische Texte, die darauf schließen lassen, überliefern Notizen darüber nur unter negativen Vorzeichen, die solche Verehrungsformen als Synkretismus brandmarken und als eine Variante darstellen. Diese Texte sind also durch die Zensur gegangen: Die Hinweise auf eine Inkulturation JHWHs und eine bildliche Verehrung gibt es noch, allerdings nur mehr mit pejorativer Bewertung. Der spätere Eingottglaube hat diese Formen der JHWH-Religion insofern zensuriert, als diese Texte nicht mehr als Belege religionsgeschichtlicher Stadien zu lesen sind, sondern als immer schon deviante und daher zu verabscheuende Formen außerhalb der offiziellen Religion, die sich so freilich erst ein paar Jahrhunderte später entwickelte.

Totalzensur der ikonographischen Bilder am Hauptportal – Einzug der religionspolitisch völlig inkorrekten Sprachbilder durch die Hintertür

Die monotheistische Gottesvorstellung bewirkt eine Konzentration aller Gottheiten und aller ihrer Funktionen auf eine einzige. Texte, die von einer Vielzahl von Gottheiten sprechen, werden insofern zensuriert, als diese nur mehr als Aufweis der Schuldhaftigkeit Israels in seiner vom Monotheismus abweichenden Gottesvorstellung stehen bleiben. Mit dieser „Uniformierung“ fällt konsequenterweise die Darstellung der nunmehr einzigen Gottheit, da visuelle Gottesbilder im Alten Orient nie neutral sind, auf spezielle Gottheiten verweisen und zudem inhaltliche Festlegungen bewirken.

Die Entscheidung für eine anikonische Verehrung JHWHs wird jedoch etwa zur selben Zeit davon begleitet, dass die Sprachbilder für diese einzige Gottheit umso vielfältiger werden. Da diese Gottheit die Funktionen und Zuständigkeiten aller Gottheiten vereint und somit universal ist, müssen die sprachlichen Bilder möglichst vielfältig sein, damit die Festlegung auf ein einziges Bild unterbleibt. Bei all den vielen Metaphern, die sich in der nachexilischen Zeit vermehrt bilden und all jene Bereiche beinhalten, die in der Darstellung verboten werden, muss allerdings der „Bildcharakter“ im Bewusstsein gehalten werden. Jegliche Rede von Gott und jegliche Gottesvorstellung bildet immer nur einen Aspekt des Göttlichen ab,²³ nie die gesamte Transzendenz. Vergleiche und Metaphern stehen dabei auf selber Ebene

YHWHs. Beiträge zu literarischen, religionsgeschichtlichen und ikonographischen Aspekten der Ascheradiskussion. Frankfurt am Main: Beltz Athenäum 1995. (= Bonner Biblische Beiträge. 94.) S. 925, der eine Entwicklung der altisraelitischen Gottesvorstellung vom nicht autochthonen „Solitär“ zu Versuchen der Integration JHWHs in das Pantheon durch seine Verknüpfung mit Aschera in der Epoche der Königszeit bis hin zur monotheistischen Wende nachzeichnet, die JHWH nicht nur als den „Solitär“ unter anderen, fremden Gottheiten konzipiert, sondern als Einzigen Gott.

- 23 Diesen Aspekt und die Vielfalt der Gottesbilder habe ich näher ausgeführt in: Irntraud Fischer: Las imágenes de Dios tras la adopción del monoteísmo. Ninguna imagen iconográfica, pero miles de imágenes verbales. In: Los rostros de Dios. Imágenes y experiencias de lo divino en la Biblia. III Congreso Bíblico Internacional de la ABE (Sevilla, 3–5 septiembre 2012). Herausgegeben von Carmen Bernabé. Estella: Editorial Verbo Divino 2013. (= Asociación Bíblica Española/Monografías. 62.) S. 167–180.



und geben keine graduelle Unterscheidung von treffenderen und weniger wichtigen Gottesbildern an. Nicht alle Facetten eines verwendeten Bildes sind gleich relevant. Manche können silent, manche salient sein.²⁴ Wer an Gott glaubt, muss sich aber ein Bild von seiner Gottheit machen, vom Transzendenten. Wie aber kann Gott imaginiert werden, wenn er nicht dargestellt werden darf? „Du *sollst* dir kein Bild machen“ steht diametral der Notwendigkeit der Glaubenden gegenüber: Du *musst* dir eine Vorstellung von Gott machen!

Die ikonographische Totalzensur in Bezug auf die personal gedachte Gottheit JHWH bewirkt historisch je länger desto mehr eine Explosion der Sprachbilder. Selbst jene Bilder, die ikonographisch ausdrücklich verboten werden, feiern als religionspolitisch völlig inkorrekte Metaphern fröhliche Urstände: Die Sonne der Gerechtigkeit (Mal 3,20) verwendet eines der durch die Oktroyierung des assyrischen Kultes so verpönten Astralbilder, die personifizierte göttliche Weisheit wird in Spr 8 als Schöpfungsordnung nach der ägyptischen Maat und in Sir 24,9–22 als Baumgöttin dargestellt. JHWH wird als schwangere und gebärende Gottheit (Num 11,12–14; Jes 42,14), aber auch als zeugender Vater (Jes 45,9f.; 63,16; 64,7) imaginiert und mit einem brüllenden Löwen (Jes 31,4; Am 1,2) oder einer Bärenmutter (Hos 13,8) verglichen, gleichzeitig aber auch im Bild unbelebter Dinge als Fliehbürg (Ps 9,10) und Fels angerufen (Ps 19,15). Sogar die vegetabile Metapher des immergrünen Wacholders findet sich (Hos 14,9). Der reflektierte Monotheismus kam also zum Schluss, dass die universal verstandene Gottheit JHWH mit allen möglichen Sprachbildern imaginiert werden kann, jedoch keines dieser Bilder für das Gottesverständnis des Einen und Einzigen genügt, sondern bloß Aspekte davon zu liefern imstande ist.

Diese Vielfalt der Sprachbilder der jüdischen Bibel ist freilich in der christlichen Tradition verloren gegangen. Das frühe Christentum hat noch viele Symbole wie etwa den Fisch oder das Kreuzzeichen verwendet und in seiner Ikonographie viel aus der antiken Welt übernommen. Aufgrund der dogmatischen Lehre, dass ein Part der Gottheit in Jesus von Nazaret als Sohn des himmlischen Vaters Mensch geworden ist, hat es sich für die ikonographisch anthropomorphe Darstellung Gottes entschieden. Das blieb freilich nicht ohne jene Wirkung, die man mit einem anikonischen Kult vermeiden wollte: die Vereindeutigung Gottes und die Verengung des Gottesbildes. Gerade die feministische Theologie hat mit dem dreifaltigen, rein männlich imaginierten Gott (Vater – Sohn – Spiritus) ihre liebe Not. Aber wohl auch alle, die eine gestörte Vaterbeziehung haben, empfinden dieses ausschließende Gottesbild als problematisch: Die Aufhebung der Zensur in Bezug auf das Bild bewirkte langfristig also eine Zensur der Gottesvorstellung, die heute in manchen Kreisen so weit gediehen ist, dass sie die Bildhaftigkeit jeglicher Rede von Gott vergessen ...

24 Zu diesem Aspekt siehe Hanne Løland: Silent or Salient Gender? The Interpretation of Gendered God-Language in the Hebrew Bible, Exemplified in Isaiah 42, 46, and 49. Tübingen: Mohr Siebeck 2008. (= Forschungen zum Alten Testament. 2/32.) S. 47–56.

Zensur und Political Correctness auf der Opernbühne

Von Michael Walter

Zensur

Sozial- und politikromantische Einbildungen haben eine lange, vielleicht sogar unendliche Lebensdauer, vor allem – aber nicht nur – in den Massenmedien. Zu solchen Vorstellungen gehört, dass die Oper vor allem im 19. Jahrhundert eine revolutionäre und systemkritische Wirksamkeit entfaltete oder die Komponisten dies zumindest beabsichtigten: Aubers *Stumme von Portici* etwa hätte 1830 die Revolution in Brüssel ausgelöst. Weil die Oper ein Revolutionsduett enthält, müsse die Oper revolutionär und gegen das monarchische System gerichtet gewesen sein. Verdis frühe Opern seien gegen die habsburgische Besetzung Italiens gerichtet gewesen, hätten Propaganda gemacht für den Risorgimento und politisch aufrüttelnde Musik sowie verdeckte politische Botschaften im Text enthalten. Mozarts *Figaro* sei eine Freiheitsoper knapp vor der Französischen Revolution, und auch im *Don Giovanni* gehe es irgendwie um Freiheit, weil schon in der ersten Szene der Diener Leporello aufmüpfig und politisch davon singe, er wolle auch endlich mal ein Edelmann sein. Die Opernzensur, so wird umgekehrt geschlossen, sei dazu dagewesen, all dies zu unterdrücken. Und die freiheitsliebenden und aufgeklärten Komponisten hätten einen steten Kampf gegen die Zensoren zu führen gehabt.

Das hier skizzierte Bild der Operngeschichte darf man, auch wenn es immer noch in wissenschaftlichen Kontexten erscheint, als groben Unfug bezeichnen. Es ist schon lange erwiesen, dass Aubers *Stumme von Portici* 1830 *nicht* die belgische Revolution ausgelöst hat¹ oder dass Verdis Opern der 1840er Jahre *keinen* politischen Inhalt hatten und seine Melodien das Opernpublikum nicht zum risorgimentalen Protest verleiteten². Und Mozarts *Don Giovanni* und *Figaro* sind problemlos und von der Zensur unbehelligt an deutschen Hofopern aufgeführt worden, können also nicht

- 1 Vgl. Sonia Slatin: Opera and revolution: *La Muette de Portici* and the Belgian revolution of 1830 revisited. In: *Journal of Musicological Research* 3 (1979), S. 45–62.
- 2 Vgl. Roger Parker: „Arpa d’or dei fatidici vati“. The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani 1997; Birgit Pauls: Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung. Berlin: Akademie-Verlag 1996. (= Politische Ideen. 4.); Mary Ann Smart: Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento. In: *The Cambridge Companion to Verdi*. Herausgegeben von Scott L. Balthazar. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 2004, S. 29–46; Anselm Gerhard: Giuseppe Verdi. München: Beck 2012. (= Beck’sche Reihe. 2754.) S. 29–32 und S. 88–89; Michael Walter: Verdi, Wagner und die Politik. In: *Verdi und Wagner. Kulturen der Oper*. Herausgegeben von Arnold Jacobs-hagen. Weimar; Wien: Böhlau 2014, S. 55–92; derselbe: Verdis Opern und der Risorgimento. In: *Muzikološki Zbornik* 50 (2014), S. 5–38; derselbe: Verdis Musik als Form des Protestes 1848?. In: *Glasba kot protest / Music as Protest*. 29. Slovenski glasbeni dnevi. / The 29th Slovenian Music days. Ljubljana 11.–14.3.2014 [...]. Mednarodni muzikološki simpozij. / International musicological Symposium. Herausgegeben von Primož Kuret. Ljubljana: Festival Ljubljana 2015, S. 96–106.





gar so revolutionär sein, wie man immer unterstellt³. Viel wichtiger als das politische Argument war sowohl im 18. wie im 19. Jahrhundert das moralische Argument von Zensoren gegen einzelne Opern, so z. B. als das Münchener Zensurkollegium Mozarts *Don Juan* (d. h. eine deutsche Übersetzung von *Don Giovanni*) 1791 verbieten wollte:

„Wir haben dem Titl. Grafen von Seeau die in der letzt verfloffenen Woche zur Censur der komischen Oper Don Juan als ärgerlich sub hodj. verboten, indem dort und da verschiedene Stellen vorkommen, welche jungen leuthen zur ärgerniß anlaß geben. Ja im zweiten Auftritt, Scene 2 fol. 100 kann die Handlung, welche zwischen Don Juan und seiner Geliebten Zerline vorgehet, da er sich mit ihr allein verschließt, sie aber um Hilfe ruft und ihn ein Ungeheuer schild, nicht andst als ärgerlich: wie die anliegend zurück erbithende Censur weiset, aufgenommen werden, wir hoffen daher rechtgetan zu haben, und empfehlen uns mit aller Ehrfurcht etc.“⁴

Das Verbot wurde vom Kurfürsten allerdings umgehend wieder aufgehoben, weil er, wie der begründende Hinweis, die Oper würde auch an anderen Orten aufgeführt, zeigt, eine kulturpolitische Blamage vermeiden wollte. Die wenigen Opernzensurfälle, die bislang aus dem 18. Jahrhundert bekannt sind, betreffen komische Opern (eine solche war auch der von Mozart selbst als *opera buffa* bezeichnete *Don Giovanni*), die üblicherweise nicht im höfischen italienischen Opernbetrieb, sondern von Privatunternehmern aufgeführt wurden⁵. Das ist insofern kein Wunder, als der höfische Opernbetrieb nicht der Zensur unterlag, sondern man sich darauf verließ, dass die Intendanten schon das nötige Fingerspitzengefühl dafür haben würden, was problemlos ausführbar war und was nicht. Der im zitierten Zensurgutachten genannte Graf Joseph Anton Seeau war zwar „Intendant der Musik und der Spektakel“ des Münchener Hofes und damit für die italienische Hofoper zuständig, zugleich aber war er auch privater (und vom Hof bezuschusst) Unternehmer des Singspiels und der – ins Deutsche übersetzten – *opera buffa*. In dieser Eigenschaft als privater Unternehmer wollte er *Don Juan* auführen, und nur weil es sich um ein privates Theaterunternehmen handelte, wurde *Don Juan* überhaupt dem förmlichen Zensurverfahren unterworfen. Die Münchener Zensoren fürchteten im 18. Jahr-

- 3 Vgl. z. B. Michele Callela: Ein bisschen Erlösung für Mozart. *Le nozze di Figaro* und der Mythos der „Revolutionsoper“. In: Österreichische Musikzeitschrift 69 (2014), Nr. 2, S. 46–53.
- 4 Zitiert nach Max Zenger: Geschichte der Münchener Oper. Herausgegeben von Theodor Kroyer. München: Weizinger 1923, S. 512.
- 5 Das gilt auch für die Wiener Aufführung von 1798. Martin Nedbal sitzt dem in der Mozartforschung verbreiteten Gerücht auf, die Aufführung habe am „Vienna Court Theater“ stattgefunden – ohne dass in dem Beitrag jemals erwähnt wird, welches Theater nun eigentlich gemeint ist (Martin Nedbal: Mozart, Da Ponte, and Censorship. In: *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 11 [2018], Nr. 15: Das Politische, das Korrekte und die Zensur I, S. 75–109). Tatsächlich war das Kärntnertortheater, in dem 1798 *Don Juan*, also die deutsche Übersetzung des *Don Giovanni*, aufgeführt wurde, noch keineswegs Hoftheater. Dies war erst ab 1821 der Fall.

hundert offenbar mehr um die Moral des bürgerlichen Publikums in einem städtischen Privattheater als die Intendanten um die Moral des aristokratischen Publikums im höfischen Opernbetrieb.

Auch im 19. Jahrhundert wurde mehr Wert auf die Moral einer Oper als auf ihre angebliche politische Aussage gelegt – wobei sich gerade in Italien zeigte, dass den strengen Zensurregeln eine wesentlich liberalere Praxis gegenüberstand. An der politisch obstruktiven und systemkritischen Rolle der Oper insgesamt oder nur einzelner Werke ist jedenfalls wenig dran. Im Grunde darf man diese Annahme zu den urbanen Legenden zählen, die ihre Anhänger insbesondere im unkritischen Kulturjournalismus hat. Wahr ist lediglich, dass die Opernhäuser und Mehrspartentheater im 19. Jahrhundert öffentliche Orte waren und man sich vor allem in Italien an diesen Orten in bestimmten politischen Situationen, vor allem 1848/49, zu politischem Protest verabredete. Das war völlig unabhängig von der jeweils aufgeführten Oper. Insbesondere die Musik der Opern, von wem auch immer sie war, spielte keine Rolle für den politischen Protest, sondern nur bestimmte Textmarken im Libretto wie „libertà“ oder „patria“, die dann als vorher verabreiteter Anlass für Proteste im Zuschauerraum genutzt wurden⁶.

Die Oper war und ist grundsätzlich ein politisch korrektes Medium. Die Oper ist für die jeweiligen Eliten des Adels und des Bürgertums komponiert und für diese aufgeführt worden, für die Reichen und Schönen, für die politische Elite und für die wirtschaftliche Elite. Diese Publikumsstruktur ist wichtig, um zu verstehen, dass das Publikum und damit auch die Oper als Institution weder mit Zensur noch mit Political Correctness jemals ein Problem hatten. Was sich im 20. Jahrhundert änderte, ist lediglich, dass der früher dominante Adel im Publikum durch das Wirtschaftsbürgertum und Angehörige der funktionellen Eliten ersetzt wurde. (Wäre man böswillig und polemisch, könnte man metonymisch formulieren, dass das Publikum der Oper sich mit Ausnahme des Adels heute wie im 19. Jahrhundert strukturell zentral aus Ärzten, beamteten Abteilungsleitern, Lehrern und Professoren und/oder deren Gattinnen zusammensetzt. Die politischen Würdenträger tauchen, so sie nicht zur genannten Klientel zählen, eher anlassabhängig auf.) Selbst wenn üblicherweise auch, und zwar in geringerem Ausmaße, andere Gesellschaftsgruppen im Opernhaus anwesend waren – in der Regel zählten dazu Studenten, Militärs unterschiedlicher Ränge, Bedienstete in der Galerie und im 19. Jahrhundert auch Kinder –, waren diese nicht das Zielpublikum der Komponisten oder der Impresari, denn die genannten Gruppen waren die Klientel auf den buchstäblich billigen Plätzen, mit der kein Gewinn zu machen war. Und wenn man es genau nimmt, dann waren und sind das ausschlaggebende Publikumssegment sowohl in Europa wie auch in den USA die weiblichen Opernbesucher, die noch heute z. B. in der Münchener Staatsoper häufig zwei Drittel der Besucher ausmachen.

6 Vgl. die in Fußnote 2 genannten Titel vom Verfasser.



Das eigentliche Zielpublikum der Oper war in der Regel nicht an politischer Kritik oder gar Revolution interessiert, denn das hätte den Charakter des Opernhauses als gesellschaftlichen Treffpunkt und als Vergnügungsort, dessen Vergnügungsmöglichkeiten weit über die eigentliche Operndarbietung hinausgingen, gestört. Eine Ausnahme bildeten revolutionäre Gesellschaften wie die zur Zeit der Französischen Revolution. Aber auch diese Gesellschaft hatte ihre Eliten, was zur Folge hatte, dass die französische *opéra comique* rasch auf revolutionäre Sujets umgestellt wurde. (Das Publikum der Opéra hingegen blieb auch während der Revolutionszeit weitgehend der Adel, mit der Folge, dass sich das Repertoire der Opéra und die Gattungscharakteristik der dort aufgeführten Opern bis in die ersten Jahre des 19. Jahrhunderts hinein nicht wesentlich änderten.)

Die Zensur war dazu da, die Interessen der Obrigkeit, die in den meisten Fällen aber natürlich auch die der Eliten waren, durchzusetzen. Diese Interessen sind mit den Stichworten Religion, Politik und Moral hinreichend beschrieben. *Rigoletto* ist ein Musterbeispiel für das Wirken der Zensur – nicht nur der italienischen Zensur. *Rigoletto* wurde von Verdi für das Teatro la Fenice in Venedig komponiert und 1851 uraufgeführt. Die Quelle für *Rigoletto* ist bekanntlich Victor Hugos *Le Roi s'amuse*. Die venezianische Zensur forderte, dass die Handlung vom französischen Hof an einen kleinen italienischen absolutistischen Hof verlegt werden sollte. Darum wurde aus dem französischen König ein Herzog von Mantua. Wir kennen die Beweggründe der Zensur nicht, aber wenn man die Zensurpraxis des 19. Jahrhunderts kennt, ist ziemlich klar, dass hier das Kriterium „Politik“ eine Rolle spielte, nämlich in Form der Außenpolitik. Die Außenpolitik spielte gerade in der italienischen Zensur des 19. Jahrhunderts eine viel größere Rolle als die Unterdrückung angeblich unliebsamer Meinungen. Bei *Rigoletto* wollte man wohl Rücksicht auf Frankreich nehmen, weil Österreich an einem guten Verhältnis zu diesem interessiert war. Bei den Namensänderungen des Personals von Verdis Oper wurde auf Außenpolitik im kleineren italienischen Maßstab Rücksicht genommen. Es durften für die Personen des *Rigoletto* keine Namen einer Familie verwendet werden, die noch existierte. Auch der Herzog von Mantua durfte nicht mit dem konkreten Namen Mantua-Gonzaga erscheinen. Francesco Maria Piave, der Librettist, hielt das nicht für schlimm, weil ohnehin jeder wisse, wer gemeint war⁷. (Dasselbe galt in anderen Fällen dieser Art. So wurde, eben weil es noch einflussreiche Vertreter der Familie gab, Gaetano Donizettis *Lucrezia Borgia* häufig unter anderem Titel aufgeführt.)

Eine Szene im geplanten Libretto, in welcher der König, also der spätere Herzog, mit einem Schlüssel in das Zimmer Biancas eintreten will, wurde verboten. Diese Szene war übrigens auch schon in Hugos Schauspiel in Paris verboten worden. Ausschlaggebend dafür war die Moral. Wie schon im 18. Jahrhundert durfte den Zuschauern nicht suggeriert werden, dass sich ein Mann alleine mit einer Frau in einem geschlossenen, nicht einseharen Zimmer befinde. Die Vermutung der Zensoren

7 Vgl. Mario Lavagetto: Un caso di censura. *Il Rigoletto*. Mailand: Il Formichiere 1979, S. 72–73.

war grundsätzlich, dass das Publikum in einem solchen Falle annahm, es geschehe im Zimmer das, was eben im zwischenmenschlichen Verkehr zweier Geschlechter als *worst case* geschehen konnte.

Verdi war mit allem diesem einverstanden. Und warum auch nicht? Die Zensurforderungen änderten nichts an seinem Personendrama. Die Fallhöhe zwischen dem absolutistischen Herrscher als moralischem Wüstling und seinem Hofnarren wurde beibehalten. Der Wüstling blieb Wüstling. Die Szene mit dem Zimmer spielte dabei keine Rolle. Stur blieb Verdi nur, wenn es um seine Dramaturgie ging. Es war wichtig, dass sich die halbtote Gilda am Ende der Oper in einem Sack befindet, damit Rigoletto zunächst glaubt, im Sack befinde sich der Herzog. Der Sack blieb denn auch.

Die Einwände der Zensur waren voraussehbar gewesen. Sie betrafen die Moral und die Politik. Religion spielt in *Rigoletto* keine Rolle. Mir erscheinen dabei die folgenden Punkte wesentlich, die sich für die Opernzensur verallgemeinern lassen.

1. Es gab klare Kriterien der Zensur, nämlich Religion, Politik, Moral. Aufgabe der Zensoren war es, diese Kriterien in einer je lokalen aktuellen Situation zu bewerten und dafür zu sorgen, dass in den Opern nicht gegen diese verstoßen wurde. Es ging dabei nicht darum, eine Oper zu verbieten, sondern sie an die jeweiligen lokalen politischen, moralischen oder religiösen Rahmenbedingungen anzupassen. Darum war die Zensur in Neapel mit seinem bigotten Königshaus wesentlich strenger als die in Rom.
2. Mit der Zensur konnte verhandelt werden. Da der Umgang mit den Zensurkriterien grundsätzlich eine Frage von deren Interpretation in einem konkreten Zusammenhang war, war diese Interpretation auch diskussionsfähig.
3. Im Zensurverfahren spielte die Prominenz des Komponisten eine Rolle. Verdis Verhandlungen mit der Zensur waren z. B. in den ihm wesentlichen Punkten meist erfolgreich.
4. Ganz wesentlich war die wirtschaftliche Frage. Im Fall von *Rigoletto* bestand die Gefahr, dass Verdi sich weigern würde, die Oper fertigzustellen, oder dass er dafür so viel Zeit brauchte, dass sie nicht wie geplant im März 1851 uraufgeführt werden konnte. Der wirtschaftliche Verlust für die Impresa wäre groß gewesen und vermutlich hätte die Nichtaufführung einen Skandal verursacht. Darum waren alle Seiten an einer Kompromisslösung interessiert, und nicht selten saß in solchen Fällen der Komponist am längeren Hebel.
5. Die Opernzensur wurde im Allgemeinen von Spezialisten für das Theater ausgeführt. Das führte dazu, dass die Zensoren häufig dramaturgische Einwände hatten. Das betraf im Falle von *Rigoletto* die Szene mit dem Leichensack, also eine Szene, die mit Moral, Religion oder Politik nichts zu tun hatte. Offenbar war der Einwand der Zensoren, dass dies bühnenpraktisch nicht durchzuführen sei. Verdi versicherte



schriftlich, dass sich seine Entscheidung in dieser Frage nach dem bühnenpraktisch Möglichen richten werde. Und tatsächlich funktionierte die Szene auf der Bühne.

Insgesamt war also die Operzensur berechenbar. Der Librettist Cammarano etwa konnte ziemlich genau voraussagen, wie die Zensur in Neapel reagieren würde. Die Entscheidungen der Zensur waren aber nicht endgültig, sie waren eine Diskussionsgrundlage.

Das Wirken der Zensur wird zumindest im Hinblick auf die Oper überbewertet. Die Zensurwünsche gehörten zu einer Vielzahl an Bedingungen, die zur Produktion der Oper als Bühnenereignis führten. Sie waren als Quelle von Ärger für Komponisten nicht bedeutender als die Wünsche der Primadonna nach einer zusätzlichen Arie (das war auch bei *Rigoletto* der Fall), der Ärger mit einem schlechten Orchester oder einer unfähigen Impresa. Selbst Philip Gossett, der wohl bedeutendste amerikanische Opernforscher der jüngsten Vergangenheit, dessen Verhältnis zu Verdi allerdings eher das der Heldenverehrung war und der ihn immer noch als politischen Revolutionär betrachtete, musste eingestehen, dass die Zensur – wie bei jedem italienischen Komponisten – kein wirkliches Problem für Verdi war: „Italienische Komponisten kamen mit äußerer Zensur in jedem Stadium ihrer Arbeit zurecht“⁸.

Gossett beharrt aber darauf, dass Textänderungen, die Verdi selbst durchgeführt hat und die darauf hinzuweisen scheinen, dass er Entscheidungen der Zensur zuvorkommen wollte, Selbstzensur gewesen seien, über die Verdi sich geärgert habe. Als Beleg führt er eine Stelle im *Nabucco*-Autograph an, an der Verdi einige Worte „kräftig“ ausgestrichen habe. Dass ein Komponist etwas „kräftig“ austreicht, kann aber ein Dutzend Gründe haben und berechtigt nicht zu – wie Gossett meint – Rückschlüssen auf seinen „psychischen Zustand“ beim Durchführen der Änderung. Eine Änderung wie die in *Nabucco* war nicht mehr als der geschäftsmäßige Umgang mit Zensurbedingungen. Im Übrigen ist an der fraglichen Stelle durchaus unklar, ob die Zensur etwas mit der Änderung zu tun hatte.

Wichtig für alle Beteiligten war aber, dass die Zensur nicht anonym erfolgte. Man kannte die Zensoren, man kannte die administrativen, legislativen und bürokratischen Grundlagen der Zensur ebenso wie deren Kriterien. Man konnte Einspruch erheben und die Zensoren persönlich verantwortlich machen oder mit ihnen verhandeln. Und im Zweifelsfall marschierte ein berühmter Komponist wie Meyerbeer in Paris einfach ins zuständige Ministerium und beschwerte sich beim Minister selbst.

8 Philip Gossett: Zensur und Selbstzensur: Probleme bei der Edition von Giuseppe Verdis Opern. In: Über Musiktheater. Eine Festschrift. Herausgegeben von Stefan G. Harpner und Birgit Gotzes. München: Ricordi 1992, S. 103–115, hier S. 104.

Political Correctness 1

Einen seltsamen Zwischenbereich zwischen Bigotterie und Political Correctness bezeichnet der Fall der 1850 geborenen amerikanischen Sängerin Emma Abbott. Emma Abbott war in den USA im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht nur eine gefeierte Sängerin, sondern unterhielt auch eine der erfolgreichsten englischsprachigen Operntruppen, die dort operierten. 1875 oder 1876, gleich am Beginn ihrer Karriere, weigerte sich Abbott auf einer vom Impresario James H. Mapleson organisierten Tournee in England, die Rolle der Violetta in Verdis *La traviata* zu singen, woraufhin Mapleson sie feuerte⁹. Abbott war in Paris auf Kosten ihrer Heimat-Kirchengemeinde in Peoria und der Baroness Rothschild ausgebildet worden und hatte dann in London debütiert. Die Weigerung, die Violetta zu singen, begründete sie mit ihrem starken christlichen Glauben. Sie weigerte sich, in einer grundsätzlich unmoralischen Rolle oder Oper aufzutreten, was, wie sie in einem späteren Interview hinzufügte, auch für *Don Giovanni* gelte. Bei *Don Giovanni* war der Stein des Anstoßes, dass die Oper „is simply made up of the amours of a libertine, and which I would blush to have my little sister see“. Bei *La traviata* störte sich Abbott nicht nur daran, dass die Hauptfigur eine Kurtisane ist, sondern auch an deren „horrid drinking song“¹⁰.

Zu ihren Lieblingsrollen gehörte allerdings schon damals die Marguerite in Gounods *Faust*. In diese wie auch andere Opern pflegte Abbott in den USA allerdings – offenbar zur moralischen Entschärfung – christliche Hymnen einzulegen, etwa „Nearer, my God, to Thee“. (Die Einlage von populären Songs in Opern war vor allem im englischsprachigen Opernbetrieb in den USA eine gängige Praxis – die Einlage kirchlichen Liedguts war jedoch etwas bizarr.) Eine andere Oper, die sie lange Zeit nicht sang, war *Fra Diavolo*, vermutlich, weil es darin eine Entkleidungsszene gibt.

- 9 Vgl. auch Sadie E. Martin: *The Life and Professional Career of Emma Abbott*. Minneapolis: Kimball 1891, S. 37, sowie Katherine K. Preston: *Opera for the People. English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*. New York [u. a.]: Oxford University Press 2017, S. 329–331 und S. 385–387.
- 10 Vgl. das in *The Memphis Daily Appeal* vom 26. Dezember 1876 zusammengefasste Interview. – Es handelt sich hierbei um einen Text aus *The New York World* vom 20. Dezember 1876. Im Anschluss an die Interview-Zusammenfassung wird ein Editorial, das am folgenden Tag (21.) in *The New York World* erschienen war, abgedruckt, in dem darauf hingewiesen wurde, dass die meisten Zuschauer die Details von italienischen Opern ohnehin nicht verstünden. Der Autor fragte sich, ob die Kirche von Abbott eine Doktrin habe, die zwischen einem deutschen Mädchen, das vom Pfad der Tugend abgekommen sei, Kindsmord begehe und wahnsinnig geworden sterbe, und einer französischen Frau, die auf ähnliche, aber verschlungenere Weise vom Pfad der Tugend abgekommen sei, keinen Kindsmord begangen habe und an Schwindsucht sterbe, unterscheide. Hinzugefügt wurde: Wenn Künstler nur vorbildliche Bühnenfiguren darstellen wollten, müsste man das Opernrepertoire sorgfältig aussieben, und wenn Abbott an ihren Prinzipien festhalten wollte, würde sie bald als Konzertsängerin enden. Tatsächlich hat Abbott später die Violetta in *La traviata* gesungen, sie wurde sogar zu einer ihrer Hauptrollen.



Trotz ihrer rigorosen Einstellung wurde Abbott in den USA dann zu einer gefeierten Violetta, und *La traviata* war die Oper, die man mit dem Namen Abbotts hauptsächlich verband. Wie konnte das geschehen? Abbott änderte seit 1881 einfach den Text der Oper und taufte sie um in *Cecilia's Love*. Die Hauptfigur Violetta wurde durch eine Cecilia ersetzt und die Handlung war tragisch, aber moralisch¹¹. Cecilia ist ein reines junges Mädchen, das sich in einen adeligen Soldaten verliebt, den sie aber wegen dessen Armut nicht heiraten darf. Stattdessen soll sie einen reichen Adligen heiraten, damit ihr Vater sich vor dem finanziellen Ruin retten kann. Cecilia gibt dem Begehren des Vaters nach, um seine Ehre zu retten, und stirbt am Schluss der Oper nicht wie Violetta an Schwindsucht, sondern an gebrochenem Herzen.

Um auf den Werbeeffect des originalen Titels nicht zu verzichten, wurde entweder der neue englische Titel in den Werbeanzeigen klein unter den Originaltitel gesetzt oder umgekehrt. Selbst die ab 1884 erfolgten Aufführungen ausschließlich unter dem Originaltitel dürften den Text von *Cecilia's Love* zur Basis gehabt haben.

Eine andere Variante war, dass Abbott den Text auf Englisch sang, aber bei allen ihr moralisch anstößig erscheinenden Passagen ins Italienische wechselte, sodass das Publikum den Text nicht mehr verstand¹². Öffentlich wurde ihr für diese moralische Rücksichtnahme gedankt, aber privatim wünschten sich viele Zuhörer, sie hätte in Englisch gesungen, weil sie natürlich wissen wollten, was am Text so unmoralisch war. Grundsätzlich war Abbotts Verhalten umstritten. Kritiker machten sich häufig über ihre gereinigte *Traviata*-Version lustig (die übrigens auch Kostüme „pure in tint and chaste in design“¹³ umfasste), aber ein großer Teil des Publikums stimmte ihr aus moralischen Gründen zu und war insbesondere von ihrer Standhaftigkeit beeindruckt (die sich z. B. auch darin äußerte, dass sie einen Priester, der in einer Messe das Theaterpersonal als unmoralisch charakterisierte, noch in der Kirche maßregelte¹⁴).

Die Geschichte Abbotts hat insofern mit Political Correctness zu tun, als der Norden der USA, aus dem sie stammte, immer noch puritanisch geprägt war, während der Süden anglikanisch geprägt war. Abbott stammte aus einer gläubigen Familie,

- 11 Vgl. Jeremy Agnew: *Entertainment in the Old West. Theater, Music, Circuses, Medicine Shows, Prizefighting and Other Popular Amusements*. Jefferson: McFarland 2011, S. 52 („Emma Abbott's excuse for her very silly and stupid change in the libretto of *La Traviata*“).
- 12 „True, Miss Abbott sang the wicked parts in Italian and Sig. Michelena confined himself exclusively to his native Tuscan, but this subterfuge but strengthened the conviction in the minds of her hearers that the lines must be very naughty indeed, and in public they thank Miss Abbott for her consideration of their feelings while privately wishing she'd say it in plain English.“ (A baritone in black [...]. Emma Abbott's Clever Rendition of the Naughty But Nice Opera, *La Traviata*. In: *The St. Paul Daily Globe*. Sunday Morning Nr. 298 vom 25. Oktober 1885, S. 12.)
- 13 *Public Ledger* Nr. 39 vom 15. Oktober 1881, S. 2 (die kurze Meldung bezieht sich auf die New Yorker Vorstellungen).
- 14 Vgl. Preston, *Opera for the People*, S. 387–388.

ging regelmäßig in die Kirche und war in moralischen Fragen unbeirrbar. Insofern stellte sie einen Typus dar, der sich vermutlich auch häufig im Publikum ihrer Operntruppe fand. Abbott stellte quasi – und durchaus aus Überzeugung – das moralische Einvernehmen mit diesem nicht unerheblichen Publikumsteil her.

Die restriktiven Vorstellungen im Norden der USA hatten schon seit dem 18. Jahrhundert unmittelbare Auswirkungen auf das Theater und die Oper. Im puritanischen Norden waren damals Theateraufführungen generell verboten, was sich in einigen nördlichen Staaten der USA bis weit ins 19. Jahrhundert erhalten hatte, allerdings ignoriert wurde. Trotzdem wurde „banned in Boston“ zu einem geflügelten Wort, das darauf anspielte, dass die Stadtväter Bostons rigoros alles verboten, was aus ihrer Sicht unmoralisch war, auch auf dem Theater. Die in Kontinentaleuropa übliche Zensurpraxis, die durch Gesetze und Verordnungen geregelt war, existierte in den USA in dieser Weise nicht. Es war vor allem öffentlicher Druck, der zu Verboten führte. Und dessen Intention war in der Regel, Moral und Religion zu schützen. Eingriffe in und Verbote von Theatervorstellungen wurden dadurch zu einem Mittel der Sicherstellung von Moral, dessen Kriterien sich im Einzelfall (d. h. in den einzelnen Städten) sehr unterscheiden konnten. Dabei gab es keine feststehenden Kriterien. Vielmehr war entscheidend, wie gut jene Vereine, die die Moral förderten und sichergestellt wissen wollten, vernetzt waren und welchen Einfluss sie hatten. Genau genommen ging es hier also nicht um rechtlich abgesicherte Zensurverfahren, sondern politisch-moralisch-religiöse Verbote im Einzelfall. Rechtliche Zensurkriterien gab es schon deshalb nicht, weil der in diesem Zusammenhang zentrale Begriff der Obszönität rechtlich nicht hinreichend geklärt war. Zensurähnliche Gerichtsurteile waren in einem Land, das strikt zwischen persönlichen Moralvorstellungen und dem öffentlichen Recht zu unterscheiden versuchte, aufgrund rechtlicher Bedenken bezüglich der Einschränkung von bürgerlichen Freiheiten schwer zu erreichen¹⁵.

Opern wurden allerdings nicht aus moralischen Gründen verboten. Sie wurden bei Vorliegen moralischer Bedenken gar nicht erst aufgeführt. Jedenfalls hat Max Maretzek, einer der führenden Opernimpresari der USA, in den 1850er Jahren *Rigoletto* in Boston nicht aufgeführt, offenbar weil er ein Verbot oder moralische Proteste vermeiden wollte. Die Bostoner Zeitungen hatten schon über Aufführungen in New York berichtet. Was sowohl von New Yorker wie von Zeitungen aus Boston kritisiert worden war, war die fehlende moralische Gerechtigkeit der Oper. *Rigoletto* sei ein Horrorstück, weil der Herzog nicht für seine Missetaten bestraft werde, sondern am Ende der Oper immer noch darüber singe, wie wankelmütig Frauen seien, während Gilda sich für ihn geopfert habe¹⁶.

15 Vgl. Ivan Joe Filippo: Landmark Litigation in the American Theatre. Gainesville, University of Florida, Diss. 1971, S. 190–201.

16 Vgl. Jacob Smith: Maretzek, Verdi, and the Adoring Public. Reception History and Production of Italian Opera in America, 1849–1878. Bowling Green, Ohio, Graduate College of Bowling Green State University, MA Thesis 2016.



Maretszeks Reaktion ist typisch für vorausseilende Political Correctness aufgrund wirtschaftlicher Überlegungen. Denn es gab auch in Boston keine klaren Regeln wie bei der europäischen Zensur, es gab nur eine puritanische Stadtverwaltung und die Boston Watch und Ward Society, die (wie ähnliche Organisationen auch in anderen Städten) Bedenken äußern konnte. Weil die Oper ein teures Unternehmen war, das ausschließlich privatwirtschaftlich betrieben wurde, zog Maretszek es vermutlich vor, kein Risiko einzugehen und erst gar keinen Versuch einer Aufführung zu machen. Warum sollte er sich einem geschäftlichen Risiko und lokalpolitischen Unbillen aussetzen, wenn er auch andere Opern aufführen konnte? (Am Rande sei bemerkt, dass für Verleger bis in die 1960er Jahre hinein ein Verbot ihrer Bücher in Boston eine effektive Werbemaßnahme war, weil nichts deutlicher machen konnte, dass es pikante Stellen in diesen Büchern gab.)

Political Correctness 2

2014 setzte die West Australian Opera, eine (staatliche) Kompagnie, die hauptsächlich in Her Majesty's Theatre in Perth spielt, aber auch Westaustralien in Form von Tournées mit Opern beglückt, Bizets *Carmen* vom Spielplan ab. Der Grund war angeblich ein gesundheitspolitischer, wie Carolyn Chard, General Manager der Truppe, der Presse mitteilte: „*Carmen* is an opera that is actually set in a tobacco factory, so that does present some difficulties if you're promoting non-smoking and healthy work environments.“¹⁷ Und weiter: „We care about the health and wellbeing of our staff, stage performers and all the opera lovers throughout WA, which means promoting health messages and not portraying any activities that could be seen to promote unhealthy behaviour.“¹⁸

Carmen, 1875 in der Pariser Opéra Comique uraufgeführt, wurde in Westaustralien also nicht mehr gespielt, weil die Oper angeblich gesundheitsschädliches Verhalten propagiere. In der Tat geht aus den Szenenanweisungen des Originallibrettos von 1875 hervor, dass die Zigarettenarbeiterinnen im ersten Akt ebenso rauchend auf der Bühne erscheinen wie im zweiten Akt die Offiziere und die schmuggelnden Zigeunerinnen. 1875 war zwar das Rauchen auf der Bühne in europäischen Theatern (mit Ausnahme jener auf der iberischen Halbinsel) aus Sicherheitsgründen schon lange strikt verboten worden. Zigaretten-, Zigarren- und Pfeiferauchen wurde als szenisches Mittel dennoch, will man den Libretti glauben, vor allem in an der Pariser Opéra Comique aufgeführten Werken seit ca. 1850 verwendet. Es ist unklar, ob in den Aufführungen tatsächlich real geraucht wurde oder nur der Eindruck

17 Hier zitiert nach Jonathan Pearlman: Australian opera company bans *Carmen* because it 'promotes smoking'. In: The Telegraph vom 9. Oktober 2014: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/australiaandthepacific/australia/11152080/Australian-opera-company-bans-Carmen-because-it-promotes-smoking.html> [2020-08-08].

18 Zitiert nach Cathy O'Leary: *Carmen* loses out to smokes deal. In: The West Australian vom 8. Oktober 2014: <https://thewest.com.au/news/wa/carmen-loses-out-to-smokes-deal-ng-ya-378810> [2020-08-08].

erweckt wurde, es würde auf der Bühne geraucht. (Heute ist das Rauchen auf den Pariser Bühnen strikt verboten, allerdings nicht wegen der Feuergefahr, sondern, wie in allen öffentlichen Gebäuden, aus Gründen des Gesundheitsschutzes.)

Dass Carmen eine Arbeiterin in einer Zigarettenfabrik ist (und demzufolge auch, zeitüblicherweise, raucht), hat zentrale dramaturgische Bedeutung, die in klarer Weise auch in Rezensionen der Uraufführung benannt wurde:

„La Carmen de MM. Meilhac et Halévy [der Librettisten] appartient à cette race de filles sauvages qui se font un jeu des affections pures et se livrent corps et âme au premier soldat qui leur plait. C’est une Mignon pervertie. Cette Carmen, créature assez laide au moral, est une cigarera de Séville.“¹⁹

Eine „cigarera“ war eine Arbeiterin in einer spanischen Zigarettenfabrik, die vergleichsweise gut verdiente,

„but the cigareras, pretty, witty, and kind to father and mother as they undoubtedly are, do not bear a high reputation for chastity. The herding together of two thousand hot-blooded, high-spirited girls of from twelve to thirty years of age, in one heated room, as at Seville or Alicante, is not conducive to morality“.²⁰

Das Zigaretterrauchen ist also ein Symbol der moralischen Verkommenheit, das ein Regisseur auch durch ein anderes geeignetes – und vielleicht für den modernen Zuschauer auch verständlicheres – Zeichen der moralischen Verkommenheit ersetzen könnte.

Es ging bei der Absetzung der *Carmen* jedoch nicht um das reale Rauchen, sondern um die angebliche Propagierung des Rauchens (das freilich in der Oper nicht erfolgt). Auf die Maßnahme der Opernmanagerin reagierte der australische Ministerpräsident, der auch von Zensur sprach, sehr deutlich: „Opera is an exaggeration and if we are running around looking to take offence or looking to spread some politically correct message, just about every opera would be forbidden.“²¹ Er fügte hinzu: „We don’t stop the theater from running *Macbeth* because it promotes killing kings.“²²

Was sich als politisch korrekte Entscheidung der gesundheitsbewussten Managerin darstellte, erwies sich allerdings sehr rasch als rein geschäftlich motiviert. Enthüllt wurde nämlich, dass die Oper mit der staatlichen Organisation *Healthway*

19 Charles de Senneville: Les premieres. Opéra-Comique. *Carmen*, opéra-comique en quatre actes de MM. Meilhac et Halévy, musique de M. Georges Bizet. In: La comédie. Journal illustré vom 14. März 1875, 13/4, S. 6.

20 Spanish Barracks and Hospitals. In: Temple Bar. A London Magazine for Town and Country Readers 51 (1877), S. 101–114, hier S. 111.

21 Maxim Boon: Politicians speak out on WA Opera „censorship“. In: Limelight. Australia’s Classical Music and Arts Magazine vom 15. Oktober 2014: <https://www.limelightmagazine.com.au/news/politicians-speak-out-on-wa-opera-censorship> [2020-08-08].

22 Ebenda.



einen Sponsorenvertrag über 400.000 Dollar abgeschlossen hatte. Zu den Zielen *Healthways* gehören auch Anti-Raucher-Kampagnen, sodass *Healthway* keine künstlerischen Veranstaltungen sponsort, in denen geraucht wird oder Rauchen abgebildet wird²³. Allerdings war im Sponsoring-Antrag der West Australian Opera *Carmen* gar nicht enthalten gewesen. Offenbar hatte man *Carmen* trotzdem vom Spielplan abgesetzt, um den Deal mit *Healthway* nicht zu gefährden. Nachdem dies alles bekannt geworden war, wies der westaustralische Vizepremierminister und Gesundheitsminister die Organisation *Healthway* an, die *Carmen*-Vorstellungen nicht weiter zu unterbinden.

In der *Welt* machte man sich 2014 (ausdrücklich unter dem Schlagwort „Kunstzensur“) über den australischen Vorgang lustig:

„Wunderbar, wenn das Opernschule machen würde, denn dann kann bald gar nichts mehr gespielt werden. In den von Werken aus dem 18. und 19. Jahrhundert dominierten Spielplänen wird politische Korrektheit selten ernst genommen. Überhaupt, *Carmen*! Da könnten sich Spanier beleidigt fühlen, die sich hier von einem niemals in ihrem Land geweilt habenden Komponisten völlig fantastisch verzeichnet sehen. *Carmen* ist eine Zigeunerin, also sollte doch bitte auch der Text ihrer berühmten Habanera abgeändert werden: ‚Die Liebe von Zigeunern stammet, fragt nach Rechten nicht, Gesetz und Macht‘. Da muss künftig ‚Sinti oder Roma‘ eingesetzt werden. Außerdem propagiert die Dame die freie Liebe, wofür sie ausgehalten wird – also wird hier doch eine Prostituierte glamourisiert. Das darf nicht sein (bitte auch gleich *La Traviata* mit entsorgen)! Und dann ist da noch die Sache mit den Stierkampf im letzten Akt ... – Damit ist klar: *Carmen* geht heute gar nicht mehr. Aber da das Opernrepertoire voll von anderen moralischen und sozialen Entgleisungen ist, wird die Fortsetzung nicht lange auf sich warten lassen.“²⁴

Für diese Voraussage musste man nicht besonders hellichtig sein, doch sah die Fortsetzung dann anders aus als das, was man als naheliegend vermuten konnte.

Carmen ist unter den Bedingungen von Political Correctness zweifellos auch deshalb eine problematische Oper, weil die Hauptfigur eine Ikone des Feminismus geworden ist, was inhaltlich gar nicht unzutreffend, aber natürlich insofern unzweckmäßig ist, als diese Heroine des Feminismus vom verschmähten Liebhaber am Ende der Oper getötet wird. Nach den gängigen naiven Interpretationsmustern eines Opernlibrettos (also etwa so, wie sie im Schulunterricht gelehrt werden, falls sie gelehrt werden) erwiese sich also, dass die Balance der Welt dadurch wiederhergestellt wird, dass die

23 Vgl. WA Opera's *Carmen* sponsorship smoking row extinguished after Government intervention. In: Australian Broadcasting Corporation / News vom 13. Oktober 2014: <https://www.abc.net.au/news/2014-10-13/wa-government-directs-healthway-to-allow-carmen-performance/5810162> [2020-08-08].

24 Manuel Brug: Oper setzt *Carmen* ab, weil darin geraucht wird. In: Die Welt vom 9. Oktober 2014: <https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article133100951/Oper-setzt-Carmen-ab-weil-darin-geraucht-wird.html> [2020-08-08].

emanzipierte Frau aus eben dieser entfernt wird. Das passt nicht zur aktuellen, seit Herbst 2017 durch die Anklagen gegen Harvey Weinstein entzündeten und seither anhaltenden Debatte über Gewalt gegen Frauen:

„To what extent can art be rewritten to address current issues? Florence’s Maggio Musicale theater decided to see for itself by putting on Leo Muscato’s adaptation of Bizet’s *Carmen* in which, instead of being stabbed to death, the heroine snatches the gun from her tormentor Don José and kills him. The idea, according to the theater’s management, was to address the rampant violence against women, which in Italy results in one murder every three days – a phenomenon known as ‚femicide‘.“²⁵

Ein solcher Schluss ist allerdings nur schwer mit dem Libretto in Einklang zu bringen, denn die Oper schließt mit Don José’s „c’est moi qui l’ai tué ...“, woraufhin er sich mit den Worten „O ma Carmen! ma Carmen adorée!“ über den toten Körper Carmens wirft.

