

Die Erotik in der Photographie

Zum Habitus von Sexualwissenschaftlern

Von Birgit Lang

In den Jahren 1931 und 1932 erschien das dreibändige sexualwissenschaftliche Werk *Die Erotik in der Photographie* im Verlag für Kulturforschung (mit Sitz in Wien, Leipzig und Berlin). Nur wenige Jahre vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten gelang einer Gruppe von Wissenschaftlern die Publikation eines Werks, das heute als einzigartig gelten muss. Zwar hatten Sexualwissenschaftler bereits zuvor Fotografien veröffentlicht, allerdings nur, wenn diese der Bebilderung eines beschriebenen Sachverhalts dienten. Nie zuvor war das erotische Lichtbild Gegenstand sexualwissenschaftlicher Betrachtungen gewesen. Dies hatte auch pragmatische Gründe: Fotografien boten neues Forschungsmaterial in einer Zeit, in der „die Zahl der Personen, die um irgendwelcher sie persönlich bedrängender Triebabsonderlichkeiten willen den Arzt aufsuchen, sich im Laufe der Jahre außerordentlich vermindert [hat]“¹. Mit anderen Worten, die Klientenbasis der Sexualwissenschaft war geschrumpft. Der Fokus auf das erotische Lichtbild war jedoch ein relativ gewagtes Unterfangen, weil in der Zwischenkriegszeit sowohl die kulturwissenschaftlich orientierte Sexualwissenschaft vonseiten der Zensur kritisch beäugt als auch der handelsmäßige Vertrieb erotischer Lichtbilder regelmäßig gerichtlich belangt wurde. Der vorliegende Beitrag untersucht, wie sich die Gefährdung durch die Zensur auf den Habitus von Autoren und Verlag auswirkte, von welchem Standpunkt aus die Autoren der *Erotik in der Photographie* die Objektivierung des relativ neuen Mediums Fotografie vollzogen, wie also der Habitus des *Homo academicus sexologicus* in unserem Werk sichtbar wird.²

I. Sexualwissenschaft

Unsere Vorstellungen von der Sexualwissenschaft der letzten Jahrhundertwende sind heute weitgehend von Michel Foucaults Ausführungen in *Der Wille zum Wissen*, dem ersten Band seiner dreibändigen Studie *Sexualität und Wahrheit*, bestimmt.³ Die akademische Popularisierung der Foucault'schen Theorien seit deren

1 Die Erotik in der Photographie. Nachtragsband. Die Rolle der intimen Photographie in Ästhetik und Soziologie – Die Bedeutung des erotischen Lichtbildes für Sexualpsychologie und Pathologie. Mit Beiträgen von Erich Wulffen [u. a.]. Wien; Berlin; Leipzig: Verlag für Kulturforschung [1932], S. 103. Im Folgenden als Fließtextzitat.

2 Vgl. Pierre Bourdieu: *Homo academicus*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1002.) S. 16.

3 *Der Wille zum Wissen*. Aus dem Französischen von Ulrich Rauff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. (= *Sexualität und Wahrheit*. 1.). Der zweite und dritte Band

erstem Erscheinen in den 1970er Jahren führte zu einem Paradigmenwechsel in der Geschichte der Sexualwissenschaft, der mit der Aufwertung der kleinen, wenngleich wirkungsmächtigen Disziplin einherging. Wenn etwa Volkmar Sigusch, der Doyen der deutschsprachigen Sexualwissenschaft, in seiner kürzlich erschienenen Studie *Geschichte der Sexualwissenschaften* das Fin de Siècle als Zeitpunkt der ersten sexuellen Revolution bezeichnet,⁴ ist diese Aussage ohne die Foucault'sche Absage an die Repressionstheorie undenkbar. Davor hatte die vorletzte Jahrhundertwende als Paradebeispiel bürgerlicher Verklemmtheit und Unterdrückung von Sexualität gegolten, heute wird sie aufgrund der Medizinisierung und Politisierung des Sexuellen im späten 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Schauplatz grundlegender gesellschaftlicher Umwälzungen verstanden.⁵ Die Dispositive der Macht, Sigusch nennt sie Sexualitätsobjektive,⁶ bilden die Bereiche Homosexualität, Masturbation, Hysterie der Frau und Perversion. An der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und gesellschaftlicher Macht angesiedelt, gaben Sexualwissenschaftler kategorisierend, teilweise sozialreformerisch „Einblick in Verlüsterfahrungen“⁷. Während sie einen hehren Glauben an die Wissenschaft hegten, spielte ihnen die Klinik Menschenmaterial zu, darunter mit den psychisch Kranken und Verhaltensauffälligen die Verlierer der Moderne.