Vermutlich erwartungsgemäß brach nach der Premiere (die Diskussion hatte allerdings schon vorher begonnen) ein Sturm der Entrüstung los. Die Zeitung *La Repubblica* gab zu bedenken, dass in Zukunft auch der Tierschutz zu berücksichtigen sei: „Perhaps we should make a version of *Moby Dick* where the whale doesn’t die and is simply put to sleep?“²⁶ Durchaus (unbeabsichtigt) komisch war es in der Premiere, dass die Pistole Carmens versagte, sodass nur ein Klicken und kein Schuss zu hören war – und dies auch beim zweiten Schussversuch Carmens, sodass Don José, der sich nach dem zeitlichen Verlauf der Musik richten muss, eher unmotiviert zu Boden sank. Das wiederum veranlasste Alberto Mattioli, den Kritiker von *La Stampa*, zu der Überschrift „Und am Ende starb Don José am Herzinfarkt“²⁷.

Der Regisseur Leo Muscato kommentierte die Aufregung um seine Inszenierung so:

„The only reason I agree to bring a classic to the stage is to trigger debate and stir emotions,‘ adds Muscato, who refuses to be labeled as politically correct. ‚I was not seeking to shock. I never mentioned *femicide* but I’m glad it’s been seen that way. It worries me that we no longer have the cultural and intellectual freedom to be prepared to be surprised. They can’t burn me at the stake without seeing the whole opera.“²⁸

25 Daniel Verdù: A feminist twist on *Carmen* scandalizes Italy. In: El País. English Edition vom 16. Januar 2018: https://elpais.com/elpais/2018/01/16/inenglish/1516100298_262837.html [2020-08-08].

26 Zitiert nach ebenda.

27 Alberto Mattioli: E alla fine don José morì d’infarto. Non parte un colpo di pistola e così la *Carmen* di Firenze finisce fra le risate. In: La Stampa vom 8. Januar 2018: <http://www.lastampa.it/2018/01/08/spettacoli/palcoscenico/e-alla-fine-don-jos-mor-dinfarto-KLubr3FO2MO7fox0XFGIM/paginahtml> [2020-08-08].

28 Verdù, A feminist twist on *Carmen*.



Man kann eine solche Aussage bei oberflächlicher Betrachtung einfach als Symptom für einen ohnehin verrotteten Theater-Zirkus hinnehmen, bei dem kulturelle Werte – wie eben die Handlung einer Oper – gnadenlos zerstört werden. Wir haben uns daran schon gewöhnt. Und man braucht kein Spitzen-Hermeneutiker zu sein, um anhand der Kombination des Satzes „It worries me that we no longer have the cultural and intellectual freedom to be prepared to be surprised.“ und der nachfolgenden Verknüpfung mit der Suggestion, man würde Muscato auf dem Scheiterhaufen verbrennen (die natürlich, auch wenn sie metaphorisch gemeint ist, lächerlich ist), zu erkennen, wie sich der Regisseur zu einer avantgardistischen Ikone und damit zu einer gefährdeten Person stilisiert. In Wahrheit verbietet niemand irgend jemand anderem, überrascht zu sein (gerade das löste ja den Skandal aus), und Regisseure dürfen, ob sie Libretti verstehen oder nicht, tun und lassen, was sie wollen, ohne dass man ihnen in Europa etwas antun wird. In Wahrheit verärgert die einschlägigen Regisseure natürlich, dass die Aufregung über ihre Inszenierungen von nur kurzer Dauer ist und die politischen Auswirkungen selbst mit feinen Detektoren nicht zu spüren sind. Im vorliegenden Fall war übrigens die Inszenierung insgesamt sehr konventionell, oder in den Worten des Kritikers Mattioli: „Se questa è una *Carmen* stravolta, io sono Brad Pitt“ („wenn das eine auf den Kopf gestellte *Carmen* ist, bin ich Brad Pitt“)²⁹.

Erschreckend an Statements wie dem von Muscato ist nicht die fehlende intellektuelle Brillanz, sondern dass der Kulturbegriff verloren geht. Zum kulturellen Wert eines künstlerischen Objekts gehört zwingend seine (inhärente) Geschichte. Die Akkumulation von vergangenen Sachverhalten bis in die unmittelbare Gegenwart in einem Objekt ist *insgesamt* die Manifestation von dessen kulturellem Wert und nicht nur der Oberflächenreflex, den eine zeitgenössische Aufführung darstellt. Mattioli bemerkte zu Recht, das politisch Korrekte habe keinen rückwirkenden Wert („ma il politicamente corretto non ha valore retroattivo“³⁰).

Greift man in einen historischen Text dergestalt ein, dass der Textinhalt nicht mehr erkennbar ist (was in Theaterinszenierungen heute eher die Regel als die Ausnahme ist), ist das weniger Political Correctness (die nämlich zumindest Reflexion über das voraussetzt, was man tut), sondern der ziemlich unelegante Versuch, im Nachhinein die Kulturgeschichte zu ändern und zugleich den Begriff der Kunst zu desavouieren. Kunst – und auch Theaterkunst – muss mehrdeutig sein und bleiben, um den Rezipienten jenen mehrdeutigen Interpretationsspielraum zur Verfügung zu stellen, der in seinen ebenfalls nicht eindeutigen Diskursen den Charakter eines Kunstwerks ausmacht. Über die zentralen Fragen, ob *Carmen* wissentlich ihr eigenes Schicksal verursacht, ob im Libretto ein universelles oder doch sehr zeitabhängiges Frauenbild konstruiert wird, inwiefern Don José als verschmähter Liebhaber militärischen oder als universell-archaisch zu verstehenden Mustern folgt (oder gar

29 Mattioli, E alla fine don José morì d'infarto.

30 Ebenda.

einfach nur dumm ist) und inwiefern also ein historisches Verständnis des Librettos etwas über die aktuelle Gegenwart aussagen kann, lässt sich angesichts eines Schlusses der Oper, der den Plot noch nicht einmal in sein Gegenteil verkehrt, sondern nur durch die plumpe Absicht des Regisseurs „to stir emotions“ entstanden ist (als ob das nicht gerade das gewesen wäre, was schon Bizet und seine Librettisten beabsichtigt hatten), nicht mehr diskutieren. *Carmen* wird zum ausschließlichen Medium des Selbst-Marketings des Regisseurs, dem jede Art von Botschaft egal ist (wie die Überraschung über die Interpretation seiner Änderung des Schlusses zeigt) und der angesichts der Tatsache, dass es leider keine Scheiterhaufen und eben auch keine Zensur mehr gibt, suggerieren muss, dass sein in Wahrheit gar nicht vorhandener avantgardistischer und politisch korrekter Mut ihn unter anderen Umständen zu einem Opfer machen könnte (von wem, bleibt indes unklar). Tatsächlich war, wie auch der anfängliche Misserfolg der Oper zeigt, *Carmen* zur Zeit ihrer Uraufführung eine politisch nicht korrekte Oper – erst Muscato hat sie zu einer solchen und damit zu einem vollständig uninteressanten Stück gemacht.

Im gleichen Jahr 2014 kam es zu Protesten gegen die Aufführung von John Adams' 1991 uraufgeführter Oper *The Death of Klinghoffer* an der Metropolitan Opera, weil die Oper angeblich antisemitisch sei. Die Handlung der Oper bezieht sich auf die Entführung des Kreuzfahrtschiffs Achille Lauro durch die Palästinensische Befreiungsfront 1985, bei der der 69-jährige und im Rollstuhl sitzende jüdische New Yorker Leon Klinghoffer erschossen und anschließend ins Meer geworfen wurde. Das Libretto hatte die jüdische Dichterin Alice Goodman geschrieben.

Kurz zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Oper auf keine Probleme in Europa stieß, aber in den USA schon bald im Verdacht stand, antisemitisch zu sein, und nur ganz selten aufgeführt wurde. Die Kontroverse in den USA entzündete sich daran, dass, wie vor allem der Regisseur der Uraufführung, Peter Sellars, mehrfach betonte, in der Oper die politische palästinensische Sichtweise und die jüdische gleichberechtigt und unparteiisch nebeneinander dargestellt werden. Es sollte ‚nur‘ eine Geschichte erzählt werden. Das war natürlich – und sollte es wohl auch sein – von Anfang an politisch unkorrekt.

Trotz öffentlicher Proteste wurde Adams' Oper 2014 an der New Yorker Metropolitan Opera (MET) aufgeführt. Peter Gelb, der Manager der MET, sagte allerdings die internationale Kino-Live-Übertragung der Oper ab. Die Begründung dafür war die Sorge der „jewish community“, die in Zeiten wachsenden Antisemitismus' ‚vor allem in Europa‘ die Übertragung für unpassend hielt³¹. Wie das mit Gelbs

31 „I'm convinced that the opera is not anti-Semitic“, Peter Gelb, the Met's general manager, said in a statement. „But I've also become convinced that there is genuine concern in the international Jewish community that the live transmission of *The Death of Klinghoffer* would be inappropriate at this time of rising anti-Semitism, particularly in Europe.“
Met Opera cancels live transmission due to anti-Semitism concerns. Reuters-Meldung vom 17. Juni 2014: <http://www.reuters.com/article/us-opera-metropolitan-klinghoffer-idUSKB-N0ES2LI20140617> [2020-08-08].



Behauptung zusammenpasste, er sei davon überzeugt, dass die Oper nicht antisemitisch sei, blieb z. B. dem britischen *Guardian* ein Rätsel: „If you think the piece is not antisemitic (and I [...] agree with him) then you cannot also hold the position that the opera would exacerbate ‚rising antisemitism, particularly in Europe‘“³² Zu schweigen davon, dass Gelbs Begründung natürlich Kulturimperialismus reinsten Wassers war.

Für den westaustralischen wie für den New Yorker Fall ist bezeichnend, dass typischerweise die Ursache der Nicht-Aufführung bzw. der Nicht-Übertragung anonym bleibt und die angewandten Kriterien unlogisch sind. Auch wenn in *Carmen* geraucht wird, so wird Rauchen doch nicht propagiert. Wenn die Oper von Adams nicht antisemitisch ist, warum wird sie dann nicht übertragen? In beiden Fällen wurden die Entscheidungen gewissermaßen von einer höheren moralischen Warte aus getroffen. Gegen die Moral als höchster und politisch korrekter Instanz lassen sich kaum Argumente anführen, denn jeder, der das tut, ‚entlarvt‘ sich in den Augen der politisch korrekten Moralisten schon allein dadurch als ‚amoralisch‘ – und kann sich nicht dagegen wehren, weil keine argumentative Logik je das Recht des Besserwissens der Moralisten aufbrechen könnte. Moral ist nicht diskutabel.

Den moralischen Gesichtspunkt bestimmen dabei Akteure, von denen unklar ist, wer sie sind, welchen Einfluss sie warum haben und was ihre Motivation ist. Auch im Falle der MET wurde in Teilen der Presse vermutet, dass Gelb mit seiner Entscheidung eine größere Antisemitismus-Debatte verhindern wollte, damit von einer solchen nicht Sponsoren verärgert würden. Seit 2013 befindet sich die MET in einer der größten Finanzkrisen ihrer Geschichte und man ist auf jeden Sponsor angewiesen. Es war 2015, also im Jahr nach der *Klinghoffer*-Entscheidung, auch auffällig, dass die MET entschied, *Othello* (der im Libretto bekanntlich als „Mohr“ beschrieben wird) in Verdis gleichnamiger Oper dürfe nicht mit dunkel gefärbtem Gesicht erscheinen. Das geschah, nachdem in sozialen Medien und in E-Mails der Vorwurf des Rassismus erhoben worden war, der sich darauf bezog, dass in den (historischen) Minstrel-Shows das „blackface“ verwendet wurde, dass sich dort also weiße Amerikaner das Gesicht schwarz gefärbt hatten, um sich über die afroamerikanischen Amerikaner (also im damaligen Sprachgebrauch: Neger) lustig zu machen. Auch hier liegt der Verdacht nahe, dass in einer panischen Reaktion der Opernleitung eine Rassismus-Debatte verhindert werden sollte, um Sponsoren nicht zu verärgern.

Die Ursache für diese Art von Political Correctness ist anonym, sie ist weder beeinflussbar noch verhandelbar, weil sie sich außerhalb der rechtlichen Bedingungen der Gesellschaft bewegt. Sie ist zudem unlogisch, attribuiert ihrem Gegenstand unzutreffende Eigenschaften und folgt den politischen Interessen von Gruppen oder

32 Tom Service: *The Death of Klinghoffer*: if John Adams’s opera isn’t antisemitic, how can it fan antisemitism?. In: *The Guardian* (Tom Service on classical music) vom 18. Juni 2014: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/jun/18/the-death-of-klinghoffer-if-john-adams-opera-isnt-anti-semitic-how-can-it-fan-anti-semitism> [2020-08-08].

Organisationen, die weder demokratisch noch rechtlich legitimiert sind, aber häufig ökonomische Macht ausüben können. Bei einem so teuren Betrieb wie dem der Oper kann Druck über antizipierte ökonomische Bedrohungen wirksam werden (auch dann, wenn er realiter gar nicht existiert, sondern nur vermutet wird).



Ludwig Anzengruber und die Zensur

Anmerkungen zur Bauernkomödie *Die Kreuzelschreiber*

Von Matthias Mansky

Zensur.

Ein Dichter hört in die Zukunft, er hört das Dröhnen der Schritte noch außer der Zeit.

Er will warnen, da legt ihm die Polizei die Finger [auf den Mund] und sagt: Warnen Sie nicht, das beunruhigt nur!¹

Es ist vonseiten der Forschung oftmals darauf hingewiesen worden, dass die Wiener Zensurpraxis nach 1850 einer monographischen Aufarbeitung harrt und die momentane Kenntnis der Handhabung der ‚Bachschen Zensurgesetze‘ noch immer auf Einzelfälle begrenzt ist.² Auch wenn es in der Ära des Neoabsolutismus zu weniger Aufführungsverboten kam und der Liberalismus zwischenzeitlich eine tolerantere Auslegung und Verfahrensweise der Zensurgeschäfte bewirkte, wurde mit der Theaterverordnung vom 25. November 1850 im Grunde der vormärzliche Zustand restituiert, der bis 1926 in Kraft blieb.³ Theater durften demnach nur von konzessionierten Unternehmern bespielt werden, die für die Erstaufführung eines Stücks weiterhin eine Aufführungsbewilligung einholen mussten. Die Staatssicherheitsbehörde (Stadthauptmannschaft, Polizeidirektor, Bezirkshauptmannschaft) verantwortete die korrekte Umsetzung der vom Innenministerium unter Alexander von Bach erlassenen Theaterordnung. Ihr waren Instruktionen beigelegt, in denen die Vorsicht bei der Vergabe von Konzessionen akzentuiert sowie die Gründung eines Zensurbeirats befohlen wurde. Da man das Theater als „mächtige[n] Hebel

- 1 Ludwig Anzengruber: Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden. Unter Mitwirkung von Karl Anzengruber herausgegeben von Rudolf Latzke und Otto Rommel. Bd. 8: Gott und die Welt. Aphorismen aus dem Nachlasse. Nach den Handschriften herausgegeben von Otto Rommel. Wien; Leipzig: Schroll 1920, S. 222.
- 2 Vgl. Johann Hüttner: Theater als Geschäft. Vorarbeiten zu einer Sozialgeschichte des kommerziellen Theaters im 19. Jahrhundert aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Mit Betonung Wiens und Berücksichtigung Londons und der USA. 2 Bde. Habilitationsschrift Universität Wien 1982, S. 19. – Einen Überblick über die Theaterzensur bietet die neuere Publikation von Norbert Bachleitner: Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848. Mit Beiträgen von Daniel Syrový, Petr Píša und Michael Wögerbauer. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2017. (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen. OAPEN Library, 28.) S. 239–258.
- 3 Vgl. Norbert Bachleitner: Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert. In: LiTheS 5 (2010), S. 71–105, hier S. 101. Zwar kam es 1918 zur Abschaffung der Zensur durch die Nationalversammlung, tatsächlich wurde sie allerdings nach wie vor ausgeübt. Erst 1955 wurde die Zensur endgültig abgeschafft.

der Volksbildung“ verstand, sollten alle Inhalte untersagt werden, die den Staat und das monarchische System, die Kirche und den Klerus, einzelne Nationalitäten, Gesellschaftsklassen, Religionsgemeinschaften oder auch Privatpersonen in einem unvoreilhaftem Licht auf der Bühne präsentierten oder Verstößen gegen Anstand und Moral gleichkamen. Auch die Darstellung kirchlicher Gebräuche und die Verwendung von kirchlichem Ornat, österreichischer Amtskleidung und Uniformen als Bühnenkostüm waren strikt verboten. „Bei der Dehnbarkeit aller dieser Bestimmungen lag die Zulassung eines Stückes mehr oder weniger wieder in der Willkür der Behörden, wobei die untergeordnete in der Regel sich auf den rigorosen Standpunkt stellte, um die Verantwortung auf alle Fälle der vorgesetzten Stelle zuzuschieben.“⁴

Die anhaltenden Kontrollmechanismen, denen das Wiener Unterhaltungstheater im gesamten 19. Jahrhundert und darüber hinaus unterstellt war, lassen auf eine ambivalente Funktion der einzelnen Bühnen schließen. Einerseits etablierte sich eine „Kultur der subtilen Anspielung“⁵ oder der „poetischen Indirektheit“⁶, die zuweilen als „Charakteristikum des österreichischen Theaters (und auch der Literatur) bezeichnet wurde[e]“. ⁷ Andererseits waren die Vorstadtbühnen Teil eines restriktiven Privilegien- und Zensursystems und fungierten in politischen Krisenzeiten vermehrt als Institutionen der Meinungsbildung, wodurch sie als „Instrument[e] der Kontrolle“⁸ von Unterhaltung und Freizeitgestaltung in den Vorstädten und Vororten Wiens erscheinen. Auch die in vielerlei Hinsicht noch zu erforschenden Zensurakte und -manuskripte, die sich im Niederösterreichischen Landesarchiv erhalten haben, spiegeln zwar „den kontrollierenden, disziplinierenden Blick“ der „normsichernde[n] staatlichen Instanzen“⁹ deutlich wider, allerdings reduziert sich ihre Aussagekraft auf die bei der Zensur eingereichten ‚Endprodukte‘, sodass Faktoren wie Selbstzensur oder Gattungswahl vermehrt im Dunkeln bleiben.

Anton Bettelheim hat 1919 erstmals das Quellenmaterial im Falle Anzengrubers gesichtet und den Umgang der Zensur mit dessen Stücken getadelt.¹⁰ Seinen heute

- 4 Johann Willibald Nagl; Jakob Zeidler; Eduard Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Bd. 3: Von 1848 bis 1890. Wien: Fromme 1930, S. 312.
- 5 Bachleitner, *Theaterzensur*, S. 101.
- 6 Johann Sonnleitner: *Sentimentalität und Brutalität*. Zu Raimunds Komödienpoetik des Indirekten. In: Raimund. Nestroy. Grillparzer. Witz und Lebensangst. Herausgegeben von Ilija Dürhammer und Pia Janke. Wien: Edition Praesens 2001, S. 81–96.
- 7 Bachleitner, *Theaterzensur*, S. 101.
- 8 Marion Linhardt: *Kontrolle – Prestige – Vergnügen*. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010. Graz: LiTheS 2012, S. 32.
- 9 Jan Lazardzig / Viktoria Tkaczyk / Matthias Warstat: *Theaterhistoriografie*. Eine Einführung. Tübingen; Basel: A. Francke Verlag 2012, S. 208.
- 10 Vgl. die beiden Artikel *Anzengruber und die Theaterzensur* und *Aus Anzengrubers Zensur- und Polizei-Akten* in: Anton Bettelheim: *Neue Gänge mit Ludwig Anzengruber*. Wien; Prag; Leipzig: Strache 1919, S. 121–166.



auch in Fachkreisen in Vergessenheit geratenen Freund bezeichnet er an anderer Stelle als „größten Volksdramatiker Deutschlands“¹¹, was der zeitgenössischen Stilisierung Anzengrubers zum Reformator und „Messias des Volksstückes“¹² entspricht. Die liberale Aufbruchstimmung sowie die Sorge der Zeitgenossen um den Verlust eines identitätsstiftenden ‚deutschen Volkstheaters‘ haben Anzengrubers rasanten, aber ebenso kurzzeitigen literarischen Erfolg maßgeblich mitgeprägt. Nach prekären Lebensumständen als Schauspieler und Kanzleibeamter in der k. k. Polizeidirektion gelang ihm 1870 mit dem im Theater an der Wien uraufgeführten Volksstück *Der Pfarrer von Kirchfeld* ein durchschlagender Erfolg, der ihn quasi über Nacht zu einem angesehenen Dramatiker und in der Folge auch zu einer „Galionsfigur des kirchenkritischen Liberalismus“¹³ avancieren ließ. Anzengrubers Drama, das in der Person des aufgeklärten Dorfpfarrers Hell den liberalen Prinzipien der Maigesetze das Wort redet,¹⁴ wurde, wie Bettelheim betont, von der Zensur nicht beanstandet, da „nach der Aufhebung des Konkordates, inmitten der Kämpfe um die konfessionellen Reformen die Regierung auf Seite der freisinnigen Bühnenpropaganda stand.“¹⁵ In Anzengrubers Volksstück wird der liberale Hell, der seinen Segen zu einer interkonfessionellen Zivilehe gibt und auch einer Selbstmörderin das kirchliche Begräbnis nicht verweigert, aufgrund der Verbreitung des Gerüchts, dass er mit seinem Dienstmädchen Anna eine Liebschaft pflege, von seinem reaktionären Widersacher Graf Finsterthal seines Amtes enthoben und muss sich am Ende vor einem Konsistorium verantworten. Vonseiten der Polizeidirektion war man sich bewusst, dass die „Glorifizierung eines aufgeklärten, liberalen katholischen Priesters“ auch beabsichtigen würde, das „Bestreben der Ultramontanen in ein unvorteilhaftes Licht zu stellen.“ Da im Stück allerdings keine „direkte Beleidigung der Religion oder eine Herabwürdigung einer anerkannten Kirche“¹⁶ vorgenommen werde, wurden nur einzelne Stellen gestrichen und das Drama zur Aufführung zugelassen, ein Urteil, dem sich die Statthalterei anschloss.

Anzengrubers „dramatischer Glücksfall“¹⁷ und die nachsichtige Erledigung durch die Zensur zeigen deutlich, dass das Stück den politischen Zeitgeist traf. Auch

- 11 Anton Bettelheim: Anzengruber. Der Mann – Sein Werk – Seine Weltanschauung. 2. Aufl. Leipzig: Quelle & Meyer 1897, S. 16.
- 12 Friedrich Schlögl: Vom Wiener Volkstheater. Erinnerungen und Aufzeichnungen. Wien; Teschen: Prochaska [1884], S. 156.
- 13 Karlheinz Rossbacher: Ludwig Anzengruber (1839–1889). In: Nestroyana 29 (2009), S. 133–143, hier S. 136.
- 14 Vgl. hierzu v. a.: Karlheinz Rossbacher: Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien. Wien: Jugend & Volk 1992, S. 188–203.
- 15 Bettelheim, Neue Gänge mit Anzengruber, S. 128.
- 16 Ludwig Anzengruber: Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden. Unter Mitwirkung von Karl Anzengruber herausgegeben von Rudolf Latzke und Otto Rommel. Bd. 1: Ländliche Schauspiele. Herausgegeben von Otto Rommel. Wien: Schroll 1922, S. 315.
- 17 Johann Sonnleitner: Ludwig Anzengruber – Naturalist post mortem?. In: Sonderwege in

Heinrich Laube betont in einer positiven und ausführlichen Rezension in der *Neuen Freien Presse*, dass das Drama sowohl „ästhetisch“ als auch „politisch merkwürdig“ wäre:

„Ästhetisch, weil da feine, tiefliegende Gedankengänge und Charakterzüge dem Volksstücke einverleibt werden und weil neben unverarbeiteten Abstraktionen Szenen von blutvollem, echtem Talente zum Vorschein kommen. [...]

Politisch, weil hier die empfindlichsten, mit der Religion zusammenhängenden Fragen eines Parlamentes auf einmal schon Fleisch und Blut vor dem großen Publikum schlankweg auftreten und von diesem Publikum mit einem Verständnisse begleitet werden, daß man sich erstaunt umschaut, nach den oberen Galerien hinaufblickt. Man fragt sich: sitzen denn da oben die alten, jetzt fast verschwundenen Habitués des Burgtheaters, welche die nur erst leise berührte Pointe jeder Szene auf der Stelle verstehen und die ganze Szene schon, wie der Börsenmann sagt, eskomprieren, ehe sie noch enthüllt ist? Nein, es ist wirklich das sogenannte Volk, welches da oben sitzt und sich so verständnisinnig wie rasch verstehend äußert, wo nur von gemischter Konfession, von gemischter Ehe, und von einer aufdämmernden Notwendigkeit der Priesterehe die Rede ist. Noch mehr: Es bedarf gar nicht der Rede; eine Pause, ein Blick, das unscheinbarste mimische Zeichen genügt diesen Galerien, sie sprechen die Sache aus, ehe sie auf der Bühne ausgesprochen wird.“¹⁸

Laubes Beobachtungen zur Aufnahme des Anzengruber'schen Volksstücks sind bemerkenswert, da sie jene unausgesprochene „Übereinkunft“¹⁹ zwischen Bühne und Publikum hervorheben, die Volker Klotz später als „Dramaturgie des Publikums“²⁰ bezeichnet hat. Anzengruber's Volksstücke intendieren einen moralisch-didaktischen Nutzen, der seinem Selbstverständnis als Dichter und Volksaufklärer entspricht, der keinesfalls mit den dramatischen „Muß-Produzenten“ in „Einen Topf“²¹ geworfen werden will. Hierfür bedient er sich im *Pfarrer von Kirchfeld* verschiedener Elemente einer illusionistischen Dramaturgie, die der Wirkungsästhetik des bürgerlichen Rührstücks nachfolgt: „Die multidimensionalen, lustigen, sprachverliebten Räsoneure der Posse weichen nun im Doppelsinn integren Bühnenfiguren, die zur bruchlosen Identifikation des Publikums, zum Mitleiden und Mitfühlen

Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur. Herausgegeben von Roland Innerhofer und Daniela Striegl. Innsbruck: Studienverlag 2016, S. 126–138, hier S. 130.

18 Anzengruber, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 308.

19 Volker Klotz: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen: insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*. 2. Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 20.

20 Ebenda.

21 Peter Rosegger. *Ludwig Anzengruber. Briefwechsel*. Herausgegeben von Konstanze Fliedl und Karl Wagner unter Mitarbeit von Werner Michler und Catrin Seefranz. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 1995, S. 43.



einladen.“²² In der Darstellung seiner ländlichen Figuren und Bauern entwickelt er einen „scharfen Blick für Besitz- und Abhängigkeitsverhältnisse“²³, zudem – und hierauf gründet die These des vorliegenden Beitrags – dürften seine Bauernstücke leichter die Zensur passiert haben als seine in der Stadt angesiedelten Dramen. Dass Anzengrubers Bemühungen um eine „Literarisierung“²⁴ der Vorstadtbühne bald mit den Produktionsbedingungen des harten Theater- und Literaturbetriebs kollidierten, denen er als „Lohnschreiber“²⁵ nachkommen musste, zeigen seine Briefkorrespondenzen. Während er seinem Freund Peter Rosegger in einem frühen Brief schildert, wie sich vor seinem geistigen Auge am Schreibtisch eine neue Komödie entwickle²⁶ oder er als „dramatische Schreibmaschine“²⁷ die sein Inneres beschäftigenden Konflikte zu Papier bringe, so verkommen diese poetischen Anflüge an anderer Stelle zu bloßer ‚mechanischer Schreibebeit‘, die das notwendige Einkommen sichert und ihn bisweilen ironisch abwinken lässt: „düchten mog ich aber nit.“²⁸

Auch die Konflikte mit der Zensur, die die Produktion der Vorstadtdramatiker maßgeblich beeinflusste, häuften sich in der Folge. Bettelheim erwähnt in seiner Biographie die Anekdote von Anzengrubers Abschied von der Polizei, bei dem die ehemaligen Kollegen dem angehenden Dramatiker nicht nur „volles Glück auf der neuen Lebensbahn“ gewünscht hätten, sondern ihm für die Zukunft auch „schonungsvolle Behandlung“ versprochen, sollte er „durch allzufreie Meinungsäußerung wieder einmal ‚dienstlich‘ mit ihnen zu schaffen kriegen.“²⁹ In seinen Aphorismen, die Otto Rommel im Rahmen der kritischen Gesamtausgabe unter dem Titel *Gott und Welt* herausgegeben hat, finden sich mehrere Äußerungen zur Zensur. Da, nach Anzengrubers Verständnis, das „Volksdrama“ ohnehin „einen gewissen, belehrenden Zug“³⁰ verlange, stößt das staatliche Vorgehen gegen seine moralisch und didaktisch zugespitzten Stücke auf Unverständnis:

„Ja, ihr könnt durch Fernhalten aller Ideen, aller Entwicklung, durch Einschränkung auf abgeleierte Themen dem Publikum das Theater verleiden, gleichgültig machen und der Kunst als solcher unermesslich schaden – die letzte Sorge aber wird euch vereitelt. Die Ideen von den Massen abhalten könnt ihr

22 Sonnleitner, Ludwig Anzengruber, S. 131.

23 Ebenda, S. 133.

24 Hugo Aust; Peter Haida; Jürgen Hein: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: Beck 1989, S. 205.

25 Rossbacher, Ludwig Anzengruber, S. 134.

26 Vgl. Peter Rosegger. Ludwig Anzengruber. Briefwechsel, S. 34.

27 Ebenda, S. 125.

28 Ebenda, S. 137.

29 Bettelheim, Anzengruber, S. 108.

30 Anzengruber, Sämtliche Werke, Bd. 8, S. 247.

doch nicht, und je weniger Diskussion, je verworrener und ungeogener werden sie aufgenommen und einseitig, verderblich entwickelt.“³¹

1877 sendet Anzengruber ein Exemplar mit den Zensurstrichen seines anfangs verbotenen Volksstücks *Das vierte Gebot* an Fritz Mauthner, um seinem Unmut über die österreichische Zensurpraxis freien Lauf zu lassen:

„Das besagte Stück ‚Das vierte Gebot‘ ist zwar nicht verboten, jedoch sende ich Ihnen hiermit ein Exemplar desselben, der Titel wurde nicht zugelassen, dasselbe heißt Ein Volksstück in vier Akten von L. A. Es wird Ihnen genug Gelegenheit geben, sich über die österreichische Zensur auszulassen, sie fürchtet, daß das Volk demoralisiert werde.

Auch Moral!

Ich habe das Buch nach dem zensurierten Exemplar gestrichen.

Der erste, der den Rotstift ansetzt, ist bei der Polizeibehörde ein Knabe – in solchen Dingen, sage ich, ein Knabe, er ist noch nicht seine 30 Jahre alt und Protektionskind eines Hofrates, ich habe nicht nach dem Namen des Schützlings und des Protektors gefragt, genug, die Namen hätten ja ohnedies nichts zur Sache zu thun.

Sehen Sie sich, verehrter Herr, die Striche an und Sie werden finden, daß sehr ‚kirchlich‘ und vielleicht in Konsequenz davon sehr dumm gestrichen wurde.

Der Zensor geht mit Aengstlichkeit jedem ‚Jesus Maria und Joseph‘ nach – das ist alt, aber nicht gut, der Zensor streicht aber selbst die Aufschrift. –

Er duldet es ferner nicht, daß irgend jemand verzweifelt und streicht daher die ganze Rede Hedwigs [...].

Er streicht auch jede Anspielung auf das vierte Gebot, [...] und die haarscharf ausgesprochene Tendenz des Stückes.

Genug, so mißhandelt man Werke besseren Genres oder sagen wir – damit ich bescheidener spreche – besseren Wollens in Oesterreich.“³²

Resignierender klingen zehn Jahre später seine Zeilen an Wilhelm Bolin, wenn er sich abermals darüber echauffiert, dass die Zensur einem Dramatiker kurzweg die „ergreifendsten und einschneidendsten Probleme“ konfisziere, sodass die Theaterbesucher gezwungen wären, sich „jahraus jahrein [...] die alte Geschichte, wie Hans die Grete kriegt oder nicht kriegt, vorleiern zu lassen.“³³

31 Ebenda, S. 223.

32 Briefe von Ludwig Anzengruber. Mit neuen Beiträgen zu seiner Biographie. Herausgegeben von Anton Bettelheim. 2 Bde. Bd. 1. Stuttgart; Berlin: Cotta 1902, S. 328–329.

33 Ebenda, Bd. 2, S. 234.



Dass die Zensur bei der dramatischen Produktion eine gewichtige Rolle spielte und die Stücke gewissermaßen ‚mitschrieb‘, zeigt die Entstehungsgeschichte der Bauernkomödie *Die Kreuzelschreiber*, mit der sich der vorliegende Beitrag eingehender befassen will.³⁴ Am 30. August 1871 kündigt Anzengruber erstmals gegenüber Karl Gürtler den Plan zu einer Bauernkomödie an,³⁵ die er wenig später in einem Schreiben an Rosegger mit *Der gelbe Hof* betitelt.³⁶ Zu Beginn des Jahres 1872 klagt er allerdings über eine „übl[e] Stimmung“, aufgrund derer das Stück „vorläufig unvollendet bleiben“³⁷ müsse. Zur Jahresmitte wird der Titel schließlich in *Die Kreuzelschreiber* geändert und Anzengruber hofft auf eine künftige Fertigstellung.³⁸ Allerdings ist er sich bewusst, dass an dem Stück wohl „weder Alt- noch Neu- noch selbst die Mittel-Katholiken besondere Freude empfinden dürften.“³⁹ Wenig später berichtet er Rosegger, dass er bereits mit dem letzten Akt begonnen habe und gewillt sei, die Komödie abzuschließen.⁴⁰ Gürtler benachrichtigt er wiederum am 28. Juni, dass das Stück nun „eingereicht“ sei, ihm „jedoch bis jetzt kein Resultat“⁴¹ vorliege. Kurzzeitig befürchtet Anzengruber, dass *Die Kreuzelschreiber* „den erhaltenen Nachrichten nach am Vorabend eines polizeilichen Verbots zu stehen“⁴² scheinen, um am 5. Oktober 1872 endlich Entwarnung geben zu können: „die Proben von den Kreuzelschreibern haben begonnen.“⁴³

Anzengrubers Komödie, die am 12. Oktober 1872 mit der Musik von Adolf Müller sen. erstmals unter dem Titel *Die Zwentdorfer Kreuzelschreiber* im Theater an der Wien aufgeführt wurde, liegt mit der päpstlichen Infallibilitätserklärung ein höchst brisantes, tagespolitisches Thema zugrunde. Der Großbauer von Grundeldorf animiert hier seinen Vetter Anton Huber und die übrigen Bauern von Zwentdorf, eine Dankesadresse an einen frommen geistlichen Mann in der Stadt – gemeint ist der altkatholische Theologe Ignaz von Döllinger – zu unterzeichnen und so gegen die Neuerungen innerhalb der Kirche – das nicht näher genannte päpstliche Unfehlbarkeitsdogma – Position zu beziehen. Abgesehen von vereinzelten Ausnahmen lassen sich alle Anwesenden dazu bereden und unterschreiben die Unterstützungserklärung, indem sie ihre drei ‚Kreuzel‘ unter die Schrift setzen. Dies löst im zweiten Akt einen Konflikt aus, den die Bauern nicht bedacht hatten. Beim sonntäglichen

34 Vgl. hierzu auch: Otto Rommel: Ludwig Anzengruber als Dramatiker. In: Anzengruber, Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 335–594, hier S. 442.

35 Briefe von Ludwig Anzengruber, Bd. 1, S. 139.

36 Peter Rosegger. Ludwig Anzengruber. Briefwechsel, S. 38.

37 Ebenda, S. 48.

38 Vgl. ebenda, S. 52.

39 Briefe von Ludwig Anzengruber, Bd. 1, S. 167.

40 Vgl. Peter Rosegger. Ludwig Anzengruber. Briefwechsel, S. 54.

41 Briefe von Ludwig Anzengruber, Bd. 1, S. 173.

42 Ebenda, S. 175.

43 Ebenda, S. 177.

Kirchgang erhalten ihre Frauen nämlich eine Rüge und die Anweisung, sich ihren Männern so lange zu verweigern, bis diese das sündige Schreiben widerrufen und eine Bußwallfahrt nach Rom antreten würden. Nachdem diese Auflagen den Alltag der Bauern gehörig durcheinandergerüttelt haben, kann nur mehr ein Plan des Steinklopferhans einen positiven Ausgang herbeiführen. Die Bauern, die ihre Unterschrift nicht widerrufen, kassieren den ‚Notpfennig‘ und bilden tatsächlich einen Wallfahrtszug nach Rom, unterstützt von den ledigen Dorfmadchen, die sie als ‚Bußschwestern‘ begleiten wollen. Dies sorgt nun dafür, dass sich die Frauen doch eines Besseren besinnen und ihren Männern kurzerhand vergeben.

Bei den *Kreuzelschreibern* handelt es sich um Anzengrubers erste Bauernkomödie, und es gilt festzuhalten, dass er diese im Gegensatz zu den tragisch-ernsteren ‚Volksstücken‘ und ‚Schauspielen‘ als ein Genre „lustiger Natur“⁴⁴ auffasst.⁴⁵ Bettelheim meint, dass Anzengruber die Handlung einem Zeitungsbericht entnommen habe, nach dem in einer oberbayerischen Ortschaft mehrere Bauern eine Unterstützungserklärung für Döllinger unterschrieben hätten, woraufhin ihren Frauen von den empörten Beichtvätern befohlen worden wäre, ihren Männern die „eheliche Gemeinschaft aufzusagen“⁴⁶, bis diese Buße täten. Die Dogmatisierung der päpstlichen Unfehlbarkeit auf dem Ersten Vatikanischen Konzil führte bekanntlich zu einer endgültigen Aufhebung des Konkordats in Österreich.⁴⁷ Die liberalen Zeitschriften schlugen sich in der Folge auf die Seite des 1871 exkommunizierten Döllinger, der das Dogma scharf kritisierte. Demgegenüber kam es innerhalb der zeitgenössischen Presse auch vermehrt zu Androhungen vonseiten der Kirche, die den Unterzeichnern von ‚Döllinger-Adressen‘ die Sterbesakramente oder andere „kirchlich[e] Wohlthaten“⁴⁸ verweigern wollte. So wird im Mai 1871 etwa im *Tiroler Volksblatt* verlautbart:

„Etwas für die Unterzeichner der Döllinger-Adresse.

Das erzbischöfliche Generalvikariat Bamberg hat die Seelsorgspriester aufgefordert, von der Kanzel herab die Gläubigen vor dieser Agitation zu warnen und ihre Gemeinden zu belehren:

1. Alle Diejenigen, welche den Beschlüssen des Concils Glauben und Gehorsam verweigern, schließen sich dadurch selbst von der Gemeinschaft der katholischen Kirche aus und haben alle weiteren Folgen hievon sich selbst zuzuschreiben.

44 Peter Rosegger. Ludwig Anzengruber. Briefwechsel, S. 80.

45 Vgl. hierzu auch: Aust; Haida; Hein, Volksstück, S. 207, sowie: Sigurd Paul Scheichl: Taruffe paysan. Zu Anzengrubers *G'wissenswurm*. In: Nestroyana 38 (2018), S. 184–195.

46 Bettelheim, Anzengruber, S. 177.

47 Vgl. hierzu auch Johanna Maria Rachinger: Das Wiener Volkstheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Dramatikers Ludwig Anzengruber. Diss. Universität Wien 1986, S. 144–145.

48 Tagespost Linz (1871), Nr. 225, 1. Oktober, S. 3.



2. Nachdem Dr. von Döllinger bereits dem größeren Kirchenbann verfallen, so verfallen alle diejenigen, welche ihm in seiner Ketzerei und Auflehnung gegen die Kirche zustimmen, ihn hierin vertheidigen und sonstwie begünstigen, gleichfalls dem Kirchenbanne.
3. Niemand, der dem Concil und seinen Beschlüssen Anerkennung, Gehorsam und Glauben verweigert, kann, so lange er darin verharret, absolvirt werden.
4. Ist diese Weigerung notorisch, öffentlich bekannt, so muß dem im Kirchenbanne Sterbenden das kirchliche Begräbniß verweigert werden.
5. Da die traurige Agitation gegen das Vatikanische Concil durch die geheimen Gesellschaften genährt und geschürt wird, so sind die Gläubigen davor noch ausdrücklich zu warnen und aufmerksam zu machen, daß kein Katholik, weiß Standes er auch sei, einer von der Kirche verbotenen geheimen Gesellschaft als Mitglied angehören oder eine solche Gesellschaft begünstigen kann, ohne dem Kirchenbanne und seinen Folgen zu verfallen.⁴⁹

In Anzengrubers Bauernkomödie deutet sich bereits in der Exposition ein gezieltes Spiel mit der Erwartungshaltung des Publikums, der Theaterkritik und der Zensur an. Der im Zeichen des kirchenpolitischen Streits zwischen Altkatholiken und Ultramontanen stehende Auftritt des namenlosen Großbauern von Grundeldorf unterliegt genau genommen einer der Komödienstruktur des Stücks entsprechenden satirischen Umkehrung. In seiner Rede im Zwenddorfer Wirtshaus beruft sich dieser nämlich nicht zuletzt auf sein stetes Festhalten an „unsren alten Rechten, an unsren alten Bräuchen[,] an unsren alten Glauben“, das er noch gegen alle Neuerungen der „liberalen Wölf“⁵⁰ behauptet habe. Es liegt nun in der Ironie der Sache, dass sich der reaktionäre Großbauer auch allen Veränderungen innerhalb der Kirche verweigert, wodurch er sich im Falle des päpstlichen Unfehlbarkeitsdogmas unbewusst auf die Seite der kirchenkritischen Liberalen schlägt. Über die tatsächlichen Reformen, „die unsre Voreltern nit zur Gottseligkeit not ghabt haben“⁵¹, werden keinerlei weitere Informationen verlautbart, und auch die Unterschriftenaktion der schreib- und leseunkundigen Bauern wird in die Nebenstube, abseits der Bühne, verlagert. Die Szene hat innerhalb der Theaterkritik für Irritationen gesorgt. So zeigt man sich etwa in der *Neuen Freien Presse* darüber verwundert, dass es der Verfasser scheinbar „sorgfältig vermieden“ habe, „den kleinen Conflict, welcher die Handlung bildet, auszuweiten.“ Diesen versucht man in der Folge zu entschlüsseln, indem man den Großbauern als „veritable[n] Altkatholik[en]“ ausweist:

49 Tiroler Volksblatt (1871), Nr. 41, 24. Mai, Beilage, o. S.

50 Ludwig Anzengruber: Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15. Bänden. Unter Mitwirkung von Karl Anzengruber herausgegeben von Rudolf Latzke und Otto Rommel. Bd. 4: Dorfkomödien. Herausgegeben von Otto Rommel. Wien: Schroll 1921, S. 16.

51 Ebenda, S. 17.

„Diese Stelle ist im Stück etwas unklar und gab Anlaß, daß ein großer Theil der Zuschauer sie mißverstand und der Meinung war, die Bauern würden zur Unterzeichnung einer clericalen Adresse aufgefordert. Der Charakter des reichen Bauers scheint uns ein wenig willkürlich gezeichnet. [...] Hätte Herr Anzengruber einen liberalen Bauer die Adresse entwerfen lassen, der vermöge seines Reichthums auf die ärmeren Dorfbewohner einen bestimmten Einfluß übt, so hätte man an die Wahrheit des Charakters glauben können.“⁵²

Es erscheint interessant, dass sich auch die Zensur bei der Bewertung der kirchenpolitischen Inhalte des Stücks uneins war. So meint man im Gutachten der Polizeidirektion, dass der Verfasser „den Kampf gegen das von der katholischen Kirche ausgesprochene Unfehlbarkeitsdogma auf die Bühne“ bringen wolle, und akzentuiert „den Angriff auf das mit dem Buß-Sakramente verbundene Beichtinstitut“ sowie die „dem Spotte preisgegeben[en]“ Wallfahrten, um zu dem vorläufigen Urteil zu gelangen: „Die bezeichneten, nicht unbedeutenden Momente sprechen gewichtig gegen die Zulässigkeit des in Rede stehenden Bühnenwerkes zur Darstellung.“⁵³ Und der überprüfende Beamte bemerkt ergänzend: „Nachdem bereits in den öffentlichen Blättern so vieles in antikirchlicher und klerikaler Richtung, und gegen das Unfehlbarkeitsdogma geschrieben wurde, so dürfte es wohl als unstatthaft erachtet werden, die dadurch hervorgerufene Aufstachelung mittelst eines dieselbe Richtung verfolgenden Bühnenstückes zu unterstützen.“⁵⁴ Weitaus milder äußert sich hingegen der Beamte der Statthalterei, wenn er ein Verbot des Stücks für „nicht gerechtfertigt“ hält, da die „religiöse Frage“ nur „in sehr diskreter Weise“ behandelt werde und „zudem das Ganze so spaßhaft gehalten ist, daß es nur Lachen erregen, nicht aber verletzen“⁵⁵ könne. Auch wenn die Eingriffe der Zensur letztendlich überschaubar blieben, wurde die Rede des Großbauern in weiten Teilen eliminiert,⁵⁶ was die von der Kritik angesprochenen Verständnisschwierigkeiten wohl noch befördert hat. Zudem musste „bei dem Arrangement des Wallfahrerzuges der Gebrauch eines Kreuzes oder einer Fahne oder sonstiger kirchlicher Zeichen“⁵⁷ unterbleiben.

Bettelheim vermerkt an einer Stelle, dass die Striche der Zensur im Falle der *Kreuzschreiber* keine größeren Auswirkungen auf die Aufführung gehabt hätten⁵⁸, und auch in der Forschung wurde betont, dass die „politisch-religiöse liberale Tendenz“, die zur Meinungsverschiedenheit zwischen Polizei und Statthalterei führte, in die-

52 Neue Freie Presse, Nr. 2925, 15. Oktober 1872, S. 8.

53 Anzengruber, Sämtliche Werke, Bd. 4, S. 507.

54 Ebenda, S. 507–508.

55 Ebenda, S. 508.

56 Vgl. die im Anhang des Artikels aufgelisteten Striche nach dem Zensurmanuskript des Niederösterreichischen Landesarchivs (Signatur: NÖ Reg. Präs. Theater TB K 299/04).

57 Anzengruber, Sämtliche Werke, Bd. 4, S. 509.

58 Vgl. Bettelheim, Gänge mit Anzengruber, S. 147.



sem Stück eigentlich gar „nicht so aufdringlich“ hervortrete.⁵⁹ Vielmehr gewinnt das possenhafte Komödienspiel die Oberhand, und nicht umsonst gemahnt das Handlungsschema der sich ihren Männern verweigernden Ehefrauen an Aristophanes' *Lysistrate*. Während Anzengruber also bei der Thematisierung der kirchenpolitischen Auseinandersetzungen die Erwartungshaltung von Publikum, Theaterkritik und Zensur konterkariert, indem im Stück keine klare Position bezogen wird, äußert sich seine Kirchenkritik in satirischer Komik und Parodie. Im Gegensatz zur pflichtbewussten Vorgehensweise der Zensur gegen die im Stück nicht weiter bedeutsamen Anspielungen auf das päpstliche Unfehlbarkeitsdogma verdanken diese Sequenzen ihre Bühnenpräsenz wohl vor allem Anzengrubers Gattungswahl, wobei dem Genre der Bauernkomödie ein erweiterter dramaturgischer Spielraum attestiert werden darf. So führte etwa auch Anzengrubers *G'wissenswurm* zu konträren Urteilen der strengeren Polizei und der mildereren Statthalterei, die im Gutachten betont, dass „fast alle der bezeichneten Ausdrücke der derberen Ausdrucksweise des österreichischen Bauern entsprechen u[nd] in diesem Munde und dem Charakter des Ganzen entsprechend keinen Anstoß erregen werden.“⁶⁰ Ähnlich gestaltet sich die Beurteilung der Bauernkomödie *Doppelsebstmord*, in der sich bereits die Polizeidirektion auf den „in möglichst dezenter Form gehaltenen Scherz“⁶¹ stützt, ein Urteil, dem sich die Statthalterei anschließt: „Der dramatische Konflikt dieser Bauernkomödie findet zwar am Schlusse des Stückes in einer allerdings heiklen Situation eine Lösung, aber es geschieht dies jedoch in so heiterer, dem bäuerlichen Wesen so natürlich und dezent gehaltener Weise, daß das Stück zuzulassen und nur das Nebenbezeichnete wegzulassen wäre.“⁶²

Demgegenüber meint man in der *Wiener Presse* anlässlich der Erstaufführung von Anzengrubers *Kreuzelschreibern* 1884 im Stadttheater, dass die Komödie gewagt und „eigenthümlich scharf“ erscheine, sodass „wir im Innern fast erschrecken ob des Freimuthes mit dem die bi[ederen] Bauern noch in unserer Zeit zu sprechen wagten.“⁶³ Tatsächlich sind die von der Zensur weitestgehend tolerierten satirischen und bisweilen parodistischen Szenen der Komödie bemerkenswert, so etwa Josephas Entreelied, wenn sie „im Sonntagsstaat mit Gebetbuch und Rosenkranz“ von der Beichte nach Hause kommt:

59 Sigismund Friedmann: Ludwig Anzengruber. Leipzig: Seeman 1902, S. 37–38. Vgl. hierzu auch Patricia Howe: End of a line: Anzengruber and the Viennese Stage. In: *Viennese Popular Theatre. Das Wiener Volkstheater*. Herausgegeben von W. E. Yates und John R. P. McKenzie. Exeter: University of Exeter 1985, S. 139–152, hier S. 144: „The religious issue is confusing and marginal, merely a point of departure, for Anzengruber wants to show clerical squabbles as irrelevant to the peasants' real hopes and fears, and yet as a damaging intrusion.“

60 Anzengruber, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 517–518.

61 Ebenda, S. 521.

62 Ebenda, S. 522.

63 *Wiener Presse* (1884), Nr. 9, 24. Februar, S. 5.

„Langsam bin ich fruh, / Zu dem Kircherl in d’Höh,
 Kohlschwarz war mein Seel / Und mein Herzal voll Weh;
 Kohlschwarz war mei Seel / Von dem sündigen Ruß
 Und mein Herz war mir weh / Zwegn der Reu und der Buß!

Lustig.

Wegkehrt is der Ruß, / Hizten hat’s mehr kein Gfahr,
 Und wann’s mich scheniert, / Geh ich wieder aufs Jahr!
 Langsam bin ich nauf / Als a kohlschwarzer Rab –
 Und gschwind kimm ich als Schneeweißs Täuberl herab!

*Jodler.*⁶⁴

Nachdem sie ihrer Verzweiflung über ihren sündigen Mann Ausdruck verliehen hat, der leichtfertig die vom Beichtvater verurteilte Unterstützungserklärung unterschrieben habe, entspinnt sich ein Dialog der beiden über die Qualen in der Hölle, denen Anton nicht entgehen werde, wenn er nicht widerrufe und bereue:

„JOSEPHA. Jesses! Tonl, bist du ein Unchrist! *Mit gefalteten Händen.* Sollt ich vom lichten Himmel abischaun müssen, wie du im höllischen Feuer bratst – Tonl, wenn du mir das antun könntst, wenn wir allzwei verstorben sein, das überlebet ich dir net!

ANTON. Dös war freilich a kuriose Gschicht!

JOSEPHA. Möchst nit auch seliger Geist bei mir sein?

ANTON. No, dös kann ich wohl nit sagen; denn die selig Geister hab ich oft in Bücheln aufgmaln gsehn, dö schau aus wie Leintücher, wo nix dahinter is!

JOSEPHA. Tonl, ich bitt dich, gspäß nit mit so ernste Sachen! Ich weiß gwiß, ich ging dir da drüben auch ab!

ANTON. Wohl – wohl – möglich, möglich! (*Mit Humor, indem er Josepha an sich zieht.*) Aber schau, Sepherl, wann man sich schon ’s ganze Erdenleben lang gern ghabt hat, schadt wohl a kleine Abwechslung drauf a nix; und wann wir dort auseinander müssen, fang ich halt a Verhältnis mit der Madam Teixel an!

JOSEPHA *lustig.* Du schlechter Mann, du! Der Teixel hat ja eh schon Hörndln!⁶⁵

Die Losung „Auf’n Heubodn oder nach Rom!“⁶⁶ nutzt Anzengruber schließlich zu tragikomischer Kontrastwirkung. Während der alte Brenninger die abrupten Veränderungen in seinem Eheleben und seiner Hauswirtschaft nicht verkraftet und sich kurzerhand sogar das Leben nimmt, wodurch sich im Stück ein tragischer Abgrund auftut, zeigt sich der Bauer Altlehner, der seine Frau auf Drängen des Dorfes aus sittlichem Anstand ehelichen musste, von der Idee, den Hof zu verlassen und nach Rom zu gehen, begeistert. Er ist es auch, der im komischen Showdown den vonsei-

64 Anzengruber, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 30–31.

65 Ebenda, S. 34–35.

66 Ebenda, S. 46.



ten der Polizei im Zensurmanuskript als bedenklich markierten, aber letztendlich nicht gestrichenen parodistischen Wallfahrtszug der Zwentdorfer anführt:

„Die Wallfahrer kommen unter Gesang vor.

ALTLECHNER *vorplärend*. Mir sein schon bereit –

CHOR. Voll Bußhaftigkeit!

ALTLECHNER. Der Weg ist zwar weit –

CHOR. Voll Bußhaftigkeit!

ALTLECHNER. Dös is's, was uns gfreut –

CHOR. Voll Bußhaftigkeit!⁶⁷

Unterbrochen wird dieser ‚Bußgesang‘ der Wallfahrer vom Abschiedslied Antons, wobei der abschließende Jodler von Josepha zuerst noch „lachend“⁶⁸, dann „zornig“⁶⁹ und schlussendlich „melancholisch“⁷⁰ mitgesungen wird:

„ANTON (*singt*). No, bhüt dich Gott, Sepherl! / Wir sein hitzen fromm

Und gehen da übri / Dort enten nach Rom! [...]

No, bhüt dich Gott, Sepherl, / Und halt mir fein Haus,

Es wird dir schwer aufliegn, / Doch mach dir nix draus! [...]

Du bist – no, dös weiß ich, / Dös weiß ich ja eh –

Du bist nur froh, daß ich / Nach Rom abigeh!

*Kurzer Jodler mit Chor.*⁷¹

Die abschließende Versöhnung der sich in die Arme fallenden Ehepaare wird folgerichtig von einem Lachanfall des Steinklopferhans begleitet, unter dem er zuletzt wohl die ‚wahre‘ Moral des Stücks betont: „(*Zeigt auf die Gruppe.*) Dös heißen s' in der Stadt ‚Gewissensfreiheit!‘⁷²

Die Tatsache, dass die Unterschriften nun doch gültig bleiben, tut am Ende eigentlich nichts zur Sache, auch wenn der abschließende Chor das Fazit zieht, dass man „Kreuzelschreibn“ weiterhin „ehrlieh treibn“⁷³ solle. Somit wendet sich Anzengrubers Komödie in erster Linie gegen die Eingriffe der Kirche in das Alltagsleben der Menschen und den von ihr ausgeübten „Gewissenszwang gegen die Gläubigen“⁷⁴,

67 Ebenda, S. 85.

68 Ebenda, S. 86.

69 Ebenda, S. 87.

70 Ebenda, S. 89.

71 Ebenda, S. 85–86.

72 Ebenda, S. 91.

73 Ebenda.

74 Rachinger, *Das Wiener Volkstheater*, S. 159.

dem der Steinklopfer am Schluss lachend die erst über Umwege bewerkstelligte „Gewissensfreiheit“ entgegenhält.

Der pädagogische Wert von Anzengrubers Dramen liegt in der kritischen Reflexion der gesellschaftlichen, sozialen und kirchlichen Faktoren, die auf die Charaktere seiner Figuren einwirken und diese gewissermaßen erst zu dem machen, was sie sind. Dies betrifft auch den Schicksalsweg des Steinklopferhans, der zentralen Außenseiterfigur im Stück. Es ist die im Rahmen der Anzengruber-Rezeption vielbeachtete Offenbarungsgeschichte seiner Hauptfigur, in der der Autor den kirchlichen die ihn in eine „existentielle Grenzsituation Drohungen und der Angst vor dem Jenseits eine am Pantheismus und an der Philosophie Ludwig Feuerbachs geschulte Diesseitsethik gegenüberstellt. Als unehelicher Sohn einer „Kuhdirn“,⁷⁵ dem sein Vater unbekannt bleibt, wird der Steinklopferhans als ‚Gemeindekind‘ von der Dorföffentlichkeit erhalten, bevor man ihn anstatt eines reichen Bauernsohns zum Militär einzieht. Nachdem man ihn aufgrund eines Unfalls bald wieder entlassen hat, setzt ihn die Gemeinde in einen Steinbruch zum Steinschlagen, woher auch sein Name rührt. Aus seiner Einsamkeit entwickelt sich schließlich jene Krankheit, „bis knapp vor den Tod“⁷⁶ bringt, von der er Anton im Stück berichtet. Nachdem er sich mit letzter Kraft aus seiner Stube hinaus in die Natur geschleppt hat, übt diese eine überaus beruhigende Wirkung auf ihn aus:

„Da is a tiefer Fried über mich kommen und es is mir durch die Seel zogn: dös siehst schon noch amal! – Und dann, dann bin ich wie tot glegn, ich weiß nit, wie lang! – (*Von da ab mit steigender Erregung.*) Und wie ich wieder munter werd, is die Sonn schon zum Untergehn – paar Stern sein daghängt, nah, wie zum Greifen – tief im Tal hat’s aus die Schornstein graucht und die Schmieden unt am Waldrand hat h’raufgleucht wie a Feuerwurm, – vor mir auf der Wiesen haben die Käfer und die Heupferd sich plagt und a Gschrill gmacht, daß ich schier hätt drüber lachen mögen – über mir im Gezweig sein die Vögel gflattert und über alls hin is a schöne, linde Luft zogn. – Ich betracht dös – und ruck – und kann ohne Bscher auf amal aufstehn, und wie ich mich noch so streck und in die Welt hineinschau, wie sie sich rührt und laut und lebig is um und um, und wie d’Sunn und d’Stern h’runter- und h’raufkämmeren – da wird mir auf einmal so verwogen, als wär ich von freien Stücken entstanden, und inwendig so wohl, als wär’s hell Sonnenlicht von vorhin in mein Körper verbliebn... und da kommt’s über mich, wie wann eins zu ein’m andern redt: Es kann dir nix gschehn! Selbst die größt Marter zählt nimmer, wann vorbei is! Ob d’ jetzt gleich sechs Schuh tief da unterm Rasen liegest oder ob d’ das vor dir noch viel tausendmal siehst – es kann dir nix gschehn! – Du ghörst zu dem alln und dös alls ghört zu dir! Es kann dir nix gschehn! – Und dös war so lustig, daß ich’s all andern rund herum zugjauchzt hab: Es kann dir nix gschehn! Jujuju! – Da war

75 Anzengruber, Sämtliche Werke, Bd. 4, S. 71.

76 Rossbacher, Literatur und Liberalismus, S. 211.



ich's erstmal lustig und bin's a seither blieb'n und möcht, 's sollt a kein andrer traurig sein und mir mein lustig Welt verderbn!⁷⁷

Der desillusionierende Schicksalsweg des Steinklopferhans lässt ihn eine „Außenseiterrolle in der dörflichen Gesellschaft“ einnehmen, sodass er deren Normen in Frage stellen kann, „ohne deswegen von außerhalb kommen zu müssen.“⁷⁸ Die zum geflügelten Wort gewordene Redewendung „Es kann dir nix g'schehn“, die später in den unterschiedlichsten Zusammenhängen von Ludwig Wittgenstein, Sigmund Freud, Karl Kraus oder Stefan Zweig herbeizitiert wurde,⁷⁹ dient dem Steinklopferhans als „praktikables Mittel der Autosuggestion“⁸⁰, um sich gegenüber den Widerwärtigkeiten und sozialen Zwängen der Gesellschaft zu immunisieren. Diese durchaus auch anfechtbare Strategie verschafft ihm seinen lustigen Charakter, durch den die Komödie schlussendlich zu einem positiven Ende findet. Mit der Offenbarungsgeschichte und der Diesseitsbejahung seines philosophischen Steinklopfers stellt Anzengruber somit ein Gegenprogramm zu dem im Stück der Komik und dem Verlachen preisgegebenen kirchlichen Gewissenszwang bereit.

Ludwig Anzengruber wurde zu Lebzeiten zum ‚Klassiker der Bauernkomödie‘ stilisiert, was seinen in der Stadt angesiedelten Dramen aufgrund der „ingerastete[n] Erwartungshaltung des Publikums“⁸¹ mitunter zum Verhängnis wurde. Dass sich die am Land dargestellten gesellschaftlichen Probleme nahtlos auf die Stadt übertragen lassen, hat Anzengruber im Nachwort zu seinem Roman *Der Sternsteinhof* angedeutet, das auch als poetologischer Schlüsseltext für seine Dramenproduktion gelesen werden kann. Demnach diene ihm „der eingeschränkte Wirkungskreis des ländlichen Lebens“ zu einer einfacheren und verständlicheren Darstellung, „wie Charaktere unter dem Einflusse der Geschicke werden oder verderben.“⁸² An den Vorstadtbühnen muss in theatraler Hinsicht wohl zudem die Schaulust der Groß-

77 Anzengruber, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 72–73.

78 Werner Michler: *Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich 1859–1914*. Wien; Berlin: Böhlau; de Gruyter 1999, S. 230. Vgl. hierzu auch: Wendelin Schmidt-Dengler: *Die Unbedeutenden werden bedeutend. Anmerkungen zum Volksstück nach Nestroy's Tod: Kaiser, Anzengruber und Morre*. In: *Die Andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Festschrift für Hellmuth Himmel. Herausgegeben von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg, Gerhard Melzer und Wolfgang Heinz Schober. Bern; München: Francke 1979, S. 133–146.

79 Vgl. Anton Unterkirchner: „Es kann dir nix g'schehn“. Notizen zu einem Spruch aus Anzengrubers „Kreuzelschreibern“. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 24–25 (2005–2006)*, S. 73–79.

80 Wendelin Schmidt-Dengler: *Ludwig Anzengruber*. In: *Deutsche Dichter*. Bd. 6: Realismus, Naturalismus und Jugendstil. Herausgegeben von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max. Stuttgart: Reclam 1989, S. 228–237, hier S. 235.

81 Aust / Haida / Hein, *Volksstück*, S. 210.

82 Ludwig Anzengruber: *Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden*. Unter Mitwirkung von Karl Anzengruber herausgegeben von Rudolf Latzke und Otto Rommel. Bd. 10: *Der Sternsteinhof*. Herausgegeben von Rudolf Latzke. Wien: Schroll 1921, S. 369–370.

städter an den ländlichen Bauernfiguren mitbedacht werden. Und – so das Fazit des vorliegenden Beitrags – auch im Hinblick auf die Überwachung des Wiener Unterhaltungstheaters dürfte besonders der Gattung der Bauernkomödie ein erweiterter dramaturgischer Handlungsspielraum zugestanden worden sein. Während sich die Zensur im Falle der *Kreuzelschreiber* vor allem dem ‚vorgeschobenen‘, tagesaktuellen Kirchenkonflikt widmete, der in Anzengrubers Komödie nach der Exposition allerdings keine größere Rolle mehr spielt, tolerierte sie die satirische Kirchenkritik wohl auch, weil sie den politisch und moralisch nicht gerade integren Bauernfiguren in den Mund gelegt wurde.



Die Wirkung der Excommunicationen.
In: Kikeriki. Humoristisches Wochenblatt 11 (1871),
Nr. 16 vom 17. April, o.S.

Anhang: Zensurstriche in Anzengrubers *Die Kreuzelschreiber* (1872)

Nach dem Zensurmanuskript des Niederösterreichischen Landesarchivs⁸³ (Signatur: NÖ Reg. Präs Theater TB K 299 / 04)

1. Zensurierte Stellen:

I. Akt, 4. Szene, S. 36–39:

GROßBAUER. Dös All's sag' ich, net daß ich mich herausstreich' – ich sag's nur, daß sich ein Jeder erinnert, wie ich war, daß keiner irr' wird an mir und vermeint, ich wär' ein Anderer word'n, wo ich jetzt mit schweren Herzen vor Eng steh, eben weil ich der Nämlich' blieben bin, der ich allweil war! Es is a Zeit über's Land kämma, Christen, wo man nit weiß, traunt man selber, oder schlaft herentgegen die ganz' Welt! *mit erhobener Stimme.* Manner von Zwentdorf! Man neuert hirtz von einer Seiten, wo's nie zu erwarten war, von woher man uns allweil vor jeder Neuerung christlich g'warnt hat; – ~~ich war' nit umsonst heut a in Eurer Kirch – es is neuzeit die Red' von Sachen, die unsre Voreltern nit zur Gottseligkeit Noth g'habt haben und wollten wir denen ihr'n alt' Glauben aufgeben, so könnnten wir a gleich luthrisch werd'n, dös wär' Ein Teufel! – Und Manner, so is nit allein mein Denken, mein Red'!~~ So wie ich, der Großbauer von Grundldorf, so denkt und redt a in der Stadt a frummer, g'studirter, alter Herr, – frumm is er, er tragt selber 's geistlich G'wand viel Jahr schon in Ehr, – g'studirt is er und weiß sich aus in die Sachen, denn bei ihm sein unsre größten Bischöf in der Lehr g'west, und a rechter Spruch laßt sich a von dem alten Mann d'erwarten, der, durch sein weiß Haar, Gott näher steht, als da irgend Ein'm unter uns b'stimmt sein dürft! – Um dem alten Herrn z'zeigen, daß er nit allein steht und streit, daß wir zu ihm ~~und unsern alten Glauben~~ halten, haben wir Grundldorfer a G'schrift aufg'setzt, die ihm Dank sagt für sein recht' Wort zur rechten Zeit und dö G'schrift hat unser G'meind unterschrieb'n vom reichsten Bauern an, bis zum ärmsten Kuhhirt. Da aber ein einzige G'meind auf so ein Papier wen'g Anseh'n macht, so hab' ich heut' die G'schrift herüber bracht – *zieht eine Papierrolle aus der Brusttasche.* auf daß ös Zwentdorfer Eng a drauf unterschreiben könn'ts. So mein' ich und wer's noch recht meint, der thut wie ich sag ~~und wehrt sich für sein alten Glauben, auf daß der unsern Kindern und Kindeskindern auch rein verbleibt, zu ihmern irdisch' wie ewigen Heil, Amen!~~

II. Akt, 1. Szene, S. 57–58:

STEINKLOPFERHANNs *setzt sich an's andere Ende des Tisches ihm gegenüber.* Weißt, ich war gestern noch drüben in Grundldorf. Die Remasuri wird groß, d'Weibslaut sein dort wie verrückt, und es wird Denen sakrisch warm, die'm Großbauern' sein G'schrift unterschrieb'n haben; sie ließen hirtz wohl gern los, aber der Großbauer hat

83 Im Rahmen der Recherchen zu Anzengrubers *Die Kreuzelschreiber* ließ sich ein weiteres Zensurmanuskript in den Beständen des Theaternuseums (Wien) auffinden, das in der Folge als Soufflierbuch verwendet wurde (Signatur: M8525 Th). Den Hinweis verdanke ich der Bibliotheksleiterin Mag.a Claudia Mayerhofer.



's von der andern Seiten bei die Flüg und so zappeln sie sich hinunter, daß Ein'm ordentlich Leid g'schieht um Sö! – 'S ganze Wesen kommt vom dortigen Kaplan; dö Weiber haben's als Buß aufkriegt, daß's (+müssen+) inder Manner dazu 'rumkrieg'n, daß Jeder sein Nam wieder 'rausstreicht.

II. Akt, 5. Szene, S. 85:

JOSEFA. Selb is a Notlug zu ein' guten Zweck, dö ~~verzeiht unser Herrgott!~~

ANTON. Laß mich aus, zwischen dö Trotteln unten und die Trotteln oben is g'wiß kein Haar! Unterschied!

II. Akt, 7. Szene, S. 95:

MATHIES. Dös han ich wöll'n sag'n, Nachbar, selb is eigentlich nit recht – gegen so neuche G'setz und so lutherische Regierleut, no da hab'n wir schon mitthan – ja, da war'n wir gut – aber daß's hitzen 's Weib geg'n 'm Mann aufhetzen, als wär' er der Unnöthig, selb is nit recht!

III. Akt, 3. Szene, S. 169:

STEINKLOPFERHANN'S *läßt sich auf die Bank vor dem Hause nieder.* Ja, weil heut' Nacht a Fenster auf war. – *schlägt in die Hände.* Na aber wie ös dö's z'weg'n bracht habt's, daß die Manner alle – aber alle – über 24 Stund' nachgeb'n? – No ja, no ja – kennst dö drei Zangen in's Teuxels seiner krumpen Nagelschmieden? Nöt? Was d'Advokaten nimmer krump machen können, dö's biegen die Weiber, und was kein Weib mehr biegt, dö's biegt – no ich mag dir nöt zum Aergernuß reden, aber von dö letzten Zangen sein g'rad a Menge erst bei uns in Deutschland ausg'mustert word'n.

2. Weitere von der Polizeidirektion als bedenklich markierte Stellen, die allerdings nicht gestrichen wurden:

II. Akt, 2. Szene, S. 65–66:

STEINKLOPFERHANN'S. [...] Bäurin, weißt noch, wie die alt Brenningerin g'sagt hat, wie's vorig' Jahr bei ihr einbrochen sein und haben ihr auch's Kruzifix mit'gnommen – „Jesses, hat's g'sagt – jetzt hat'n Herrgott'n a der Teufel g'holt!“

II. Akt, 2. Szene, S. 66:

STEINKLOPFERHANN'S. [...] Drum hab' ich net g'wußt, warum ich auf amal so hart sitz! *schlenkert mit dem Bein.* No muß er schon ganz nunter, – bin ich froh, daß er kein Glas vor hat.

II. Akt, 5. Szene, S. 90:

Markierung des Wortes „himmelheilig“ in der Rede Antons

II. Akt, 5. Szene, S. 91:

In der „Verwandlung“ am Übergang zur 6. Szene: Markierung von: „großes, hölzernes Kruzifix“ – mit „Kreuz“ überschrieben.

II. Akt, 8. Szene, S. 99:

Brenningers Aussage „da tapp ich’s so an“ wird in „da seh ich’s so an“ korrigiert.

II. Akt, 9. Szene, S. 113:

Markierungen der Wörter „Wallfahrerstock“ und „Rosenkranz“ in der Szenenanweisung.

II. Akt, 10. Szene, S. 121:

LOISL. [...] Weil der Bauer liegt im Heu

Bet’ er mit’m Weib!

III. Akt, 3. Szene, S. 171:

STEINKLOPFERHANNIS. [...] und dö begleit wie d’Markadanterinnen d’Soldaten.
Beinah a Jeder hat a Bußschwester mit ihm.

III. Akt, 3. Szene, S. 178:

STEINKLOPFERHANNIS. [...] Der Herr braucht kein Himmel

Kein höllisch Verderb’n

Denn mitten durch’s Herz führt

Dö Strassen zu eahm!

III. Akt, 3. Szene, S. 179:

JOSEFA. [...] Von siedig Schwefel und Pech – u mein!

III. Akt, 3. Szene, S. 180:

Unterstreichung von „Wallfahrer“ in der Szenenanweisung

III. Akt, 3. Szene, S. 181:

STEINKLOPFERHANNIS. [...] Es ist völlig der Teuxel der Frummheit – der Geist woll
ich sag’n – in sö g’fahrn!

Korrigiert zu: Es ist völlig die Frummheit in sö g’fahrn!

III. Akt, 3. Szene, S. 181:

Unterstreichung von „Wallfahrer“ in der Szenenanweisung

III. Akt, 4. Szene, S. 182:

Markierung von „Wallfahrerzug“ in der Szenenanweisung

III. Akt, 4. Szene, S. 183:

Markierung von „Wallfahrer“ in der Szenenanweisung

III. Akt, 4. Szene, S. 184:

ALTLECHNER *vorplärrend*. Mir sein schon bereit.

CHOR. Voll Bußhaftigkeit!

ALTLECHNER. Der Weg is’ zwar weit.

CHOR. Voll Bußhaftigkeit!



ALTLECHNER. Dös is 's was uns g'freut!

CHOR. Voll Bußhaftigkeit!

III. Akt, 4. Szene, S. 193:

ALTLECHNER. [...] da stehn's herum wie die Patzenmandeln vor'n wachsernen Jesukindl in der Krippen!

III. Akt, 4. Szene, S. 196:

STEINKLOPFERHANN. [...] *zeigt auf die Gruppe*. Dös heißen's in der Stadt „Gewissensfreiheit“!

Vorzensur, Nachzensur, Selbstzensur

Das Puppentheater, der Staat und die Moral

Von Lars Rebehn

Mit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges blühte das deutschsprachige Berufsschauspiel auf – und mit ihm auch das Marionettentheater. Beide agierten in denselben Räumen und fußten auf demselben Repertoire, das hauptsächlich aus dem Englischen und Niederländischen,¹ seltener aus dem Französischen, Spanischen und Italienischen übertragen wurde. Da es in Deutschland im Gegensatz zu den Niederlanden keine professionellen Dramatiker gab, bearbeiteten die Prinzipale die Texte meist selbst oder übertrugen die Aufgabe einem angehenden oder abgeschlossenen Akademiker gegen Lohn.² Der Einfluss des evangelischen Schultheaters und des katholischen Jesuitentheaters ist dagegen zu vernachlässigen, da deren Texte nicht für eine professionelle Aufführung konzipiert waren bzw. einen übermäßigen szenischen Aufwand verlangten. Auf der Suche nach neuen Texten wurden dagegen die Opersammlungen von Cicognini und anderen Librettisten, deren Werke überwiegend im höfischen Kontext entstanden waren, aufmerksam studiert.

Der grundlegende Unterschied zwischen dem Puppen- und dem Schauspielertheater bestand in der Betriebsorganisation. Man konnte eine Marionettenbühne bereits mit einem Bruchteil des Personals einer Schauspieltruppe betreiben.³ Dies senkte die Betriebskosten und erweiterte die Auftrittsmöglichkeiten. So spielten die Marionettenspieler nicht nur an Höfen und auf Rathäusern, auf Jahrmärkten und Messen in Bretterbuden und Gasthäusern. Sie waren auch in den Vorstädten und selbst in kleinen Dörfern zu finden. Für die Genehmigung waren ausschließlich die Kommunen zuständig. Landesherrliche oder fürstliche Privilegien, z. B. der Titel eines Hofkomödianten, dienten vor allem der Werbung, boten aber zunächst wenig konkrete Vorteile.⁴ Wie viele Marionettenbühnen damals umherzogen, ist daher nicht mehr

- 1 Der Einfluss der niederländischen Dramatik insbesondere des „Goldenen Zeitalters“ kann nicht genug betont werden. Damals reisten auch einige niederländische Schauspieltruppen durch Deutschland. Vgl. Herbert Junkers: *Niederländische Schauspieler und niederländisches Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland*. Den Haag: Nijhoff 1936.
- 2 Einige Prinzipale wie der Magister Velten hatten selbst studiert, unter den Komödianten waren auch viele „entlaufene“ Studenten (d. h., dass sie ihr Studium abgebrochen hatten).
- 3 Vgl. Lars Rebehn: *Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel und die Geschichte des Marionettentheaters in Sachsen*. In: „Mit großer Freude greif ich zur Feder“. *Autobiographische und biographische Zeugnisse sächsischer Marionettenspieler*. Zusammengestellt nach Unterlagen der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Herausgegeben von Johannes Moser, L.R. und Sybille Scholz. Dresden: Thelem 2006. (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. 5.) S. 13–43.
- 4 Harald Zielske: *Kunst und Kommerz. Zu den gewerberechtlichen Grundlagen des deutschen Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. In: *Vernunft und Sinnlichkeit. Beiträge zur*





zu ermitteln. Auf den Dörfern ging man zum Schulzen oder Ortsrichter. Dann gab es einen Handschlag, und einige Groschen, Schillinge oder Kreuzer wanderten als Gebühr in die Tasche des Gemeindevorstehers. Selbst in den Städten zählten die Gebühren oft zur Privateinnahme eines Ratsherrn oder Marktmeisters. So erfährt man aus den Archivalien nur wenig über die Verbreitung des Marionettentheaters. Die berühmteste Puppenspielerfamilie der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren die Hilverdings;⁵ sie wechselten zu Beginn des 18. Jahrhunderts ebenso ins Schauspielfach wie Joseph Anton Stranitzky,⁶ der als Erfinder des Hanswurst und Begründer der Wiener Volkstheatertradition gilt.

Absolutismus

Nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges war das Heilige Römische Reich Deutscher Nation in einer Krise. Die deutschen Fürsten strebten mehr Unabhängigkeit vom Kaiser an und versuchten in ihren Ländern nach französischem Vorbild den Absolutismus als Herrschaftsform durchzusetzen. Dies geschah meist unmerklich als Staatsstreich von oben. Institutionen wie die Ständeversammlungen, die unter anderem das besitzende Bürgertum repräsentierten, wurden nicht mehr einberufen oder in ihrer Macht beschränkt. Wichtigste Elemente des Absolutismus waren die „Polizeywissenschaften“, der Merkantilismus und der Zentralismus. Unter „Polizey“ verstand man damals eine gute Ordnung und einen wohlgeordneten Staat. Jede Form von Störung dieses Systems sollte eliminiert werden. Das Wirtschaftssystem sollte durch Gewerbeförderung und Schutzsysteme wie Zölle und Einfuhrverbote für Luxuswaren wie auch Ausfuhrverbote für Rohstoffe einen Außenhandelsüberschuss erzeugen und so den Reichtum des Landes mehren. Schließlich wurden die einst mächtigen Städte durch zentralistische Gesetze in ihrem Entscheidungsspielraum stark eingeschränkt.

Die Komödianten – egal, ob sie Schau- oder Marionettenspieler waren – galten als Störung des Systems. Da sie ihr Gewerbe im Umherziehen betrieben, wurden sie von den Landesverwaltungen grundsätzlich als Fremde oder Ausländer betrachtet. Man unterstellte ihnen, dass sie das Geld außer Landes trügen und die Menschen von der Arbeit abhielten. In der Konsequenz wurden nach 1700 in zahlreichen deut-

Theaterepoche der Neuberin. Herausgegeben von Bärbel Rudin und Marion Schulz. Reichenbach im Vogtland: Neuberin-Museum 1999. (= Schriften des Neuberin-Museums. 2.) S. 9–36.

- 5 Vgl. Bärbel Rudin und Adolf Scherl: Johann Hilverding. Johann Baptist Hilverding. In: Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon. Herausgegeben von Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2013. (= Theatergeschichte Österreichs. X: Donaumonarchie. 6.) S. 276–280.
- 6 Vgl. Bärbel Rudin und Adolf Scherl: Joseph Anton Stranitzky. In: Ebenda, S. 666–670. Beatrix Müller-Kampel: Stranitzky, Joseph Anton. In: Neue deutsche Biographie. Bd. 25. Herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 2013, S. 473–475.

schen Ländern Gesetze erlassen, die die Komödianten beschränken sollten. Bezeichnenderweise waren die Gesetze, Verordnungen, Erlasse und Edikte meist Teil einer Armen- und Bettelordnung. Während man den Städten mit ihren Verwaltungen noch eine Kontrolle der Komödianten zutraute, verneinte man dies für das flache Land, wo insbesondere Puppenspieler herumzogen. Im nächsten Schritt wurden Gesetze erlassen, die als Grundlage für den Spielbetrieb eine Erlaubnis der Landesverwaltung vorsahen. Da es nirgendwo in Deutschland eine flächendeckende Exekutive gab und das Reich aus den unterschiedlichsten Territorien mit verschiedensten Gesetzen bestand, konnten die Puppenspieler darauf relativ leicht reagieren bzw. die Gesetze ignorieren. Verbote, die ausländischen Puppenspielern galten, förderten sogar die Sesshaftmachung der Puppenspieler in Ländern wie Sachsen.

Für das Königreich Preußen und das Kurfürstentum Brandenburg wurde 1716 beschlossen, dass ausländische „Marcktschreyer, Schauspieler, Gauckler, Seilentänzer, Riemenstecher, Glückstöpfer, Taschen- Marionetten- und Puppenspieler und andere von dergleichem Gelichter“⁷ das Land nur noch mit königlicher Erlaubnis betreten durften. Eine Reglementierung von Inländern gab es nach dieser Verordnung allerdings nicht. Konsequenter und eindeutiger war die Verordnung des Kurfürstentums Hannover, die ab 1718 von jedem Komödianten, „Gauckler, Seil-Tänzer, Riemenstecher, Glückstöpfer, Marionetten- oder Poppenspieler“ verlangte, dass dieser vom Landesherrn „specialiter privilegirt“ sein müsse. Ansonsten würden „dergleichen Leuten die Gräntzen Unserer Lande, zu Ausübung ihrer ohnedem verdächtigen Profession gesperrt und geschlossen seyn“. Diese Anordnung wurde ausdrücklich auch auf die Jahrmärkte ausgedehnt und dabei nicht zwischen In- und Ausländern unterschieden.⁸

- 7 Carl Friedrich Pauli: Allgemeine preußische Staats-Geschichte. Bd. 8. Halle an der Saale: Francke 1769, S. 108.
- 8 Chur-Braunschweig-Lüneburgische Landes-Ordnungen und Gesetze, Dritter Theil, worin enthalten Caput Quartum, von Policy-Sachen. Zweiter Band. Mit den zehn letztern Sectionen desselbigen. Lüneburg: Stern 1743, S. 1886–1889. Die die Komödianten betreffenden Stellen des Edikts wurden 1793 ausdrücklich erneuert. Vgl. Sammlung der Verordnungen und Ausschreiben welche für sämtliche Provinzen des Hannoverschen Staats [...] bis zur Zeit der feindlichen Usurpation ergangen sind. Dritter Theil. Herausgegeben von Ernst Spangenberg. Hannover: Hahn 1821, S. 694–695. 1818 wurde das Edikt nochmals erneuert. Vgl. Friedrich Christoph Willich: Des Königreichs Hannover Landes-Gesetze und Verordnungen insbesondere der Fürstenthümer Calenberg, Göttingen und Grubenhagen. Bd. 2. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1826, S. 436.



Fallbeispiele

Wie hilflos die Behörden teilweise agierten, zeigen die Maßnahmen in Sachsen⁹ und Bayern.¹⁰ Manches davon erscheint heute in seiner Inkompetenz unfreiwillig komisch, aber es zerstörte – wenn die Schlupflöcher denn geschlossen waren – Existenzen.

Sachsen

Im Kurfürstentum Sachsen hatte der Kurfürst Friedrich August I. – bekannt als August der Starke – den absolutistischen Lebensstil für sich verinnerlicht. Er strebte wie sein brandenburgischer Konkurrent außerhalb des Reiches eine Königskrone an und wurde schließlich als August II. polnischer König. Dieses wie auch sein Lebensstil verschlangen Unsummen von Geld. Steuererhöhungen mussten aber von den Landständen genehmigt werden, weshalb er 1703 eine vollkommen neue und damit genehmigungsfreie Steuer entwickeln ließ, die Generalkonsumptionsakzise. Dabei handelt es sich um die erste Mehrwertsteuer der Welt, die alle Lebensbereiche umschloss. Dies betraf auch das Puppenspiel:

„Comödianten, Marionetten-Spieler, Glücks-Crähmer, Bruch-Schneider, Marckschreyer, Poppen-Spieler und Gauckler, Riemen-Stecker, die mit Dreh-Eisen, Trichtern, Würfeln, Bären, Löwen und dergleichen, herum ziehen, müssen den auf ihre Nahrung gesetzten Accis alle Tage voraus erlegen, und wenn sie darüber keinen Accis-Zeddul produciren können, so ist ihnen auch nicht zu gestatten, daß sie ihre Handthierung treiben dürffen, sondern es haben die Visitatores solches alsofort zu denunciren, und gebührender Verfügung zu gewarten.“¹¹

- 9 Vgl. Alexandra Richter: Puppenspiel im kursächsischen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig, Univ., Magisterarbeit 2007, S. 16–50. Brigitte Emmrich: Volkstheater und Volksvergügungen in Kursachsen am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. In: Volkskunde in Sachsen. Herausgegeben von der Arbeitsgruppe Volkskunde am Institut für Geschichte der Technischen Universität Dresden. Dresden: Arbeitsgruppe Volkskunde am Institut für Geschichte der Technischen Universität 1996, S. 52–85. Dieser wichtige Aufsatz enthält Auszüge aus Emmrichs Phil. Diss. Berlin 1987 *Studien zur Volksdichtung in der Zeit nach der Französischen Revolution, auf der Grundlage von Materialien aus dem ehemaligen Kursachsen*.
- 10 Vgl. Emil Vierlinger: München, Stadt der Puppenspiele. München: Filser 1943. Vorher München, Univ., Diss. 1935. Hermann Frieß: Theaterzensur, Theaterpolizei und Kampf um das Volksspiel in Bayern zur Zeit der Aufklärung. Regensburg: Schiele 1937. Vorher München, Univ., Diss. 1934. Hans Netzle: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater. München: Filser 1938, S. 39–48. Ludwig Krafft: München und das Puppenspiel. Kleine Liebe einer großen Stadt. München: Akademie für das Graphische Gewerbe 1961, S. 19–25.
- 11 Des Codicis Augustei, der Neuvermehrten Corporis Juris Saxonici Anderer Band. Herausgegeben von Johann Christian Lünig. Leipzig: Gleditsch 1724, Sp. 1877–1888: Instruction Vor die Güther-Beschauer und Visitatores bey der General-Accise, den 7. Novembr. Anno 1703, hier Sp. 1886. Marionettenspieler hatten täglich 12 Groschen, „Puppenspieler und Gauckler, täglich 6 gr.“ zu bezahlen (ebenda, Sp. 1925). In der Messestadt Leipzig zahlten die Marionettenspieler ab 1713 sogar wie die Komödianten einen Taler täglich (ebenda, Sp. 1980).

Die Gebühren wurden bei den Akzise-Eintreibern gezahlt, deren Verdienst in einer prozentualen Beteiligung bestand. Dies lief einer Beschränkung des Spielbetriebes entgegen, weil es auch die Einnahmen des Steuereintreibers reduziert hätte. Zugleich konnten die Kommunen kaum noch einen Puppenspieler ablehnen, der bereits einen kurfürstlichen Steuerschein gelöst hatte.¹² Möglicherweise als Reaktion auf die kurfürstlich brandenburgischen und hannöverschen Verordnungen erschien 1729 ein Mandat *wider das Bettel-Wesen x. und wegen Errichtung einer allgemeinen Brand-Casse*. In diesem heißt es in Kapitel 2 „Von auswärtigen Bettlern und Land-Streichern, deren Wegweisung und Bestrafung“ gleich in Paragraph 1:

„Nachdem in dem vorhergehenden Capitel, theils von der Versorgung der Armen, so eines jeden Orts Obrigkeit obliegt, gehandelt, theils aber die Mittel und Wege, wodurch zu derselben zu gelangen, angezeigt worden, dieses alles aber keinen Nutzen bringen würde, wenn nicht dem Herumgehen derer auswärtigen Bettler und Land-Streicher, unter welchen sich ohnedem unzählliche Spitzbuben, auch das Umgehen mit Bären, Poppen-Spielen und anderes liederliches Gesindel befindet, zugleich mit Ernst gesteuert und solches gänzlich abgeschaffet wird: Als ist nochmahls Unser ernster Wille und Meynung, daß, nach Anleitung der in Unserm unterm 7. Decembr. 1715. ergangenen Mandate, bereits bekannt gemachten Landes-Väterlichen Intention, keinem ausländischen Bettler, es sey, unter was für einem Prætext es wolle, herum zu gehen und Allmosen zu sammeln, gestattet werden, sondern solches in Zukunft nochmahls gänzlich abgestellt und untersaget seyn solle.“¹³

Dieses Mandat trug wesentlich zur Förderung des Puppenspiels auf dem flachen Lande bei, da es in den zahllosen Rittergutsverwaltungen so interpretiert wurde, dass es sich ausschließlich gegen ausländische Gaukler richten würde, nicht aber gegen die kursächsischen. In der Konsequenz erwarben zahlreiche Puppenspieler im reichen Sachsen Heimat- oder Bürgerrecht und operierten von nun an in einem vor der ausländischen Konkurrenz geschützten Raum.¹⁴

- 12 Zwar wurde ebenda, Sp. 1925, nachträglich angemerkt: „Dieses alles ist zu verstehen, wenn diese Leute durch Dispensation geduldet werden.“ Dies wird aber eher ignoriert worden sein.
- 13 Fortgesetzter Codex Augusteus, Oder Neuvermehrter Corpus Juris Saxonici. Herausgegeben von Rudolf Christian Bennigsen. Leipzig: Heinsius 1772, Sp. 537–554, hier Sp. 546–547.
- 14 Dabei heißt es in § 2 (ebenda, Sp. 547): „Es sind aber unter denen ausländischen Bettlern sowohl diejenigen zu verstehen, so in Unserm Chur-Fürstenthum und incorporirten Landen zwar gebohren, oder erzogen, der Orth ihrer Geburth und Aufenthalts auch bekannt, jedoch nicht daselbst, sondern außerhalb dieses Ortes, in anderen Aemtern, Städten oder Gerichten, über dem Betteln ergriffen werden, als auch diejenigen, sogar nicht in Unserm Chur-Fürstenthum und incorporirten Landen erzogen und gebohren, sondern aus andern Provinzien herein kommen, und des Allmosen-Sammelns sich unterfangen.“ Aus Sicht der Regierung bezog sich dies auch auf die herumziehenden Puppenspieler, die auf Reisen als Ausländer zu gelten hatten. Die meisten lokalen Verwaltungen fassten die Begriffe Bettler und Ausländer aber enger.



Eine an den Rat zu Schlieben gerichtete Verordnung *Die Poppen-Spiele betreffend; den 1. April 1740*. gab die Meinung des Kurfürsten mit Verweis auf das Bettelmandat von 1729 kund, dass: „weder die Poppen-Spiele und denen darmit umgehenden Leuten einigen Aufenthalt in Unseren Landen unter keinerley Vorwandt zu verstaten“¹⁵ sei, und zeigt zugleich, dass die kurfürstliche Verwaltung das Bettelmandat als vollständiges Verbot der Puppenspiele verstand. Diese Haltung wurde weder von städtischen noch dörflichen Verwaltungen geteilt.

Im Siebenjährigen Krieg hatte Sachsen sehr zu leiden, und die wirtschaftliche Not war bei Kriegsende groß. Als 1764 vermehrt italienische Artisten und Schausteller nach Dresden kamen, wurde ein Mandat erlassen, das ausschließlich die Landesregierung zur Erteilung einer Erlaubnis für die Residenz befugte, die in den Folgejahren auch häufig, aber meist nur mit kurzer Dauer erteilt wurde.¹⁶ Daraufhin baten die Landstände 1766 um eine General-Verordnung,

„daß den herumziehenden und außerhalb der Residenz agirenden Comödianten, öffentlich ausstehenden Zahn-Aerzten, Taschenspielern, Seiltänzern, Balanceurs, und Führern wilder Thiere, imgleichen denen sogenannten Türkischen Gefangenen, und verunglückten Italiänischen Kaufleuten, wegen derer unter diesem Nahmen vorwaltenden häufigen Betrügereyen, welche insgesamt das Land durchstreichen, vieles Geld hinaustragen, und allerhand Unheil und Schaden stiften, der Eintritt in hiesige Lande gleich an der Grentze verwehret, und solchergestalt diese Gattung von Menschen auf keine Art weiter geduldet werde.“¹⁷

Diese erbetene General-Verordnung unterblieb allerdings. Auf Grundlage des Bettelmandats von 1729 erschien aber später das *Mandat wegen Versorgung der Armen, und Abstellung des Bettelwesens, vom 11. April, 1772*:

„Gleichergestalt wird allen ausländischen Bettlern und Landstreichern, so aus andern auswärtigen Provinzien in hiesige Lande hereinkommen, unter welche auch fremde gemeine Comödianten, Seiltänzer, Taschenspieler, und diejenigen, so mit Bären, Affen und andern fremden oder seltenen Thieren, Marionetten und Puppenspielen, Raritäten-Kasten und Musik umhergehen, zu rechnen sind, der Eingang in Unsere Lande schlechterdings untersaget“¹⁸.

15 Ebenda, Sp. 663–664.

16 Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10079 Landesregierung Loc. 30927, Canzley-Acta. Die sich oder ihre Curiosa zeigende Personen betr. item Die Hazard-Spiele betr. 1764–1768, 1769. Vol. I.

17 Fortgesetzter Codex Augusteus (1772), Sp. 144.

18 Zweyte Fortsetzung des Codicis Augustei. Erste Abtheilung. Herausgegeben von Ferdinand Gotthelf Fleck. Leipzig: Heinsius 1805, Sp. 639-656, hier Sp. 649. Dies Mandat wurde wiederholt einzelnen Regierungen in Erinnerung gebracht, wie beispielsweise jener in Merseburg (ebenda, Sp. 811–812).

Da man in der Verwaltung davon ausging, dass die meisten Puppenspieler Ausländer seien, glaubte man das Puppenspiel insgesamt zurückgedrängt zu haben. Als 1784 kursächsische Komödianten in einem Dorf nahe der preußischen Grenze Vorstellungen gaben, die auch von Studenten der in Preußen gelegenen pietistischen Universität Halle besucht wurden, kam es zu diplomatischen Verwicklungen.¹⁹ In einem *Generale vom 14. August 1784* beschloss die kursächsische Landesregierung daraufhin, „daß führohin in Unsern Landen auf denen Dörfern, besonders auch in denen nahe an Universitäten gelegenen Ortschaften, keine Schauspieler Gesellschaften aufgenommen und geduldet werden.“²⁰ Dadurch verbesserte sich die Situation der Puppenspieler gegenüber den Schauspielern, da in manchen großen Dörfern ein zahlreicheres Publikum als in kleinen Städten zu finden war, die Ausgaben aber wesentlich geringer waren. In Städten verlangten die Stadträte beispielsweise für sich, ihre Familien und Diensthofen oft große Freikartenkontingente. Es gab sogar Schauspieler, die wegen des Generales zu den Marionetten wechselten. Die Landesregierung war allerdings davon ausgegangen, dass sie auch das Puppenspiel auf dem flachen Lande verboten hätte. Ein entsprechendes *Rescript, daß es auch in Ansehung der inländischen Puppenspieler bey dem Generali vom 14. August 1784. bewende, vom 3. July 1786*, wurde geflissentlich übersehen. Es richtete sich ja auch nur an die Schönebergischen Gerichte zu Purschenstein, nachdem dort das Auftreten des Marionettenspielers Johann Gottfried Wunsch aus Lichtenwalde notorisch geworden war.²¹

Dies wurde erst durch einen weiteren Fall aktenkundig, der 1792 in die Residenz Dresden vermeldet wurde. Der Puppenspieler Johann Gottlob Uhlemann aus Chemnitz spielte in Somsdorf, Amt Grillenburg, und wurde daraufhin denunziert. Er solle in seinem Spiel die Bauern mit einem Sack Mehl verglichen haben, aus dem man alles herauschläge und nichts darin lasse. Wenn man etwas ändern wolle, solle man es wie in Frankreich machen. Ein niederer Beamter berichtete auf höchsten Befehl des Kurfürsten, dass er

„jedoch nicht mehr in Erfahrung [hätte] bringen können, als daß ein gewisser Uhlemann aus Chemnitz, welcher fast beständig im Gebürge herumziehen und auf denen Dörfern Puppen-Comödien spielen soll, gestern vor 8. Tagen in Somsdorf, und am Montage und Dienstag in Plauen bei Dreßden gespielt, am Sonnabend aber, wieder durch Somsdorf, und weiter hinauf in das Gebürge gefahren ist; ferner, daß zwar dieser Comödiant bey dem Spiele in Somsdorf, der französischen Unruhen, auch der angeblichen Lasten der Land-Leute

19 Vgl. Günter Meyer: *Hallisches Theater im 18. Jahrhundert*. Emsdetten: Lechte 1950. (= Die Schaubühne. 37.) S. 76–85. Vorher Köln, Univ., Diss. 1949. In Halle gab es auf Verlangen der Universität seit 1771 ein totales Theaterverbot, um die Studenten nicht vom Studium abzuhalten. In den benachbarten kursächsischen Dörfern Passendorf und Reideburg entstanden daraufhin regelrechte Schauspielhäuser.

20 Zweyte Fortsetzung des Codicis Augustei. Erste Abtheilung, Sp. 835–836, hier Sp. 836.

21 Ebenda, Sp. 897–898. Ein Nachkomme der Familie Wunsch spielte noch bis zum Entzug seiner Lizenz 1952 in Sachsen.



gedacht, nicht aber auch ob er sich in der Maase hierbey ausgedrückt, wie der dem höchsten Befehle beygefügte Extract besaget, noch weniger aber, daß dieses Spiel und die eingemischten Aeußerungen bey denen Zuhörern besondere Aufmerksamkeit verursacht habe.“²²

In einem *Generale, die Einschärfung des Befehls vom 14. Aug. 1784. daß auf den Dörfern keine Schauspieler-Gesellschaften geduldet werden sollen, betr. vom 16. Octbr. 1792*, wurden daraufhin alle vorhergehenden Gesetze wiederholt und erneuert und ausdrücklich auch auf die Puppenspieler bezogen.²³ Aus Sicht der Landesregierung war damit alles Notwendige getan. Das Gesetz blieb aber für die nächsten 20 Jahre weitgehend wirkungslos. Einige Verwaltungen setzten es um, andere nicht. Schlupflöcher gab es genug. Erst nach Einführung der Landgendarmarie im Königreich Sachsen 1810 änderte sich dies. Erstmals erscheint die Masse der Puppenspieler im Blickfeld der Verwaltung.²⁴ Im *Handbuch des Polizeirechts* heißt es: „Die Gendarmen müssen ihren Bezirk bei Tag und Nacht fleißig bereisen [...]. Bei diesen Visitationen haben sie insbesondere ihr Augenmerk auf solche Personen zu richten, welche wegen ihres Gewerbes und Standes nicht bekannt, oder mit richtigen Pässen, Wanderbüchern oder Kundschaften nicht versehen sind“.²⁵ In der nachfolgenden Auflistung des Handbuches werden die Puppenspieler zwar nicht genannt, dafür erhielten die frisch ernannten Gendarmen aber ein kleines Heft mit ihren Aufgabenbereichen, in dem diese ausdrücklich erwähnt wurden.

Erst nach der Revolution von 1830 und der damit einhergehenden Verfassungsreform in Sachsen vom 4. September 1831 wurde eine neue Gewerbeordnung erlassen, die das Marionettenspiel zu einem (fast) gewöhnlichen Gewerbe machte und die Beschränkungen für das flache Land aufhob. Die meisten Marionettenspieler hatten sich die beiden vorhergehenden Jahrzehnte so durchgemogelt, waren teilweise auch einfach von der Bildfläche verschwunden, um jetzt wieder aufzutauchen, als wenn nichts geschehen wäre.²⁶

22 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10079 Landesregierung Loc. 30575, Canzley-Acta Comoedien betr. und öffentliche Lustbarkeiten de ao: 1790–1794. 1795. Vol. 5, S. 46–56, 60–68, hier S. 49–50.

23 Vgl. Zweyte Fortsetzung des Codicis Augustei. Erste Abtheilung, Sp. 1045–1046.

24 Vgl. die entsprechenden Akten im Hauptstaatsarchiv Dresden, 10079 Landesregierung Loc 30576, Curiosa Vol. VII 1810–1811, Loc. 30576 Curiosa Vol. VIII d.a. 1812–1813, und folgende Bände.

25 Carl von Salza und Lichtenau: Handbuch des Polizeirechts mit besonderer Berücksichtigung der im Königreiche Sachsen geltenden Polizeigesetze. Erster Theil. Leipzig: Hartmann 1825, S. 52.

26 Allerdings fanden die Puppenspieler noch in Fortschreibung des Bettelmandats von 1729 in der Armenordnung des Königreichs Sachsen vom 22. October 1840. Herausgegeben von Heinrich Volkmar Reißmann. Leipzig: Roßberg 1865, S. 77, ausdrücklich Erwähnung.

Bayern

Das Kurfürstentum Bayern, das lange als besonders rückständig gegolten hatte, erfuhr in der Spätaufklärung zahlreiche Reformen, die sich auch auf das Puppenspiel auswirken sollten. Die Initiative war vom Hoftheaterintendanten Grafen Seeau ausgegangen, der mit seinen Maßnahmen nicht nur der Aufklärung huldigen, sondern auch die Konkurrenz dezimieren wollte. In einem Memorandum an den Kurfürsten schrieb Seeau am 12. Juni 1772:

„Eurer chfl. Durchl. sind diejenigen Kleine so genannte Hüttenspiele bekannt, die gemeinlich in hiesiger Jacobi-Dult auf dem sogenannten Anger sich hier einzufinden pflegen. Diese Spüle bestehen in nichts als Zotten und Possen. Sie geben dem Publikum das größte Aergernis. Sie dauern bis Nachts um 11 Uhr fort. Auch nach schon geendigter Dultzeit werden sie eine geraume Zeit von 14 Tagen und 3 Wochen fortgespielt [...]. Einer wachsamem Polizei lieget schon ob, derley ärgerliche und dem Lande höchst verderbliche Spille abzuschaffen [...]. Der gemeine Mann, der sich nebst der unvorsichtigen Jugent nur an nichtswürdige Kleinigkeiten, ja zum theil ärgerlichen Zotten und Possen selbst ergötzet, laufet ihnen ohne Unterschied nach [...]. Und in diesem Betracht ist es nicht nur billig, sondern auch nothwendig, derley Hüttenspiele in Zukunft ohne Ausnahme völlig zu verbieten.“²⁷

Nachdem zunächst über die Entschädigung der städtischen Kassen verhandelt wurde, erließ der Kurfürst am 28. Juli 1772 ein Mandat. Darin heißt es:

„so wollen Wir sowohl in- als ausser denen Dulten und Markt Zeiten alle Hütten, schlechten Comödien, und Arztspielle mit Marionetten und Personen nach Ausfluss gegenwärtigen Jahres für allzeit hindurch abgeschafft haben, und nur allein mechanische Stücke, oder andere Künste, wie Schattenspiel und dergleichen auf eine anständig- und erlaubte Art zu präsentieren gestatten.“²⁸

Dies bedeutete, dass das Puppenspiel zwar noch geduldet, aber seiner Sprache beraubt und auf den Schauwert reduziert werden sollte. Da es für zahlreiche konzessionierte Künstler einem Berufsverbot gleichkam, wurden für 1773 umfangreiche Übergangsregelungen erlassen und nach 1774 zahlreiche Ausnahmen vom Verbot erwirkt. Dies betraf Marionetten- wie Schauspieler. Die Situation wurde so unübersichtlich, dass schließlich 1777 angeordnet wurde, dass „konftig wehrender Marktzeit die öffentl. Schauspill oder Commedien alhier nicht mehr mit lebendigen Personen, sondern nur in Marionetten exhibieren zu lassen sind.“²⁹ Puppenspieler, die zum Schauspiel übergegangen waren, holten nun wieder die Marionetten hervor, mit denen natürlich weiterhin das gemeinsame Repertoire der Buden- und Hüttenspieler gegeben wurde. Der Hoftheaterintendant Seeau, der die Hüttenspiele

27 Der nachfolgende Abschnitt basiert ausschließlich auf der Darstellung von Vierlinger, München, Stadt der Puppenspiele, hier zitiert nach S. 26–27.

28 Zitiert nach ebenda, S. 28.

29 Zitiert nach ebenda, S. 29.



eigentlich abschaffen wollte, erteilte jährlich zahlreiche Spielpatente an Marionettenspieler. Was dann ab 1791 passierte, dazu später mehr.

Verbote und Religion

Flächendeckende vollständige Verbote wie beispielsweise 1738 in den Herzogtümern Schleswig und Holstein sind in der Zeit vor 1770 stets religiös motiviert. Der pietistisch geprägte Herzog, der zugleich auch König von Dänemark war, fürchtete um sein Seelenheil, wenn er das Komödienspiel weiter dulden würde. Nach seinem Tode wurden die Verbote sofort wieder aufgehoben.³⁰ Ähnlich verhält es sich mit den in der Literatur immer wieder erwähnten Abendmahlsverweigerungen oder den angeblichen Begräbnissen von Komödianten außerhalb der Friedhofsmauern. Dahinter standen gewöhnlich pietistische Pfarrer, die für ihr Verhalten gemäßregelt wurden. In Deutschland hatten die Pietisten nur in Preußen und in Südwestdeutschland einen gewissen Einfluss. Ihre Hochburg war die Universitätsstadt Halle.³¹

Während die katholische Kirche, insbesondere die Jesuiten, und auch große Teile der lutherischen Orthodoxie das Theaterspielen förderten oder zumindest nicht übermäßig behinderten, zeigten sich die reformierten Gebiete und jene, in denen sich die Pietisten breit machten, ausgesprochen theaterfeindlich. Als im evangelisch-lutherischen Hamburg Prediger während des Gottesdienstes die Störung der Sabbatruhe an den Pfingstfeiertagen durch Marionettenspiele von der Kanzel herab beklagten, wurden sie vom Senat verwarnt. Sie hätten sich direkt an die Obrigkeit wenden müssen, anstatt den Senat öffentlich zu kritisieren.³²

Je länger man sich mit dem Puppenspiel des 18. Jahrhunderts befasst, umso mehr wird klar, dass es einerseits eine enorme Bedeutung hatte, dass es aber andererseits in seinem Gesamtumfang nie zu überblicken sein wird, da es keine funktionierende Exekutive gab. Die archivalische Überlieferung ist äußerst lückenhaft. Weiterhin ist zu berücksichtigen, dass die Berichte über Puppenspiele in Wirtshäusern ebenso Handpuppen wie Marionetten behandeln können. Die Tatsache, dass Verordnungen und Gesetze oft wiederholt werden mussten, zeigt, dass sie kaum Beachtung fanden. Zudem gab es keine Gesetzbücher im modernen Sinne, nur Sammlungen der vielen Verordnungen, die oft erst Jahrzehnte später mit erschließenden Registern veröffentlicht wurden. So lagen in jeder Rittergutsverwaltung große Stapel mit Verordnungen, über denen man den Durchblick verlor. Die Pfarrer sahen sich hier als

30 Vgl. Eike Pies: *Das Theater in Schleswig 1618–1839*. Kiel: Hirt 1970. (= Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft. N.F. 53.) Zugleich Köln, Univ., Diss., S. 39–40.

31 Vgl. Meyer, *Hallisches Theater im 18. Jahrhundert*.

32 Vgl. Bärbel Rudin, Horst Flehsig und Lars Rebehn: *Lebenselixier. Theater, Budenzauber, Freilichtspektakel im Alten Reich*. Bd. 1. Reichenbach im Vogtland: Neuberin-Museum 2004. (= Schriften des Neuberin-Museums. 13.) S. 40, 100–101.

moralische Instanz, reagierten aber oft unverhältnismäßig oder schwiegen, um sich nicht den Zorn der Gemeindemitglieder zuzuziehen.

(Marionetten-)Theaterzensur – ein Kind der Aufklärung

Eine Theaterzensur im modernen Sinne gab es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht. Einzelne Verbote von Theaterstücken oder Gastspielen sind belegt, aber immer erst als Nachzensur. So findet sich in fast jeder Puppentheatergeschichte der Hinweis auf den Markgräflisch Baden-Durlachschen Hofkomödianten Titus Maas, dem sein Puppenspiel *Die remarquable Glücks- und Unglücks-Probe des Alexanders Danielowitz, Fürsten von Mentzikopff* aus politischen Gründen vom Hof in Berlin verboten wurde.³³ Bei Archivstudien würde man weitere Fälle finden, aber es wären immer Einzelfälle.

Im 18. Jahrhundert entstand als Reaktion auf den absolutistischen Staat mit seiner Willkür in bürgerlichen Kreisen das Konzept der Aufklärung. Während es beim Absolutismus ausschließlich um die Macht des Fürsten ging, sollte hier die Gesellschaft komplett umgebaut und ein neuer Typ von Mensch geschaffen werden. Die Ratio sollte die Willkür des Fürsten ersetzen, das Hauptinstrument der Aufklärung Erziehung und Bildung sein. Da dies aber nur schwer umzusetzen war, lief vieles über Verbote und Reglementierungen. Die meisten Fürsten setzten sich bald an die Spitze der Aufklärung und erklärten sich selbst zu aufgeklärten Herrschern, die am besten wüssten, was gut für ihr Volk sei. Die Aufklärung griff tief in das Alltagsleben der Menschen ein – und auch in das Puppenspiel.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts änderte sich das System der Schauspielsbühnen radikal. In den größeren Städten entstanden Stadttheater mit festen Ensembles, die ganzjährig spielten. Die Hoftheateraufführungen, die im Gegensatz zur Hofoper bis dahin eher privaten Charakter hatten, öffneten sich dem zahlenden bürgerlichen Publikum und mussten auf dessen Geschmack Rücksicht nehmen.³⁴ Die lustigen Figuren wurden aus den Aufführungen weitgehend entfernt, Improvisationen verboten. Die Aufführungen folgten gewöhnlich den gedruckten Büchern. So war die Theaterzensur weitgehend mit der bereits existierenden Bücherzensur identisch. Nur im Bereich der Vorstadtbühnen und insbesondere bei den Marionettentheatern fand diese ‚Verbürgerlichung des Theaters‘ nicht oder nur sehr eingeschränkt statt. Mangels eines literarischen Spielplans konnte die Bücherzensur hier auch nicht greifen.

Im Folgenden soll nur das Marionettenspiel behandelt werden, da das Handpuppenspiel, dessen Texte ausschließlich mündlich überliefert wurden, keiner Textzen-

33 Vgl. Carl Martin Plümicke: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin; Stettin: Nicolai 1781, S. 109–111.

34 Vgl. Ute Daniel: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart: Klett-Cotta 1995. Zugleich Siegen, Univ., Habil.-Schr. 1993/94, S. 126–131.



sur unterworfen werden konnte. Es ging dann eigentlich nur noch um Duldung oder Verbot, wie ein Bericht aus München zeigt, denn der Wunsch nach Veränderung war unrealistisch:

„So war ich vor einigen Wochen in einem Weinwirthshause, wo viel Bauernvolk war. Da kam ein Mann, und richtete ein kleines Theater auf. Nebst anderm elenden Zeuge kam auch ein Marionettenspiel auf die Bühne. Ein Bedienter (Purichinello) bestiehlt erstlich seinen Herrn, und schlägt ihn dann todt. Dann schlägt er in Gegenwart der Zuschauer dessen Weib und weinendes Kind, und endlich selbst den Teufel todt. Nun ist alles todt, ruft er in einem empörenden Ton aus, und ein zweyter Teufel bringt ihn vom Theater weg. – Man denke sich die rohen Begriffe des Volkes, die Wirkung der Leidenschaften, die ähnliche Lage dazu, und wundere sich dann noch über begangene Grausamkeiten. Bey solchen Dingen, glaube ich, soll man weniger auf die Armuth des Unternehmers Rücksicht nehmen: Er ändere sein verderbliches Spiel, oder man gebe ihm eine kleine Entschädigung, um seiner Armuth zu steuern.“³⁵

In Wien war dem Handpuppen-Wurstl im Prater in der Konsequenz spätestens 1837 die Verwendung von Sprache gänzlich verboten worden:

„Denkt euch einen Menschen von den schönsten Anlagen, von der Natur ausgerüstet, um einst so gut ein Ereigniß zu werden als ein Triller der Mamselle Carl, einen Menschen, dem’s in allen Gliedern juckt und zuckt, seine Lebensfülle von sich zu geben, – diesen Menschen zu ewigem Schweigen verdammt! Dies ist des Wurstels Schicksal. Soll er da nicht sehr unmoralisch, unkeusch, boshaft, grausam, mordlustig werden? Halte ihn niemand für gutmüthig, weil er ein Wiener ist. Im Gegentheil: er hat was von dem grenzenlosen Egoismus eines John Punch in sich, er spricht, da ers nicht mit der Zunge kann, mit Händen und Füßen, mit dem Hammer; was er in die Hand bekommt, wird ihm zum Pistol, wens auch nicht losgeht. Respektirt dabei wenigstens seinen Muth! Wenn er auch gegen den armen Schacherjuden heimtückisch zu Werke geht, und ihn im Schlafe erschlägt, so hat er doch Courage, mit seinem Weibe und mit dem Teufel anzubinden, und es ist sehr kläglich, daß ihn dennoch der Teufel holt. Wir wollen ihn seines unfreiwilligen Schweigens halber lieber bedauern, als ihn wegen seiner Unchristlichkeit verdammen.“³⁶

Dieses stumme Spiel war noch vor dem Ersten Weltkrieg üblich.³⁷

35 Stadtneuigkeiten. In: Kurbaierisches Münchner Tagsblatt. Eine Zeitschrift historisch-ökonomisch- und moralischen Inhalts 2 (1803), Nr. 81 vom 5. April, S. 669–670. Der anonyme Autor beschreibt die klassische Auftrittsfolge eines Handpuppentheaters der Straßen und Märkte mit vielen kurzen, aneinandergereihten Szenen. Es ist allerdings davon auszugehen, dass Pulcinella („Purichinello“) das eigene Weib und Kind erschlägt und nicht jenes seines Herrn. Auch der Aufsatz: Harlekin auf dem Lande. Von Hr. Pred. Schmidt – Nebst Nachrichten über diesen Gegenstand aus zwei Briefen. In: Neue Berlinische Monatsschrift (Junius 1800), S. 453–460, bezieht sich auf das Handpuppenspiel.

36 Der Brigittenkirchtag in Wien. In: Rheinisches Taschenbuch auf das Jahr 1838. Herausgegeben von Valentin Adrian. Frankfurt am Main: Sauerländer 1837, S. 70–71. Die Geschichte des österreichischen Puppenspiels stellt noch immer weitgehend ein Desiderat dar.

37 Vgl. Johannes Emil Rabe: Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und

Beispiel 1: *Betrachtung über das auf dem Lande gewöhnliche Marionettenspiel* (1769) oder: Marionettenspiel – ein „moralisches Arsenikum“

1769 erschien in dem *Wittenbergischen Wochenblatt zum Aufnehmen der Naturkunde und des ökonomischen Gewerbes* ein Aufsatz *Betrachtung über das auf dem Lande gewöhnliche Marionettenspiel*. Der anonyme Verfasser, über den der Herausgeber schrieb, dass er „zu wichtigern Arbeiten aufgeleget ist“³⁸, war sicherlich ein evangelischer Landpfarrer und von der Spätaufklärung beeinflusst. Da er ein guter Beobachter ist, lassen wir ihn zur Einführung ausführlicher zu Wort kommen:

„David Mutz, der bucklichte Komödiant, streicht mit seiner Familie auf allen Dörfern des Landes herum, und wartet mit seinem so genannten italiänischen Puppenspiel denen respective Liebhabern durch eine Anzahl Haupt- und Staatsactionen auf, wobey er eine mittelmäßige Geige kratzet, um nach vollbrachter Haupt- und Staatsaction den hochgeneigten Zuschauern zum Tänzgen aufzuspielen. Die belappten Personen seiner Schaubühne sind gemeinlich: Ein König in einer entsetzlichen Flachsparücke, eine Prinzessin, ein Engel, ein Teufel, ein Hannswurst, und noch eine Anzahl Kerls und Menscher, die sich in alles verwandeln lassen. Die Menge der agirenden Maschinen richtet sich übrigens nach dem Falle oder Flore seines komischen Commerciums. Was die Stücke selbst betrifft, so sind es folgende: Vom Kaiser Siegfried und seiner bezauberten Prinzessin, die zum Hunde geworden; Vom Kaiser Vespasianus, oder von den zehn Hauptverfolgungen der Christen; Die Gnade des Churfürsten Trajanus von Sicilien; Vom keuschen Joseph; Vom stolzen Haman; Von Adam und Eva; Vom jüngsten Gerichte und von Doctor Fausten. Was in den mir unbekanntem Gegenden für Stücke mode sind, oder doch gangbar gewesen, kann ein jeder leichtlich selbst hinzu setzen. Das wichtigste bey allen diesen unerheblich scheinenden Kleinigkeiten ist der Geist, der in ihnen allen lebet. Er ist ohngefähr, so viel ich mich erinnern kann, also beschaffen: Der Churfürst Trajanus verliert seine englische Uhr, hat deswegen einen aus seinem Gefolge in Verdacht des Diebstahls, und läßt ihn auf die Tortur bringen, unschlüssig ob er ihn will tödten lassen oder nicht. Indessen schläft Trajan unter dieser Berathschlagung auf seinem Bette ein. Kaum ist dies geschehen, so erscheint ein Engel, welcher dem Schlafenden auf den Leib springt und ihm eine brüllende Vermahnung aus einem Predigtbuche giebt, sich nicht mit unschuldigem Blute zu beflecken. (Hier spielt Mutz die Arie: Ihr Sterne hört u. s. w. und die Bauerweiber weinen.) Der Engel ist kaum weg, so kömmt ein Teufel, hüpfet dem armen Siebenschläfer auch auf den Hals, und verhetzt ihn, die verdächtige Person hängen zu lassen. Da sich dieser retiriret, wacht Trajanus auf, klagt (sehr natürlich) über den schweren Traum, und ist noch unschlüssiger als vorher. Unterdessen hat Hannswurst die Uhr im Garten gefunden, und bringt sie, unter unzähligen

hamburgische Kasperspiele. 2. Aufl. Hamburg: Quickborn-Verlag 1924, S. 67–68.

38 J.D.T.: Vorbericht. In: *Wittenbergisches Wochenblatt zum Aufnehmen der Naturkunde und des ökonomischen Gewerbes* auf das Jahr 1769 (1769), Bd. 2, unpag. Der Autor bezeichnet sich selbst als „arme[n] Landwirth“, doch scheint dies eher Verschleierung seiner Identität zu sein.



Possen, dem sorgenvollen Trajan wieder; welcher durch diesen Zufall so entzückt wird, daß er augenblicklich den Unschuldigen loß läßt, und ihm seine Tochter, nebst der Erbfolge auf das Churfürstentum Sicilien, giebt. Das Beylager wird stehenden Fußes, unter Aufspielung der Freymäurermenuet, frölich vollzogen. Trajan und sein ganzes Gefolge sprechen beständig in dem Tone der niederträchtigsten Troßbuben, so wie die Hauptpersonen in allen übrigen Stücken. Ueberall stechen Stellen aus dem Syrach, aus der Haustafel und andern frommen Schriften hervor. Bußlieder und Gassenhauer wechseln schleunig mit einander ab. Hannswurst aber belebet das ganze Ding, und nimmt die Episoden von den Vorfällen her, die sich seit etlichen Wochen in dem Dorfe zugetragen haben; wobey Zoten und Flegelstreiche nicht gespart werden. Man muß wissen, daß sich ein ächter Marionettenspieler den Tag vorher, oder auch auf dem nächsten Dorfe, zuvor nach allen möglichen Anekdoten des Ortes, wo er künftigen Abend zu spielen gedenket, erkundiget. Mich frage Niemand, wo diese ganz entsetzliche Verbindung der Ideen herkömmt. Genug, es ist so. Und man kann leicht denken, daß es dem Bauer gleich viel ist, ob Trajanus vor oder nach der Sündfluth gelebet habe, und ob er Churfürst oder Stadtschreiber in Sicilien gewesen sey. Das Beste aber kömmt noch. Denn bey Vorstellung biblischer Geschichte ergießen sich solche Ströme von Tollheit, Unsinn und Raseyren, daß man mit seinem Verstande erstarren möchte. Hier geht die Thorheit ins Unendliche. Nichts ist in der Offenbarung und christlicher Sittenlehre so heilig, nichts so ernsthaft und verehrungswürdig, was Mutz nicht mit seiner Bärenhäuter-Aesthetik auf das Gräßlichste verhunzte. Im Haman widerräth Hannswurst seinem Herrn die Ermordung der Juden deswegen, weil es seiner Gemahlin Seres an Leuten gebrechen würde, die ihr die alten Contouchen vermeubeln und alt Geld mit gutem Agio einwechseln könnten. Im keuschen Joseph machet der lustige Bediente seinen Herrn, wegen der Gegenwart seines Geistes, herunter, rückt ihm seine Armuth auf, nennt Potipharn einen alten Krippenstößer, und versichert (ad spectatores) daß er sich zu dergleichen Commission nicht würde zweymal bitten lassen. Er beruft sich dabey kühnlich auf die Einsichten aller anwesenden Großknechte, die auch nicht unterlassen, ihm Beyfall zuzuschmunzeln. In dem Stücke das jüngste Gericht, ist ein lüderlicher Kerl die Hauptperson, welcher alles verspielt, einen todt sticht, und, Trotz aller Vermahnungen seines Vaters, unter eine Diebesbande geht. Deswegen geht die Welt unter, und das jüngste Gericht wird gehalten, wobey ich das dabey vorkommende kläglich einfältige Zeug unmöglich alle beschreiben kann. Zuletzt bleibt ein Teufel und Hannswurst übrig. Dieser hat nicht Lust mit jenem in die Hölle zu wandern, daher es nothwendig zu entsetzlichen Prügeln kömmt, bey welchen der Sieg lange zweydeutig ist; bis endlich Hannswurst verspielt und die Jungens im Dorfe zu Hülfe rufet. Bey jedem so genannten Actu wird der Marsch vom Anhaltbernburgischen Regimente, oder aus der Opera Soliman gespielt. Ich glaube es meinen Lesern ungeschworen, daß ihnen diese wenigen Blicke in die Abgründe menschlicher Narrheit so sauer zu lesen ankommen, als mir, sie zu beschreiben. Allein ich kann versichern, daß ich aus vielen tausenden

ohnfehlbar nur die geringsten angeführt habe, und was viele tausend jährlich hören, kann man auch gedruckt lesen.“³⁹

Der Verfasser sieht die Gefahr vor allem in der Reichweite der Marionettenspiele und in ihrer direkten Wirkung auf die Zuschauer:

„Die größten Religionsspötter sind mit ihren verführerischen Schriften und Proselytenmachen armselige Stümper gegen meinen Puppentheater. Mutz hat in einem Tage mehr Zuhörer, als der Graf Passerant in vielen Jahren Leser bekommt. Mutz hat Leute, die sich ohne Reflexion zur Lüderlichkeit anschicken: da bey Lesern schlechter Schriften unter tausend auch nicht einer ist, der durch gute Erziehung, durch Wissenschaft und guten Geschmack, sich nicht erst auf das Nachdenken besinnen sollte. Die meisten Religionsspötter schonen doch die Jugend: Mutz hält mit seiner Unsauberkeit hier gerade die reichste Aerndte, und seine Proselyten dienen ihm von der Pique an. Ein witziger Spötter kleidet doch wenigstens seine Bosheit, aus Respect gegen das Publicum, in ein gelehrtes Gewand. Mutz aber tritt, als ein grober Lummel, die kleinen Funken von Tugend, Religion, Ehrbarkeit und Zucht so gerade zu aus, wie ein Fidibus; und seine ungehobelte Moral wirkt auf die Seele des Bauern so heftig, wie die Purganz des Quacksalbers auf seinen Körper. Welche Freygeisterey ist nun gefährlicher? diejenige, welche sich mit eiteln speculativischen, oder auch nichtswürdigen, Gedanken in Schriften trägt, und ihre Gewalt beständig an Ueberlegung, Erziehung, Betrachtung der Gegenmeynung und erhabenen Beyspielen der Religion und Weltweisheit, gleich als an so vielen Dämmen bricht: oder diejenige, wo das böse Hören und Thun bey nahe einerley ist.“⁴⁰

Sein Fazit ist daher: „Zehn Predigten und Catechismusübungen können nicht so viel bauen, als ein einziger im Marionettenspiele zugebrachter Abend niederreißt.“⁴¹ Nach Schilderung all dieser Gefahren zieht der Autor aber eine unerwartete Schlussfolgerung:

„Da man so oft nach Mitteln wider Ratzen, Mäuse und Wanzen fragt, so dächte ich, man könnte auch wohl fragen, wie man Mutzens moralisch-komisches Arsenikum, wodurch er so viel gute Sitten tödtet, los werden, unthätig machen, ja wo möglich gar in heilsame Arznei verwandeln könnte?“⁴²

Unter Berufung auf den Generalsuperintendenten Johann Friedrich Jacobi (1712–1791) in Celle macht der Autor eine Reihe von Verbesserungsvorschlägen des Puppenspiels, die er über deren Verbot stellt. Noch nenne man die Marionettenspiele zu Recht „das Auskehrigt der theatralischen Muse“⁴³. Das aber müsse geändert werden.

39 Betrachtung über das auf dem Lande gewöhnliche Marionettenspiel. In: Ebenda Nr. 8 vom 24. Februar 1769, S. 57–64, Nr. 9 vom 3. März 1769, S. 68–70, hier S. 58–59.

40 Ebenda, S. 61.

41 Ebenda, S. 60.

42 Ebenda, S. 61–62.

43 Ebenda, S. 63.



Zunächst sollen den Marionettenspielern biblische Stücke, Unmoral und Zoten verboten werden.

„Die biblischen Geschichte sind gar nicht für ihn. Und Sachen, deren Behandlung die Muse eines Miltons, eines Youngs, eines Gesners, eines Klopstocks mit Furcht und Zittern unternimmt, müssen von Mutzens Unrath auf immer und ewig unbesudelt bleiben. Andere Dinge muß er gar nicht extemporiren, sondern wenigstens durch aufgeschriebene Concepte Jedermann vorlegen können, was er spielt, sonst wird alle Aufsicht der Obrigkeit nur verspottet.“⁴⁴

Die zweite Forderung berücksichtigt die Theaterpraxis und die Wünsche des Publikums:

„Es müßten keine Stücke gespielt werden, welche nicht vorher die Linie der gesunden Vernunft und eines guten artigen Witzes passirt hätten. Und dieser Punct gehöret ganz für die Einwohner der witzigen Welt. Denn so groß meine Liebe zu aller Art von schönen Wissenschaften ist: so leid thut es mir, daß man dieselben noch lange nicht zur Verbesserung des Characters vom größten Haufen der Nation so angewendet hat, wie es seyn sollte. [...] Und wenn ich tausendmal ein Kaffer oder Huron seyn sollte, so behaupte ich doch den Satz: Es ist der witzigen Köpfe Pflicht und Schuldigkeit, Marionettenspiele zur Bildung des Geschmacks und der Sitten unter dem Landvolke auszuarbeiten. Wenn sie sich nicht schämen, sich von den Einwohnern auf dem Lande ernähren zu lassen: so dürfen sie sich auch nicht schämen, so viel an ihnen ist, die Gemüther derselben in eine bessere Forme zu bringen. Es ist wahr, man findet schon, daß witzige Köpfe von der Studierstube aus auf die Landleute mitleidig herabgesehen. Allein sie sind entweder für die Landleute noch zu gelehrt, setzen allezeit etwas andere Wissenschaften voraus, und gehören also für ausgebildete Seelen; oder sie sind so ungezogen wie David Mutz selbst. [...] Man muß sich nicht allein rühmen, Hannswurstens Person aus der gesitteten Welt verbannet zu haben: sondern auch die gehörige Klugheit anwenden, damit Hannswurstens Geist nicht hinter den neuen scharfen Lettern und artigen Vignetten hervorgucke. Wer sich der vorgeschlagenen witzigen Arbeit unterziehen will, der muß kein kleiner Geist seyn. Er muß die sanfte und einschleichende Muse eines Gays und Gellerts eben so, wie ihr rechtschaffenes Herz, in seiner völligen Gewalt haben. Er muß genau mit der Denkungsart so wohl kluger als einfältiger Landleute durch die Erfahrung, so wie Yorike mit den Franzosen, bekannt werden. Er muß die wahre Kunst zu dialogiren wissen, und sichs nicht merken lassen, daß er sie dem Theokrit, dem Xenophon, oder Terenz abgelernt habe. Er muß Horazens Salz, Juvenals Galle, Fieldings Laune, ja wohl Holbergs Schnörkel, so fein wie möglich mit dem Natürlichen und Einförmigen versetzen, daß es scheint, er habe nichts weniger als seine halbe Lebenszeit auf dem Kochischen Parterre zugebracht – und was weis ich armer Landwirth, in wie viel unzähligen Wendungen ein schöpferischer Koch hier seine Gaben, zum Wohle vieler Tausenden, ausbreiten könne?“⁴⁵

44 Ebenda.

45 Ebenda, S. 63–64. Die ersten für Marionettenspieler wirklich geeigneten Texte, die sich

Der Verfasser sieht sich selbst aber nicht als Autor dieser neuen Puppenspiele, wie seine etwas moralisch geratenen Szenarien zeigen. Er meint aber, dass ein gewitzter Kopf die Szenarien zu einem Puppenspiele formen könnte.

Die dritte Forderung ist so radikal und modern gedacht, dass sie in ihrer Zeit nicht umgesetzt werden konnte:

„Die Obrigkeiten müssen aber auch zu Mutzens vernünftiger Umschmelzung etwas beytragen. Was kostet es für Summen, Anstalten und Berathschlagungen, wenn das Theater der vornehmen Welt ins feine soll gebracht werden; und die geringere Welt, ohne welche die vornehme nicht bestehen kann, sollte nicht auch das Recht haben, zu fodern, daß man der dramatischen Muse erlaubte, unter ihr was Gutes zu stiften? [...] Entweder der theatralische oder dramatische Witz ist gar nichts nütze, oder er macht die Sitten des Volks biegsamer, giebt der Aufführung der Nation einen feinen Anstrich, arbeitet einer wilden und ungezogenen Lebensart entgegen, verbreitet eine gute Ethik zu Verbesserung und Nutzen der bürgerlichen Gesellschaft, und belustiget. Da nun nicht das erste, sondern das letzte wahr ist, so ist es auch vom Marionettenspiele in Ansehung des gemeinen Volkes wahr; weil die beste Bühne in der Stadt, und das Marionettenspiel auf den Dörfern und Flecken nur in Zufälligkeiten unterschieden, in wesentlichen Grundanlagen aber einerley sind. Ist dieses, so ist der nunmehr neuausstaffirte Mutz ein zum Guten eben so wichtiges Geschöpfe, als er vorhero in Ansehung vieler tausend Menschen landverderblich war. Könnte dieser Schluß einleuchtend werden: so würden sich die Mittel, dieses heilsame Werk zu befördern, schon von selbst finden.“⁴⁶

Als Fazit bleibt für den Autor nur folgender Schluss:

„Mist bleibt Mist, und wenn Corneille und Shakespear an seiner Verbesserung arbeiteten. Und wer dergleichen Dinge erlaubet, wird auch zusehen, was er erlaubet. Drey Fälle sind also nur möglich, entweder das Marionettenspiel ganz zu verbieten, oder zu lassen wie es ist, oder zu verbessern. Das gänzliche Verbieten wäre wider alle Klugheit. Warum wollte man dem gemeinen Manne ein Vergnügen bey seiner sauren Arbeit mißgönnen, das sich kein Mensch in der großen Welt bey weniger Arbeit nehmen läßt? Und da die Schauspiele ein viel zu allgemein bekanntes Vergnügen sind: so würde deren gänzlich Verboth tausendmal mehr Unglück anrichten, und das unergründlich zum Bösen geschickte Herz zu andern schädlichen Ergötzlichkeiten anfeuern.“⁴⁷

Diese radikalen Forderungen zeugen von einem ungewöhnlich guten Kenntnisstand der ländlichen Verhältnisse. Keiner der späteren Autoren konnte und wollte sich ihnen anschließen. Sie blieben daher zunächst ungehört.⁴⁸

auch auf der Puppenbühne bewährten, verfassten aber erst Siegfried August Mahlmann (Leipzig 1771 – Leipzig 1826) und Johann Daniel Falk (Danzig 1768 – Weimar 1826) ab 1804.

46 Ebenda, S. 69.

47 Ebenda, S. 70.

48 Subventionen für Puppenbühnen wurden erst im 20. Jahrhundert ein Thema, ebenso die Autorenförderung.



Beispiel 2: *Briefe eines Landpredigers* oder: „Besser weg, ganz weg mit diesen Possen dieser liederlichen Menschen“

Erst am Vorabend der Französischen Revolution lassen sich wieder Belege finden, die aber weit weniger weitsichtig sind. So schrieb ein Landprediger im Herbst 1788, dass er sich vor den Puppenspielern, die zu einer wahren Plage geworden seien, fürchte:

„Diese Leute sind ein wahrer Ausschuß der Menschheit, mehr als *sentina* des Staats, Leute die keine Religion besitzen, alles Gefühl von Ehre in sich erstickt haben, ganz ohne Schaam sind, sich blos vom Eigennutz leiten lassen, nur damit zufrieden sind, wenn sie Geld bekommen, und nichts dafür thun dürfen, Landstreicher sind's, die nicht arbeiten und gut thun wollen, etwas Kopf und Fertigkeit haben, und sich dadurch den Beifall des armen Landvolks erwerben, meistens Leute aus katholischen Ländern, aus Böhmen, Bayern x. wo man sich vielleicht recht übt, das Volk auf mancherlei Art mit Blindheit zu schlagen; auch sind sie gemeiniglich Diebe, die die Gelegenheit, das arme Volk zu bestehlen, wahrnehmen. Diese sind's, die mit ihren Puppen so vielen Lärm, so vielen Schaden anrichten, das Volk ausziehn, und die Leute um ihr zeitliches und geistliches Wohl bringen. Denn das thun sie. Die besten Einrichtungen der Religion und des christlichen Staats stellen sie von der lächerlichsten Seite dar. So hatten sie zum Beispiel vor zwei Jahren in unserm Dorfe den Ehestand so herabgesetzt, daß schon deßwegen diese Puppenspieler eine Zeit lang das Zuchthaus verdient hätten. So läßt man die Puppen Unzucht, Unflätereien in Gegenwart des versammelten Volks reden und üben. Der Teufel hat mehrentheils auch sein Spiel dabei, Hanswurst muß um Lachen zu erregen mehr viehisch als menschlich handeln, die Worte der Puppen oder Umstehenden verdrehen u. s. w. Durch ihre Geschwindigkeit machen sie das Volk so dumm, daß es oftmals Teufeleien, Hexereien u. dergl. vermuthet, und es hernach tausend Mühe kostet, ihnen dieses wieder aus dem Kopfe zu reden. Soll ich Ihnen noch mehr von diesen Leuten sagen? Nicht wahr, Sie gerathen mit mir wider diese Pest in den größten Eifer? – Wie ist aber diesem Unwesen abzuhelpen? Nicht anders, als es mischt sich eine mächtigere Hand darein. Es muß den Schenken und Krügern nothwendig bei Strafe verboten und es müßte, welches wohl zu merken, auch strenge darauf gehalten werden, dergleichen Leute zu diesem Zweck in ihre Häuser aufzunehmen; sonst unterbleibt es nicht, weil die Wirthe auch dabei mit gewinnen. Denn diese Vagabonden verzehren zum Theil das was sie einnehmen und das versammelte Volk verzehrt mit ihnen, indem mancher bei einer solchen Gelegenheit mehr trinkt als er sonst würde gethan haben. Oder sollte es ja bei dem Alten bleiben, aus politischen Absichten, die mir zwar nicht bekannt sind; so müßten sich diese Leute doch nothwendig erst von der Obrigkeit eines jeden Orts und von dem dasigen Prediger examiniren lassen, wo sie herkommen, wer sie sind, was sie spielen wollen x. damit doch bei Besorgnissen Vorkehrungen gemacht werden könnten. Ich glaube, eigentlich sollte dieses nach den Landesgesetzen auch so seyn, allein man vergißt's und sieht den Gegenstand für zu gering an. Besser weg, ganz weg mit diesen Possen

dieser liederlichen Menschen. So gerne ich dem Landmann Freude gönne, so ungerne diese, da mir sein Wohl wirklich am Herzen liegt.⁴⁹

In Folge der Französischen Revolution nahmen solche Forderungen noch zu.⁵⁰ Am Ende stand dann die vielfach zitierte Schrift *Ueber den nachtheiligen Einfluß der jetzt gewöhnlichen Marionettenspiele auf den religiösen und sittlichen Zustand der unteren Volksklassen. Ein Werk an alle edel denkende Männer, denen die irdische und ewige Wohlfahrt der niedern Stände am Herzen liegt* des damaligen Hofmeisters im Hause des Kammerherrn von Griesheim und späteren Superintendenten in Roßlau, Carl Wilhelm Chemnitz (1777–1851). Das Büchlein soll einige Zeit konfisziert und damit selbst der Zensur anheimgefallen sein.⁵¹ Grundsätzlich argumentiert Chemnitz ähnlich wie der unbekannt Autor im Jahre 1769, doch scheinen die Beispiele aus den Marionettenspielen im Gegensatz zu seiner steten Versicherung eher der Phantasie des Herrn Chemnitz entsprungen zu sein. Vielleicht war dies auch der Grund für das zeitweilige Verbot. Abgesehen davon bleibt er nach seinen reich ausgeschmückten Schilderungen der Zustände bei den Lösungsvorschlägen erstaunlich wortkarg.

Das Repertoire der Puppenspieler am Ende des 18. Jahrhunderts

Das Repertoire des Marionettentheaters unterschied sich bis in die 1760er nur wenig von jenem der Schauspielertruppen. Texte wurden teils mündlich, teils handschriftlich überliefert. Brauchbare gedruckte Theaterstücke gab es kaum, denn durch die Veröffentlichung im Druck galten diese als urheberrechtsfrei. Dies ist auch der Grund, warum es bis dahin keine professionellen deutschsprachigen Theaterautoren

49 Briefe eines Landpredigers, die mehrere fromme Wünsche wiederholen. In: Journal für Prediger. Bd. 22, Stück 1. Halle an der Saale: Kümmel 1789, S. 1–23, hier S. 2–4.

50 Gibt es denn kein Censur-Edikt über Marionettenspieler?. In: Patriotisches Archiv für das Herzogthum Magdeburg, Bd. 3, Heft 1, Nr. 1 vom 3. October 1792, S. 11–14 (freundlicher Hinweis Johannes Richter, Magdeburg). Friedrich Traugott Schmidt: Einzig mögliche Art gutes Gesinde zu erhalten. Neustrelitz: Michaelis 1798, S. 40–42, 69–71. [Cunow oder Cunov:] Beiträge für die Kunde des preussischen Staats. Stendal: Franzen & Grosse 1799, S. 168. Das Marionettenspiel. In: Patriotisches Archiv für Deutschland 2 (1801), Bd. 3, 2. Stück, S. 517–518. Rüge eines von Fürsten, Konsistorien und andern Obrigkeiten überall noch geduldeten öffentlichen Spottes der Vernunft, der Sittlichkeit und der Religion. In: Der teutsche Patriot. Eine Monatsschrift für die Gebildeten im Volke, seine Vorsteher, Lehrer und übrigen Freunde (1803), Bd. 2, S. 130–137. Herzliche Bitte an die Rittergutsbesitzer in Chursachsen. In: Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger Nr. 90 vom 5. April 1804, Sp. 1177–1178. Ohne Titel. In: Ebenda Nr. 252 vom 18. September 1804, Sp. 3293–3295. Ein Wort über die Puppenkomödien. In: Neue Lausizische Monatsschrift (1804), Tl. 1 (März und April), 3. und 4. Stück, S. 201–205. Von der Polizeyaufsicht über Marionettenspieler. In: Magazin der Polizey, Justiz und innern Staatswirthschaft überhaupt (1804), Bd. 1, Nr. 6 (Juni), S. 563–568.

51 Vgl. Andreas Gottfried Schmidt: Anhalt'sches Schriftsteller-Lexikon. Bernburg: Gröning 1830, S. 64. Carl Wilhelm Chemnitz: Ueber den nachtheiligen Einfluß der jetzt gewöhnlichen Marionettenspiele auf den religiösen und sittlichen Zustand der unteren Volksklassen. Zerbst: Kramer 1805.



gab. Ihnen fehlte die ökonomische Basis. Nach 1770 bedienten sich die Puppenspieler vermehrt bei der neuen Generation von Dramatikern. Allerdings mussten diese Texte jetzt stärker überarbeitet werden, da gewöhnlich die lustige Figur fehlte und auch die Dialoge für ein gutes Puppenspiel meist zu lang waren. Manches wurde auch selbst erfunden. Neue Stücke kamen vor allem aus dem Bereich der Ritter-, Räuber- und Schauerdramen. Erfolgreiche Schauspiele machten schnell die Runde, wurden getauscht oder heimlich kopiert. Justinus Kerner berichtete 1809 über den Hamburger Marionettenspieler Joachim Wilhelm Storm: „Der Marionettenmann erzählte mir, daß er seine Stücke meist aus andern abgeschrieben, mehrere aber nach Lesebüchern selbst bearbeitet habe.“⁵² Das Stück *Hamann und Esther* hatte er sich von einem Studenten aus Kiel nach dem Alten Testament verfassen lassen. Es enthielt Passagen in jiddischer Sprache, die für ein jüdisches Publikum konzipiert waren.⁵³

Neue Stücke wurden also immer mehr zum Problem, insbesondere, wenn aufgeklärte Pfarrer eine Erneuerung des Repertoires verlangten. Dialogisierte Texte wurden manchmal als „Puppenspiele“ veröffentlicht, doch waren sie für diesen Zweck nicht geeignet, weder jene von Goethe noch solche des Spätaufklärers Schink.⁵⁴ 1791 berichtete der Göttinger Arzt und Zoologe F. A. A. Meyer über diese Problematik:

„Ich war in einem Buchladen vor einiger Zeit, als eben der Direktor eines Marionettentheaters hereintrat, und Schauspiele verlangte, die für seine Bühne paßten. Er habe, sagte er, schon vor einiger Zeit Comödien dort gekauft, die seyen aber für lebendige Menschen eingerichtet gewesen und für ihn also unbrauchbar. Als man an seinem Ernst zweifelte, erbot er sich Geld voraus zu bezahlen, und bat, man möge ihm ein in Berlin gedrucktes, mir unbekanntes, Marionettentheater verschreiben, er wolle es gern bezahlen, wenn es auch über einen großen Thaler koste, eine Summe, die allerdings für den Beutel eines solchen Mannes keine Kleinigkeit ist.

Dieser Vorfall brachte mich auf mehrere Gedanken, wovon ich einige niederschreiben will.

Zuerst war es wohl natürlich, daß mir die Aufklärung unsers Zeitalters einfiel, wo sogar Direktore von Marionettentheatern nicht mehr zurückbleiben,

52 Zitiert nach Lars Rebehn: Mechanikus Joachim Wilhelm Storm – ein Hamburger Marionettenspieler. In: Hamburgische Geschichts- und Heimatblätter 12 (1989), Nr. 4–5, S. 81–98, hier S. 89. Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel: http://lithes.uni-graz.at/downloads/rebehn_mechanikus_storm.pdf [2020-02-11].

53 Vgl. ebenda, S. 92.

54 Johann Friedrich Schinks *Marionettentheater* von 1778 fiel 1779 selbst der österreichischen Zensur anheim, ebenso das *Neueröffnete moralisch-politische Puppenspiel* (1775, verboten 1777) seines Kontrahenten Goethe. Vgl. Verpönt, Verdrängt – Vergessen? Eine Datenbank zur Erfassung der in Österreich zwischen 1750 und 1848 verbotenen Bücher. Erstellt im Auftrag der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien: <https://www.univie.ac.at/zensur/info.php> [2020-02-11].

sondern gleichen Schritt halten wollen. Eine Menschenrasse, von der man kaum glauben sollte, daß sie hinter ihrer spanischen Wand die Wirkungen der Aufklärungsfackel empfinden müßten. Sie müssen also, dachte ich, doch mit ihrem Herzog Michel, ihrem Leiden der schönen Dorothee, mit Doctor Fausts ruchlosem Leben und schrecklichem Ende und mit Don Juan und ihren Hanswurstgeschichten kein Glück mehr machen. Man verlangt jetzt mehr. Kleine Spuren der Aufklärung hatte ich wohl geahndet, da in Braunschweig auf einem solchen Theater Blanchards Luftreise und Marlboroughs Tod aufgeführt wurde, wozu man in den Zwischenakten Lieder aus Weißens Opern oder das bekannte *Marlbruk s' en vat' en guerre* spielte,^[55] aber viel weiter glaubte ich, würde sie schwerlich kommen. Denn ein Marionettendirekteur, der sich herausnahm, Garrik, Madam Koch und andre Schauspieler auf seinem Theater in den Hauptscenen ihrer Hauptrollen aufzuführen, fand so wenigen Beyfall, daß er hätte verhungern müssen, wenn nicht hinter jeder Vorstellung Hanswurst einige Späße vorgebracht hätte.

Wie wäre es, dachte ich ferner, wenn man diesen Enthusiasmus benutzte, wenn man zum Hügel hinginge, der nicht zu uns kommen will. Es wäre ja wohl so schwer nicht, Marionettenstücke zu schreiben, die im komischen oder tragikomischen Gewande Wahrheit schilderten. Hanswurst brauchte eben nicht in allen zu erscheinen, oder er könnte doch höchst unbedeutend spaßen, da es doch das Volk nicht so genau nimmt und sehr mäßige Dinge fordert. So sah ich das ganze Parterre eines solchen Schauspiels höchst vergnügt, wie Hanswurst, der übrigens gar nicht im Stück vorkam, den Leichenzug der schönen Dorothee, in einem schwarzen Mantel gehüllt, begleitete, und von Zeit zu Zeit die Achseln zuckte. Man müßte freylich die komischen Charaktere etwas überladen, auch eben das Ganze nicht zu fein einrichten, um seinem Publikum zu gefallen, aber das wäre ja so schwer nicht. Bis jetzt hat man nur wenig, vielleicht mit Fleiß gar nichts geschrieben, was ganz für ein Marionettentheater paßte, aber ich dächte immer, man finge an. Denn alle andere Volksbücher mögen noch so schön seyn, so haben sie doch beynahe alle den ganz kleinen Fehler, daß das Volk ihre Existenz nie erfährt.^[56]

Meyers Wunsch wurde erst im 19. Jahrhundert erfüllt, als sich Literaten wie Siegfried August Mahlmann, Johann Daniel Falk und Julius von Voß ernsthaft mit Puppenspielen beschäftigten, die auch auf den professionellen Marionettenbühnen erschienen. Der normale Weg blieb die mühsame Bearbeitung gedruckter Theaterstücke:

55 Hierbei wird es sich aber um die Vorstellungen eines Metamorphosentheaters italienisch-französischen Ursprungs (von Carlo Périco oder dessen Nachfolger Jean Verdant?) oder eines seiner deutschen Nachahmer (Friedrich Wilhelm Lange?) gehandelt haben, bei denen es kaum Sprache gab, die dafür aber einen hohen Schauwert hatten.

56 Friedrich Albrecht Anton Meyer: Ueber Marionetten. In: Olla Potrida. Erstes Stück. Berlin: Wever 1791, S. 87–89. Eine wichtige Textquelle waren in den größeren Städten die gewerblichen Leihbibliotheken, von denen sich einige auf Theaterstücke für Schauspielgesellschaften spezialisiert hatten.



„Ein wahres Geschichtchen von einem Marionetten-Spieler will ich Ihren Lesern erzählen. – Bekanntlich müssen – und zwar zu wahrem Heil der Sittlichkeit! – alle Stücke, welche diese Puppen-Direktoren aufführen wollen, erst censirt werden, so brachte in voriger Woche einer der Herren ein Produkt, „*die Zigeunerin*“ überschrieben, welches dem Censor gefiel, der hierauf mit dem, das Manuscript wieder abholenden, folgendes Gespräch hatte: Censor. Wer hat das Stück geschrieben? – Marionetten-Spieler. Ich, Ihnen zu dienen! – C. Das macht Ihnen alle Ehre! das Stück ist recht hübsch! – M. Ja, es ist auch von Kotzebue! – C. Sie sagten ja eben, Sie hätten es selbst geschrieben? – M. Das ist auch wahr; ich schreibe alle Stücke, die ich aufführe, selber – ab! – C. Ah so!“⁵⁷

Fallbeispiele

Die Zensur in Bayern

Nachdem in den 1770er Jahren eine Reglementierung der Hütten- und Budenspiele in München gescheitert war, hatte sich der verantwortliche Graf Seeau mit den Puppenspielern arrangiert, Schauspieltheater blieben allerdings verboten. 1791 nahm sich das seit 1769 bestehende Bücherzensurkollegium der Marionettenspieler an. Graf Seeau wurde aufgefordert, den Marionettenspielern „so lang die Erlaubnis abzuschlagen, bis selbe eine Adprobatation über ihre Comödien von diesseitigen Collegio werden beygebracht haben“.⁵⁸ Da Seeau die Aufenthalte der Puppenspieler nicht nennen konnte, wurde ihm bis auf Weiteres ausdrücklich verboten, neue Erlaubnisse auszustellen. Die Puppenspieler mussten ihre Texte zur Prüfung einreichen. Manche hatten aber keine niedergeschriebenen Texte und reichten nur Theaterzettel oder Szenarien ein. Daraus entstanden wiederum Nachfragen. Diese Prozedur führte sicherlich zu einer Selbstbeschränkung der Puppenspieler bei ihrem Repertoire, aber auch zur Überlastung des Zensurkollegiums.⁵⁹ Erst nach zwei Jahren war die Zensur abgeschlossen, weshalb das Kollegium an die Obere Landesregierung eine Weisung erließ:

„Da zu wünschen wäre, dass derlei Sachen mehr unterbleiben – und diejenigen Leute, welche nur im Lande herumstreichen und anbey ihre Kinder höchst elend erziehen, zu nützlichen Gliedern werden mögen – mit Ertheilung derley Patents in Zukunft sparsamer zu sein.“⁶⁰

Letztlich war die Zensur der Marionettenspiele gescheitert. Es existierte eine schmale Repertoireliste, einige Stücke waren verboten worden und zugleich die Erkenntnis

57 Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz 5 (1821), Nr. 10 vom 17. Januar, S. 44.

58 Zitiert nach Vierlinger, München, Stadt der Puppenspiele, S. 31.

59 Vgl. ebenda, S. 31–33, 54–66. Franz Xaver Wagner schrieb 1791: „Wie es bekannt ist, so muß der Marionettenspieler seine Stücke ohnehin auswendig wissen, folglich kann ich meine producierende Stücke, die ich selbst weder gedruckt noch geschrieben inne hab, zur Zensur nicht unterthänigst einreichen, sondern blos die angefügte Ankündigungszettel gehorsamst übergeben“. Zitiert nach ebenda, S. 52.

60 Zitiert nach ebenda, S. 33.

gereift, dass die kurpfalz-bayerischen Behörden die Sache nicht in den Griff bekamen. Am 12. November 1794 wurden von der Landesregierung alle bisher erteilten Spielpatente für ungültig erklärt. Auch in den nächsten Jahren wurden willkürlich einzelne Genehmigungen erteilt, aber bereits am 7. Februar 1800 nochmals alle Patente eingezogen. Bis 1826 gab es im Kurfürstentum bzw. im Königreich Bayern keinerlei Spielpatente für Marionettenbühnen, nur kleine Schattentheater ohne Dialoge wurden erlaubt.⁶¹ Daraufhin entstand in den Nachbarstaaten Salzburg und Österreich ein solcher Druck, dass beide 1797 bzw. 1802 ihre Grenzen für Komödianten schlossen und weitreichende Verbote erließen.⁶²

Anfänge der Zensur in Berlin und Preußen

Die preußische Zensur nahm ihre Anfänge in Berlin. Nach der Niederlage Preußens gegen das napoleonische Frankreich befand sich der Staat in einer tiefen Krise. Es wurden zahlreiche Reformen durchgeführt und Maßnahmen zur Modernisierung des Staates unternommen. Pfarrer begannen verstärkt die Marionettenspiele auf dem Lande zu kritisieren. In der Konsequenz wollte Friedrich Wilhelm III. am 17. November 1809 „den Unfug, den konzeßionirte und nicht konzeßionirte Puppenspieler treiben, ferner nicht geduldet, sondern nachdrücklich abgestellt wissen“.⁶³ Während die Kurmärkische Regierung in Potsdam in Dörfern nur eine strenge Kontrolle durch Schulzen und Schullehrer verlangte und in Städten dafür Magistratspersonen vorsah, ging man bei der Polizeidirektion Berlin wesentlich weiter. Die Nachzensur war, wie aus dem Bericht eines Polizeikommissars über ein beanstandetes Stück hervorgeht, wenig erfolgreich:

61 Vgl. ebenda, S. 33–41.

62 Vgl. Sammlung der wichtigsten Salzburgerischen Landesgesetze seit dem Jahre 1790 bis zum Schluß der hochfürstlichen Erzbischöflichen Regierung. Herausgegeben von Judas Thaddäus Zauner. Salzburg: Mayr 1805, S. 244–247. National-Zeitung der Deutschen Nr. 19 vom 12. Mai 1803, Sp. 431.

63 Zitiert nach Alexander Weigel: „Denen sämtlichen concessionirten Puppenspielern hieselbst“. Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810. In: Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Manfred Wegner. Köln: Prometh 1989, S. 20–33, hier S. 27. Der König selbst hatte in Königsberg den Vorstellungen des Marionettenspielers Johann Georg Geißelbrecht in seinem Schloss beigewohnt und diesem erst am 27. Juli 1809 eine Generalkonzession erteilt. Er besuchte auch eine seiner Vorstellungen im November 1811 in Berlin (vgl. Tagesbegebenheiten. Berlin, den 13ten Dezember. In: Der Freimüthige. Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser 8 [1811], Nr. 248 vom 13. Dezember, Sp. 992). Vorarbeiten zu Weigels Aufsatz stammen bereits von 1980, vgl. Alexander Weigel: König, Polizist und Kasperle. Auch ein Kapitel deutscher Theatergeschichte nach bisher unbekanntem Akten. In: Mitteilungen. Herausgegeben von der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (1980), Nr. 1–4, S. 15–22. Alexander Weigel: König, Polizist, Kasperle ... und Kleist. Auch ein Kapitel deutscher Theatergeschichte, nach bisher unbekanntem Akten. In: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik. Folge 4. Herausgegeben von Walter Dietze und Peter Goldammer. Berlin; Weimar: Aufbau 1982, S. 253–277. Der Bezug zwischen den Zensurmaßnahmen und Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*, den Weigel konstruiert, ist allerdings so nicht aufrechtzuerhalten.



„Die Puppenspiele haben durchaus nichts regelmäßiges, sie geben die Stücknahmen, und führen in einem Stück drey oder mehrere Stellen aus Comödien auf [...], verlieren sie ihre Geschichte, so faßen sie das erste das beste was ihnen einfällt, und tragen es vor, ihr Zweck ist nur Lachen zu erregen, wodurch manches Unsittliche entsteht.“⁶⁴

Der ehemalige Schullehrer und Leiter der Sittenpolizei, Polizeinspektor Dr. Wilhelm Holthoff⁶⁵, erarbeitete nun einen Plan, der in einem Dekret des Polizeipräsidenten Gruner vom 31. August 1810 mündete:

„Denen sämtlichen concessionirten Puppenspielern hierselbst, wird hierdurch aufgegeben, bey zehn Thaler Strafe, innerhalb drey Monaten eine genaue Abschrift von allen Stücken, die sie aufzuführen pflegen, zur Censur einzureichen und für die Zukunft bey neuen Stücken, bevor sie dieselben vorstellen, ein Gleiches bey Vermeidung derselben Strafe zu beobachten.“⁶⁶

Hier wurde also der zweite Versuch in Deutschland unternommen, eine Vorzensur für Marionettenbühnen einzuführen. Mit dem Einreichen von Szenarien gab man sich nicht zufrieden. Vielmehr wurden vollständige Texte verlangt. Der Einspruch der Puppenspieler war verständlich, wie das Schreiben von Friedrich Daniel Schuchart zeigt, blieb aber folgenlos:

„Ohnerachtet alles meines Bestrebens ist daß eine unmöglichkeit für mich jedes vorhero von mir gespielte Stück wörtlich aufzuschreiben. Erstlich sind mir viehle davon schon aus dem Gedächtnis gekommen. Zweitens habe ich meistens Stücke so auf dem National aufgeführt worden nacherzählt, und zwar auf folgende Art. Wird zum Exempel auf dem National Theater ein beliebtes Stück gegeben, so fand ich mich dort als Zuschauer ein, und ein paar Tage darauf, wurde es von mir auf meinem Marionettentheater, doch unter einem anderen Tittel aufgeführt. [...] Von allen diesen Stücken besitze ich [...] kein] Scenarium, und würde also ein hohes Polizei Präsidium belügen, wenn ich hier ein Stück wörtlich aufschreiben wollte. Wovon mir vielleicht das Hundertste Wort welches ich gesprochen nicht mehr bekannt wäre.“⁶⁷

Obwohl dies zu einer starken Reduzierung des Spielplans geführt haben dürfte, legten die sechs konzessionierten Puppenspieler insgesamt 170 Theaterstücke vor, die innerhalb eines Jahres der Zensur unterzogen wurden. Also hatte jede Bühne fast 30 Stücke eines vermutlich wesentlich größeren Repertoires eingereicht.

64 Zitiert nach Weigel, *Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810*, S. 23.

65 Vgl. Alexander Weigel: *Holthoff. Leben und Werk eines preußischen Beamten*. In: *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft* (2008/09), S. 267–272. Alexander Weigel: *Holthoff oder die Ordnung in Berlin oder Kleists Schatten*. In: A. W.: *Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Vorträge, Theatertexte, Aufsätze*. Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner 2015. (= Heilbronner Kleist-Studien. 13.) S. 183–215.

66 Zitiert nach Weigel, *Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810*, S. 29.

67 Zitiert nach ebenda, S. 30.

Die Berliner Maßnahmen wurden als so erfolgreich eingestuft, dass sie bald von den verschiedenen preußischen Regierungen übernommen wurden. Zunächst verlangte die Kurmärkische Regierung am 24. Februar 1812, dass von allen Konzessionsinhabern ein Signalement (Personenbeschreibung) eingeholt werden solle.⁶⁸ Am 20. Juni wurde eine Verordnung über Zensur der Marionettenspiele für die gesamte Kurmark erlassen:

„1.) sämmtliche herumziehende Marionettenspieler müssen spätestens bis zum ersten August d.J. ein geschriebenes oder gedrucktes Exemplar eines jeden ihrer Stücke bei dem Landrath des Kreises, worin sie wohnen oder sich gerade befinden, zur Zensur einreichen.

2) Der Landrath prüft demnächst die eingereichten Stücke, verwirft die nicht qualifizirten, und attestirt in den übrigen, daß sie nichts Anstößiges enthalten, unter seiner Namensunterschrift und Beidruckung des schwarzen Amtssiegels, womit übrigens auch jedes Blatt gestempelt werden muß. Jeder Marionettenspieler muß ferner ein Buch bei sich führen, worin der Landrath die Titel sämmtlicher von ihm zensirten Stücke, unter Beifügung seiner Namensunterschrift und des schwarzen Amtssiegels einträgt. Ein auf diese Weise zensirtes und approbirtes Stück kann nunmehr überall von dem Besitzer aufgeführt werden, ohne daß es, wenn er in einen andern Kreis kommt, einer nochmaligen Zensur der landrätlichen Behörde dieses Kreises bedarf.

3) Jeder Marionettenspieler ist verbunden, der Polizeiobrigkeit des Orts, wo er spielen will, und in Dörfern, wo nur Schulzen sind, diesen und den Ortspredigern das aufzuführende Stück anzuzeigen, und durch das Zensurattest seine Befugniß zur Darstellung desselben nachzuweisen.“⁶⁹

Die Zensur, deren Durchführung in Berlin bei einer großen Polizeibehörde über ein Jahr gedauert hatte, sollte nun in wenigen Wochen bewerkstelligt werden. Die in der Residenz zensurierten Stücke galten auch für die Kurmark als genehmigt. Bei Widersetzung gegen die kurmärkische Verordnung erfolgte die sofortige Einziehung der Lizenz wie auch die Beschlagnahme des Theaters. Gleichlautende Verordnungen wurden für alle preußischen Regierungen erlassen.⁷⁰

Während die Zensur der Puppenspiele in den folgenden Jahrzehnten in Berlin recht erfolgreich arbeitete, lässt die wiederholte Erneuerung der Verfügung für die einzel-

68 Verordnungen und Bekanntmachungen der Königlichen Kurmärkischen Regierung No. 108. In: Amtsblatt der Königlichen Kurmärkischen Regierung Nr. 9 vom 28. Februar 1812, S. 90–91.

69 Verordnungen und Bekanntmachungen der Königlichen Kurmärkischen Regierung No. 329. In: Ebenda Nr. 27 vom 3. Juli 1812, S. 295.

70 Repertorium der Polizeigesetze und Verordnungen in den Königlich Preußischen Staaten. Herausgegeben von W. G. von der Heyde. Zweiter Theil. Halle: Gebauer 1820, S. 546–559. Repertorium der Polizeigesetze und Verordnungen in den Königlich Preußischen Staaten. Herausgegeben von W. G. von der Heyde. Vierter Theil. Magdeburg: Creutz 1822, S. 330–331.



nen preußischen Regierungen darauf schließen, dass diese „entweder vergessen ist, oder nicht beachtet wird.“⁷¹ In der Puppentheatersammlung Dresden gibt es nur einen einzigen Beleg für die Tätigkeit der Zensur außerhalb Berlins.⁷² Die Wirkung der Puppenspielzensur in Preußen dürfte insbesondere in der Beschränkung des Repertoires gelegen haben. Alte, nur mündlich überlieferte Puppenspiele gingen so verloren. Da es stets nur ein Zensorexemplar der Handschrift gab, die während der Vorstellung hinter der Bühne benötigt wurde, blieben die Nachweise für das verbotene Extemporieren allerdings sehr schwierig.

Pressefreiheit ab 1848 und letzte Überbleibsel der Puppentheaterzensur

Mit der Revolution von 1848 wurde in fast allen Staaten des Deutschen Bundes die Zensur der Presse und des Theaters abgeschafft – und in den Jahren der Restauration wieder eingeführt. Inwieweit sich die als besonders scharf geltende Zensur der habsburgischen Staaten auch auf das Puppenspiel erstreckte, bedarf noch weiterer Forschungen.⁷³ Im Gebiet des späteren Deutschen Reichs scheint die Vorzensur nur noch von den lokalen Behörden – und dort überwiegend in den Residenzen – ausgeübt worden zu sein. Die größte Nicht-Residenzstadt des Deutschen Reichs, die Freie und Hansestadt Hamburg, kannte keine Zensur von Puppenspieltexten.⁷⁴ Aus München sind Texte des Joseph Leonhard („Papa“) Schmid (1822–1912) überliefert, die eine Zensurpraxis zumindest ab 1858, dem Gründungsjahr des Theaters, belegen. Die Kommentare der Zensoren sind teils recht ausführlich gewesen, zeigen zugleich aber auch eine gewisse Nachgiebigkeit gegenüber den Puppenspieltexten.⁷⁵

- 71 In: Amts-Blatt der Königlichen Regierung zu Breslau für das Jahr 1829 (1829), Bd. 20, Stück XIV, S. 95–96, hier S. 95. Auch in: Amts-Blatt der Königlich Preussischen Regierung zu Minden (1830), Stück 17, S. 114–115. Amts-Blatt der Königlichen Regierung zu Magdeburg (1838), Nr. 32 vom 11. August, S. 237–239. – Im Stadtmuseum Berlin, Abteilung Theater, Konvolut Julius Linde, hat sich ein Manuskript mit einem Zensurstempel von 1825 erhalten (*Mathilde von Teifersbach oder die Braut der Hölle. Ein Pendant zu Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt in II Abtheilungen*, vgl. auch Max Frederich: Eine Erinnerung an Julius Linde. In: *Das Puppentheater*. Bd. 2 [1926/27], Heft 12, S. 263–267, hier S. 267).
- 72 Manuskript D4–212 der Puppentheatersammlung Dresden (in der Folge: PTS) mit Abschrift eines Zensurstempels von 1844: „Der Aufführung der bis hier mit dem Zensurstempel versehenen Stücke steht nichts entgegen. Magdeburg, den 31ten Juli 1844. J.A. Clemens, q. censor“ (Abschrift von 1887 nach einer Handschrift von Friedrich Grimmer).
- 73 Für die Zensurdatenbank Verpönt, Verdrängt – Vergessen? <https://www.univie.ac.at/zensur/> [2020-08-08] dürften Puppenspiele überhaupt nicht berücksichtigt worden sein. Die Theaterzensur scheint sehr wohl, aber vor allem lokal betrieben worden zu sein. Aus dem Besitz eines sächsischen Puppenspielers hat sich ein gedrucktes Textbuch erhalten: E. Carl: Vater unser! Lebensbild mit Gesang in drei Abtheilungen und einem Vorspiel. Wien: Wallishauser 1869. (= Wiener Theater-Repertoire. 228.) PTS D4–665. Trotz der Druckerlaubnis wurde es 1871 in Prag zensuriert und nochmals 1894 in Graz für die Schauspielgesellschaft Hans Neu, wobei die k. k. Statthalterei neuerliche Streichungen verlangte.
- 74 Vgl. Lars Rebehn: *Hamburger Marionettenspieler im 19. Jahrhundert*. Hamburg, Univ., Magisterarbeit 1994.
- 75 Vgl. die Abschriften von Handschriften mit Zensurvermerken (PTS D4–056, D4–339, D4–341, D4–624). Die Originale der Handschriften befinden sich in der Puppentheatersammlung Dresden.

Diese Zensur betraf auch die Texte des königlich bayerischen Hofmusikintendanten und späteren Oberzeremonienmeisters und Oberstkämmerers Franz Graf Pocci (1806–1876). Vor der Zensur waren eben alle Menschen (fast) gleich.⁷⁶

In Dresden, der Residenz des Königreichs Sachsen, sind die einzigen systematischen sächsischen Zensurmaßnahmen überliefert. So mussten – anscheinend aber erst ab 1898 – die zu spielenden Texte der königlich sächsischen Polizeidirektion vorgelegt werden. Diese versah die Texte mit Dienstsiegel, Handzeichen und Datum auf dem Innentitel. Warum diese Maßnahme eingeführt wurde, ist unbekannt. In keinem der Texte wurden Streichungen oder Abänderungen verlangt. Gänzlich verbotene Texte sind aus dieser Zeit ebenfalls nicht überliefert.⁷⁷ Für Leipzig und Chemnitz sind solche Maßnahmen nicht nachweisbar. Mit der Ausrufung der Republik fanden die Zensurmaßnahmen auch in Dresden ihr Ende.

Einzelaktionen kamen vor. So überprüfte der Gendarm Gustav Nestmann in Franckenberg bei Chemnitz 1888 das Repertoire des Marionettenspielers Alexander Wunsch. Ausgangspunkt waren die Aufführungen von Räuberschauspielen, die als Kolportageromane verboten waren. Nestmann war der Ansicht, dass diese Schauspiele als schlechtes Vorbild für die Jugend dienen könnten. Es wurden von Wunsch die Texte *Rinaldo, der Räuberhauptmann*, *Schinderhannes, der Räuberhauptmann*, *Carl Stülpner, der Wildschütz*, *Der bairische Hiesel* und *Die Teufelsmühle* eingefordert und zur Prüfung an die Amtshauptmannschaft Flöha geschickt. Nestmann merkte noch an, dass die letzten beiden Stücke im Druck nicht verboten, seines Erachtens aber einer Prüfung wert wären. Nach Entscheid der Amtshauptmannschaft wurde einzig das Stück von Goethes Schwager Vulpus verboten:

„Bei Rückgabe [...] wird Ihnen die Aufführung des Stückes *Rinaldo Rinaldini: Dramatisches Räuberstück in 4 Akten von dem Verfasser des Romans gleichen*

tersammlung des Münchner Stadtmuseums (vgl. Kasperl Larifari, Blumenstraße 29a. Das Münchner Marionettentheater 1858–1988. Herausgegeben vom Münchner Stadtmuseum und dem Stadtarchiv München. München: Hugendubel 1988, S. 24, 102. Krafft, München und das Puppenspiel, S. 52). Zum Theater des „Papa“ Schmid vergleiche neuerdings auch Karl Winkler: Chronik des Münchner Marionettentheaters 1858–1933. Die Ära Josef Leonhard Schmid, Babette Klinger, Karl Winkler. Herausgegeben im Auftrag des Münchner Stadtmuseums von Manfred Wegner, Klaus Peitzmeier und David Schuster-Stengel. München: Allitera 2018.

76 Vgl. Franz Pocci: Kasperl- und Gedankensprünge. In Erinnerung gebracht und mit einer Einleitung versehen von Ludwig Krafft. München: Langen-Müller 1970. (= Bibliotheca Bavarica. 8.) S. 58.

77 Zum Beispiel in den Texten PTS MS-0014, D4-078, D4-082, D4-094, D4-237, D4-246, D4-330, D4-614, D4-638, im Text in der Münchner Puppentheatersammlung 9383 und in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden Msc. Dresd. App. 76. Es handelt sich ausschließlich um Texte der Familie Apel. Andere Bühnen spielten wegen der mächtigen Konkurrenz durch die Apels aber kaum in Dresden. Vielleicht war die Aufführung des *Kapitän Dreyfuß* die Veranlassung (vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10736 Ministerium des Innern Nr. 11335, Theaterzensur 1898–1911, S. 1–6, Abschrift in Sammlung Gerd Taube in PTS). In Bautzen und Königstein wurde dieses Stück verboten, in Dresden dagegen nicht.



Namens wegen seines anstößigen [... unleserlich, L. R.] frivolen und insbesondere für die, bei Puppentheater Aufführungen vorzugsweise die Zuschauerenschaft bildende Kinder u. jugendlichen Personen gefährlichen Inhalts für den ganzen hiesigen Bezirk aus sittenpolizeilichen Gründen hiermit ausdrücklich verboten.“⁷⁸

In Preußen ist für die Zeit nach 1848 nur in der Hauptstadt Berlin eine Zensur der Bühnen nachweisbar. Im September 1848 wurde die Theaterzensur in Preußen – vorübergehend – vollständig aufgehoben. So schrieb 1850 ein sächsischer Journalist über die Verhältnisse in Berlin:

„Aber beachtens- und anrechnungswerthe Thatsache ist doch, daß trotz eines ziemlich strengen Preßgesetzes, in Rede, Druck, bildlicher und scenischer Darstellung eine Freiheit des Witzes, der Satyre, der derben und geißelnden Bezüglichkeiten herrscht und respectirt wird, wie sie die rücksichtsvolle Mäßigung der sächsischen Natur in wahrhaftes Schrecken versetzen würde. Keine sächsische Polizei würde dergleichen, worüber man sich hier in diesem Genre täglich öffentlich amüsirt oder ärgert, dulden, und ein Dresdner Publicum würde namentlich jene scenischen Darstellungen, wozu die Festzeit vorzugsweise hier Veranlassung gegeben, nur mit jener rücksichtsvollen Scheu genießen, mit der man verbotene und gar gefährliche Früchte kostet.“⁷⁹

Am 10. Juli 1851 wurde die Theaterzensur in Berlin aber wieder offiziell eingeführt.⁸⁰ Die Besonderheit dieser Zensur bestand darin, dass jeweils ein Zensur-exemplar jedes aufzuführenden Theaterstücks bei der Polizei archiviert wurde. 37 Puppenspieltexte der Marionettenspieler Julius Linde (1813–1882) und Sigismund Leopold Richter (1808–1875) aus den Jahren 1857 bis 1880 haben sich erhalten und geben ein beredtes Zeugnis für die Praxis der Berliner Zensoren. Es ist allerdings davon auszugehen, dass der Textbestand einst viel größer war und manches von den Archivaren kassiert oder bei Recherchen nicht als Puppenspiel identifiziert wurde. Allein den Berliner Adressbüchern des Zeitraums kann man die Namen von 13 Puppenspielern entnehmen.⁸¹ Außerdem fällt auf, dass sich ausschließlich Texte von Parodien und einigen Märchen erhalten haben. Möglicherweise hatten die Zensur-vermerke aus der Zeit vor 1848 weiterhin Gültigkeit, so dass es sich nur um jüngere

78 Sächsisches Staatsarchiv Chemnitz, 30044 Amtshauptmannschaft Flöha, Nr. 2446, Privattheater-Gesellschaften 1878–1888, Bl. 27–30 (zitiert nach Transkript in Sammlung Gerd Taube in PTS).

79 Berliner Marionettenbilder. In: Dresdner Journal und Anzeiger Nr. 1 vom 1. Januar 1850, S. 6; Nr. 2 vom 2. Januar 1850, S. 13–14, hier S. 6.

80 Vgl. Curt Meyer: „Aujust, zieh’ die Strippe“. Texte Berliner Puppenspiele aus dem 19. Jahrhundert. In: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte (1970), Bd. 21, S. 129–150, hier S. 131.

81 Neben Julius Linde und Richter waren dies: Freudenberg (vermutlich Gustav Adolf F., 1826–1906), Friedrich, Gustav Adolf Froloff (c. 1812–1876), Hirthe, E. Linde, Pfeiffer, Schuckert (Schuchardt?), Karl Albert Stewe (ca. 1823–1891), Tietz, Voigt und Wolfram (laut den Berliner Adressbüchern 1857–1880). Das Puppenspiel in Berlin ist ein weiteres Desiderat der Forschung.

Texte handelte.⁸² Die einzigen drei (gedruckten) Texte eines anderen Puppenspielers, R. Wolfram, sind dagegen typische Puppenspiele: *Don Juan*, *Die Wilddiebe oder der sogenannte Bairische Hiesel* und *Das Abenteuer in der Schreckensburg oder das Müller mädchen im Sack*.⁸³

Insgesamt blieb die Zensur gegenüber den Puppenspielern nachsichtig. So urteilt ein Zensor über ein Manuskript: „Kaum zu beanstanden, obgleich es allerdings in seinen einzelnen Versen vielseitige, wiewohl sehr schwer greifliche Beziehungen enthält, die gerade beim Puppenspiel keine Demonstrationen befürchten lassen.“⁸⁴ An anderer Stelle heißt es 1863: „Voll von politischen Anspielungen, in Anbetracht der Darstellung weniger bedenklich.“⁸⁵ Beispiele für von der Zensur gestrichene Stellen aus dem Jahre 1857 lauten: „un wäre de Krone nich beim Klempner, ick hätte sie ooch mitgenommen“⁸⁶. – „Ehrlich währt am längsten“, dazu Caspar: „Weil es so wenig gebraucht wird“.⁸⁷ – „Aber einen ostindischen Meerbusen hat sie vor sich, der ist popper.“⁸⁸ Ein Beispiel für eine nicht gestrichene Stelle des Jahres 1858 ist: „Unten ist die Nacht so gräßlich, als wäre sie von einem Jesuiten geschaffen“.⁸⁹ In *Der Taucher* gibt Kasper an, dass er nichts vom Regieren versteht, der Herzog entgegnet darauf: „Eben deshalb will ich dich zum Minister machen.“⁹⁰

Wie wichtig dem preußischen Staat die Kontrolle über die Puppenbühnen und andere öffentliche Vergnügungen war, zeigt ein *Allerhöchster Erlaß vom 30. Juni 1858, betreffend den Uebergang eines Theils der Gewerbepolizei an das Ministerium des Innern*. Bereits seit dem Erlass vom 17. März 1852 waren alle Schauspielunterneh-

82 Im Berliner Stadtmuseum, Abteilung Theater, hat sich im Fundus Julius Linde ein gedrucktes Heft erhalten (Sammlung von Theaterstücken zur Aufführung auf dem Figurentheater. Heft 1: Der Bairische Hiesel. Schauspiel in 4 Akten. Nunnemann vor Gericht. Komische Scene in 1 Akt. 3. Aufl. Berlin: Trowitzsch & Sohn o.J.), in dem der Zensor unter Beifügung des Siegels vermerkte: „Die Aufführung des vorstehenden Stückes ist unbedenklich. Die Censur ist bereits früher erfolgt. Berlin, den 18. Apr. 1860 [1866?].“ Freundlicher Hinweis von Bärbel Reißmann, Berlin.

83 Vgl. Meyer, „Aujust, zieh’ die Strippe“, S. 137, 145. Die Drucke Wolframs konnten in Bibliotheken nicht nachgewiesen werden. Wolfram ist vermutlich identisch mit dem in der Literatur genannten angeblichen Bruder Julius Lindes, Wolfram Linde (vgl. Hans-Joachim Zimmermann: „Ick mache allens selber“. Über den Berliner Puppenspieler Julius Linde. In: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins. 10. Folge [1961], S. 88–104, hier S. 89). Ein Wolfram Linde konnte jedenfalls nicht nachgewiesen werden. Julius Lindes wirklicher jüngerer Bruder dürfte E. Linde gewesen sein, der in den Berliner Adressbüchern genannt wird.

84 Zitiert nach ebenda, S. 136.

85 Zitiert nach ebenda, S. 144.

86 Zitiert nach ebenda, S. 137.

87 Zitiert nach ebenda, S. 138.

88 Zitiert nach ebenda, S. 142.

89 Zitiert nach ebenda, S. 138.

90 Zitiert nach ebenda.



mer und jene, die dem Gesetz über die Presse vom 12. Mai 1851 unterworfen waren, der Kontrolle des Innenministeriums unterstellt. Nun wurde die Zuständigkeit auch auf alle Schauspielunternehmen im Umherziehen ausgedehnt, insbesondere auch auf „Musiker, Drehorgelspieler, Schaukastenführer, Equilibristen, Kunstreiter, Marionetten- und Puppenspieler, Taschenspieler und solche[] Personen, d[ie] Kunst- oder Naturseltenheiten zur Schau ausstellen, sowie der Schauspieler- und ähnlichen Gesellschaften“.⁹¹

Inwieweit die Zensur auch marktstabilisierend gewirkt hat, müsste noch erforscht werden. Jedenfalls lassen sich nur wenige Gastspiele auswärtiger Bühnen wie der Familien Grimmer⁹² oder Schwiegerling⁹³ in Berlin nachweisen. Möglicherweise entstanden durch die Zensur ein so hoher bürokratischer Aufwand und so hohe Kosten, dass den meisten Bühnen der Berliner Markt verschlossen blieb. Die Schwiegerlings besaßen nach eigenen Angaben keine handschriftlichen Texte, aus diesem Grund hätte ihnen die Berliner Zensur Auftritte eigentlich verweigern müssen.⁹⁴

Im Norddeutschen Bund wurde 1869 eine neue Gewerbeordnung erlassen, die Gewerbefreiheit versprach, diese aber für die Puppenbühnen wieder einschränkte. Die Gewerbeordnung galt mit leichten Veränderungen in den nächsten Jahrzehnten auch im Deutschen Reich. Ein wichtiger Aspekt dabei war die Bedürfnisfrage und die zusätzliche polizeiliche Überwachung der Gewerbebetriebe im Umherziehen.⁹⁵

- 91 Vgl. Gesetz-Sammlung für die Königlich-Preußischen Staaten (1858), Nr. 43 vom 8. September, S. 501; (Nr. 4945.) Allerhöchster Erlaß vom 30. Juni 1858, betreffend den Uebergang eines Theils der Gewerbepolizei an das Ministerium des Innern.
- 92 Vgl. Volks-Zeitung. Organ für Jedermann aus dem Volke (Berlin) 2 (1854), Nr. 152 vom 2. Juli, 1. Beilage; Nr. 153 vom 4. Juli, Beilage; Nr. 155 vom 6. Juli; Nr. 157 vom 8. Juli; Nr. 158 vom 9. Juli, 1. Beilage; Nr. 159 vom 11. Juli. National-Zeitung (Berlin) 18 (1865), Nr. 469 vom 7. Oktober, 2. Beiblatt; Nr. 481 vom 14. Oktober; Nr. 493 vom 21. Oktober, Beiblatt; Nr. 505 vom 28. Oktober.
- 93 Vgl. Wiener allgemeine Zeitung für Theater, Musik, Kunst, Literatur, geselliges Leben, Conversation und Mode (1851), Nr. 120 vom 23. Mai, S. 480. Allgemeine Theater-Chronik. Organ für das Gesamtinteresse der deutschen Bühnen und ihrer Mitglieder 21 (1852), Nr. 100–102 vom 20. August, S. 403. Zweiter Bericht des Berliner Handwerker-Vereins in der Alexanderstraße Nr. 26 betreffend die Verwaltung vom 1. April 1861 bis 31. März 1863. Berlin 1863, S. 34. Fremden-Blatt (Wien) 20 (1866), Nr. 269 vom 1. Oktober, S. 6.
- 94 Vgl. A[libert] Bielschowsky: Das Schwiegerlingsche Puppenspiel vom Doktor Faust zum ersten Male herausgegeben. In: E[duard Jacob] Noeggerath: Bericht über die Königliche Gewerbeschule (Lateinlose Realschule mit 9jähriger Lehrdauer und technische Fachschule) zu Brieg [Brzeg, Polen] a/O [an der Oder] für das Schuljahr 1881/82. [Brieg: Kirchner 1881], S. 1–24, hier S. 2. Vielleicht ist damit die Legende fehlender Manuskripte ebenfalls widerlegt.
- 95 Vgl. Die Gewerbe-Ordnung für den Norddeutschen Bund vom 21. Juni 1869. Nebst der Anweisung zur Ausführung der Gewerbe-Ordnung. Mit Erläuterungen und Anmerkungen. Herausgegeben von Gustav Rasch. Berlin: Burmester & Stempel 1869, S. 3, 15, 22–27, 63–64. Gewerbeordnung für das Deutsche Reich. In der Fassung der Bekanntmachung vom 26. Juli 1900. Berlin: Guttentag 1900, S. 24, 26–27, 44. Puppenspiele wurden grundsätzlich als Schaustellungen oder als „theatralische Vorstellungen, ohne daß ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet“, betrachtet. Diese zusätzliche Definition wurde erst nachträglich in das Gesetz eingefügt (§§ 33 a und b).

Auch wenn die polizeiliche Kontrolle außerhalb Berlins nur eine geringe Bedeutung hatte, kam es doch immer wieder zu polizeilichen Ermittlungen und auch Gerichtsprozessen. In Sachsen betraf dies vor allem die Feiertagsordnung. So prozessierte der Staat über mehrere Instanzen gegen Heinrich Apel senior:

„Auf Grund des Gesetzes über die Sonntagsruhe vom 10. September 1870 sind für den Totensonntag alle Schaustellungen verboten. Ausgenommen sind wissenschaftliche und theatralische Vorführungen. Der Dresdner Kinematographenbesitzer A. Apelt ist gleichzeitig Inhaber eines Marionettentheaters. Da kinematographische Aufführungen in das Gebiet der Schaustellungen gehören, richtete A. für diesen Tag sein Marionettentheater ein und führte ein Theaterstück auf. Laut einer Ministerialverfügung vom Februar 1911 dürfen aber an solchen Tagen nur Stücke er[n]sten Inhalts aufgeführt werden. In dem von A. gebotenen Theaterstück wirkte ein Diener namens Kaspar mit, dessen komische Einfälle das Publikum oft zum Lachen reizten. Wegen Uebertretung der Verfügung von 1911 wurde A. zu 20 M. Geldstrafe verurteilt, die er auch im Hinblick darauf, daß das von ihm gewählte Theaterstück doch vielleicht nicht dem Ernst des Tages entspreche, bezahlt. Gegen dieses Urteil legte die Staatsanwaltschaft Berufung ein. In der Begründung behauptete sie, daß A. nach dem Gesetz von 1870 über die Sonntagsruhe bestraft werden müsse. Der Angeklagte brachte Unterlagen bei, aus denen hervorgeht, daß alle Behörden seine Puppendarstellungen als theatralische Aufführungen ansehen und danach bewerten. Das sei auch schon über 30 Jahre bei seinem Vater so gewesen. Er gab aber zu, sich am Totensonntag in der Wahl des Stückes vergriffen zu haben, deshalb habe er auch die Strafe anstandslos bezahlt.“⁹⁶

Bei der Aufführung handelte es sich um *Die Rache des Ungarn*, ein durchaus ernstes Stück.⁹⁷ Nachdem das Urteil vom Schöffengericht in zwei Instanzen aufrechterhalten wurde, gewann die Staatsanwaltschaft vor dem Oberlandesgericht Dresden, das darauf erkannte, dass Marionettenspiele keine theatralischen Aufführungen, sondern lediglich Schaustellungen seien und damit am Totensonntag hätten unterbleiben müssen.⁹⁸

Mit dem Ende des Kaiserreichs fiel in Deutschland auch die Theaterzensur. Für die Weimarer Republik sind Fälle von Vorzensur auf der Puppenbühne nicht bekannt.

96 Schaustellung oder theatralische Aufführung. In: Der Komet. Organ des gesamten Schaussteller-, Kinematographen-, Messreisenden-, Hausierer- und Detaillisten-Standes Nr. 1468 vom 10. Mai 1913, S. 12.

97 Vgl. Johann von Kalchberg: Ulrich Graf von Cilli. In: J. Ritter von Kalchberg's sämtliche Werke. Bd. 8: Historische Schauspiele: Die Grafen von Cilli. Erstes Stück: Friedrich Graf von Cilli. Zweites Stück: Ulrich Graf von Cilli. Wien: Gerold 1817, S. 135–228. Ein Rezensent in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* (Juli 1792, Sp. 208) merkt zum ersten Teil von 1791 an, der Verfasser habe „es überhaupt an nichts fehlen lassen, als an Talent“.

98 Der Komet. Organ des gesamten Schaussteller-, Kinematographen-, Messreisenden-, Hausierer- und Detaillisten-Standes, Nr. 1477 vom 12. Juli 1913, S. 10, und Nr. 1501 vom 27. Dezember 1913, S. 10. Möglicherweise war den Schöffen die theatrale Praxis der herumziehenden Marionettenspieler vertrauter als den Berufsrichtern des Oberlandesgerichts.



Zensur im Dritten Reich

Im Dritten Reich wurde auf Puppenspieltexte keine systematische Vorzensur angewendet. Stücke von Autoren, die nach den Nürnberger Rassegesetzen als „nicht-arisch“ galten, wurden verboten. Da die Autorenschaft der meisten Stücke den Puppenspielern durch das häufige Abschreiben nicht bekannt war, wurden Stücke von David Kalisch (*Hunderttausend Taler*, 1847; *Der Aktienbudiker*, 1856; *Berlin wie es weint und lacht*, 1858)⁹⁹, Leopold Feldmann (*Ein Filz als Prasser*, 1852 u. d. T. *Der Geizhals*), Hermann Hersch (*Die Anne-Liese*, 1859), Eduard Jacobson (*Singvögelchen*, 1867; *Kammerkätzchen*, 1869, sowie andere Einakter, die gewöhnlich als persönliche Nachspiele gegeben wurden) und Adolf L'Arronge (*Mein Leopold*, 1873) zumindest in Sachsen weiterhin gespielt.

Manche Stücke verschwanden ohne Aufsehen von den Spielplänen wie *Die Waffen nieder* nach Bertha von Suttners Roman¹⁰⁰ oder das zweiteilige Drama über die Affäre Dreyfus: *Dreyfus, der Verbannte auf der Teufelsinsel, oder Zola vor den Geschworenen* von Albin Werzner (1898) und *Die Heimkehr des Kapitän Dreyfus von der Teufelsinsel oder Das Wiedersehen im Militärgefängnis zu Rennes*, angeblich von Fritz Borchert nach Charles Rochel oder Rochell 1899 verfasst.¹⁰¹ Die beiden Dreyfus-Stücke waren zwischen 1898 und 1900 große Kassenschlager, verschwanden dann aber rasch wieder von den Spielplänen. Als Reaktion auf den Dreyfus-Film von 1930 mit Fritz Kortner¹⁰² wurden die Theaterstücke wieder auf den Spielplan gesetzt – bis 1933. In Bezug auf das Repertoire fand also zunächst eine Form von Selbstzensur statt.

Von den Nazis wurden für einzelne Puppenspieler oder Bühnen vollständige Spielverbote erteilt. Dies geschah fast immer aus „rassischen“ Gründen. Es gibt nur wenige Beispiele von Verboten aus politischen Gründen. Nach dem Zweiten Welt-

99 David Kalisch: *Hunderttausend Taler*. Altberliner Possen. Neu herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Manfred Nöbel. Bd. 1–2. Berlin: Henschel 1988.

100 Hans Engler (d. i. Robert Overweg): *Die Waffen nieder!* Ein Drama in 4 Akten. Nach dem gleichnamigen Roman von Bertha von Suttner. 2. Aufl. Leipzig: Richter [um 1916]. (= Richters Mehrakter. 5.). In der PTS befinden sich fünf Handschriften des Textes (MS-1542–MS-1544, MS-1857, MS-1962), die älteste datiert aus dem Jahre 1912. In der Theatersammlung der Universität zu Köln ist ein Text erhalten (Sign. Nr. 1067), in der Puppentheatersammlung im Münchner Stadtmuseum ein weiterer Text (Sign. 7310). Siehe auch Gustav Küpper: *Aktualität im Puppenspiel. Eine stoff- und motivgeschichtliche Untersuchung*. Emsdetten: Lechte 1966. (= *Die Schaubühne – Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*. 65.) S. 55–57. Zur Bühnengeschichte auf der Schauspielbühne siehe Eveline Thalmann: *Kriegsgeheule – Friedensklänge. Diskursanalytische Studien zu Theaterstücken im Deutschen Kaiserreich mit Bezug auf Bertha von Suttners Roman *Die Waffen nieder!**. Graz, Univ., Masterarbeit 2013: http://lithes.uni-graz.at/downloads/thalmann_eveline_masterarbeit.pdf [2020-08-08].

101 Werzner verfasste noch einen Einakter *Dreyfus Heimkehr*, der im Anschluss gegeben werden konnte. Siehe auch Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 73–77.

102 Vgl. *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*. Herausgegeben von Günther Dahlke und Günter Karl. 2. Aufl. Berlin: Henschel 1993, S. 226–227.

krieg beriefen sich insbesondere ostdeutsche Puppenspieler auf Widerstand gegen das NS-Regime und Berufsverbote. Einer Überprüfung hielt dies meist nicht stand.

Eines der wenigen überlieferten Beispiele für Nachzensur bietet ein Vorfall im sächsischen Vogtland im Jahr 1933. Damals überschwemmte eine Flut brauner Machwerke die Theaterlandschaft. Viele bedeutende Bühnenschriftsteller verließen das Land. Drittklassige Dramatiker mit rechter Gesinnung drängten mit ihren Stücken auf die Bühne.¹⁰³ Zwei „Märtyrer der Bewegung“, Albert Leo Schlageter, der 1923 wegen Sabotage gegen die französischen Besatzer im Ruhrgebiet zum Tode verurteilt und hingerichtet worden war, und der 1930 getötete SA-Sturmführer Horst Wessel standen im Mittelpunkt des Interesses. Auch Marionettenspieler griffen diese Themen auf:

„Vor kurzen hat uns ein Marionettenspieler, Hugo Bille, im Vogtland ziemliches Aufsehen erregt durch ein Theaterstück *Horst Wessel oder S.A. marschiert*.¹⁰⁴ Zur Aufführung kam es nicht, da es zwei Stunden vor Beginn der Vorstellung poliz.[eilich] verboten und der Saal geräumt wurde. Dabei ist es zu Ausschreitungen gekommen – Fenster und Wohnwagen zerschlagen u. s. w. Hugo Bille hat nun sofort im ersten Zorn an den Reichskanzler und an Stadthalter Mutschmann geschrieben und Beschwerde geführt. Stadth. Mutschmann hat nun an Bille schreiben lassen, er bekäme Bescheid durch die Kulturabt. Dresden Herrn Niederlein und ob er schon einer Organisation angehört.“¹⁰⁵

Marionettenspieler hielten stets nach Novitäten Ausschau. Auch ohne innere Überzeugung nahmen sie Texte in ihr Repertoire auf, von denen sie sich Zuspruch erhofften. Der Text *S.A. marschiert!* war bereits 1932 im Laienspielverlag Georg Danner erschienen und damit leicht zugänglich. Der Grund für das Spielverbot und den Tumult kann nicht in der politischen Haltung des Autors Hans Sponholz gelegen haben, der für zahlreiche weitere Propaganda-Machwerke sorgte, die teils im Münchner NSDAP-Verlag erschienen. So ist anzunehmen, dass SA-Schlägertrupps den Tumult verursachten, da ein SA-Sturmführer hier als Marionette vorgeführt werden sollte.¹⁰⁶

103 Vgl. Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: Beck 1989. (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte) S. 303–310. Jutta Wardetzky: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente. Berlin: Henschel 1983, S. 69–79.

104 Vgl. Hans Sponholz: *S.A. marschiert! oder Horst Wessel*. Ein ernstes Stück in 2 Aufzügen und einem Nachspiel. Mühlhausen in Thüringen: Danner 1932. (= Nationale Volksbühne. 21.). In *Danner's Ratgeber* für die Spielzeit 1932/33 war sogar eine eigene Rubrik „Nationalsozialistische Bühnenwerke“ eingerichtet, die mit Hakenkreuzen ‚verziert‘ war.

105 Schreiben von Heinrich Apel junior an Xaver Schichtl, Dresden, 24. Oktober 1933. Puppentheatersammlung München, Akte Fachschaft.

106 Auch die Familie Horst Wessels mischte sich wiederholt in die Diskussion ein und ließ Werke verbieten (oder wurde von der Reichstheaterkammer vorgeschoben); vgl. Joseph Wulf: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh: Mohn 1964, S. 90–91.



Der Marionettenspieler Hugo Weste führte von Mai 1933 bis Juni 1937 das Stück *Schlageter* dreißig Mal auf, wobei schon ab Sommer 1934 die Häufigkeit der Auführungen merklich nachließ. Die besten Einnahmen waren zu Beginn des Jahres 1934 zu verzeichnen gewesen.¹⁰⁷ Sicherlich griff Weste nicht auf das gleichnamige Schauspiel von Hanns Johst zurück, der wegen dieses Machwerkes den Posten eines Präsidenten der Reichsschrifttumskammer erhielt. Als Quelle wird ein früheres Schauspiel eines Laienspielverlages gedient haben. Solche waren bereits vor 1933 in größerer Zahl erschienen.

Der Handpuppenspieler und frischgebackene NS-Funktionär Johannes Niederlein aus Dresden schrieb im September 1933 über die von ihm bekämpften Puppenspieler: „In neuster Zeit sollen ‚Nationale Stücke‘, natürlich Kitsch in Reinkultur, ihre Unfähigkeit verbergen.“¹⁰⁸ In seinen „Richtlinien zur Überprüfung der Puppenspiele“ forderte er: „Nationale Stücke haben die erforderliche Würde zu besitzen. Die Einfügung Kasperles darf nicht [...] taktlos sein.“¹⁰⁹ – Normalerweise reagierten die Marionettenspieler in ihrem Spielplan fast reflexartig auf gesellschaftliche Veränderungen, doch verzichteten die meisten Puppenspieler auf vordergründig nationalsozialistische Stücke. Ob sich der Wandel – die Nazis selbst sprachen gern von einer „nationalsozialistischen Revolution“ – zu rasch und radikal vollzog oder ob die Zeichen der neuen Machthaber unmissverständlich waren, muss dahingestellt bleiben. Zwar sollte „alte Volkskunst“, zu der das traditionelle Marionettentheater gezählt wurde, gepflegt werden, dem kompletten Umbau der Gesellschaft aber stand dies eher im Weg. Man traute es den alten Marionettenbühnen auch nicht zu, sich daran zu beteiligen.

Was in diesen Jahren unter den Marionettenspielern hauptsächlich an Neuheiten kursierte, waren Volksstücke und Komödien. Das Repertoire wurde immer mehr vom Kino geprägt. Die wichtigste Marionetten-Novität des Jahres 1933 war z. B. *Grün ist die Heide* nach dem gleichnamigen Spielfilm vom November 1932.¹¹⁰

Mit dem Reichskulturkammergesetz hätte Goebbels zwar die Vorzensur auch für Puppenbühnen einführen können, doch fehlte dazu das Personal. Von den Personentheatern mussten allerdings alle Spielpläne eingereicht werden. In Berlin kümmerte sich Goebbels sogar höchstpersönlich um die Spielplangestaltung der bedeutenderen Theater.¹¹¹ Für die Zeit nach dem (zu gewinnenden) Krieg waren

107 Vgl. PTS, Geschäftsbuch Hugo Weste.

108 „Das Puppenspiel im neuen Staat. von Pg. Niederlein, Leiter der U-Abtlg. Puppenspieler in der Abtlg. Kleinkunst der kulturpolitischen Abteilung der N.S.d.A.P. Gau Sachsen“ (undatiert, wohl September 1933, Abschrift Heinrich Vogt, Chemnitz). PTS, Akte Niederlein.

109 Richtlinien zur Prüfung der Puppenspieler (Dresden, vor Ende September 1933, in Abschrift von Otto Link, Leipzig 7. 10. 1933). PTS, Akte Niederlein.

110 Vgl. Olaf Bernstengel und Lars Rebehn: *Volksstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert.* Halle an der Saale: Mitteldeutscher Verlag 2007. (= Reihe Weiß-Grün. 36.) S. 122–123.

111 Vgl. Wardetzky, *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland*, S. 41–44.

Zensurmaßnahmen geplant. Beim Reichsinstitut für Puppenspiel war dafür eigens 1939 die Stelle eines Dramaturgen geschaffen worden.

Natürlich nahm das NS-Regime im Laufe der Zeit direkten Einfluss auf einzelne Puppenbühnen. Dazu zählte zum einen die Entscheidung, ob eine Bühne von der NS-Organisation „Kraft durch Freude“ vermittelt wurde und damit eine wirtschaftlich gesicherte Basis erhielt. Besondere Bühnen wie jene Fritz Gerhards' wurden sogar von der NS-Kulturgemeinde (Amt Rosenberg) betreut. Dies verlangte aber beispielsweise auch die Aufgabe des *Puppenspiels vom Dr. Faust*, das wegen seiner christlichen Thematik bei den Nationalsozialisten nicht gerne gesehen war. Die Förderung erhielten aber nur moderne Puppenbühnen, die erst in den letzten 20 Jahren entstanden waren und nicht auf langen Familientraditionen fußen.¹¹²

DDR: Vorzensur und ästhetisches Diktat¹¹³

Mit Ende des 2. Weltkriegs wurde in allen Besatzungszonen der Alliierten in Deutschland und Österreich eine Militärzensur eingerichtet. In der sowjetischen Besatzungszone musste jeder Puppenspieltext von der Sowjetischen Militäradministration und von den Volksbildungs- oder Kulturämtern der Kreise genehmigt werden. Die Kulturoffiziere der Roten Armee verlangten Einsicht in die Spielpläne, meist auch säuberlich abgetippte Texte, da sie die gebräuchlichen Manuskripte nicht lesen konnten. Die meisten Zensurvermerke sowjetischer Militärbehörden stammen aus dem Jahre 1947. Aber auch für das Jahr 1949 finden sich neben den deutschen Stempeln die russischen auf den Textbüchern. Waren jedoch anfangs die russischen vor die deutschen Zensurstempel gesetzt, erschienen sie später nur noch zur Bestätigung. Offiziell führten die deutschen Behörden nur eine „Vorprüfung“ durch. Nach Aussagen eines hohen Offiziers der Roten Armee wurde „der Aufbau der demokratischen Kultur“ weitgehend den deutschen Behörden überlassen, die natürlich im sowjetischen Sinne handelten. Mit der Gründung der DDR am 7. Oktober 1949 wurde die Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD oder SMA) in die Sowjetische Kontrollkommission umgewandelt. Die Überwachung der Puppenbühnen ging in die alleinige Verantwortung der Länderbehörden über.¹¹⁴ Während in der Bundesrepublik Deutschland und in der Republik Österreich die Zensur abgeschafft wurde und eine Steuerung ausschließlich über die Zulassung zu Schulspielen und den Kunstschein mit seiner Steuerermäßigung erfolgte, setzten sich die Maßnahmen direkter Zensur in der DDR fort.

112 Vgl. Gerd Bohlmeier: Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters. Braunschweig, Univ., Diss. 1993, S. 30–48, insbesondere S. 46.

113 Ausführlicher zu dem Thema siehe Bernstengel/Rebehn, Volkstheater an Fäden, S. 160–231. Aufgrund der Quellenlage behandelt dieser Abschnitt schwerpunktmäßig das Land Sachsen (bis 1952) und die Bezirke Dresden, Karl-Marx-Stadt und Leipzig.

114 Vgl. Autorenkollektiv Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED: Die SED und das kulturelle Erbe. Orientierungen, Errungenschaften, Probleme. Berlin: Dietz 1986, S. 83. Handschriftliche Textbücher in PTS und Puppentheatersammlung München.



Trotz Genehmigung durch die Sowjets konnte es bei den Landratsämtern zum Verbot kommen. In den Abteilungen für Kultur und Volksbildung saßen junge Leute ohne entsprechende Ausbildung und Erfahrung, die oftmals willkürlich entschieden. Mit der Etablierung einer Landesverwaltung in Dresden wurde ab Mitte 1946 mit der zentralen Zulassung der Puppenspieler durch die Kulturverwaltung des Landes Sachsen begonnen.¹¹⁵ Bis Mitte 1947 waren alle Puppenspieler erfasst. Nun gab es auch eine erste Verbotschwelle. Ein System ist dabei nicht zu erkennen. Das Verbot traf junge wie alte, gute wie schlechte Spieler gleichermaßen. Deshalb ist zu vermuten, dass hierfür die Stellungnahmen der einzelnen Kulturämter maßgeblich waren, denn allgemeine Richtlinien oder Prüfungsausschüsse wurden nicht geschaffen. Die Zensur wurde teils auf lokaler, teils auf Landesebene durchgeführt, blieb aber in ihren Grundsätzen unverständlich, wie aus den Diskussionsbeiträgen auf der „Zonalen Puppenspielertagung“ in Leipzig im Juni 1948 ersichtlich wird. Rudolf Büchner aus Zwickau verweigerte sich der Zensur, weil sie nicht der Theaterpraxis entspräche, war aber bereit, sich auf andere Weise überprüfen zu lassen.

„Nun, wie ist das nun bei den Puppenspielern mit dem Einreichen der Texte. Ich habe sie mir angesehen, die eingereichten Texte und die gespielten Stücke. Ihr habt Glück, es war keiner da von der Zensurstelle, der das kontrollierte. Das ist das Exempel, wie es heute steht, aber nicht stehen müsste. Es wäre nötig, dass wir hier eine Resolution oder einen Wunsch an die massgebenden Stellen über unsere Volksbildungsministerien in den einzelnen Ländern senden, weil wir so aus zerstreuten Gegenden kommen, und an die SMA weiterreichen lassen, dass Puppenspieltex-te nicht zur Zensur einzureichen sind, sondern dass die Puppenspieler überprüft werden.“¹¹⁶

Alexander Röttsch vom Rochlitzer Puppentheater sah keine Möglichkeit zur Abschaffung der Zensur, erhoffte sich aber wenigstens ein vereinfachtes Verfahren durch eine zentrale Zensurstelle:

„Wir in Rochlitz erleben z. B. daß wir vielleicht ein Vierteljahr lang unsere Texte an den Kreiskulturausschuss geben, von da aus gehen sie nach Dresden, das dauert acht Wochen, dann kommen sie zurück, genehmigt oder nicht genehmigt. Im Kreis Leisnig oder Döbeln ist es wieder anders, im Kreis Leipzig ist es noch anders. Und dazu kommt, dass, wenn jemand aus einem Kreis in einen andern übergeht, wieder eine Zensur vorgenommen werden muss. Hier müsste ein Weg gefunden werden, diese Zensur für die ganze Zone zu

115 Die Zulassungen erfolgten aufgrund der Verordnung der Landesverwaltung Sachsen vom 14. Februar 1946 (Gesetzsammlung LVS vom 6. April 1946, S. 82) sowie der hierzu ergangenen Ausführungsbestimmungen vom 8. April 1946 (Gesetzsammlung LVS vom 8. Mai 1946, S. 138). Es sollten Ausschüsse mit Vertretern des Ministeriums für Volksbildung, des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) und des Kulturbundes gegründet werden. In der Praxis aber wurden wohl nur schriftliche Stellungnahmen eingeholt.

116 Zonale Puppenspielertagung vom 25. bis 27. Juni 1948 im Walter-Albrecht-Haus Leipzig. Leipzig: Gewerkschaft 17, Sparte Bühne im FDGB 1948, S. 18. PTS, Akte Tagungen 1948.

regeln, dass es in der Zone eine Zensurstelle gibt, die die Texte genehmigt oder ablehnt. Dieser Entscheid hat dann für die ganze Zone zu gelten.“¹¹⁷

Ein Marionettenspieler aus dem Raum Dresden, wohl Walter Ritscher, zeigte die Absurdität des ganzen Verfahrens auf:

„Bei uns in Dresden ist folgendes. Wir sind drei Spieler. Wir müssen jedes Stück mit der Schreibmaschine abschreiben und der SMA einreichen. Dort wird der Stempel draufgedrückt. Was wir spielen, sind meistens dieselben Stücke, bloss spielen wir sie natürlich nicht zur selben Zeit. Jeder einzelne muss also eine Menge Papier opfern für dieselbe Sache. Es wäre doch einfacher, unsere Organisation reichte diese Stücke ein und gibt den Spielern den Bescheid, ‚angenommen‘ oder ‚abgelehnt‘, damit nicht jeder einzelne dasselbe zu machen braucht. Mir ist es passiert mit dem Stück *Krach im Hinterhaus*, das Stück ist dem Kollegen Apelt [Apel] in Dresden von der SMA genehmigt worden. Ich habe dasselbe Stück von Kollegen Apelt abgeschrieben, habe denselben Text in Schreibmaschinenschrift eingereicht und habe es als ‚nicht genehmigt‘ zurück-erhalten! Wenn das aber nun von der Organisation eingegeben wird für alle Puppenspieler also meinetwegen *Krach im Hinterhaus* und es wird genehmigt, dann muss es für alle genehmigt sein, ich habe es ein zweites und ein drittes Mal eingereicht und schliesslich wurde es doch genehmigt.“¹¹⁸

Die Zensur der Texte war von Willkür geprägt. Noch weiter gingen aber die Eingriffe in die Spielweise, wie eine Puppenspielerin in einem Brief schildert:

„Wir waren mit unsern Geschäft auch in Nauen, Bez.[irk] Brandenburg, da bekamen wir auch keine Conzession, die verwarfen sämtliche Stücke wo Könige und Prinzen drin sind, und von Engeln, lieben Gott und vom Teufeln soll garnichts drin vorkommen, eine Probevorstellung haben wir gegeben, Sie waren sehr erstaunt über unser Geschäft, da hatten sie uns Schneewittchen erlaubt, wurde aber auch entzogen, weil wir den Engel erscheinen ließen wo Schneewittchen bettet, und die Gaderobe wäre zu Prunkvoll für die jetzige Zeit.“¹¹⁹

Die Bühne ging nach Sachsen zurück. Nach einer einmonatigen Zwangspause wegen Zensur ihrer Texte ging es mit einem arg gerupften Spielplan weiter. Davon waren besonders die Stücke des Abendspielplans betroffen. Als Reaktion entstanden damals zahlreiche neue Handschriften, diese teilten sich fast zu gleichen Teilen in Lustspiele und in Schauspiele und Volksstücke auf. Insgesamt betrachtet, verdichtete sich durch die zahlreichen Verbote der Spielplan der Marionettenbühnen. Aufgrund der Zensurmaßnahmen gab es auch eine Vereinheitlichung des Repertoires, da die genehmigten Stücke zwischen den einzelnen Bühnen ausgetauscht wurden.

117 Ebenda, S. 51.

118 Ebenda, S. 51–52.

119 Schreiben von Elisabeth Kressig an Otto Link, Dittmannsdorf, 21. Dezember 1948. PTS, Akte Kressig.



Auch Positivisten der Behörden wurden als Grundlage für eine für die Puppenbühne geeignete Stückauswahl herangezogen. Besonders beliebt waren beim Publikum die Lustspiele der „Schwankfabrik“ Arnold und Bach. Da den betreffenden Aufführungen gedruckte Textbücher als Vorlage dienten, war hier die Zensur verhältnismäßig einfach. Beliebt waren aber auch Volksschauspiele, die oftmals eigene Dramatisierungen nach Filmen und Romanen waren. Hier war die Entscheidung der Zensurbehörde schon ungewisser.

Die traditionellen Marionettenspieler versuchten ihren Spielplan zu erneuern, was ihnen aber nicht leicht gemacht wurde. Die Abteilung Kulturelle Fragen beim Amt für Information des Landes Sachsen beschloss, dass durch die bereits seit Längem geplante Überprüfungsaktion alle Puppentheater, „die in Form und Inhalt den Anforderungen, die wir an die sozialistische Kleinkunst stellen, nicht entsprechen und auch nicht entwicklungsfähig erscheinen, auszuschalten“ seien.¹²⁰ Unter diesen ungünstigen Vorzeichen begannen die Überprüfungen der Marionettenbühnen im April 1951. Bis zum Juni sollten sie abgeschlossen sein, doch zogen sie sich bis 1952 hin. Überprüfungen hatte es zwar schon früher gegeben, nicht aber in dieser Art. Das Ergebnis war für die meisten Marionettenspieler verheerend. Kurt Dombrowsky, damals noch Elektriker, berichtet über eine Prüfungsvorstellung:

„Die Prüfungskommission bestand aus drei oder vier Herren, und die Leiterin war ein Fräulein Hartig. Zur Prüfungsvorstellung wurde das Märchen *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* gespielt. In der dort gespielten Fassung kam auch eine Szene vor, in der der Oberteufel seine Teufel auf die Erde schickt, um einen Bäcker zu holen, der die Brötchen zu klein backt, einen Bierbrauer, der das Bier zu dünn braut, usw. Nach der Vorstellung beanstandete die Kommission als erstes das Proszenium und den prachtvollen Rollvorhang. Ein solches Theater sei nach barockem Vorbild gemalt und in der heutigen Zeit völlig unpassend. Zweitens könne man in einem Saal, in dem um den Kronleuchter an der Decke ein Erntekranz gemalt war, nicht Theater spielen. Zaghafte Einwand von Herrn Kressig: ‚Glauben Sie, der Gastwirt läßt seinen Saal neu malen, weil hier ein Marionettentheater spielen will?‘ Dann wurde noch beanstandet, daß die Teufel auf die Erde geschickt werden. Bei den genannten Verfehlungen wäre die Volkskontrolle zuständig. Kein Wort über die Qualität des Spiels, der Puppenführung usw. Schlußsatz: ‚Sie bekommen das Ergebnis schriftlich mitgeteilt.‘“¹²¹

120 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung 2562, zitiert nach Gerd Taube: Von der Ächtung zur Achtung einer Tradition. Zur Geschichte des Puppentheaters in der DDR. In: Theater der Zeit. Organ des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR 44 (1989), Nr. 12, S. 33–36, hier S. 33.

121 Kurt Dombrowsky: Von einem, der auszog, Marionettentheater zu spielen oder der schöne, aber mühevollen Versuch, eine alte Tradition am Leben zu erhalten. Traditionelles Marionettentheater Kurt Dombrowsky. Herausgegeben von Andreas Martin und Lars Rebehn. Dresden: Thelem 2007. (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. 9.) S. 22.

Der Bühne wurde die Zulassung entzogen. Anfang 1952 waren die Überprüfungen abgeschlossen. Das Referat Theater-Kleinkunst in der zwischenzeitlich aufgebauten Verwaltung für Kunstangelegenheiten des Landes Sachsen hatte ganze 31 Puppenbühnen zugelassen. Damit hatte sich die Zahl der Puppenbühnen gegenüber 1948 halbiert, die Zahl der traditionellen Marionettenbühnen war sogar um mehr als zwei Drittel auf acht zurückgegangen.

Auf dem Dresdner „Puppenspieler-Kongreß“ im Dezember 1950 fragte der verunsicherte Prinzipal Arno Ritscher, ob man denn nun noch Ritterspiele aufführen könne? Martin Läuter vom Ausstellungsbetrieb der Stadt Dresden antwortete darauf:

„wenn es so leicht wäre, die gesellschaftlichen Forderungen, die erwartet werden, dadurch zu lösen, daß Barone, Grafen oder Kasper weggelassen werden, so sind das Kindereien. Auf diese Weise ist überhaupt keine Lösung zu erwarten. Sie können jeden Text bringen, wenn sie spannend sind. [!] Sie können alle diese Dinge so interpretieren, daß sie so zeitgemäß sind wie nur irgend etwas. Es kommt nur darauf an, wie die Nuance sitzt, wie man die Dinge anfaßt. Der Puppenspieler muß selbst mit vollster Begeisterung auf dem Boden unserer neuen Gesellschaftsordnung stehen. Wenn man z. B. das allermodernste Stück zur Förderung des Fünfjahresplanes einem Menschen in die Hand gibt, der nicht mit Herz und Sinn dabei ist, wird er es so spielen, daß es rundweg negativ wirkt.“¹²²

Die Puppenspieler befanden sich in einer Zwickmühle. Ihre alten Stücke wurden als veraltet bezeichnet, aber neue erhielten sie nicht. Georg Sterl schrieb dazu im Dezember 1950:

„es ist heute überhaupt sehr schwer etwas richtiges zu treffen, die Herrn Volkskorrespondenten [Volkskorrespondenten] können bloß gut krietisieren aber was richtiges können sie auch nicht vorschlagen und wenn wir nur russische Sachen bringen wollen, haben wir kein Zuschauer mehr, dem Kino geht es ja auch schon so, auf dem Lande“.¹²³

Die Zensur wurde seit 1950 vom Amt für Information im Land Sachsen, Abteilung Kulturelle Fragen, durchgeführt. In den meisten Fällen wurden die Zensurenentscheidungen nicht begründet. Anfang 1951 jedoch hatte Walter Ritscher das vor 1933 in seiner Familie gespielte Stück *Die Waffen nieder!* nach Bertha von Suttners Roman zur Zensur eingereicht und erhielt eine aufschlussreiche Antwort. Denn die Zensur war zugleich eine politische und eine künstlerische.

„Eine Aufführung des Stückes ist erst nach nochmaliger Bearbeitung möglich. Die Dialogführung ist zum großen Teil schwulstig, unnatürlich geradezu kit-

122 Puppenspieler-Kongreß, Stadthalle [Dresden] am Sonntag, 17. Dezbr. 1950, 9 Uhr, S. 4. PTS, Akte Tagungen 1950.

123 Georg Sterl an Otto Link, Oberlichtenau, 12. Dezember 1950. PTS, Akte Sterl.



schig. Als Beispiel führen wir die Gespräche zwischen dem Ehepaar Martha und Arno Totzky [Dotzky] an. Wir haben einige der Wortführungen rot angestrichen. Im großen und ganzen ist das Stück stark zu kürzen und der Schluß viel positiver zu gestalten. Das Stück darf keinesfalls damit enden ‚die Waffen nieder‘, sondern es muß eine Aufforderung an die Menschen ergehen, sich für einen aktiven Friedenskampf zusammenzuschliessen. Weiterhin schlagen wir vor, den letzten Akt ebenfalls besonders zu kürzen und das Unheil, welches über die Familie hereinbricht, nicht in einer derartig breiten Form zu behandeln.

Im übrigen sind wir der Ansicht, daß es günstiger wäre, ein anderes Stück, das den Friedensgedanken beinhaltet und mit unseren gegenwärtigen Problemen mehr in Berührung steht, für die Marionettenbühne umzuarbeiten.¹²⁴

Waren für die Verbote die Landesbehörden zuständig, ab Mitte 1951 die Kommission für Kunstangelegenheiten, so sollte die Entwicklung neuer Texte von Berlin aus vorangetrieben werden. Das Berliner Amt für Information verfügte über einen großzügig bemessenen Etat für den Ankauf von Puppenspieltexten. Die Puppenspieler sollten ‚fortschrittliche‘ Texte einschicken. Demzufolge wimmelte es in diesen von Buntmetalldieben, feindlichen Agenten und Saboteuren und anderen Gefahren für den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft. Die Begutachtung erfolgte u. a. durch eine Dramaturgin des Deutschen Veranstaltungsdienstes (DVD), durch das Zentralhaus für Laienkunst in Leipzig und Puppenspieler überwiegend aus Berlin. Die für gut befundenen Texte wurden angekauft und sollten vervielfältigt, anderen Bühnen zur Verfügung gestellt und bei besonders hoher Qualität auch veröffentlicht werden. Ankäufe gab es einige, aber Veröffentlichungen kaum.¹²⁵

Unabhängig von den früheren Zensurmaßnahmen mussten ab Ende 1951 in Sachsen wiederum alle Spielpläne und Texte an die Landesregierung eingereicht werden. Dresdner Schriftsteller, teils von ihrem Verband vermittelt, und andere Berufene begannen im Frühjahr 1952 im Auftrag der Kunstkommission mit der Lektorierung der Texte. Während der Kinderspielplan („Für die Jugend muß das Beste gerade gut genug sein!“) kaum Einschränkungen erfuhr, gab es bei den Spielen für Erwachsene einen ziemlichen Kahlschlag. Etwa die Hälfte der eingereichten Stücke fielen der Zensur zum Opfer.¹²⁶ Bei Heinrich Apel junior, der wegen seiner stationären Spielstätte in Dresden ein besonders großes Repertoire benötigte, waren es sogar fast 70 Prozent. Dabei ist zu berücksichtigen, dass alle bereits abgelehnten Stücke nicht noch einmal eingereicht werden durften und dass viele Zugstücke bereits verboten

124 Schreiben des Amtes für Information an Walter Ritscher, Dresden, 21. Februar 1951. PTS, in Handschrift MS-1962. Es ist nicht anzunehmen, dass die Sachbearbeiter eine dramaturgische Ausbildung genossen hatten.

125 Die Originalunterlagen mit den Texten und ihren Bewertungen wurden 1958 vom Ministerium für Kultur an Otto Link übersandt. PTS, Akte Lizenz- und Spielplanfragen 1951 / 52.

126 Hier sind die Angaben des Verfassers in Dombrowsky, Von einem, der auszog, Marionettentheater zu spielen, S. 198, zu korrigieren.

waren. Was nützten einem die genehmigten Stücke wie *Dorf im Aufbau*, *Bürgermeisterin Anna* (Friedrich Wolf) oder *Der Weg ins Leben* (nach dem sowjetischen Pädagogen Anton Semjonowitsch Makarenko), die sowieso nur den Zensoren zuliebe gemeldet wurden und nicht für reguläre Aufführungen vorgesehen waren?

In den Repertoirelisten der Kommission für Kunstangelegenheiten wurden die Stücke verschiedenen Rubriken zugeordnet, die aufschlussreich für das Verständnis der Zensoren sind. Nicht angetastet wurden: „Spiele nach sowjetischen Märchen und sowj. Autoren“, „Spiele, die auf die Gegenwart Bezug nehmen“ und „Alte Puppenspieltex-te (Sagenstoffe)“, dabei handelte es sich um *Faust*, *Stülpner Carl* und *Die Entstehung des Trompeterschlösschens zu Dresden*. In den anderen Bereichen wurde dafür umso mehr gestrichen. Kaum etwas übrig blieb in der Rubrik „Puppenspiele, die Bearbeitungen der Werke bekannter Verfasser sind“. Schiller, Shakespeare und Molière sollten von der Marionettenbühne verschwinden, da man den Spielern grundsätzlich nicht zutraute, diese werkgetreu aufzuführen. Dass die Werke von Anzengruber und Kotzebue ebenfalls verboten wurden, lag darin begründet, dass man diese als veraltet betrachtete. Übrig blieben nur das Wiener Volksstück (Nestroy) und die im erzgebirgischen Spielzeugmachermilieu angesiedelte Komödie *Kater Lampe* von Emil Rosenow aus dem Jahre 1902. Auch *Kater Lampe*, das Heinrich Apel bereits in den 1920er Jahren für seine Marionettenbühne bearbeitet hatte, zählte zu den gerne genannten, aber kaum aufgeführten Spielen. Von den „Operettenstoffen“ blieb nur *Der Vogelhändler* übrig. Die in den Nachkriegsjahren besonders erfolgreichen *Im weißen Rössl*, *Das Dreimäderlhaus* und *Das Schwarzwaldmädel* wurden gestrichen. War die Operette überhaupt in die Kritik geraten, traute man ihre angemessene Umsetzung den Marionettenspielern nicht zu und verbot sie sicherheitshalber. Gerade mit dem *Weissen Rössl* feierten Bühnen wie Apel, Apel-Böttger oder Wünsch Triumphe selbst im städtischen Bereich, so dass ihre Leistungen, die sich hier mit der Personenbühne messen lassen mussten, so schlecht nicht gewesen sein können. Gegen *Das Dreimäderlhaus*, das die Lebensgeschichte von Franz Schubert unter Verwendung seiner eigenen Lieder erzählte, kam noch der Vorwurf, dass Schuberts Werk hier missbraucht würde. Auch in der Rubrik „Unterhaltungsstücke“, zu der merkwürdigerweise die meisten Volksstücke zählten, wurde kräftig zensiert. *Die Musikantenchristel* (Rudolf Kneisel), *Die Geier-Wally* (Wilhelmine von Hillern), *Das Forsthausmädel*, *Jägerblut* (Benno Rauchenegger), *Die Dorfmusik*, *Heimweh nach Deutschland*, *Wenn die Heide träumt* und selbst der scheinbar unverfängliche, weil eigens für die Zensur ins Repertoire aufgenommene *Florian Geyer* (Friedrich Carl Schubert) – sie alle wurden verboten. Erstaunlicherweise blieben in der Rubrik „Spiele, die nur Lachen hervorrufen wollen“ (!) etwa die Hälfte aller Stücke verschont. Aber den meisten Puppenspielern war das Lachen sowieso vergangen. Eine Zeitung titelte nach dem Kahlschlag im Repertoire: „Es ist aus mit den Spektakelstücken. Das Puppenspiel wird sich wieder zu echter Volkskunst entfalten“.¹²⁷

¹²⁷ Die Union, Ausgabe Dresden, Nr. 173 (7) vom 24. September 1952. Bei der „Union“ handelt es sich um eine Parteizeitung der sächsischen CDU.



Herbert Ritscher beschrieb das Dilemma, in dem sich traditionelle Spieler befanden, treffend: „Sie haben uns am Nerv getroffen, da Sie das Menschentheater auf der Puppenbühne ablehnen. Ein Teil unseres Erfolges ist, dass wir dem Geschmack des Publikums Rechnung tragen. ‚Das ist wie im Theater‘, sagen die Leute.“¹²⁸ Das Publikum wollte die Puppen als Menschensatz, die politisch Verantwortlichen waren aber dagegen. „Volkstümlich“ hieß nach dem Verständnis der Spieler, den Geschmack des Publikums zu treffen, im Verständnis des Ministeriums aber, das Publikum zu erziehen. Von den meisten Stücken, die vorgestellt wurden, hatten die Spieler keine gute Meinung. Sie wussten genau, dass die Bevölkerung so etwas nicht sehen wollte. Otto Bille sagte dazu: „Wenn mein Vater sehen könnte, was ich heute spiele, er würde mir eine Ohrfeige geben.“¹²⁹

Nach Auflösung der Bezirke wachte das neugegründete Ministerium für Kultur in Berlin ab 1953 auch über die Zensur, und so hieß es in der „Lizenz“, einem Dokument, das formlos mit Schreibmaschine auf dem Briefpapier der Behörde geschrieben und mit einem Passbild versehen war, dass der Träger verpflichtet sei, „seine Spieltexte sowie sein Werbematerial, Programmhefte, Broschüren, Plakate usw.“¹³⁰ genehmigen zu lassen.

Das Repertoire war und blieb die Achillesferse des frühen DDR-Puppenspiels. Eine eigenständige sozialistische Puppentheaterdramatik entstand nicht. So wurden in den folgenden Jahren Übersetzungen von Puppenspielen aus den sozialistischen Bruderstaaten zur wichtigsten Quelle.¹³¹ Der Puppenspielreferentin beim Ministerium für Kultur, Charlotte Genthe, gelang es trotz großzügiger finanzieller Förderung nicht, fähige Schriftsteller für Puppenspiele zu finden. Das Referat im Ministerium wurde 1958 aufgelöst und Genthe schließlich an das Puppentheater im Haus des Kindes delegiert.

Seit 1958 kontrollierten die Bezirke der DDR die Einhaltung der Lizenzbestimmungen und den Spielplan der Puppenspieler. Alle Vorstellungstermine mussten dem jeweiligen Rat des Kreises, die Aufenthaltsorte dem Rat des Bezirkes gemeldet werden. Im Gegensatz zum Ministerium für Kultur in Berlin wachten die meisten Bezirke recht streng über die Einhaltung dieser Verpflichtung. Einige verlangten sogar die Meldung aller aufzuführenden Titel. Die Zensur hatte allerdings nicht mehr die Schärfe wie 1952. Die in den vorhergehenden Jahren von Berlin aus geneh-

128 Zitiert nach Bericht über die 1. Marionettenspieler-Tagung 1954 in der Zeit vom 29.11.–4.12.54 in Annaberg-Buchholz von Charlotte Zimmer, Dresden. PTS, Akte Tagungen 1954.

129 Ebenda. Otto Billes Vater Oswin war 1945 von der SS ermordet worden.

130 Beispielsweise in PTS, Akte Ritscher, Herbert. In der Lizenz hieß es weiterhin: „Darüber hinaus kann die Zulassung jederzeit entschädigungslos vom Ministerium für Kultur widerrufen werden, wenn der Inhaber die für die Ausübung der angeführten Tätigkeit erforderliche künstlerische oder politische Eignung oder Zuverlässigkeit nicht mehr besitzt oder gegen das moralische Empfinden und den Anspruch des Volkes auf künstlerische Leistung verstoßen hat.“

131 Vgl. PTS, Akte Lizenz- und Spielplanfragen 1951/52 und Akte Tagungen 1952.

migten Texte scheinen keiner erneuten Überprüfung unterzogen worden zu sein. Manche früher verbotenen Stücke erschienen auch wieder auf den Spielplänen der Bühnen. Als 1962 die Arbeitsgemeinschaft Berufspuppentheater gegründet wurde, die eine gewisse Selbstverwaltung der Puppenbühnen innerhalb des wiedererstandenen Referats Puppentheater im Ministerium für Kultur in Berlin ermöglichte, spielte die Zensur keine große Rolle mehr. Spielpläne wurden eher zu statistischen Zwecken erfasst. Die missliebigen Puppenspieler waren weitgehend mit Berufsverbot belegt und hatten das Land Richtung Westen verlassen.

Aber auch in späteren Jahren gab es Maßregelungen aus politischen Gründen. 1980 wurden die Puppenspieler Detlef-Andreas Heinichen und Stephan Hellmann am Puppentheater Zwickau fristlos entlassen, weil sie im Kinderstück *Kasper kauft ein Haus* improvisiert und sich über den Staat lustig gemacht hatten. Erst nach Untersuchungshaft, Hausdurchsuchungen und einem Jahr Berufsverbot durften sie wieder auftreten. Detlef-Andreas Heinichen reiste 1986 in den Westen aus.¹³² Am Puppentheater der Stadt Gera versuchte die Kreisverwaltung Gera des Ministeriums für Staatssicherheit indirekt auf den Spielplan Einfluss zu nehmen, da sie nicht öffentlich agieren wollte. Es sollten Stücke, die den Friedens- und Umweltschutzgedanken propagierten, verhindert werden. Trotz Audio- und Videoüberwachung des Theaters und mehrerer Inoffizieller Mitarbeiter vor Ort gelang dies aber nur sehr beschränkt.¹³³ 1990 wurde die Zensur in der DDR endgültig aufgehoben.

132 Vgl. den vom Verband Deutscher Puppentheater e. V. mit 7. März 2013 geteilten Facebook-Eintrag von Detlev Heinichen (5. März 2013): <https://de-de.facebook.com/verband.deutscher.puppentheater/posts/-und-am-10-mai-verleiht-der-vdp-die-spielende-hand-gemeinsam-an-die-stadt-hohnst/336062659838602/> [2020-08-08].

133 Vgl. Baldur Haase: *Kasper kontra Mielke. Die Geraer Puppenbühne und die unabhängige Friedensbewegung*. Herausgegeben vom Landesbeauftragten des Freistaates Thüringen für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR. Erfurt: Selbstverlag 1999, S. 91–116.



Was sich einfach nicht sagen lässt

Sagbarkeit, Gattungskonzeption und kulturelle Identität anhand von Charlotte Salomons *Leben? oder Theater?*

Von Elisabeth Böhm

Wie kann man sich auf etwas beziehen, das sich einfach nicht sagen lässt? Melanie Unseld hat herausgestellt, dass „Salomons Singespiel als künstlerisch-autobiographische Selbstreflexion und als Markierung der eigenen Liminalität zu verstehen [ist], als Versuch einer künstlerischen Selbstverortung, entstanden in einer isolierten Exilsituation, in der Selbstverortung in mehrfacher Hinsicht eine Herausforderung darstellte.“¹ Wo das Politische und eine extreme Form von Zensur korrektes, den Normen entsprechendes Kommunizieren nicht mehr zulassen, diese Situation aber gleichzeitig das Bedürfnis auslöst, ein Medium des gelingenden Selbst(er)sprechens zu finden, erscheint (kulturelle) Identität auch als ein performativer Akt, in dem die Herstellung und Darstellung der eigenen Geschichte nicht mehr klar zwischen Fiktionalität und Faktualität trennen kann, sondern spezifisch eigene Formen des Selbstentwurfs findet. Das möchte ich im Folgenden anhand von Charlotte Salomons *Leben? oder Theater?*² nachvollziehbar machen.

Als Jüdin ist Charlotte Salomon (1917–1943) ins Exil getrieben worden, sie musste Schule und Kunststudium jeweils ohne Abschluss abbrechen, als Deutsche wurde sie in Südfrankreich kurzzeitig interniert und lebte quasi im Untergrund, nach dem frühen Tod ihrer Mutter war sie tief verstört und hatte als Stieftochter ein kompliziertes Verhältnis zur zweiten Frau ihres Vaters, als Enkelin sehr schöne und auch traumatisierende Erlebnisse mit ihren Großeltern, als Affäre ihres verlobten Mentors, der ihre Stiefmutter anbetete, fand sie zunächst keine erfüllte Liebe, und als Künstlerin ohne Möglichkeit zu publizieren war sie auf sich selbst zurückgeworfen. Auch die Tabuisierung von Depression und Selbsttötung in ihrer Familie und die Spannung zwischen Homoerotik und Inzest lassen ein korrektes, den Normen ihrer Zeit und ihrer Umgebung entsprechendes Darstellen ihrer Geschichte kaum zu,

- 1 Melanie Unseld: (Nicht)verortet. Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeiten in Charlotte Salomons *Leben? oder Theater?*. In: Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeiten als kulturhistorisches Phänomen. Räume – Materialitäten – Erinnerungen. Herausgegeben von Dagmar Freist, Sabine Kyora und Melanie Unseld. Bielefeld: transcript 2019. (= Praktiken der Subjektivierung. 13.) S. 141–152, hier S. 142.
- 2 Online unter: <https://charlotte.jck.nl/> (letzter Zugriff am 15.07.2020, das Datum gilt auch für die anderen Links zu *Leben? oder Theater?* online auf den Seiten des Jüdischen Historischen Museums Amsterdam). Im Folgenden werden die Blätter mit ihrer jeweils eigenen URL und der online vom Jüdischen Historischen Museum angegebenen Nummerierung als „LoT x“ zitiert, weil sie so direkt ansteuerbar und im Kontext des Werks zu verorten sind. In den verschiedenen Ausgaben von *Leben? oder Theater?* lassen sie sich mit der Nummer entsprechend finden.

machen es aber gleichzeitig umso notwendiger, eine Selbstverortung und positive Selbstbestimmung zu artikulieren. Es sind also gleichermaßen äußerliche, politische Umstände – eigentlich ein völlig unzureichender Euphemismus – und private Tabuisierungen, die freies Sprechen und selbstbestimmte Artikulation verhindern. Zensur im weiteren Sinne, also sowohl die staatlich normierte Beschränkung als auch die individuelle Praxis des Unterdrückens von Inhalten, Themen oder Ausdrücken, muss erst überwunden werden, bevor ein freier Selbstentwurf gelingen kann, auf den sich ein schöpferisches Individuum beziehen kann, um sich als solches zu begreifen. Wie also hervorbringen, was einfach nicht zu sagen ist? Intradiegetisch wird die Entstehung von *Leben?* oder *Theater?* mit den Worten erzählt, dass die Verfasserin vor der Wahl stand, „sich das Leben zu nehmen, oder etwas ganz verrückt Besonderes zu unternehmen“.³ „Und dabei entstand das Leben oder das Theater???“⁴ Insofern sind nicht nur die Handlung und die handelnden Figuren zu befragen, sondern zu eruieren, wie überhaupt Sinn entsteht in einem komplexen Werk, das aus Bildern, Text und Melodien besteht und von der eigenen Entstehung als Bedingung der Möglichkeit von freiem Sein handelt.

Die narrativen und theatralen Verfahren, mit denen im Werk Bedeutung hergestellt wird, zeige ich im Folgenden auf und mache damit nachvollziehbar, wie ein auch heute noch attraktives Modell kultureller Identität entwickelt wird, das aus dem Speicher der künstlerischen Formen schöpft und dabei etablierte Grenzziehungen nicht einhält, um so etwas Komplexes wie eine von vielen Seiten zensierte Identität positiv zu formulieren. Jenseits des politischen Diskurses und außerhalb der bestehenden Gattungsnorm gelingt das tatsächlich. Indem der Raum des Sagbaren performativ erweitert und Bedeutung theatral ausgehandelt wird, indem Erzählerfunktionen dynamisch ihre Verortung wechseln können, wird auch eine liminale, Grenzen überschreitende Subjektivität darstellbar. Die entzieht sich allerdings insofern der Kritik, als sie sich selbst hervorbringt, ohne Geltungsanspruch für andere anzumelden. Deswegen fokussiere ich auf die Bedeutungskonstitution, die jenseits der etablierten Ordnung funktioniert und so Auseinandersetzung und Wertung herausfordert. Um jedoch ein Verständnis des Gegenstandes zu ermöglichen, skizziere ich zunächst Entstehung, Form und Handlung von *Leben?* oder *Theater?*, bevor ich das Ganze als Entwurf einer eigenständigen, als dynamisch zu begreifenden kulturellen Identität fasse, die sich einer Festlegung durch politische Zuschreibungen oder auch der Beschränkung durch Zensur entzieht und, weil sie hergestellt ist, den Raum des Sagbaren erweitert. Dass sie damit eine permanente Herausforderung darstellt und mit einem Konzept wie demjenigen der Korrektheit kaum mehr zu fassen ist, gehört zu ihrem Modus.

3 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004922>, LoT 4922.

4 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004925>, LoT 4925. – Der Text ist auf dem Transparentpapier zum Bild zu lesen.



Das Singespiel

„I, for one, am not sure that I can know fully what I'm looking at“⁵, fasst Griselda Pollock, eine der führenden Forscherinnen zu *Leben? oder Theater?*, ihre erste intensive Auseinandersetzung mit dem Werk⁶ zusammen. In der Tat ist es nicht leicht zu beschreiben, was *Leben? oder Theater?* eigentlich ist, wenn man es mit herkömmlichen Konzepten versucht. Die selbst gewählte Gattungsbezeichnung Singespiel⁷ fasst es zwar treffend, doch als Neologismus hilft sie kaum bei der Vermittlung. Es handelt sich materiell um 1.325 Gouachen, von denen knapp 800 zum eigentlichen Werk zusammengestellt wurden, die anderen erweitern die Handlung oder führen bestimmte Aspekte weiter aus. Zu den Bildern kommen Transparentpapier-Seiten mit Text, der über einzelne Blätter zu legen ist. Entweder dort oder auf den Rückseiten der Gouachen ist angegeben, welche Melodie zu den Szenen zu summen, zu imaginieren oder zu singen ist. Die Handlung teilt sich in Vorspiel, Hauptteil und Nachwort,⁸ wobei vor dem 1. Aufzug (LoT 4156) Titelblatt, Dramatis Personae und Vorwort stehen und das Nachwort selbst auch wieder aus Text und Bildern besteht. Das Werk baut also ganz darauf, dass Wort, Bild und Klang, dass Erzählung und Inszenierung, dass Rezeption und Produktion (Sehen und Singen/Summen) zusammengehören und gemeinsam stattfinden. Dabei präsentiert *Leben? oder Theater?* die fiktionalisierte Lebensgeschichte Charlotte Salomons und ihrer Familie.

Charlotte Salomon wurde 1917 in eine bürgerliche, Berliner, assimiliert jüdische Familie geboren. Ihre Mutter starb, als das Mädchen neun Jahre alt war, der Vater, Professor für Chirurgie, heiratete später Paula Lindberg, eine Sängerin, die mit Künstlern und Intellektuellen ihrer Zeit, etwa mit Max Liebermann, Leo Baeck oder Clara Zetkin verkehrte. Der zunehmende Antisemitismus reduzierte die Familie Salomon, die Weihnachten statt jüdischer Feste feierte, auf ihre ‚Rasse‘. Charlotte Salomon brach die Schule vor dem Abitur ab und bekam, nachdem sie privaten Zeichenunterricht genommen hatte, nur deshalb einen Studienplatz an den Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst, weil ihr Vater im Ersten Weltkrieg gedient hatte. Sie studierte nur kurz, bis ihr ein Preis allein aufgrund der ‚Rassenzugehörigkeit‘ nicht zuerkannt wurde. Als ihr Vater verhaftet und ins Lager verschleppt wurde, konnte Paula Lindberg, die sich nicht nur im Jüdischen Kulturbund, sondern auch im Untergrund engagierte, seine Befreiung erwirken.

- 5 Griselda Pollock: Theatre of Memory. Trauma and Cure in Charlotte Salomon's Modernist Fairytale. In: Reading Charlotte Salomon. Herausgegeben von Michael P. Steinberg und Monica Bohm-Duchen. Ithaca; London: Cornell University Press 2006, S. 34–72, hier S. 54.
- 6 Wenn ich hier und im Folgenden von „Werk“ schreibe, dann meine ich damit die von Charlotte Salomon in bestimmter Folge zusammengestellten Gouachen und Textblätter, also *Leben? oder Theater?* als Ganzes und als von einer Autorinstanz verantwortlich gestaltete Entität. Es geht mir dabei nicht um emphatische Wertung.
- 7 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004155-a>, LoT 4155 A (auch auf LoT 4155 C steht explizit Singespiel).
- 8 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004155-b>, LoT 4155 B.

Charlotte Salomon emigrierte zu ihren Großeltern nach Südfrankreich. Dort schien sie zunächst sicher, doch der Kriegsbeginn, der Selbstmord der Großmutter und eine relativ kurze Internierung in Gurs spitzten ihre Situation krisenhaft zu. Erst zu diesem Zeitpunkt erfuhr sie, dass sich ihre Tante, ihre Mutter und weitere Mitglieder ihrer Familie schon früher umgebracht hatten wie nun die Großmutter. Charlotte Salomon zog sich komplett zurück und malte innerhalb von 18 Monaten 1.325 Gouachen, aus denen sie später ca. 800 auswählte und zu *Leben? oder Theater?* zusammenstellte. Darin wird eine Lebensgeschichte entwickelt, die ihrer eigenen weitgehend folgt, jedoch erscheinen die Namen deutlich fiktionalisiert, lautmalerisch und semantisch aufgeladen: die Sängerin heißt Bimbam, der ehrgeizige Chirurg Kann, die Großeltern Knarre, der arme Gesangslehrer Daberlohn.⁹ Außerdem treten bestimmte Handlungsstränge hervor, wohingegen andere – etwa die politische Aktivität der Stiefmutter – nicht auftauchen. Nachdem Charlotte Salomon ihre Arbeit an *Leben? oder Theater?* beendet hatte, lebte sie wieder aktiver unter Menschen, zwar versteckt, um nach der Besetzung Frankreichs durch die Deutschen nicht verhaftet zu werden, doch traf sie Freunde und verliebte sich. Eine Veröffentlichung ihres Werkes war unmöglich – wegen der politischen Umstände genauso wie der innovativen, einzigartigen Form wegen. Doch sie stellte sicher, dass *Leben? oder Theater?* in Händen von nicht-jüdischen Freunden in relativer Sicherheit verwahrt wurde. Nach der Ermordung Charlotte Salomons in Auschwitz und nach dem Ende des Krieges gelangte *Leben? oder Theater?* in die Hände ihres Vaters und ihrer Stiefmutter, die im niederländischen Untergrund den Krieg überlebt hatten. Diese gaben das Werk an das Jüdische Historische Museum in Amsterdam, wo es verwahrt, ausgestellt und online präsentiert wird.

Die Handlung in *Leben? oder Theater?* setzt früher ein, sie beginnt mit dem Selbstmord von Charlottes Tante, bevor ihre Mutter ihren Vater kennenlernt, die beiden heiraten und ein Kind bekommen. Charlotte wird als stark auf ihre Mutter bezogen vorgestellt, jedoch wird die Mutter „sentimental“¹⁰, sie bereitet ihre Tochter darauf vor, dass sie sterben könnte. Allerdings weckt sie in Charlotte auch die Erwartung, die Mutter könne als Engel weiterhin mit ihr direkt kommunizieren. Nach dem Selbstmord der Mutter glaubt Charlotte noch, ihre Mutter sei ihr nicht ganz verloren, ist aber doch vom Verlust und von dem Gefühl, dass etwas nicht stimmt, traumatisiert.¹¹ Sie reist mit ihren Großeltern durch Europa, bleibt aber doch ein schwieriges Kind. Ihr Vater heiratet die Opernsängerin Paulinka Bimbam, Tochter eines Rabbis, und arbeitet an seiner Karriere als Chirurg. Mit der Machtergreifung

9 Vgl. <https://charlotte.jck.nl/detail/M004155-c>, LoT 4155 C, wo die Figuren mit ihrer Funktion und ihrem fiktiven Namen vorgestellt werden, bevor die Handlung beginnt. Neben der formalen Entsprechung zur Liste der handelnden Personen markiert auch die malerische Gestaltung des Blattes mit einem Theatervorhang und einer angedeuteten Bühne den theatralen Raum des Werks.

10 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004175/>, LoT 4175.

11 Vgl. <https://charlotte.jck.nl/detail/M004186>, LoT 4186 bis <https://charlotte.jck.nl/detail/M004189>, LoT 4189.



der Nazis ändert sich die Situation, er muss in einem jüdischen Krankenhaus arbeiten, während Paulinka im Jüdischen Kulturbund von Doktor Singsang auftritt, weil sie auf offener Bühne als Jüdin ausgebuht worden ist. Charlottes Vater wird kurzzeitig interniert, Paulinka, zu der sich die Stieftochter hingezogen fühlt, ohne dass diese das Gefühl erwidern würde, kann ihn über Beziehungen frei bekommen. Auf Vermittlung von Dr. Singsang arbeitet der Gesangspädagoge Daberlohn mit Paulinka, von der auch er sich stark angezogen fühlt, obwohl er verlobt ist. Er betet sie regelrecht an und nennt sie seine Madonna. Gleichzeitig nimmt Charlotte Zeichenunterricht und wird schließlich sogar an der Schule aufgenommen. Daberlohn, der auch eine Theorie des künstlerischen Schaffens aus traumatischen Erlebnissen und deren Verarbeitung heraus erarbeitet, ist der Einzige, der in Charlottes Malen Begabung erkennt und sie ermuntert, ihr Talent weiterzuentwickeln. Schließlich werden die beiden kurzzeitig heimliche Geliebte, bis Charlotte aufgrund der zunehmenden Bedrängnis und Gefahr durch die Nazis zu ihren Großeltern nach Südfrankreich emigriert. Nach einer kurzen Phase der Entspannung dort nimmt sich die Großmutter das Leben, obwohl Charlotte noch versucht, sie davon abzuhalten. Sie wird gemeinsam mit ihrem Großvater kurzzeitig als Deutsche interniert, beide kommen jedoch wegen seines hohen Alters frei. Charlotte hält es kaum mehr aus, mit dem übergriffigen Alten zusammenzuleben, als er ihr die Geschichte ihrer Familie mit der Linie weiblicher Selbstmorde erzählt. Er fordert sie sogar explizit auf, sich umzubringen.¹² Um in dieser Situation nicht den Verstand zu verlieren und sich eben auch nicht selbst zu töten, entschließt sich Charlotte zum Rückzug aus der Welt und zur Vertiefung in sich selbst und gestaltet – in relativer Anlehnung an das von Daberlohn entwickelte Programm – *Leben? oder Theater?*. Damit entsteht eine Art Zyklus, da am Ende das vorliegt, was zu Beginn umrissen wird. Gleichzeitig berühren sich Biografie der Autorin und Handlung im Werk sehr stark. Das Singspiel erzählt also von dem, was seine eigene Voraussetzung war, und ist gleichzeitig der Grund, warum es Autorin wie fiktionale Figur am Ende gibt. Es führt also die Bedingung seiner eigenen Möglichkeit auf, stellt sie her im eigenen Entstehungsprozess. Insofern sind die Strategien der Bedeutungskonstitution Voraussetzung, wenn man das Modell der am Ende vollzogenen kulturellen Individuation verstehen möchte.

Die Bilder sind narrativ angelegt, das heißt, sie zeigen eine Situation in ihrer Komplexität und in ihrer Entwicklung, indem sie dynamisch Perspektiven wechseln und Verläufe darstellen¹³ oder indem sie Gefühle mit etablierten Symbolen – zum Beispiel fliegende Herzchen als Zeichen liebender Gedanken¹⁴ – visualisieren. Die Bilder illustrieren also nicht nur bestimmte Punkte in der Geschichte, sie sind so angelegt, dass sie Dynamik, Stimmung, Perspektive und Wertung der dargestellten Szenen

12 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004920>, LoT 4920 verso.

13 Vgl. z.B. einen Abschied am Bahnhof auf <https://charlotte.jck.nl/detail/M004167>, LoT 4167 oder später Charlottes Fortschritte als Malerin auf <https://charlotte.jck.nl/detail/M004351>, LoT 4351.

14 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004253>, LoT 4253.

vermitteln. Sie können die Wahrnehmung einer Figur zeigen¹⁵ oder quasi auktorial auf Zusammenhänge sehen, sie können Situationen wie Verläufe zeigen und sind so immer einzeln wie in ihrer Einbettung in den Handlungsverlauf zu betrachten. Sie funktionieren mithin nicht gleich, sondern übernehmen kommentierende Funktionen ebenso wie informierende, tragen einmal emotionale Qualität und an anderer Stelle zusammenfassende, wobei sich diese Funktionen und Qualitäten oft überlagern bzw. vermischen, etwa wenn Gespräche dergestalt abgebildet werden, dass die Gesichter der Sprechenden gezeigt werden und der Text zwischen ihnen hin- und herführt.¹⁶ Zum Gegenstand des Gesprächs, das im vermeintlichen Wording der Figuren wiedergegeben wird, tritt die visuelle Gestaltung, die über die Empfindungen der Figuren beim Gespräch informiert und auch die Atmosphäre des Gesprächs als Ganzes transportiert. So kann ein Monolog, der sich über Seiten erstreckt und immer wieder das Gesicht des Sprechenden zeigt, als Darstellung und Wertung verstanden werden, weil eine gewisse Monotonie genauso sichtbar wird, wie dem Inhalt des Gesagten Aufmerksamkeit zuteilwird, weil es nicht zusammengefasst, sondern ausgeführt wird.¹⁷ Dabei ist auch die malerische Gestaltung relevant, weil neben voll ausgeführte Blätter solche treten, die vermeintlich nur Schemen oder Skizzen zeigen. Schrift spielt auf den Gouachen ebenfalls eine Rolle, weil sie das Gesagte sichtbar macht, aber auch zu lesenden Text zeigt, den Figuren rezipieren. Dabei können Worte so angelegt sein, wie die Figuren sie lesen, oder so, dass die Betrachtenden des Werks die Szene identifizieren können; stellenweise kann Schrift sogar zur bloßen Illustration werden.¹⁸ Sofern sie zu den Gouachen gehört, ist die Schrift Teil des Bildes und ein Gestaltungselement der Blätter. Dazu kommt die erzählende Funktion der Schrift, die sowohl auf den Gouachen als auch auf den Transparentpapier-Seiten die Handlung vermittelt und kommentiert. Damit wechselt ein gestalterisches Element die Ebenen und bleibt in seiner Funktion genauso wenig festgelegt wie in seinem Ort. Es zeigt damit, wie wichtig Bildlichkeit und visuelles Erzählen für den Zyklus sind als „eine Technik, die erlaubt, etwas herstellen zu können, was sich ohne Bilder nicht herstellen ließe: Etwas, das im eigentlichen Sinne des Wortes unsichtbar ist.“¹⁹ Dementsprechend stehen die Bilder im Singespiel eben nicht alleine, sondern sind Teil eines Werkes, das auch die Bildlichkeit als ein Element nutzt, um Ebenenwechsel zu inszenieren, und in der Verwendung unterschiedlicher Bild-Strategien Verschiedenes sichtbar macht. Auch Musik und Gesang spielen sowohl intradiege-

15 Vgl. z. B. <https://charlotte.jck.nl/detail/M004402>, LoT 4402.

16 Vgl. <https://charlotte.jck.nl/detail/M004628>, LoT 4628.

17 Vgl. <https://charlotte.jck.nl/detail/M004529/>, LoT 4529 bis <https://charlotte.jck.nl/detail/M004542>, LoT 4542.

18 Vgl. <https://charlotte.jck.nl/detail/M004709>, LoT 4709. Charlotte wird beim Malen gezeigt, sie illustriert einen Band von Rilke für Daberlohn, und während das Blatt nur amorphe Farbe zeigt, stehen die Worte über ihrem Kopf. Sie illustrieren also, was sie malt.

19 Lambert Wiesing: Die Sprechblase. Reale Schrift im Bild. In: *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentation des Alltäglichen im 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Alexandra Kleihues. München: Fink 2008, S. 25–46, hier S. 30.



tisch eine Rolle, weil Paulinka Bimbam, Charlottes Stiefmutter, als Sängerin auftritt und ihr Singen Thema wird, als auch extradiegetisch, weil Szenen und Handlungsabschnitte mit Melodien unterlegt sind, die schriftlich benannt werden und die die Rezipienten sich vorstellen oder eben selbst vorsingen müssen. Im Vorwort wird sowohl das Summen des Verfassers der Blätter thematisiert als auch darauf hingewiesen, dass Figuren unterschiedliche Melodien singen und so ein „Chorgesang“ entsteht.²⁰ Der fluiden Funktionalisierung einzelner Elemente des multimodalen Zyklus²¹ entsprechend trägt Musik auf verschiedenen Ebenen zur Bedeutung bei, sie kommentiert, sie macht Innenwelten der Figuren zugänglich und sie verbindet bestimmte Abschnitte, außerdem bindet sie explizit die Rezipierenden ein, weil die Melodien nur benannt werden und ihr Klang evoziert wird, sofern man ihn kennt. Bild, Sprache und Musik tragen alle erzählerische Funktionen, die aber wechseln können und immer wieder theatral eingesetzt werden, weil sie erst im Zusammenspiel in ihrer jeweiligen Funktion gefasst werden können, diese Funktionen aber auch untereinander tauschen. Bedeutung ist also etwas, das immer neu zwischen den aufgerufenen und verwendeten Zeichensystemen ausgehandelt wird, während eine durchaus konsistente Handlung entwickelt und präsentiert wird. Diese ist allerdings vielschichtig, bezieht Rückblenden mit ein und ist gerahmt von einem Vorwort und einem Nachwort, die eng aneinander anschließen und das, was im Vollzug des Werkes entstanden ist, als seinen Urheber einsetzen.

Kulturelle Identität: Subjektivierung und Selbstbestimmung

Am Ende von *Leben? oder Theater?* finden sich Textseiten²², die aus der Handlung heraus eine ähnliche Situation schildern, wie sie am Anfang im Vorwort entworfen wird, da Charlotte, die Protagonistin, zeichnend am Meer sitzend einschläft und durch gemalte Erinnerung an ihren Liebhaber und dessen Kunsttheorie in die Lage versetzt wird, statt sich – der Familiengeschichte gemäß – umzubringen, aus der Erinnerung an die „eigene Kindheit“²³ und die gestaltende Verarbeitung der Erinnerung selbst zu erzählen. Das letzte Textblatt resümiert: „Und dabei entstand Das Leben oder das Theater??“, das darunterliegende, das Werk beschließende Bild²⁴ zeigt eine junge Frau im Badeanzug, die dem Betrachter den Rücken zugekehrt hat und selbst auf ein Blatt schaut, das sie bemalt – dabei ist das Blatt transparent, es lässt das dahinter liegende, sattblaue Meer sehen, nur die Konturen des Blattes sind

- 20 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004155-e> – <https://charlotte.jck.nl/detail/M004155-f>, LoT 4155 E und F.
- 21 Zur narrativen Anlage des Bildertheaters vgl. Elisabeth Böhm: Erzählerfunktionen im Bildertheater. Narrative und performative Strategien in Charlotte Salomons *Leben? oder Theater?*. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 62 (2015), Nr. 3: Themenheft „Erzählen“. Herausgegeben von Martin Huber und Beate Kennedy, S. 227–239.
- 22 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004921> – <https://charlotte.jck.nl/detail/M004924>, LoT 4921 – LoT 4924 verso.
- 23 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004923>, LoT 4923.
- 24 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004925>, LoT 4925.

sichtbar und in der Farbe gemalt wie die Konturen der Frau, Pinsel und Malfarbe haben die Farbe ihres Körpers. Auf ihrem Rücken steht nochmals: „Leben oder Theater“, diesmal ohne Satzzeichen, dafür in ihre Konturen übergehend. Damit wird aus der Diegese heraus der Bogen zurück zum Anfang, zur Einleitung geschlossen, sodass die junge Frau mit dem „Verfasser“²⁵ vom Anfang zu identifizieren ist. Fiktionalität und Faktualität greifen eng ineinander, sie sind kaum voneinander zu trennen, da Handlung und Ereignisse so nah beieinander liegen. Es ist allerdings die einzigartige, eigensinnige Gestaltung, die *Leben? oder Theater?* vom Leben Charlotte Salomons trennt. Sie gestaltet ein Werk, das es ihr ermöglicht, sich selbst zu ersprechen, zu erschreiben, zu ermalen und so bei aller Liminalität, trotz aller Unsicherheiten und trotz der politisch hochriskanten Exilsituation, sich als Subjekt zu begreifen. In der Realität ist Charlotte Salomon, nachdem sie *Leben? oder Theater?* geschaffen hatte, wieder in die Gesellschaft ihrer Freunde zurückgekehrt. Sie hat ihre Krise gestaltet, indem sie nicht nur ein Selbstbild entworfen hat, sondern ein Singespiel, das ein Individuum in seiner Selbstwerdung und im Sich-selbst-Erschreiben performativ herstellt.

„Wir können dieses Werk, das die dynamische oder gar instabile Grenze zwischen ‚Leben‘ und ‚Werk‘ neu thematisiert, nur und mit großer Vorsicht in diesem indirektesten Sinn unter der revidierten poststrukturalistischen Rubrik der Biografie erfassen; in bedeutsamerer Weise jedoch als eine Schrift des Selbst als Anderem für das Noch-nicht-Selbst, als Synonym in der Moderne für die zentralen philosophischen Fragen nach dem Leben und dem Wesen des Selbst / Subjekts des Lebens, das ein Kunstwerk schafft, das zu einem philosophischen Raum der Infragestellung werden konnte“.²⁶

Was Griselda Pollock hier umschreibt, lässt sich tatsächlich nicht so einfach sagen, denn auch das letzte Bild ist eben nur ein Bild für ein Konzept von Subjektivierung, das performativ funktioniert. Ohne die traumatischen Erfahrungen, ohne Enttäuschung, Flucht und Untergrund wäre es nicht entstanden. Und es zeigt auch nur einen Punkt, an dem wir über ein vielschichtiges Bild, das unterschiedliche Assoziationen zulässt, der Autorin nahekommen. Im Bild überlagern sich der weibliche Körper und die männliche Form „Verfasser“, die sich in der im Vorwort verwendeten Formulierung „Mensch“²⁷ zusammenführen lassen. Die Frau ist ein Mensch, sie ist es, die von sich selbst erzählt und deren Geschlecht in der Erzählung wichtig ist, nicht aber als Erzählende / r. Melanie Unseld sieht in der Figur eine Allusion an die Kleine Meerjungfrau²⁸, man kann aber auch die Urszene künstlerischen Schaf-

25 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004155-f>, LoT 4155 F.

26 Griselda Pollock: *Allo-Thanatografie oder Allo-Auto-Biografie. Überlegungen zu einem Bild in Charlotte Salomons *Leben? oder Theater?**. Übersetzt von Barbara Hess. Kassel; Ostfildern: Hatje Cantz 2012. (= *documenta* [13]: 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken. 28.) S. 30.

27 <https://charlotte.jck.nl/detail/M004155-e>, LoT 4155 E.

28 Vgl. Unseld, (Nicht)verortet, S. 152.



fens darin erkennen, dass ein Mensch allein der Natur gegenübersteht und aus der eigenen Beobachtung heraus diese künstlerisch gestaltet. Darüber hinaus lassen sich die Schulterblicke Caspar David Friedrichs assoziieren, auch der *Mönch am Meer* wäre ein Gegenbild, nur dass bei Salomon die Farben kräftig und lebendig sind und die Figur nicht nur schaut, sondern auch schafft. Vor allem die positiven Worte und Formulierungen im Werk selbst legen ein offenes Verständnis nahe, keine Festlegung auf eine Präfiguration, sondern eine Selbstpositionierung, die durch ihren mehrfachen Bezug auf Vorbilder und die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Modellen des Lebens und Schaffens, durch eigene Erfahrung und durch das, was gelehrt und gelernt wurde, sich in einem offenen Raum als gestaltendes Wesen versteht. Sowohl auf Künstler wie auf verschiedene Medien nimmt *Leben? oder Theater?* aktiv Bezug: einige Blätter erinnern eher an Comic-Strips, andere an Gemälde, Munch, Beckmann und weitere Expressionisten gelten genauso als Vorbilder wie der Bezug auf Kino und den Stummfilm, der Bilderfolgen mit (Live-)Musik unterlegt.²⁹ All diese kulturellen Vorbilder und Referenzen, die wie die Zeichensysteme im Werk mal präsenter sind und an anderen Stellen weniger relevant, die auch als Referenzen verschiedene Funktionen übernehmen, erlauben es, zu einem figürlichen Selbstentwurf im Offenen zu kommen. Dieses Selbstverständnis ist aber ein momenthaftes, das weder auf Dauer gestellt werden kann (in dem Moment, in dem sich der Pinsel bewegt, hat sich das Bild schon verändert), noch für andere in Anspruch genommen werden soll. Es ist kein autoritäres Bild, sondern der gelungene Versuch, sich selbst zu gestalten. In aller Freiheit und erst einmal jenseits der sozialen Normen, jedoch mit Rückbezug auf zahlreiche und vielfältige, teilweise auch kaum in Deckung zu bringende Stile und Medien zeigt *Leben? oder Theater?* am Ende ein Wesen, das gezeichnet ist, aber nicht festgelegt. Erst in Auseinandersetzung mit Vorstellungen und Konzepten, die umgesetzt, aber gleichzeitig in individueller Weise adaptiert und zurückgelassen werden, zeigt sich wieder ein konturiertes Individuum. Es malt und kann gestalten, legt aber nichts auf etwas fest – das Blatt lässt durchscheinen, was dahinter ist. Es hat sich selbst in der Figur gefasst, die aber eben von dem gezeichnet ist, was in der Erlebniswelt hinter ihr liegt, damit die Zukunft offen sein kann. Im Rückbezug auf Stile, Medien und Vorbilder in der Lebens- und Kunstwelt erspricht sich das Subjekt in der kurzzeitigen Einsamkeit, um in der Lage zu sein, als Selbst wieder und neu in die Gesellschaft einzutreten und an ihr eigenständig teilzunehmen. Dafür braucht es eine eigene Sprache, die doch soweit verständlich ist, dass sie kommunizieren kann. Abstand und Differenz sind ebenso wichtig wie Nähe und Gemeinsamkeit. Das vollzieht *Leben? oder Theater?* performativ und führt es gleichzeitig vor. Es kann damit als ein Entwurf kultureller Identität verstanden werden, der nicht auf Ontologie und ewiges Gleichbleiben setzt, sondern sich als ein ständiger Prozess der Selbstbestimmung in der Welt in Auseinandersetzung mit

29 Vgl. Evelyn Benesch: *Leben? oder Theater?* als Spiegel von Kunst und Kultur im Berlin der späten 1920er- und frühen 1930er-Jahre. In: Charlotte Salomon: *Leben? oder Theater? Ein Singspiel. 1940–1943*. Mit Essays von Judith C. Belinfante und Evelyn Benesch. Köln: Taschen 2017, S. 50–75.

der Welt versteht – allerdings eben aus individueller Perspektive, weil Identität nur im reflexiven Prozess hergestellt werden kann, wenn das Selbst mit sich in Deckung kommt. Und selbst wenn es sich aus der Gesellschaft zurückzieht, hat das Selbst doch nur kulturell hergestellte Muster, auf die es sich beziehen und mit denen es in Dialog treten kann. Was dann entsteht, lässt sich mit François Jullien als Dialog bezeichnen, der kulturelle Ressourcen aufgreift und aktualisiert: „Denn eine kulturelle Form ist bedeutsam, weil sie Abstände und Einzigartiges hervorbringt und somit erfindungsreich ist. Sie wird die Vielfalt der Gedanken aus ihrem anfänglichen Eingeschlossensein herausholen, damit sie einen Beitrag zum Gemeinsamen der Intelligenz leisten kann“.³⁰ Um sich selbst in der aktiven und intelligiblen Differenz zur Welt und deren Realitäten (der politischen, der diskursiven etc.) ersprechen zu können, ist man „erfindungsreich“ – und braucht einen aktiven Umgang mit kulturellen Mustern und Ressourcen. Das führt *Leben? oder Theater?* eindringlich und komplex vor. Einfach lässt sich also nicht sagen, was ein Subjekt ist, das sich als kulturelles bestimmt, indem es sich erspricht. Aber es sollte jedes Recht haben, seine eigene Position aus dem Reichtum der Kultur heraus zu entwickeln, um ein eigenes Leben zu führen. Gerade unter extremen Umständen wie politischer Verfolgung, dem Druck der Zensur und einer Dominanz des Korrekten kann der Drang nach einer eigensinnigen Aussprache zur Selbstverortung unbändig werden und / oder als einzige Möglichkeit der Selbstbestimmung erscheinen. Die mag liminal, schwer verständlich und in Teilen vielleicht auch nicht leicht zu ertragen sein. Sie generell vom Diskurs auszuschließen, würde die Kultur unendlich ärmer machen. Ein Werk wie *Leben? oder Theater?* hat Zeit gebraucht, um neben der wissenschaftlichen Rezeption auch ein breiteres Publikum zu finden. Inzwischen gibt es einen französischen Erfolgs-Roman, ein Ballett und eine Oper³¹, die mit dem Werk arbeiten, gibt es Neuausgaben und eine reger werdende Forschungsdiskussion. Das nur in einem Werk realisierte „Singspiel“ bringt andere, etablierte Gattungen und Diskurse hervor und bereichert sie.

30 François Jullien: *Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur.* Übersetzt von Erwin Landrichter. Berlin: Suhrkamp 2017. (= edition suhrkamp.) S. 95.

31 David Foenkinos: *Charlotte.* Paris: Gallimard 2014. Charlotte Salomon: *Der Tod und die Malerin.* Ballett mit Gesang von Bridget Breiner und Michelle Dibucci. Musiktheater im Revier Gelsenkirchen, Uraufführung 2015. Marc-André Dalbavie: *Charlotte Salomon.* Oper in zwei Akten mit einem Vorspiel und einem Nachwort. Auftragsarbeit der Salzburger Festspiele, Uraufführung am 28. Juli 2014.



Political Correctness: Zur politischen Kultur in Nordamerika (1995)¹

Von Dieter Haselbach

Vorbemerkung des Autors 2020

Nachstehenden Text schrieb ich, während ich an der University of Victoria in British Columbia, an der Westküste Kanadas, lehrte. Schon vorher war ich oft in Nordamerika gewesen und hatte überall im Land mit vielen Menschen gesprochen. Die Auseinandersetzung mit „Political Correctness“ war ein Versuch zu verstehen, was mich jedesmal neu irritierte, wenn ich den Fuß auf nordamerikanischen Boden setzte: Mein (europäisches) politisches Orientierungssystem funktionierte nicht mehr. Ethnozentrismus, identitäre Politik, Tendenzen zu politischer Abschließung waren und sind in meiner europäischen Sicht „rechts“ – hier galten sie als „links“ und als die letzte Weisheit progressiver Politik. Und in der Kritik solcher Tendenzen, auch im Seminarraum, fühlte ich mich in mir unangenehmer Nähe zu – aus europäischer Sicht – „rechten“, konservativen Autoren, mit denen ich sonst keine politischen Werte teilte.

Schon damals war mir klar, dass die US-Gesellschaft, weniger die kanadische, politisch in zwei feindliche Blöcke gespalten war. Diese Spaltung wirkte tief bis in die Argumente der verfeindeten Gruppen; für abwägende Positionen war wenig Raum, zu sehr waren die Feinde ineinander verkeilt. Ich konnte mir damals nicht vorstellen, dass das gesellschaftliche und politische Zerwürfnis sich noch weiter vertiefen könnte. Aber die heutigen USA sind tatsächlich noch tiefer in einem Strudel politischen Irrationalismus. Insofern war die schon schattige Schlussbemerkung des alten Aufsatzes bei Weitem zu optimistisch. Und der politische Irrationalismus hat sich auch in Europa einen weiten Handlungsraum erobert.



Als ich vor inzwischen mehr als zwei Jahren das erste Mal meinen neuen Arbeitsplatz aufsuchte, das Soziologische Institut auf dem Campus der University of Victoria in der kanadischen Provinz British Columbia, sah ich draußen vor der Tür zwei Gestalten (sie wurden mir später als Kollegen aus der Politikwissenschaft vorgestellt), die versuchten, ihre brennenden Zigaretten vor dem strömenden Regen zu schützen. Einmal drinnen, wußte ich warum. „This is a smoke free building“, verkündete ein Schild. Der ganze Kontinent ist inzwischen smoke free, bis auf einige zugige Ecken.

- 1 Erstdruck in: Neue Politische Literatur 40 (1995), S. 116–133. – Bei der Durchsicht des Texts sind der Redaktion von *LiTheS* und auch mir einige Flüchtigkeiten, Interpunktionsfehler und an manchen Stellen ein Sprachgebrauch aufgefallen, ein durch meine lange Lebenszeit in fremdsprachiger Umgebung beschädigtes Deutsch. Ohne den Inhalt zu verändern, sind solche Stellen stillschweigend korrigiert oder lesbar gemacht worden.

Auch in meinem Büro darf ich nicht rauchen: „MAXIMUM FINE \$ 500.00“ steht auf dem Schild. Rauchen ist, so erklärte man mir, „politically not correct“.

An einem der ersten Tage in Victoria nahm mich der „chair of the department“² zur Seite und unterrichtete mich über Aufgaben und Gepflogenheiten. Drei Stunden Sprechstunde pro Woche mindestens werden von jedem Hochschullehrer erwartet. Ich solle, so der „chair“ weiter, immer die Bürotür weit offen haben, wenn ein Student in meinem Zimmer sei. Was denn zu tun sei, wenn ein Student um eine vertrauliche Unterredung bitte? Eine geschlossene Tür, so wurde beschieden, sei gefährlich³ und „politically not correct“.

Andere Länder, andere Sitten? Was man in Nordamerika, vor allem an Universitäten, heutzutage essen, sagen, schreiben darf, unterliegt den ungeschriebenen Regeln der Political Correctness. Inzwischen habe ich mich daran gewöhnt, vor dem Bonbongeschäft in einer Mall⁴ eine Anzeigentafel zu finden, die Süßigkeiten mit „no sugar, no cholesterol, no fat, no salt“ verheißt. Eine politisch korrekte Ernährung, so weiß ich nun, verzichtet auf alles Genannte.⁵ Und noch heute sehe ich vor mir, wie das Gesicht eines Gesprächspartners erstarrte, als ich, was ich von Karl May her als ‚Indianer‘ kenne, als „North American Indian“ zu bezeichnen wagte. Zumindest „indigenous people“ (eingeborene Völker) hätte ich sagen sollen. Politisch noch korrekter ist die Bezeichnung „First Nations“. Auch weiß ich nun, daß, wenn ich in einem Aufsatz das – meiner Meinung nach – schönere Geschlecht als „women“ und nicht „womyn“ bezeichne, dies als eine Stellungnahme dazu gelesen werden kann, wie sehr ich die Bemühungen um eine politisch korrekte Sprache mißachte.

In den USA und Kanada wird die Debatte um Political Correctness mit großer Passion geführt. Die Literatur zum Thema ist ausufernd und unübersichtlich; sie umfaßt von luziden intellektualistischen Etüden über scharfe Streitschriften bis hin zu reißerischen Aufmachern in der Massenpresse alle literarischen Genres. Die hier angezeigte Auswahl ist weder repräsentativ noch vollständig.

- 2 Es handelte sich hier nicht um einen Stuhl, sondern um den Institutsdirektor. Das früher übliche „chairman“ für diese Funktion gilt als nicht „politically correct“ und das neutrale „chairperson“ als zu umständlich. Also hatte ich es mit einem „chair“ zu tun.
- 3 Inzwischen weiß ich, daß die Unschuldsvermutung zugunsten des Angeklagten in Fällen von „sexual harassment“ (sexueller Belästigung) zumindest in den Medien und der öffentlichen Wahrnehmung suspendiert ist: ‚Wir wissen doch alle, wie Männer sind. Wo Rauch ist, muß auch Feuer sein. ...‘
- 4 Eine Mall hat für das heutige Amerika etwa die Funktion, die die Passagen für das Paris des 19. Jahrhundert hatten; vgl. hier die bekannten Arbeiten von Walter Benjamin.
- 5 Ebenso habe ich mich daran gewöhnt, daß meine von der Liebe zum Mittelmeer ebenso wie von meiner Herkunft geprägten Eßgewohnheiten (reichlich Olivenöl, Fleisch, Rotwein, Knoblauch, scharf gewürzte Würste, Butter, nie aber Margarine) ungefragt ständig kommentiert werden. Nur der Knoblauch aus meiner Liste gilt als akzeptabel, aber er habe olfaktorische Wirkungen, die wiederum nicht „politically correct“ sind. In der Lokalzeitung finde in jeden Tag mindestens einen Artikel, aus dem ich ersehe, daß man womöglich stirbt, wenn man gegen die diätischen Regeln der Political Correctness verstößt.



Political Correctness ist eine starke Strömung in der heutigen politischen Kultur Nordamerikas. Hier möchte ich mich auf einige wesentliche Dimensionen konzentrieren: Political Correctness ist ein Programm zur Reform von Sprache (I). Political Correctness ist eine Front im Kampf zwischen konservativen, liberalen und linken Kräften um die Kontrolle der Universitäten und deren Curricula (II). Political Correctness bietet sich als Lösung für das Problem der Integration multikultureller Gesellschaft an (III). Zum Schluß ist die Frage zu stellen, ob sich unter dem Zeichen der Political Correctness eine Desintegration nordamerikanischer Gesellschaften abzeichnet (IV).

PC als Sprachpurifizierung und ihre Implikationen

In der Alltagssprache des heutigen Nordamerika haben sich der Begriff „Political Correctness“ und das dazugehörige Adjektiv „politically correct“ weithin durchgesetzt. Ich zitiere aus dem Wirtschaftsteil einer beliebig gegriffenen Ausgabe des *Globe and Mail*, der führenden kanadischen Tageszeitung⁶: Ein neuer Aktienfonds in den USA, der sein Portfolio wesentlich aus Aktien der Vergnügungs-, Tabak- und Alkoholika-Industrie zusammenstellt, wird unter der Überschrift *A mutual fund for the politically incorrect* diskutiert. Und eine zweite Referenz vom selben Tag: Ein Bericht über die Bemühungen eines Herstellers von Großcomputern, nach Jahren der Krise wieder Profitabilität zu erreichen, zitiert den Präsidenten der Firma mit dem Satz: „Emotionally, customers had reached this point where the mainframe [Großcomputer] was no longer politically correct.“

In solchen Wendungen steht Political Correctness für eine Kultur der Reinigung und des Verzichts. Dies trifft auf tiefverwurzelte Bedürfnisse in der kollektiven Psyche Nordamerikas. Political Correctness ist ein lebensreformerisches Projekt zur Purifikation des Lebens. Am deutlichsten wird dies als Sprachreform, in der Purifikation der Sprache.

Politisch korrekte Sprache ist gereinigt von allen Formen von Diskriminierung. Politisch korrekte Sprache verhilft Opfern („victims“⁷) sprachlicher Diskriminierung zu sprachlicher Repräsentation, Opfer transzendieren dadurch ihr Schicksal und werden zu Subjekten. Aus der Sicht der politisch korrekten Sprachreform kann vieles ‚Opfer‘ sein: ethnische oder kulturelle Minderheiten, aber auch die vom menschlichen Tun und Treiben geschundene Natur. Opfer im politisch korrekten Sinne ist alles, was ‚anders‘ ist, Opferrolle und „otherness“ sind für die Political Correctness fast austauschbare Begriffe. Andersheit wiederum mißt sich an einem Maßstab, der selbst nicht unbestritten geblieben ist: anders ist alles, was eine Identität abweichend von einer dominanten Kultur der Macht hat, der Kultur der weißen Männer

6 Zitiert wird i. d. F. der Report on Business Nr. 8417, Sektion B, vom 6. Juni 1994, S. 1, 3 und S. 4.

7 Dinesh D’Souza prägte hier die überaus eingängige Formel von der „victim’s revolution“. Vgl. Dinesh D’Souza: *Illiberal Education. The Politics of Race and Sex on Campus*. New York: Vintage Books 1992, Kap. 1.

europäischer Abkunft⁸, der niederdrückenden Tradition der „dead white European males“ (im Folgenden: DWEMs).⁹

Wenn es um eine Sprachpurifikation von den Sedimenten dieser oppressiven Kultur geht, ist es manchmal schwer zu unterscheiden, ob die Ergebnisse der Reform ironische Erfindungen von Gegnern der Political Correctness oder ob sie schon jene ‚andere‘, nicht-diskriminierende Sprechweise sind. DWEMs haben beispielsweise, so Anhänger von Political Correctness, einen Kult der Klugheit etabliert. Im Kampf gegen solche ‚kulturelle Hegemonie‘ rückt an die Stelle des diskriminierenden „dumm“ das Attribut „differently intelligent“. Die positive Bewertung einer andersartigen Intelligenz soll denkmöglich werden. Hand in Hand damit geht die Forderung, solcherart andere Intelligenz anzuerkennen, also etwa im Schul- und Universitätssystem Leistungen nicht an einem vorab festgelegten Standard, sondern unter Einbezug jener, wenn andersartigen, so doch positiv zu bewertenden Differenz zu beurteilen. Prinzipiell rückt auf diese Weise etwa ein gesellschaftswissenschaftlicher Universitätsabschluß auch für solche Personen in Reichweite, deren ‚different intelligence‘ sie zum Lesen oder Verstehen sozialwissenschaftlicher Texte nicht prädestiniert.¹⁰ Es liegt in der Logik solcher Sprachreform, eine körperliche oder geistige Behinderung neutral als ‚Andersheit‘, emotional als eine differente Befähigung aufzufassen, und so ersetzt die Form „differently abled“ (anders befähigt) das alte, diskriminierende „disabled“ (behindert). Weitere Beispiele ähnlichen Zuschnitts lassen sich leicht anführen.¹¹

- 8 Juden gelten als Teil dieser dominanten Kultur. Bemerkenswert, aber nicht überraschend ist entsprechend, daß antisemitische Unterströmungen in politisch korrekter Literatur weit verbreitet sind.
- 9 In weiten Teilen der nordamerikanischen Linken ersetzte inzwischen diese kulturalistische These zur Herrschaft ältere klassenanalytische Ansätze. Vgl. hier Paul Bermans Einleitung „The Debate and Its Origins“ im Sammelband: *Debating P. C. The Controversy over Political Correctness on College Campuses*. Herausgegeben von Paul Berman. New York: Laurel 1992. (= A Laurel trade paperback.) S. 1–28, hier S. 14–16. Dort auch die Abkürzung DWEMs.
- 10 Ende Oktober 1994 tauchte auf dem Campus der University of Victoria ein Comic Strip aus der Serie *Doonesbury* auf, in dem solche Tendenzen nur unwesentlich überzeichnet werden. Ein Hochschullehrer kündigt die gültige Benotungspolitik wie folgt an: „As many of you may know, I used to view grading as an occasion for accountability. However, a recent lawsuit has compelled me to factor in considerations un-related to merit. I’m referring, of course, to victimhood. If you belong to a victim group, by virtue of gender, race, religion, ethnicity, class, family dysfunction, disability or addiction, please register your status with the dean before mid-terms are given.“ Eine Quelle war auf der Photokopie, die ich zu sehen bekam, nicht vermerkt.
- 11 Vgl. hier das an Beispielen reiche Buch von Robert Hughes: *Nachrichten aus dem Jammerthal. Wie sich die Amerikaner in political correctness verstrickt haben*. Aus dem Amerikanischen von Sabine Roth. München: Kindler 1994. Die amerikanische Erstausgabe *Culture of complaint. The Fraying of America*. New York [u.a.]: Oxford University Press 1993, S. 31, vermerkt z. B. die Form „other-visioned“, mit der ein negatives Urteil über die Sehstärke eines ‚Opfers‘ vermieden wird, oder „vertically challenged“, was die Körpergröße eines Gegenübers darstellt, aber nicht unzulässig kommentiert.



In der Welt der Political Correctness gilt es generell als Diskriminierung, Menschen nach ihren Fähigkeiten zu beurteilen. Wer dies tut, setzt sich dem Vorwurf des „ableism“¹² aus, eine politisch korrekte Wortprägung analog zu den bekannteren „racism“ oder „sexism“. Des „ableism“ macht man sich schon dort schuldig, wo man auf Standards bei der Erfüllung spezifischer Aufgaben besteht. Unterformen des „ableism“ sind so etwa „fatism“, Sonderbehandlung von Menschen aufgrund überdurchschnittlichen Körpergewichts, als „ageism“ gilt die Äußerung der Vermutung, daß Lebensalter ein Persönlichkeitsfaktor ist¹³, und „diseaseism“ ist der Einbezug chronischer Erkrankungen in eine funktionale Persönlichkeitsbewertung, etwa bei der Einstellung einer Arbeitskraft. In diesem Sinne begeht man wahrscheinlich die Sünde des „deathism“, wenn nicht Schlimmeres, falls man versäumt, Leichname in ihrem Persönlichkeitsrecht anzuerkennen und sie ‚politically correct‘ als „nonliving persons“¹⁴ zu adressieren. Natürlich geht es bei solchen Bewertungen nicht nur um die nichtdiskriminierende Anerkennung jenes Anderen im gesellschaftlichen Alltag, sondern vielleicht mehr noch um teilweise erhebliche, gerichtlich zu erstreitende Entschädigungen für berufliche Benachteiligung aufgrund von Diskriminierung.¹⁵

Andersheit wird in der Sprach- und Herrschaftskritik der Political Correctness zutreffend als herrschaftliche soziale Strukturierung markiert. Gleichwohl wird in politisch korrekter Sprache auf dieser Andersheit insistiert. Schwarze sind in den USA derzeit „African Americans“, allenfalls noch, zusammen mit anderen Personen dunkler Hautpigmentierung, „persons of color“. Wer sich diesen, auf beziehungsreiche Andersheit insistierenden Sprachregelungen nicht unterwirft und etwas anderes sagt, ist Rassist und als solcher Anhänger der oppressiven Kultur. Amerikareisende sollten sich über die je aktuell geltenden Sprachregelungen vorab kundig machen, um eventuelle Gesprächspartner nicht zu verletzen.

- 12 Diskriminierung wegen Beeinträchtigungen; die Übersetzung ist schwierig, vielleicht „Fähigkeitskult“.
- 13 Es ist in Nordamerika inzwischen ein durchgesetzter Verhaltensstandard, in Bewerbungsschreiben und Lebenslauf Alter oder Geburtsdatum zu verschweigen, eine Frage nach dem Alter gilt als extrem unhöflich. Akzeptabel und durchgesetzt ist es hingegen, eine Selbsteinordnung nach rassischen Merkmalen vorzunehmen: „white, including North African and Jewish“, „East Indian“ oder „South Pacific, including the Fidschii Islands“. Teil der Eingangsbestätigung zu einer Bewerbung auf Universitätsstellen in den USA ist regelmäßig ein Fragebogen zur rassischen Selbsterklärung, in dem die eben zitierten oder ähnliche Kategorien anzukreuzen sind.
- 14 Vgl. Hughes, Nachrichten aus dem Jammertal, S. 34.
- 15 Es handelt sich hier durchaus nicht um belanglose Abstraktheiten. Hier ein Beispiel für „fatism“: Vor einigen Monaten wurde in den USA von einer Frau eine Entschädigung von einem Krankenhaus erstritten, weil dieses sie auf ihre Bewerbung hin nicht eingestellt hatte. Sie konnte die notwendigen formalen Voraussetzungen für eine Einstellung vorweisen. Das Krankenhaus hatte vorgebracht, sie könne sich, wegen ihrer Körperfülle, die im Prozeß unbestritten blieb, nicht bücken und sei deswegen zur Ausübung des Berufs der Krankenschwester ungeeignet. Die Frau bekam Recht mit der Eingabe, sie sei wegen Körperfülle benachteiligt worden. Die Einlassung des Krankenhauses wurde demgegenüber zurückgewiesen. Der Klägerin wurde eine Entschädigung zugesprochen. Der Fall wurde in den nordamerikanischen Medien weithin diskutiert.

Besonderheit und kulturelle Andersheit gegenüber der ‚herrschenden Kultur‘ tauchen zweimal in der politischen Gleichung des nichtdiskriminierenden Diskurses auf. In der ‚herrschenden Kultur‘ sei Andersheit Ansatzpunkt von Unterdrückung, das Andere als Anderes hätte sich in und durch sie konstituiert. In einer politisch korrekten Welt, in der Diskriminierung verschwunden ist, ist Andersheit Ausgangspunkt von Stolz, „pride“, ist Zugehörigkeit. Dies ist eine entscheidende Wendung. Andersheit in diesem positiven Sinn, Identität, entspringt in der Sicht der politischen Korrektheit aus einer ethnischen (oder soll man sagen: rassischen?) Zugehörigkeit, aus Geschlechtszugehörigkeit¹⁶, aus sexueller Orientierung. Der Sprachpolitik von Political Correctness ist so eine Tendenz zur Ethnisierung, zur biologischen Verdinglichung sozialer Beziehungen¹⁷ inhärent. Daß persönliche ‚Identität‘¹⁸ in der Regel komplexer ist als die Zugehörigkeit zu einer Gruppierung im Sinne ethnischer oder geschlechtlicher ‚otherness‘, geht verloren. Identität ist Zugehörigkeit zu „black“, „gay“, „woman“, oder genauer „black gay“, „lesbian First Nation“, oder, behüte, „white heterosexual male“.¹⁹

Die Lancierung politisch korrekter Sprache ist ein Versuch, Massenbewußtsein über Sprachpolitik zu steuern. Solcherlei Versuche sind im Medienzeitalter keine Besonderheit von Political Correctness. Die politische Sprache in den USA hat auch woanders bemerkenswerte Euphemismen hervorgebracht: so wurde der Börsenkrach von 1987 zu einem „equity retreat“ verharmlost, und für massive Personalentlassungen („Freisetzungen“) in „corporate America“ hat sich gegenüber dem brutaldirekten „downsizing“ die Kategorie „rightsizing“²⁰ durchgesetzt, die in der Regel zur „lean corporation“, zum schlanken²¹ Betrieb führt. Aber solche Neigungen sind auch der deutschen Sprache nicht fremd: das Entstehen von „-parks“ allerorten, zur „Entsor-

- 16 Im pruden amerikanischen Englisch immer „gender“, nie „sex“, denn letzterer Terminus hat neben Geschlecht noch eine andere, irritierende, Bedeutung.
- 17 Max Weber, der Ethnizität konsequent als soziale Konstruktion, als „Gemeinschaftsglauben“ faßt, beobachtet hier zutreffend und durchaus zeitgemäß: „Fast jede Art von Gemeinsamkeit und Gegensätzlichkeit des Habitus und der Gepflogenheiten kann Anlaß zu dem subjektiven Glauben werden, daß zwischen den sich anziehenden oder abstoßenden Gruppen Stammverwandtschaft oder Stammfremdheit bestehe.“ Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Studienausgabe. 5. Aufl. Tübingen: Mohr 1976, S. 237.
- 18 Zur „Identitätspolitik“ in der Political Correctness s. u.
- 19 Paul Berman beobachtet zutreffend, daß es in der amerikanischen kulturellen Linken inzwischen weit verbreitet ist, „that in cultural affairs, the single most important way to classify people is by race, ethnicity, and gender – the kind of thinking that leads us to define one person as a white male, someone else as an Asian female, a third person as a Latina lesbian, and so forth.“ Berman, *The Debate and Its Origins*, S. 13.
- 20 Die beiden letzten Beispiele in Hughes, *Nachrichten aus dem Jammertal*, S. 44.
- 21 Schlankheit ist, als Teil von ‚wellness‘ und ‚fitness‘, ein so unbestreitbares Ideal der Körperkultur Amerikas, wie „French fries“ und „hamburgers“ zur nordamerikanischen Diät gehören.



gung“ gefährlicher Substanzen oder für die Industrie, mag hier als Beispiel hinreichen.

Das Besondere der Bezeichnungspolitik von Political Correctness ist, daß sie nicht verschleiern und beschönigen will, sondern daß sie als ‚falsch‘ empfundene Bezeichnung frontal als Diskriminierung angreift. Umgekehrt gilt schon die politisch korrekte Sprachform nicht selten als genuiner Beitrag zur Überwindung von Ungleichheit und zu einer gerechteren Gesellschaft. Eine akademische Streitschrift für Political Correctness gibt so der Hoffnung Ausdruck, daß solche Sprachpolitik der Funke sei, der eine kulturelle Eruption zündet: „PC'ers propose symbolic changes that could alter everything.“²² Wahrscheinlicher allerdings ist, daß Sprachreinigung im Zeichen von Political Correctness bestenfalls zu einer neuen Sensibilität der Form führt, daß Diskriminierung in der ‚falschen‘ Bezeichnung vermutet, als ein aus der sozialen Welt herausgelöstes und als ein auf Sprache begrenztes Phänomen identifiziert wird. Der mit glühendem Ernst betriebene Kampf gegen Diskriminierung verkürzte sich dann auf den Kampf gegen diskriminierende Benennungen. Der Geruch brennenden Papiers liegt über der Szene.²³

Mehrere allgemeine Regeln strukturieren das semantische Feld von Reinigung und Verzicht in Political Correctness. Die wichtigsten scheinen mir zu sein:

(A) Opfer sind politisch korrekt, Täter nicht. Hintergrundannahme ist, daß die soziale Welt sich restlos in diese beiden Kategorien sortieren läßt. Täter sind in der überwiegenden Zahl der Fälle die Abkömmlinge der DWEMs.

(B) ‚Klein‘ ist politisch korrekter als ‚groß‘. Das gilt auch bei metaphorischer Verwendung des Wortes. Auch deswegen sind beispielsweise Minderheiten „politically correct“.²⁴

- 22 Jung Min Choi und John W. Murphy: *The Politics and Philosophy of Political Correctness*. Westport: Praeger 1993, S. xii.
- 23 Die Auseinandersetzung kann aber auch einfach komisch sein: In Kanada (leider habe ich den entsprechenden Artikel aus dem *Globe and Mail* nicht archiviert) gab es kürzlich eine Kontroverse über einen Text, in dem – als Zitat – Rousseaus Begriff des „edlen Wilden“ verwandt wurde. Als dieser Text für ein Schullesebuch ausgesucht wurde, bestand der Verlag darauf, den Terminus durch das nicht diskriminierende „First Nations“ zu ersetzen. Der Autor des fraglichen Textes beklagte sich bitterlich und öffentlich, daß durch solcherlei Operationen nicht nur sein Argument zerstört werde, sondern daß unter der Bedingung solcher Purifikation eine historisch bezugreiche Sprache und eine Argumentation, die eine Auseinandersetzung mit vergangenen Urteilen und Vorurteilen sucht, nicht mehr möglich seien.
- 24 Als Angehörige(r) einer Minderheit ist die Person sogar ausnahmsweise dann „politically correct“, wenn sie dem männlichen Geschlecht angehört. Der Opferstatus als Minderheit scheint den männlichen Täterstatus mehr als zu kompensieren. Edith Kurzweil ironisiert dies, wenn sie in diesem Sinne von einem „American (Hungarian-born and ‚politically correct‘) political scientist“ berichtet. Edith Kurzweil: *Political Correctness in German Universities*. In: *Partisan Review* 60 (1993), Nr. 4, S. 583–590, hier S. 584.

(C) Dinge, die Vergnügen bereiten, sind politisch nicht korrekt. Das gilt namentlich, aber nicht ausschließlich für Zigarren²⁵ und – schlimmer noch – „environmental tobacco smoke (ETS)“²⁶.

Auch im Alltagsleben zeigt Political Correctness durchaus Auswirkungen. Unter dem Bann von Political Correctness wird öffentliches Sprechen freudlos und flach; Witz, Doppelbödigkeit, Anspielungen, polemische Pointierung verschwinden, und mit ihnen verschwindet das befreiende Lachen. Vieles ist nicht mehr sagbar. Sprachreinigung ist ein moralisches Projekt, der Verstoß gegen den comment mit Schuldgefühlen bewehrt. „The language of *political correctness* is saturated in guilt“.²⁷ Barbara Epstein, Hochschullehrerin in Kalifornien, gibt Beispiele für diesen neuen Moralismus. Nicht nur in den Hörsälen beobachtete sie eine Angst, etwas zu sagen, was andere verletzen könnte, eine „atmosphere of self-intimidation among students, among faculty, and in progressive circles outside the university.“²⁸ Fast noch wichtiger sei, daß die Kontrolle des Sprachgebrauchs zum Machtmittel wird. Durch eine Einschränkung des Sagbaren auf das politisch Korrekte werden Überlegungen, die dem Anspruch von Political Correctness auf die richtige Sprache gefährlich werden können, zensiert. Political Correctness immunisiert sich so prozedural gegen Kritik. Laut Epstein wird Political Correctness zu einem Instrument der Verdeckung, des Denkverbots. Sie berichtet von „overt attempts to define certain areas as off-limits for discussion.“²⁹ Wer solche durch Sprachtabus geschützte Positionen politisch angreift, ist nicht nur politischer Gegner, sondern wird als moralisch minderwertig abgetan.³⁰ Political Correctness züchtet so eine neue Kultur der Intoleranz. Die politische oder akademische Diskussion von Positionen aus dem Spek-

- 25 Man sollte dies Herrn Bundespräsidenten Herzog nahelegen, bevor er in seiner neuen Funktion Nordamerika besucht.
- 26 Vgl. Peter L. Berger: *Furtive Smokers – and What They Tell Us About America*. In: *Commentary* (Toronto) 97 (1994), Nr. 6, S. 21–26, hier S. 22. Berger sieht in der Anti-Raucher-Bewegung der USA die „Klassenmacht der Intellektuellen“ wirken. Vergleichbare soziologische Thesen, wenn auch nicht so zugespitzt, hat in Deutschland prominent Helmut Schelsky vertreten. Das Machtstreben der neuen sozialberuflichen Intellektuellenklasse sieht Berger insgesamt als wesentliche Triebkraft von *political correctness*.
- 27 Barbara Epstein: *Political Correctness and Collective Powerlessness*. In: *Socialist Review* 21 (1991), Nr. 3/4, S. 13–35, hier S. 25.
- 28 Ebenda, S. 20–21.
- 29 Ebenda, S. 22.
- 30 Eine ähnliche Beobachtung findet sich auch in einem Beitrag zur kanadischen Politik des Multikulturalismus. Gilles Paquet beklagt, daß „[c]osmopolitanism has come to be regarded as the only attitude that is morally and politically correct.“ Eine Diskussion konfligierender Werte sei durch diese Vorurteilsstruktur fast unmöglich geworden: „Any questioning of the wisdom of the policy [des Multikulturalismus, D.H.] is branded so quickly as racist that many have simply abandoned the forum. The result is not less resentment but less open airing of deeply felt concerns.“ Gilles Paquet: *Political Philosophy of Multiculturalism*. In: *Ethnicity and Culture in Canada. The Research Landscape*. Herausgegeben von John W. Berry und J.A. [Jean] Laponce. Toronto: University of Toronto Press 1994, S. 60–80, hier S. 64 und S. 77.



trum des Feminismus oder sich ethnisch definierender Gegenkulturen werde, so Epsteins Beobachtung, steril und scholastisch; Kritik von außen gibt es nicht mehr. Epstein vergleicht dies mit der Atmosphäre stalinistischer Parteien; abweichend vom „correct lineism“³¹ allerdings bezieht sich Political Correctness mit ihren moralisch bewehrten Forderungen nach Linientreue nicht nur auf Parteimitglieder, sondern unterwirft die gesamte Gesellschaft ihrem Regime.

Daß trotz des sprachlichen Unsinns, der bei der Durchsetzung einer politisch korrekten Sprache hervorgebracht wird, dieses Unternehmen nicht schon längst aufgegeben wurde, ist erstaunlich. Verständlich wird dies vor dem Hintergrund eines purifikatorischen Fundamentalismus, der weiter vitales Teil der nordamerikanischen Kultur ist. Für Beobachter von woanders bleibt dies selbst dann schwer nachvollziehbar, wenn sie sich Mühe geben.

Robert Hughes bringt in seinem lesenswerten Buch einen plausiblen Vorschlag ein, wie man angesichts der substantiellen Fremdheit der nordamerikanischen Kultur Political Correctness an- und auffassen soll: aus der sicheren Distanz des Fremden. Der aus Australien stammende, aber seit mehr als zwei Jahrzehnten in New York lebende Kunstkritiker sieht das kulturpolitische Leben in den USA durch eine extreme Polarisierung gekennzeichnet. Diese Spaltung habe „mittlerweile fast so etwas wie zwei puritanische Sekten hervorgebracht, von denen die eine einem elegischen Konservatismus frönt, während die andere mit der Pose des Revolutionärs kokettiert, sich dabei jedoch hinter akademischer Larmoyanz verschanzt, um sich nicht in der wirklichen Welt engagieren zu müssen.“³² Für Hughes ist Political Correctness das intellektuelle Wechsel- und auch Zusammenspiel³³ zweier realitätsferner Radikalismen, dem „politisch und dem patriotisch Korrekten“.³⁴ Hughes propagiert Äquidistanz als angemessene Erkenntnishaltung und hält Stellungnahmen im intellektuellen Kampfgetümmel für sinnlos: „[...] mehr als ihre Gegner verabscheuen beide [politisch und patriotisch Korrekte, D.H.] nur denjenigen, der zwischen ihnen zu vermitteln sucht. Soviel zur jüngsten Mutation des puritanischen Erbes.“³⁵

Hochschulpolitik

Mehr über Hughes' ‚patriotisch Korrektes‘ lernt man in einer anderen Facette der Auseinandersetzung um Political Correctness. Gegen eine vermeintliche linke

31 Epstein, *Political Correctness and Collective Powerlessness*, S. 23.

32 Hughes, Nachrichten aus dem Jammertal, S. 95.

33 Beide Seiten brauchen einander, „um ihr jeweiliges Parteiprogramm zu einer chiliastischen Schlacht um die Seele Amerikas aufzubauchen. Die radikale akademische Linke und die kulturkonservative Rechte sind ineinander verkeilt in einer prachtvollen symbiotischen folie à deux“. Ebenda, S. 111.

34 Ebenda, S. 117.

35 Ebenda, S. 111.

Dominanz an den amerikanischen Universitäten³⁶ wurden in den späten Jahren der Reagan-Präsidentschaft und in der Bush-Ära konservative Attacken geritten, die sich als Angriff auf Political Correctness ausgaben. Diese Debatte betraf Curricula, sie betraf Gleichstellungspolitik, sie gab sich besorgt über die intellektuelle Luft-
hoheit in den Hörsälen. Dieser Streit strahlte bald auf den gesamten Bereich von Kunst und Kultur aus. Roger Kimballs Buchtitel *Tenured Radicals* – dem Sinn nach zu übersetzen als „verbeamtete Linksradikale“³⁷ – faßt recht gut zusammen, worauf sich die hochschulpolitischen Attacken richten. Behauptet wird, die 68er Generation habe inzwischen die Universitäten, besonders die Humanities-Departments sowie die höhere Administration, fest im Griff. Der Marsch in die Institutionen sei erfolgreich gewesen, nun werde die kulturelle Revolution von oben administriert.

Materialien zu Political Correctness in der Hochschule bietet der Sammelband *Debating P. C.*³⁸. Nach einer orientierenden Einleitung des Herausgebers Paul Berman, eines Ostküstenintellektuellen mit – wollte man ihn in der europäischen politischen Landschaft verorten – sozialdemokratischen Sympathien, werden Dokumente von Debattanten veröffentlicht. Berman schöpft aus verschiedenartigen Quellen, nebeneinander finden sich elegant ausgefeilte Essays, Gelegenheitsarbeiten und Interviews. Berman hat kompetent ausgesucht, der Facettenreichtum der akademischen Political Correctness-Debatte spiegelt sich wider. Auch kann der Band viel Lesearbeit woanders ersparen. Dinesh D’Souza etwa, der mit seiner konservativen Streitschrift *Illiberal Education*³⁹ sich als Erfolgsautor des ‚P. C.-bashing‘ etablieren konnte, ist bei Berman mit einem kurzen Interview⁴⁰ repräsentiert, in dem alle Argumente bündig zusammengefaßt sind. Auf die Originalarbeit braucht also nur derjenige zurückzugreifen, dem es nicht um die Argumentationslinie, sondern ganz spezifisch um Details und Illustrationen⁴¹ D’Souzas geht.

36 Das Gefühl tiefer Verletzttheit über die Nicht-Präsenz konservativer Wissenschaft an der Universität läßt sich, nicht ohne selbstkritische Zwischentöne, in Paul Gottfrieds Insider-Studie nachlesen; vgl. Paul Edward Gottfried: *The Conservative Movement*. 2., überarb. Aufl. New York: Twayne 1993. (= *Social Movements Past and Present*.) bes. Kap. 3: „Ivory Tower/Ivory Gate: The Conservative Mind on Campus“.

37 Roger Kimball: *Tenured Radicals. How Politics has Corrupted Our Higher Education*. New York: Harper Collins 1991. – „Radical“ steht in der politischen Sprache Nordamerikas für links; die Erfahrung, daß es auch eine radikale Rechte/radikale Mitte gibt, hat sich sprachlich noch nicht niedergeschlagen.

38 Siehe Fußnote 9.

39 D’Souza, *Illiberal Education*.

40 The Big Chill? Interview with Dinesh D’Souza. In: *Debating P. C.*, S. 29–39.

41 D’Souzas Argumente in *Illiberal Education* blieben nicht unwidersprochen. Immer wieder wurde ihm vorgeworfen, einen recht freizügigen Umgang mit Fakten zu pflegen. Michael Bérubé kommentiert in diesem Sinne, D’Souzas Arbeit „relies [...] on a canny strategy of media saturation. That is, D’Souza’s goal, in part, is simply to flood the media with so copious an amount of misinformation and second-hand innuendo as to keep his critics busy doing nothing other than running down his sources and gainsaying him point by spurious point.“ Michael Bérubé: *Exigencies of Value*. In: *The Minnesota Review* (1992/93), Nr. 39, S. 63–87, hier S. 64. Ähnlich Gottfried in einer Kritik aus konservativer Perspektive: „Con-



Mit Berman lassen sich einige Hauptlinien der hochschulpolitischen Auseinandersetzung ausmachen. Ich konzentriere mich hier auf den Kampf um einen ‚literarischen Kanon‘ und auf das Problem der Hochschulzulassungspolitik.

Gleichstellungspolitik ist auch in Deutschland vertraut. Die Auseinandersetzung um sie bekommt in Nordamerika allerdings, vor dem Hintergrund des multiethnischen Charakters der Gesellschaft, eine in Deutschland unbekannte Zuspitzung: Sowohl in der Zulassung von Studenten zum Studium als auch in der Besetzung von Hochschullehrerstellen konkurrieren Gesichtspunkte einer kompensatorischen Gleichstellung („equity“ oder „equal opportunity policies“) mit solchen eines Zugangs nach Leistungskriterien; hierbei geht es sowohl um „ethnicity“ als auch um „gender“.

Was die Besetzungspolitik für Fakultätspositionen angeht, so verbirgt sich, ganz wie in Deutschland, hinter der offiziellen Formel von einer bevorzugten Behandlung unterrepräsentierter Gruppen für den Fall der Gleichqualifikation oft eine – um es vorsichtig auszudrücken – eher zögerliche Bewegung hin zu proportionaler Repräsentation, obwohl es hier durchaus auch radikale Fachbereiche gibt, die eine Besetzungspolitik im Geiste der Gleichstellung kompromißlos betreiben.

D’Souza, selbst Immigrant in die USA mit einer dunklen Hautpigmentierung, deutet zu Recht auf einige Probleme von Gleichstellungspolitik hin. Neben der platten Ungerechtigkeit, daß in einem formellen oder informellen Quotierungssystem die Hochschulzulassung nicht von Leistung, sondern von Rasse abhängt, führen Quoten bei Studenten⁴², so D’Souza, zur ‚negativen Diskriminierung‘ von Minderheiten. Dies sei besonders offensichtlich dort, wo Quoten-Gruppen dem Generalverdacht unterlägen, allein wegen rassistischer Zuschreibung zugelassen worden zu sein; letzteres sei vor allem bei schwarzen Amerikanern der Fall. Unmittelbare Folge der Quotierungspolitik sei eine Festigung zunächst defensiver, aber zunehmend aggressiv ausgeprägter ethnischer Gruppenidentität, sei auch in letzter Konsequenz die zunehmend rassistische Atmosphäre an den amerikanischen Universitäten.⁴³ Außerdem habe Gleichstellungspolitik oft schlicht absurde Folgen: US-Universitäten

sisting, for the most part, of anecdotes about left-wing excesses among the professoriate and academic administrators, the work was neither original nor well researched.“ Gottfried, *The Conservative Movement*, S. 76.

42 Es mag hier dahingestellt bleiben, in welchem Maß solche Quoten formell oder informell für die Zulassung von Studenten an US-Universitäten gelten: D’Souza belegt seine Argumentation am Beispiel der University of California at Berkeley, bezieht sich aber implizit auf das amerikanische Universitätssystem insgesamt.

43 „Racial division“, so beschreibt D’Souza das Paradox von Gleichstellungspolitik, „is the natural consequence of principles that exalt group equality above individual justice. [...] Paradoxically, a program that began as a campaign to eliminate race as a factor in decision making has come to enforce race as a factor in decision making. Admission policies that once sought to extend equal opportunity to all individuals regardless of their background now exalt group membership above individual achievement in allocating scarce seats in the freshman class.“ D’Souza, *Illiberal Education*, S. 51.

konkurrierten inzwischen, so D'Souza, mit erheblichem finanziellem Einsatz um schwarze Studenten, Doktoranden und Promovierte, und dies, um Quoten selbst dort aufzufüllen, wo es kein Angebot qualifizierter Kandidaten gebe. Demgegenüber sei der universitäre Arbeitsmarkt für andere Gruppen sehr eng.

Von links wird solche Kritik vehement zurückgewiesen. Radikale Stimmen erklären, unbeschadet solcher Angriffe, Gleichstellungspolitik zu einer der aktuellen Formen von Klassenkampf und diesen *sui generis* für moralisch gerechtfertigt, was immer auch die unmittelbaren Folgen seien⁴⁴. Im liberalen Lager wird darauf verwiesen, daß, wenn auch Gleichstellungspolitik per Quotierung ein ungeliebtes und grobes Hilfsmittel zur Kompensation struktureller Benachteiligung bleibe, es doch keine Alternative zu ihr gebe. Entsprechend könne es nicht darum gehen, die Anerkennung von Gruppenrechten aufzugeben, sondern allenfalls darum, es mit einem verfeinerten und flexiblen Quotierungsinstrument administrativ allen recht zu machen.

Die konservative⁴⁵ Kritik – D'Souza steht hier nicht allein – markiert einen konzeptionellen Widerspruch in der Politik der Gleichstellung durch Quotierung. Als Ziel von Gleichstellung wird im liberalen (sozialdemokratischen) Mainstream angegeben, daß ethnische Differenzen zu überwinden seien. In der ethnischen Quote aber wird lediglich zum Kriterium von Chancen, was vorher den Grund für Diskriminierung abgab. Zugehörigkeit bestimmt sich weiter am ethnischen Kriterium. In der inhärenten Logik der Quote hat ethnische Gleichstellung so eine Schlagseite zu einem wohlmeinenden Rassismus. Es ist durchaus nicht von der Hand zu weisen, wenn konservative Kritiker von Gleichstellungspolitik solchen kompensatorisch-menschenfreundlichen Rassismus in einer komplexen und mehrschichtigen Verbindung zu zunehmenden feindlich-rassistischen Tendenzen quer durch die gesamte nordamerikanische Gesellschaft sehen. Unsinnig allerdings erscheint es mir, wie D'Souza und seine Gesinnungsfreunde Rassismus in der nordamerikanischen Gesellschaft allein aus diesem Faktor erklären zu wollen⁴⁶. Das Motivgeflecht des Rassismus ist zu komplex, als daß es von hochschulpolitischen Maßnahmen der einen oder anderen Art überformt werden könnte.

44 Dies scheint die Position von Tom Lewis zu sein; vgl. Tom Lewis: *Political Correctness: A Class Issue*. In: *The Minnesota Review* (1992/93), Nr. 39, S. 88–102.

45 Aus seiner Sicht ordnet Paul Gottfried D'Souzas Attacken gegen Political Correctness auf dem Campus dem liberalen Lager zu: „It is hard to see how this work represents an assault on egalitarian social engineering in higher education.“ Gottfried, *The Conservative Movement*, S. 77. Um den Titel des wahrhaft Konservativen gibt es auch in Nordamerika einigen Streit.

46 „The predictable result [von Quotierung] is a jealous and often bellicose group consciousness among students who do enroll. They think of themselves as ethnic platoons engaged in a silent struggle in which the gains of one necessarily entail the losses of the other.“ D'Souza, *Illiberal Education*, S. 51.



Ein zweiter hochschulpolitischer Streitpunkt sind Curricula. Was soll an Hochschulen gelernt werden? Für die Mehrzahl der Fächer, die Naturwissenschaften, die Ingenieurstudiengänge und – mit Einschränkungen – die Sozialwissenschaften, scheint diese Frage völlig überflüssig, seit Versuche mit ‚germanischer Physik‘ oder ‚sozialistischer Medizin‘ sich als wenig praktikabel erwiesen haben. Anders sieht es im Fall der Geisteswissenschaften, der Geschichte, Literatur etc. aus. Viele werden sich an die erregten Debatten um gymnasiale Curricula aus den 70er und 80er Jahren in Deutschland erinnern. Die Frage, was zu lernen sei, polarisiert auch in den USA. Einige kulturelle Besonderheiten sind jedoch zu beachten. In Nordamerika betrifft die Auseinandersetzung nicht den Schulunterricht, sondern die ersten Jahre des Universitätsstudiums. Die USA, wie auch Kanada, haben eine lange Erfahrung mit einem Einheits- oder Gesamtschulkonzept, und die öffentlichen Schulen sind eingeständenermaßen und notorisch schlecht. Colleges und Universitäten haben Aufgaben in der Allgemeinbildung zu übernehmen, die man in einem funktionierenden Schulsystem in früheren Stadien angehen würde.

In der Political Correctness-Debatte wurde die curriculare Auseinandersetzung auf die Frage zugespitzt, welche Bücher zum Kanon eines literarisch-kulturellen Grundwissens gehören und entsprechend an der Universität gelesen werden sollen. Die USA sind eine multiethnische und multikulturelle Gesellschaft. Die Debatte um den Kanon dreht sich um die Frage, inwieweit ethnische Kulturen, Frauenliteratur und die populäre Kultur Teil der literarischen und Allgemeinbildung sein sollen. Im konservativen Lager dominiert die Ansicht, nur Texte sollten gelesen werden, die der nagenden Kritik der Zeit widerstanden haben, Klassiker also. Die kulturelle Linke argumentiert dagegen, daß die Beschränkung allein auf literarische Klassiker eine Dominanz der herrschenden, der Kultur der DWEMs perpetuiere⁴⁷. Auch zeitgenössische Texte, solche aus Minderheiten-Literaturen und fremden Ländern sowie nicht-literarische Texte müssen hiernach ihren Platz im Literaturunterricht haben. Bietet dies schon genügend Sprengstoff, so geht es weiterhin auch noch um Methoden der Literaturinterpretation. Sollen Studenten in einer Lesehaltung geübt werden, die sie in die ewigen menschlichen Probleme und in die Wahrheiten der klassischen Texte einweiht? Oder sollen sie mit Methoden vertraut gemacht werden, die sozialhistorisch, dekonstruktiv (was immer das ist), klassenanalytisch oder wie auch immer dem Klassischen am Klassischen die bedingungslose Reverenz verweigern?

Die Härte der Debatte um den literarischen Kanon universitärer Allgemeinbildung läßt sich, wie Katha Pollitt beobachtet hat, fast nur aus der stillschweigenden – und ich befürchte: zutreffenden – Voraussetzung erklären, daß die Texte, die im College behandelt werden, für die überwiegende Mehrzahl der Studenten die einzigen lite-

47 So z. B. Henry Louis Gates, Jr.: *Whose Canon is It, Anyway*. In: *Debating P.C.*, S. 190–200, hier S. 199–200: „To reform core curriculums, to account for the comparable eloquence of the African, the Asian and the Middle Eastern traditions, is to begin to prepare our students for their roles as citizens of a world culture [...] rather than [...] as guardians at the last frontier outpost of white male Western culture, the keepers of the masterpieces.“

rarischen Texte sind, die sie je lesen werden.⁴⁸ Wenn jemand im Lauf seines Lebens nur fünf oder auch zwanzig Bücher liest, hat jedes einzelne ein besonderes Gewicht. Die Folgen der Lektüre im Hochschulseminar erscheinen absurd vergrößert: ‚Falsche‘ Lektüre, so Befürchtungen der Konservativen, sprengt die Gesellschaft an den Fundamenten, von den Grundwerten her; der Linken wird zugetraut, daß genau dies das Ziel sei, wenn neue Lektüreformen und -inhalte eingeschmuggelt werden.⁴⁹ Ein stockfleckiger literarischer Traditionalismus prägt die Bücher Allan Blooms⁵⁰ und Roger Kimballs, Dinesh D’Souzas Ausführungen zum Thema sind geschmeidiger, scheinbar kompromißbereiter, aber in der Sache ebenso eng. Alle drei Bücher können als ‚Klassiker‘ der neuesten konservativen Breitseite gegen die Universitäten gelten; alle drei Bände waren auch ein kommerzieller Erfolg und standen z. T. monatelang auf der Bestsellerliste für amerikanische Sachbücher.⁵¹ Liberale Gegenstimmen sind zugänglich in Paul Bermans Sammlung, im Sonderheft von *The Minnesota Review*⁵², liberalkonservativ und neo-konservativ ausgerichtet sind die sehr lesenswerten Aufsätze in einem Sonderheft von *Partisan Review*⁵³. Von diesen Quellen aus erschließt sich zumindest ein Teil der fast unüberschaubaren Vielzahl von Aufsätzen in verstreuten Zeitschriften.

In Umkehrung der Argumentationsfigur der Konservativen wird von links hinter den konservativen Attacken auf die Hochschule das Motiv vermutet, Kontrolle über Administration und Curricula gewinnen zu wollen. Letztes Ziel der Konservativen sei es, die Universitäten in das kulturelle Klima der 1950er Jahre zurückzustoßen, in die Zeit des McCarthyistischen antikommunistischen Verfolgungswahns, in die heißen Jahre des kalten Kriegs. In der Tat gelten die 1950er Jahre dem Konservatismus in den USA als das ‚goldene Zeitalter‘, denn da stimmten die Fronten noch.

48 „In America today, the underlying assumption behind the canon debate is that the books on the list are the only books that are going to be read and if the list is dropped, no books are going to be read. Becoming a textbook is a book’s only chance – all sides take that for granted.“ Katha Pollitt: Why Do We Read?. In: Debating P. C., S. 201–211, hier S. 207.

49 Roger Kimball, *Tenured Radicals*, S. 2, drückt dies so aus: „[...] what is at stake in these difficult questions [nach Lehrinhalten und -methoden] is more than an academic squabble over book lists and pedagogy; what is at stake is nothing less than the traditional liberal understanding of democratic society and the place of education and high culture within it.“

50 Allan Bloom: *The Closing of the American Mind*. New York: Simon and Schuster 1987.

51 Der Auflagen Erfolg zunächst Blooms, dann anderer konservativer Autoren über *Political Correctness* regt John Searle zu folgender Betrachtung an: „[...] it is worth noting that Bloom demonstrated to publishers and potential authors one thesis beyond doubt: It is possible to write an alarmist book about the state of higher education with a long winded title and make a great deal of money. This consequence appears to provide at least part of the inspiration for a number of other books, equally alarmist and with almost equally heavy-duty titles [...].“ John Searle: *The Storm Over the University*. In: Debating P. C., S. 85–123, hier S. 86.

52 *The Minnesota Review*. A Journal of Committed Writing (Herbst/Winter 1992/93), Nr. 39: Themenheft *PC Wars!*

53 *Partisan Review* 60 (1993), Nr. 4: Themenheft *The Politics of Political Correctness*, mit einem Schwerpunkt auf der hochschulpolitischen Debatte.



Ebenso allerdings wie die konservativen Befürchtungen über eine linke Dominanz an den Hochschulen dürften die linken Befürchtungen über ein konservatives Rollback übertrieben⁵⁴ und Ausdruck dafür sein, wie sehr die Gegner bis zum Realitätsverlust ineinander verbissen sind. Mit Blick auf öffentliche Anerkennung allerdings scheinen der konservative Angriff und die dahinterstehende traditionalistische Weltsicht die Oberhand über die „tenured radicals“ zu haben. Die Herzen der Massen fliegen dem einfach strukturierten Weltbild der Konservativen zu; konservatives Denken hatte schon immer den Vorzug scheinbarer Konkretheit.

Dies zeigt sich auch dort, wo die Debatte um Political Correctness aus den Hochschulen hinaus auf andere Institutionen des öffentlichen Lebens in den USA übergreifen hat. Im wohl dichtesten Kapitel seiner *Nachrichten aus dem Jammertal*⁵⁵ beschreibt Hughes, wie der Streit um den Kanon des Edlen, Guten und Schönen auf den Kunstbetrieb, auf Museen, öffentliche Rundfunkstationen, auf die staatliche Kunstförderung ausstrahlte, wo wirklich oder vermeintlich öffentliche Gelder im Spiel waren. Von radikal-konservativer und christlicher Seite wird alles bekämpft, was eine Aura von Avantgarde hat und was nicht in ein enges Korsett von ‚Anständigkeit‘ im Sinne jener auch im britischen Konservativismus jüngst beschworenen „family values“ einzuordnen ist. Ebenso richtet sich die Feindschaft gegen Institutionen wie die u. a. staatlich geförderten reklamefreien Rundfunk- und Fernsehstationen des „Public Broadcasting System“, denen vorgeworfen wird, linksradikale Inhalte zu transportieren. Die kulturelle Linke übt sich derweil in Political Correctness und verwechselt, so Hughes, zusammen mit ihren konservativen Gegenspielern Kunst mit einer therapeutischen Übung zur, diesmal eben linken, Erziehung des gemeinen Volkes. Beide Gruppen seien sich einig in der Forderung, daß Kunst sich als Einrichtung zur moralischen Verbesserung der amerikanischen Menschen zu rechtfertigen habe. Folge eines solchen Zangengriffes auf die ohnehin nur mager ausgestatteten Institutionen öffentlicher Kunstförderung in den USA ist, so befürchtet Hughes, daß die Förderung auf den kleinsten gemeinsamen Nenner, auf multikulturelles Kunsthandwerk, Kitsch, „ästhetische[s] Spießbürgertum“ zurückgefahren wird. Dies führe zur Subventionierung von Projekten, „gegen die keiner etwas einwenden kann: ‚Hmong-Stickerei, die Seegrass-Korbflechterei der Küstengehenden, Volkstänze aus Südostalaska, indianische Korbflechterei und Holzarbeiten, der Kanubau der Pazifikinseln und die Banjo-Tradition in den Appalachen“⁵⁶

54 Empirisch ist dies eine heikle Frage, denn die Zuordnung von Hochschullehrern zu politischen Lagern ist nur schwer zu operationalisieren. Unabhängig von möglichen politischen Loyalitäten sollten aber auch für nordamerikanische Hochschullehrer die internen Gültigkeitskriterien des wissenschaftlichen Diskurses gelten.

55 Der englische Originaltitel *Culture of Complaint* ist besser gelungen.

56 Hughes, *Nachrichten aus dem Jammertal*, S. 261–262, das Innenzitat aus einer Broschüre des National Endowments for the Arts, der Kunstförderinstitution der amerikanischen Föderation.

Am letzten Zitat wird sehr deutlich, von wo aus Hughes schreibt. Sein Buch ist nicht nur, wie er selber meint, der Notschrei eines Ausländers gegen die kulturellen und politischen Zumutungen im heutigen Amerika. Er ist ebenso Teilnehmer am Spiel. Sein Buch ist eine Streitschrift für ein säkulares, urbanes, kulturell sensibles Amerika. Das gibt es auch. Es ist eine Streitschrift der kulturellen Elite aus New York und den Großstädten vor allem der Ostküste gegen den Rest des Kontinents. Die Lektüre ist für Liebhaber engagierter Polemik sehr genussvoll⁵⁷. Leser allerdings, die mit wichtigen Interna und Begriffen der amerikanischen Diskussion nicht vertraut sind, könnten manchmal mehr Abstand oder Erklärung brauchen. Ihnen hätten vom Verlag oder Übersetzer Verständnishilfen angeboten werden sollen⁵⁸. Auch leidet das Buch an manchen Wiederholungen⁵⁹ und, im Eifer des polemischen Gefechts, gelegentlich an theoretischen Fehlgriffen⁶⁰.

Trotzdem ist Hughes' Band als Information aus erster Hand und gleichzeitig als Streitschrift gleichermaßen gegen Political Correctness und konservativen Fundamentalismus dringend zu empfehlen. Der Band legt den Finger an den Puls des Patienten Nordamerika und stellt die Diagnose – wenn therapeutische Vorschläge auch noch knapp sind. Hughes zeigt, wie fundamentalistische Versuchungen, christlich oder politisch korrekt, im Kernland der westlichen Lebensweise wachsen. Was den Lesern in Europa oft als übertriebene politische und symbolische Kinderei⁶¹ erscheinen mag, ist noch nicht hegemonial, aber es ist eine starke Unterströmung in der politischen Kultur Nordamerikas. An Hughes' Buch kann man ermessen, wie weit

- 57 In der deutschen Übersetzung kommen manche Formulierungen allerdings ein wenig gravitatisch daher: „In den letzten zehn Jahren sind ungeheuerer (!) Fortschritte gemacht worden, was die Art und Weise der Behandlung von Minderheiten [...] in den Schulbüchern angeht.“ Ebenda, S. 176.
- 58 So bezieht sich Hughes immer wieder auf die Imagerie der amerikanischen Fernsehkultur, vgl. ebenda, S. 64 und S. 256, oder er verweist auf Termini der verfassungspolitischen Debatte in den USA, vgl. ebenda, S. 243, etc.
- 59 Der Gedanke, daß Besteuerung „die Mutter der Zivilisation“ ist, kann in Amerika zwar nicht oft genug wiederholt werden, aber er muß nicht zweimal (ebenda, S. 226 und S. 237) im selben Kapitel auftauchen. Solche festgestanzten Formeln und immer wieder eingespielte Informationspartikel finden sich auch woanders: so muß die zugegeben bemerkenswerte These der feministischen US-Schriftstellerin Andrea Dworkin, daß heterosexueller Geschlechtsverkehr immer und in jedem Fall Vergewaltigung sei, gleich mehrmals (ebenda, S. 21 und S. 48) herhalten, um Verstiegenheiten in der amerikanischen Diskussion zu kennzeichnen.
- 60 Zum Beispiel ist Hughes' Einführung des „Poststrukturalismus“ mit Theorien des westlichen Marxismus, namentlich den, wie Hughes schreibt, „eher diffusen, paranoiden Theorien der Frankfurter Schule“ (ebenda, S. 100), nicht zu rechtfertigen.
- 61 So beobachtet Hughes zur Debatte um Abtreibung, die von religiösen Extremisten in den USA inzwischen mit der Waffe in der Hand geführt wird: „Das Bild des Fötus ist in der amerikanischen Populärkultur seltsam allgegenwärtig, in einer Weise, wie man es sonst in der westlichen Welt nicht erlebt.“ Ebenda, S. 73.



sich das englischsprachige Nordamerika, die USA sicher in noch höherem Grad als Kanada⁶², von Europa und seinen politisch-kulturellen Standards entfernt hat.

PC als Demokratiepoltik, Multikulturalismus

Systematischer nun noch einmal zum Problem persönlicher und politischer ‚Identität‘: Die Frage ist, wie sich die Gesellschaften des englischsprachigen Nordamerika der Anforderung einer in den neuesten Immigrationswellen noch zunehmenden ethnisch-kulturellen Diversifizierung stellen sollen. Mit „Identitätspolitik“ gibt es eine genuin politisch korrekte Antwort auf das allgemeine demokratietheoretische Problem, wieviel Differenz, wieviel Pluralismus eine kulturell inhomogene Gesellschaft zulassen kann, ohne ihre Kohärenz zu verlieren. „Identity politics“ ist der Versuch einer Neubestimmung des Verhältnisses von Freiheit und Gleichheit, von Individuum und Gruppe unter der Bedingung der Multikulturalität.

Was ist „identity politics“? Zugehörigkeit zu Gesellschaft bestimmt sich hier allein nach den Gesichtspunkten ethnischer Selbstzuordnung (also Herkunft und Hautpigment) und sexueller Orientierung, man ist nicht Kanadier, sondern black, gay, etc. Die Gesellschaft ist danach das Wider- und das Zusammenspiel so definierter Gruppen. Manche dieser Gruppen sind ‚Täter‘, andere ‚Opfer‘. Was dies in der politischen Praxis bedeutet, wird von Tom Lewis in einem Aufsatz in der linkspluralistischen *Minnesota Review* auf den denkbar plattesten Begriff gebracht. Für ihn ist Identitätspolitik ideologischer Klassenkampf. Bei der Verteidigung der linken Position darf man nicht zucken oder zögern, vielmehr muß klar sein, wer Freund und wer Feind ist. Nur ‚Weiße‘ können Rassisten sein: „The entire history of Black oppression [gemeint ist: oppression of Blacks, D.H.] justifies the unconditional right to self-determination for African-Americans. If a separatist path is chosen then it must be seen as a response to white oppression: emphatically, it is not a form of ‚black racism‘.“⁶³

Dies ist eine zutiefst moralische Stellungnahme. Die Reinigung von der Sünde der Unterdrückung fordert den ‚Weißen‘ ab, sich einem unbedingten Selbstbestimmungsrecht der schwarzen Amerikaner zu unterwerfen. Apartheid ist eine der möglichen Formen schwarzer Selbstbestimmung. Dasselbe Recht auf Selbstbestimmung haben ‚Weiße‘ verwirkt. Selbstbestimmung gibt es in der politisch korrekten Welt nur für Opfer, nicht für Täter. Identitätspolitik in der Form der Apartheid ist auch für Lewis Rassismus, aber nur, wenn die Apartheid eine ‚weiße Apartheid‘ ist. Rassismus, so führt Lewis aus, „requires the power to oppress – a power that Blacks, Latinos, and other minorities do not possess in this society. A class perspective on

62 Natürlich soll hier die französischsprachige Minderheit in Kanada nicht unerwähnt bleiben.

63 Lewis, *Political Correctness: A Class Issue*, S. 98; beachtenswert das Spiel mit großgeschriebenen Wörtern: es geht um „Black“ gegen „white“.

Afrocentrism and similar cultural movements, therefore involves unconditional support for them against their detractors.⁶⁴

Nirgends transzendieren Lewis' Überlegungen die Logik von Rasse und Rache, die er seinen Gegnern vorwirft. Für den, der nicht glaubt, daß Schwarze durch ihre rassische Zugehörigkeit bessere Menschen sind, ist „Black supremacy“ nicht besser als „White supremacy“. Der Kern weißer Apartheitspolitik war genau, was Lewis als ein schwarzes Recht einfordert: ein „unconditional right to self-determination“, ein Recht, das am Menschenrecht Anderer nicht haltmacht. Um den Preis der Selbstaufgabe kann kein politisches Gemeinwesen einer Gruppe „unconditional rights“, Rechte ohne Bedingungen und Begrenzungen, geben.

Lewis' Position wäre nicht weiter bemerkenswert, repräsentierte sie nicht weit verbreitete politische Überzeugungen in der Linken Nordamerikas. Simon Frith vertritt dasselbe Programm unter einem zugespitzten, ‚radikalen‘ Begriff von Multikulturalismus: Multikulturelle Reformen im Hochschulbereich „treat students collectively (socialistically) as members of groups“, also nicht als Individuen. Genau in dieser – wie Frith meint: ‚sozialistischen‘ – Radikalität liege das Verdienst des Multikulturalismus, denn er unterminiere „individual aspirations and the American Way“⁶⁵ und stehe in prinzipieller Opposition zum konservativen Projekt: „The issue is race“, die weiße Vorherrschaft in den USA⁶⁶. Der weiße Rassismus kann offensichtlich nur durch einen andersfarbigen Rassismus wirkungsvoll bekämpft werden.

Linker Rassismus, oft als radikaler Multikulturalismus rubriziert, hat eine weite Anhängerschaft und hat Anschluß an den Mainstream soziologischer und sozialpolitischer Debatten in Nordamerika gefunden. Der kalifornische Anglist Christopher Newfield beispielsweise ist nur in dem Maße weniger radikal als die eben vorgestellten Autoren, als er davor zurückscheut, seine eigene Position konsequent zu durchdenken. Newfield präsentiert ‚identity politics‘ als Verwirklichung des klassischen sozialstaatlichen Ideals qualitativer Gleichheit. Umgekehrt gilt ihm jede Integrationspolitik als weißer Rassismus und als „antiegaltarian integrationism“⁶⁷. Dieser weiße Rassismus sei nicht mehr segregationistisch, sondern verberge seine oppressive Komponente unter einer Rhetorik der Gleichheit.⁶⁸ Vom integrationsistischen Politikziel einer „equality of opportunity“ unterscheidet Newfield sein

64 Ebenda. – Es sei hier nur angemerkt, daß Lewis im selben Absatz zu bedenken gibt, ob „the greater promise and success“ im Sinne einer effizienten Klassenstrategie in quer zu den Rasseengrenzen „united struggles against exploitation and oppression“ liegen würde. Könnte, im Lichte dieser Überlegung, „unconditional support“ des Nationalismus eine instrumentalistische Bündnisstrategie sein?

65 Simon Frith: Political Correctness. In: *Critical Quarterly* 35 (1993), Nr. 4, S. 41–54, hier S. 53.

66 Ebenda, S. 51.

67 Christopher Newfield: What Was Political Correctness? Race, the Right, and Managerial Democracy in the Humanities. In: *Critical Inquiry* 19 (1993), S. 308–336, hier S. 323.

68 Vgl. ebenda, S. 321–322.



eigenes sozialstaatliches Ideal, die „equality of outcome“⁶⁹. Durch die Politik formaler Gleichheit werde rassistische Diskriminierung lediglich prozedural verfeinert und ideologisch kaschiert: Die Einladung an alle, sich auf Gemeinsamkeiten in der Gesellschaft zu verstehen und zu verständigen, laufe auf Unterdrückung hinaus, denn diese Gemeinsamkeiten schrieben die Dominanz der herrschenden Rasse fest. Der Antirassismus müsse seine Strategien vollständig ändern: War früher, gegenüber der offenen Apartheitspolitik des alten Rassismus, die Forderung nach Integration und Teilhabe angemessen gewesen, so müsse Emanzipation heute durch eine Politik der Segregation emanzipatorischer Apartheit verfolgt werden. Newfield bleibt vage darin, wie solche Formeln in konkrete Politik umzusetzen seien. Die Frage bleibt, wie aus der postulierten emanzipatorischen Apartheit⁷⁰, oder aus der Zerschlagung von Gesellschaft in immer kleinere Identitätsgruppen, Machtteilhabe erwachsen soll und was Macht dann noch bedeutet.

In der Ära wohlfahrtsstaatlicher Konfliktregelungen hat ein Beharren auf der Besonderheit als Identitätsgruppe eine interessenpolitische Seite: Besonderheit artikuliert sich in Forderungen nach Kompensation, als Sonderrecht. Im alltagspolitischen Ringen um wohlfahrtsstaatliche Positionen gibt der Status als Opfer-Gruppe einen Positionsvorteil, können doch wechselweise Gleichheits- und Besonderheitsrhetorik zur Substantiierung von Forderungen angeführt werden. Die Sprachpolitik von Political Correctness entlarvt sich hier als Versuch, Ansprüche auf Sonderziehungsrechte auf den – im weitesten Sinne wohlfahrtsstaatlich verteilten – gesellschaftlichen Reichtum durchzufechten und im Alltagsbewußtsein zu zementieren.

Dem Programm der Identitätspolitik fehlt moralisch die Kategorie der Versöhnung, politisch die Dimension eines Ausgleichs von Gegensätzen in einem höheren Dritten. Identitätspolitik konstruiert Gesellschaft als unauflösbaren Gruppenkampf⁷¹,

69 Ebenda, S. 322.

70 Auch Hughes warnt eindringlich vor jenem „Ruf nach einer kulturellen Apartheitspolitik. Er steht im Einklang mit einer der gefährlichsten Strömungen im heutigen Amerika – gefährlich, heißt das, für jegliche Vorstellung staatsbürgerlicher Gemeinsamkeit –, der Tendenz, die [...] kultur- und bildungspolitischen Bedürfnisse von Gruppen [...] so zu behandeln, als wögen sie schwerer als die Bedürfnisse des einzelnen und stünden in jedem Fall automatisch auf Kriegsfuß mit den [...] Forderungen einer bald satanischen, bald herablassenden Herrscherklasse von weißen, männlichen, heterosexuellen Kapitalisten.“ Hughes, Nachrichten aus dem Jammertal, S. 259.

71 Dies geht noch hinter den Kenntnisstand der pessimistischen, in Teilen an sozialdarwinistische Muster anknüpfenden Gesellschaftstheorie Ludwig Gumplowicz' zurück. Gumplowicz hatte Geschichte als immerwährenden, nicht zu versöhnenden Kampf sozialer Gruppen konstruiert. Er hatte aber die Institutionalisierung dieses Kampfes in Staaten zumindest für begrenzte Zeitabschnitte für möglich gehalten. Identitätspolitik verzichtet auf diesen Schritt, konstruiert ihren Gruppenbegriff zudem entlang biologischer Kriterien und nicht, wie Gumplowicz, als soziale Kategorie. Zu Gumplowicz vgl. Harry Elmer Barnes: *The Social Philosophy of Ludwig Gumplowicz. The Struggle of Races and Social Groups*. In: H. E. B.: *An Introduction to the History of Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press 1948, S. 191–206, sowie Gerald Mozetič: *Ein unzeitgemäßer Soziologe. Ludwig Gumplowicz*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 37 (1985), S. 621–647.

Frauen gegen Männer, Schwarze gegen Weiße und alle gegen Koreaner⁷². Machtbegriff, Klassenbegriff und Gruppenbegriff der politisch korrekten Linken sind statisch und unhistorisch. Macht erwächst für sie nicht in gesellschaftlicher Interaktion, sondern sie ist Attribut ethnischer Gruppen. Unterschiede zwischen ‚politisch korrekter‘ Identitätspolitik und jenem Rassismus, der bisher Domäne der politischen Rechten war, sind zunehmend schwer auszumachen.

Radikal ist solches Denken darin, daß der gewohnte Sprachgebrauch auf den Kopf gestellt wird: Integration ist Apartheid, Segregation ist Emanzipation. Aus altliberaler Sicht bezeichnet Peter L. Berger solche Tendenzen als Umkehrung dessen, was einst die demokratischen Tugenden Amerikas ausgemacht habe. Seien früher die Rechte der Individuen, unabhängig von Rasse, Geschlecht und Herkunft, geschützt gewesen – dies sei der Sinn des Gleichheitspostulats der bürgerlichen Gesellschaft gewesen –, so würden heute verdinglichte Gruppenmerkmale zum Inhalt von Gleichheit: „Now it is the collective entity – gender, race, ethnic group, and so on – that has rights, irrespective of the rights of the individual. Individuals must be subordinated to the collective good.“⁷³

Identität und daraus erwachsendes Selbstvertrauen, in der bürgerlichen Gesellschaft einmal idealisiert als ein Persönlichkeitsattribut, aus dem sich Sensibilität gegenüber Anderen entwickeln kann, führt unter dem Regime von Political Correctness zum Gegenteil, zum Verfall von Kommunikation, zur sozialen Praxis der Apartheid. Es zeichnet sich eine neotribalistische Abschottung von Gruppen ab, ein neuer Essentialismus oder, wie der radikaldemokratische Publizist Benjamin R. Barber es drastisch ausdrückt, der universalisierte „Jihad, or the Lebanization of the World“⁷⁴. Unter solchen essentialistischen Vorzeichen versteht sich ‚Multikulturalismus‘ nicht mehr als das bunte Miteinander und Durcheinander verschiedener Lebensweisen und Identitäten, nicht mehr als eine Strategie zuerst von Koexistenz und schließlich von Integration – oder soll man sagen: gegenseitiger Assimilation? – von Verschiedenem, sondern als Fragmentierung von Gesellschaft. Multikulturalismus in diesem Sinne ist die Einladung zur Ausübung von Gruppenmacht, die ohne Kritik einer

72 Die Straßenkämpfe, die 1993 in Los Angeles ausbrachen, zeigten, daß die Verwerfungen in der US-Gesellschaft weit komplexer sind, als dies die Vertreter von „identity politics“ wahrhaben wollen: Straßenkämpfe, die durch ein offensichtlich gegen ein die schwarze Bevölkerung diskriminierendes (und inzwischen korrigiertes) Gerichtsurteil ausgelöst wurden, richteten sich gegen eine neue Gruppe von Immigranten, deren Beteiligung am juristischen Establishment sich auf keine Weise konstruieren läßt. Kleine, von Koreanern betriebene, meist sehr erfolgreiche Lebensmittelgeschäfte („convenience stores“) überall in der Stadt waren die ersten Opfer der Unruhen. Koreaner gelten, möglicherweise aufgrund einer unterschiedlichen und als verletzend empfundenen Körpersprache, bei weißen und schwarzen Amerikanern gleichermaßen als Fremdkörper im Alltagsleben, auch neidet man ihnen zum Teil den wirtschaftlichen Erfolg.

73 Berger, *Furtive Smokers*, S. 25.

74 Benjamin R. Barber: Jihad vs. McWorld. The two axial principles of our age – tribalism and globalism – clash at every point except one: they may both be threatening to democracy. In: *The Atlantic* (1992), Bd. 269, Nr. 3, S. 53–63, hier S. 59.



,hegemonialen‘ Öffentlichkeit stattfinden kann, denn diese selbst hat sich in Identitätsgruppen aufgelöst.

Political Correctness ist so weit durchgesetzt, daß der Ansatz inzwischen seine eigenen ‚textbooks‘ hervorgebracht hat. Es ist zu befürchten, daß Jung Min Chois und John W. Murphys 1992 erschienenes Buch *The Politics and Philosophy of Political Correctness* weithin in Gebrauch ist: 1993 wurde der Band zum zweiten Mal aufgelegt.⁷⁵ Das Buch ist so sehr auf Verständlichkeit hin angelegt, daß alle theoretischen und politischen Probleme nicht angesprochen werden. Was bleibt, ist eine Ansammlung von Flachheiten, ist ein nur scheinbar belesenes Namedropping, und sind oft agententheoretische Substantiierungen, die die schlimmsten Vorurteile von Gegnern der Political Correctness-Bewegung⁷⁶ bestätigen. Kern des theoretischen Konstrukts ist ein Dualismus zwischen Gut und Böse, wobei das Gute repräsentiert wird durch einen Ansatz, in dem dualistisches Denken⁷⁷ (Gut–Böse, Ordnung–Unordnung, Zivilisation–Barbarei, Political Correctness–Konservatismus etc.) aufgegeben wurde, wohingegen das Festhalten am dualistischen Denken die Quelle des Bösen ist⁷⁸.

Die beiden Autoren haben recht, ihren Ansatz in „deconstruction, post-structuralism, post-Marxism, and postmodernism“⁷⁹ zu verorten. In der Tat kann man das Buch als ein Lehrstück für die Verwirrung heranziehen, die in manchen Köpfen angerichtet wird, die als ausschließlicher philosophischer Schulung dem poststrukturalistischen Relativismus⁸⁰ ausgesetzt waren. Die Mutter aller Dualismen in diesem nicht-dualistischen Denken ist der Dualismus von ‚local‘ und ‚universal‘. Daraus folgt die Anwendung, daß „each interpretive community has integrity, none has to tolerate inferiorization“, mit anderen Worten, sie muß keine Kritik tolerieren⁸¹. Das Buch von Choi und Murphy dürfte den Tatbestand der Weltsicht einer ‚interpretive community‘ erfüllen, also mag auch für sie gelten, daß „[n]o norm, belief, or viewpoint should be allowed to upset the balance between narratives“⁸², und ich verzichte auf weitere Auseinandersetzung im Detail. Von jener „balance between narratives“ allerdings – ich stelle mir das ähnlich vor wie die ‚unsichtbare Hand‘ in der „textbook-version“ von Adam Smith – ist, so die Autoren, eine Ausnahme

75 Westport: Praeger 1993 (ED 1992).

76 „PC [...] is inclusive and opens avenues of discussion that have been closed because of class, race, gender, epistemology, of other bases for bias. In this regard, PC is ‚counter-hegemonic.‘“ Ebenda, S. 140.

77 Dieses soll durch „embodiment“, verkörperndes Denken, ersetzt werden. Ebenda, S. 5.

78 Vgl. auch ebenda, S. 102.

79 Ebenda, S. 3.

80 Die Autoren insistieren allerdings darauf, daß ihr Denken besser mit Karl Mannheims Relationismus-Begriff beschrieben sei; vgl. ebenda, S. 94.

81 Ebenda, S. 96.

82 Ebenda, S. 101.

zu machen: Die interpretative Gemeinschaft der DWEMs⁸³, einschließlich Adam Smith, ist vom friedlichen Sandkastenspiel nicht mehr kommunizierender Gruppen auszuschließen, denn sie hegt universalistische Ansprüche, tritt wie ein Monopolist auf dem Markt auf, indem sie insistiert, daß es moralische Grundlagen in einem politischen Gemeinwesen geben muß, die allen gemeinsam sind.⁸⁴

Implikationen und Zusammenfassung

Zum Schluß bleibt die Frage zu stellen, was die präsentierte Literatur zur Erklärung von Political Correctness anbietet. Überall dort, wo Schuldzuweisungen nicht wechselseitig von der politischen Rechten an die Linke und umgekehrt gerichtet werden und sich die Diskussion nicht steril auf Feindschaft und Selbstbestätigung beschränkt, werden drei Erklärungsansätze angeboten. Political Correctness gilt als die jüngste Mutation des Puritanismus. Hieraus läßt sich der moralische Rigorismus erklären, der hinter politisch korrekter Rhetorik steht. Von hier aus kann man auch die Tendenzen in der nordamerikanischen Diskussion verstehen, nicht von der Realität der Ungleichheit, sondern davon auszugehen, daß Gottes Reich, eine Gesellschaft der Freien und Gleichen, auf Erden schon existiert. Wie es zu dieser Mutation gerade in der politischen Linken kam, wird meist erklärt aus dem Einfluß, den Poststrukturalismus und die allgemeine Wendung zur postmodernen „literary theory“ in Nordamerika hatten. In der Tat wird Postmodernismus in nordamerikanischen Universitäten viel ernster genommen, als ich dies je an einer deutschen Universität erlebt habe. Die Postmoderne nimmt hier nicht selten die Züge einer Ersatzreligion an, bei der jeder Verstoß entsprechend als Säkularhäresie behandelt wird. Ob dahinter eine Schwierigkeit mit französischem intellektuellem Sarkasmus steht?⁸⁵ Hinzuweisen wäre auch auf die langen Jahre des Reagan/Bush-Konservatismus, auf dessen ökonomische Folgen und auf das intellektuelle Klima dieser Zeit. Aber wieso hat sich seitdem der Spuk nicht verflüchtigt? Eine letzte Erklärung deutet auf die Orientierungskrise, in die der Westen taumelte, nachdem ihm, nach einer langen Vorbereitungsphase in der Entspannungspolitik, am Ende der 1980er Jahre der Lieblingsgegner im Osten verlorengegangen ist.

Alle solche Erklärungen deuten auf wichtige Aspekte hin, und doch sind sie nicht befriedigend. Politisches Denken ist durch solche Faktoren nicht determiniert, und

83 Ausdrücklich sprechen Choi und Murphy von „the monistic character of the Western tradition“ (ebenda, S. 98), also – um dies mit nur einigen Namen aus meinem engeren Fach zu illustrieren – der Einheit von Auguste Comte, Karl Marx, Hans Freyer und Ralf Dahrendorf.

84 Natürlich brauchen auch Choi und Murphy einen Halt, um nicht in ihrem relativistischen Sumpf unterzugehen. „Maintaining the symmetry of the social mosaic is thus the aim of PC morality.“ Ebenda, S. 101. Sie sehen nicht, daß sie sich hiermit nicht nur der philosophischen Sünde des „universalism“, sondern auch der politischen des universalistischen „social engineering“ schuldig machen.

85 Paul Berman steuerte hier ein schönes Aperçu bei: „Political correctness in the 1990 [...] is the fog that arises from American liberalism’s encounter with the iceberg of French cynicism.“ Berman, *The Debate and Its Origins*, S. 24.



alles könnte auch anders kommen. So bringt dieselbe Kultur, die Political Correctness hervorgebracht hat, auch eine Gegenbewegung hervor. Noch an den überraschendsten Stellen finden sich so Stimmen gegen Political Correctness, die entweder Humor zur Entwaffnung des Gegners benutzen oder die unbeirrt auf Aufklärung setzen.

Ein Beispiel hierfür bietet ein schmaler Band, im grauen Markt der Kleinstverlage erschienen. Charles Churchyard zeigt am Beispiel von Pierre Bertons viel gepriesener Studie *The Arctic Grail: The Quest for the North West Passage and the North Pole, 1818–1909* (1988 erschienen), wie in der Welt der Political Correctness die Geschichte des kanadischen Nordens zu einer Parabel über die Sünden europäischer Eroberer wird. In der Sicht einer politisch korrekten Geschichtsauffassung: „The British explorers are damned, utterly and irrevocably. They committed mortal sins that nothing can redress. They were Eurocentric, ethnocentric, and racist.“⁸⁶ Von Fakten und Quellen sei eine solche Sichtweise, so Churchyard, nicht zu beeindrucken. Für „the hard core politically correct“ gilt nach Churchyard, daß „[t]hey have such a visceral attachment to their opinions that one could no more persuade them of their errors than he [!] might succeed in convincing fundamentalists that the Bible is not the literal word of God. [...] They are receptive only to something that confirms the doctrines of their faith.“⁸⁷ Besonders geht es Churchyard um das Folgende: Im Weltbild der Political Correctness sind Eingeborene, ist die ‚ursprüngliche‘ Bevölkerung friedlich und unschuldig. Churchyard belegt, daß es im hohen Norden Krieg und Völkermord auch ohne den Einfluß von weißen Eroberern gab, daß die europäischen Kolonisatoren eben nicht ein friedlich-buntes Leben der Völker, im Einklang miteinander und mit der Natur, zerstört haben. Solche Sachlichkeit gegenüber der Geschichte ist nicht nur, wie Churchyard selbst weiß, politisch hilflose Aufklärerei, in Nordamerika stellt sie ihn in das Lager der Reaktion. Sein Bändchen hat er trotzdem geschrieben. Es demonstriert, daß Political Correctness, wie auch andere Formen des Identitätsglaubens, dazu tendiert, sich von irritierender Erfahrung abzuschotten und von der Geschichte nichts lernen zu wollen, was sie nicht ohnehin schon zu wissen glaubt.

Political Correctness macht vor keiner literarischen Gattung halt, auch nicht vor dem Märchen. James Finn Garner, getrieben von einem Bedürfnis „to develop meaningful literature that is totally free from bias and purged from the influences of its flawed cultural past“⁸⁸, bringt einige Volksmärchen sprachlich und inhaltlich auf den politisch korrekten Stand. Von allen Literaturgenres bedürfen Märchen, mit ihrer gewalttätigen und Gewalt verherrlichenden Sprache, mit ihrem Kult der Ungleichheit, solcher Überarbeitung am dringendsten. Das Ergebnis ist umwerfend: In ihrer Not hat Esmeralda, die Tochter eines „economically disadvantaged“

86 Charles Churchyard: *Arctic Critiques*. O. O.: The Devil's Thumb Press 1992, S. 12–13.

87 Ebenda, S. 18 und S. 22.

88 James Finn Garner: *Politically Correct Bedtime Stories*. New York: Macmillan 1994, S. x.

Müllers, von einem „differently statured man“ einen Rat angenommen, wie Stroh zu Gold zu spinnen sei. Die Anweisungen des Zwerges sind ein Lehrstück in ‚Alternativ-ökonomie‘. Nun, wo das alternative Leben blüht, kommt er zurück, um den vereinbarten Preis von Esmeralda zu fordern: das erstgeborene Kind. Aber Rumpelstilzchen unterschätzt den post-materialistischen Wertewandel, der mit der Etablierung einer ‚anderen‘ Ökonomie einhergegangen ist. Esmeralda „shot back at him, ‚I don’t have to negotiate with anyone who would interfere with my reproductive rights!“⁸⁹ Es kommt zu dem bekannten Wortwechsel, und sie rät den Namen des Mannes „of less than average height“: „You are still wearing your name badge from the Little People’s Empowerment Seminar“⁹⁰. Die Prinzessin, befreit von sexistischer Bedrohung, zieht nach Kalifornien, um dort eine „birth control clinic“ zu eröffnen, „where she showed other womyn how not to be enslaved by their reproductive system and lived to the end of her days as a ful-filled, dedicated single person.“ Im Lachen über die *Bedtime Stories* wird Political Correctness auf das reduziert, was es hoffentlich auch politisch einmal werden wird: Eine weitere Absurdität im an Absurditäten so reichen politischen Leben Nordamerikas.

Daß aber sendungsbewußte, machtpolitisch sensible soziale Bewegungen mit irrationalistischer Ideologie nach einer Weile wie ein Spuk einfach wieder verschwinden, darüber gab es schon mehr als einmal folgenreiche Fehleinschätzungen. Der Irrationalismus findet in einem in der populären Kultur Nordamerikas tief verankerten Kult von Schuld und Reinigung zu viele Ansatzpunkte, als daß man sich angesichts des gebotenen bunten Schauspiels entspannt und leidlich amüsiert zurücklehnen könnte.

89 Dieses und die folgenden Zitate aus *Rumpelstiltskin*, ebenda, S. 13–16.

90 Eines der Ziele der Welt-Bevölkerungskonferenz im September 1994 in Kairo war, nach dem englischen Schlußdokument, „female empowerment“. Der Begriff erwies sich, so ein Artikel von Peter Waldman: *Message lost in translation*. In: *The Globe and Mail* vom 14. September 1994 (ursprünglich erschienen im *Wall Street Journal*), als in die anderen Kongreßsprachen nicht übersetzbar. Auch eine deutsche Übersetzung scheint mir nur möglich zu sein, wenn über einige Grundannahmen von Political Correctness vorher Verständnis erzielt worden ist.