Foucaults Verdienst ist es, die gesellschaftlichen Machtmechanismen zu beschreiben zu haben, die insbesondere die frühe Sexualwissenschaft definierten. Dabei gilt seine Aufmerksamkeit der Gründungsphase dieses Fachgebiets, in welchem Juristen und Mediziner – laut Bourdieu der heteronome Pol der Wissenschaft⁸ – als die ersten Vertreter des neuen Fachs versuchten, dieses wissenschaftlich zu legitimieren. Dieser Fokus auf die frühe Sexualwissenschaft lässt jedoch außer Acht, dass es sich um ein dynamisches Fachgebiet handelte, das nach seiner Gründung stetem Wandel unterlag. So führte beispielsweise die neu entstehende Hormonforschung,

setzen sich hauptsächlich mit antiken Traditionen im Umgang mit Sexualität auseinander. Vgl. M. F.: *Der Gebrauch der Lüste*. Aus dem Französischen von Ulrich Rauff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. (= *Sexualität und Wahrheit*. 2.) sowie M. F.: *Die Sorge um sich*. Aus dem Französischen von Ulrich Rauff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. (= *Sexualität und Wahrheit*. 3.)

- 4 Vgl. Volkmar Sigusch: *Geschichte der Sexualwissenschaft*. Mit 210 Abbildungen und einem Beitrag von Günter Grau. Frankfurt am Main; New York: Campus 2008, S. 13.
- 5 Vgl. ebenda, S. 11.
- 6 Sigusch grenzt sich mit seiner Terminologie von Foucaults Machtauffassung ab, mit der dieser in Siguschs Augen „den Faden der Kritik der Politischen Ökonomie abreißen lässt“ (ebenda, S. 28).
- 7 Jakob Tanner: *Historische Anthropologie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2004. (= *Zur Einführung*. 301.) S. 53.
- 8 Vgl. Bourdieu, *Homo academicus*, S. 84–92.



deren Hochblüte in den zwanziger Jahren zu verzeichnen ist,⁹ zu einer Machtverschiebung von der Rechtswissenschaft zur Medizin. Außerdem unterlag das Feld Sexualwissenschaft einem interdisziplinären Multiplikationsprozess: So verzeichnet die fünfbandige Dokumentation des ersten im Jahr 1926 in Berlin stattgefundenen internationalen Kongresses für Sexualforschung Beiträge aus 21 Fachgebieten aus den Teilbereichen Medizin, Recht, Naturwissenschaft und Philosophie.¹⁰ Diese zunehmende Interdisziplinarität bedeutete, dass die Sexualwissenschaft nun auch in den „auf der kulturellen Ebene dominanten Fakultäten“¹¹ rezipiert wurde.

Die disziplinäre Ausweitung führte jedoch auch zu einer größeren Angreifbarkeit der Disziplin durch die Zensur, insbesondere nach der demokratischen Neuordnung Deutschlands und Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg. Während die Sexualwissenschaftler in den Schmutzliteraturkampagnen der Jahrhundertwende als Gutachter aufgetreten waren,¹² standen ihre Werke nun potenziell ebenso auf der schwarzen Liste der Zensur wie jene von Literaten und Künstlern; auch mancher klassische griechische Autor, der vor dem Krieg dem Schulkanon angehört hatte, wurde nun Opfer des Zensurstifts.¹³

Gegen sexualwissenschaftliche Publikationen, insbesondere wenn diese anthropologisch-kulturwissenschaftlicher Natur waren, ging der staatliche Zensor sowohl in der Weimarer Republik als auch in der Ersten Österreichischen Republik zeitweise strafrechtlich vor.¹⁴ In diesem Zusammenhang wurde auch das „Gedächtnis“ der Bibliotheken neu strukturiert. Die Bayerische Staatsbibliothek etwa richtete Mitte der zwanziger Jahre eine Remota II-Abteilung ein. Während Remota I von Gericht

9 Vgl. Chandak Sengoopta: *The Most Secret Quintessence of Life. Sex, Glands, and Hormons 1850–1950*. Chicago; London: The University of Chicago Press 2006, S. 4.

10 Verhandlungen des ersten internationalen Kongresses für Sexualforschung. Berlin vom 10.–16. Oktober 1926. Redigiert von Max Marcuse. 5 Bände. Bd. 1: Experimentalforschung und Biologie. Bd. 2: Physiologie, Pathologie und Therapie. Bd. 3: Psychologie, Pädagogik, Ethik, Ästhetik, Religion. Bd. 4: Demographie und Statistik. Sozial- und Rassenhygiene. Bd. 5: Straf- und Zivilrecht, Strafprozess und Strafvollzug, Soziologie, Ethnologie und Folklore. Berlin: Marcus und Weber 1927–1928.

11 Bourdieu, *Homo academicus*, S. 122.

12 Vgl. Marianne Fischer: *Erotische Literatur vor Gericht. Der Schmutzliteraturkampf im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts*. Wien: Braumüller 2003. (= Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. 16.) [Vorher: Wien, Univ., Diss. 1999.]

13 Vgl. Franz Blei (?): *Unsittliche Literatur und deutsche Republik. §184*. Hannover: Steegemann 1921. (= *Die Silbergäule*. 135/136.) S. 18–24.

14 So enthält beispielsweise der Polunbi-Katalog, das Verzeichnis der auf Grund des § 184 des Reichsstrafgesetzbuches eingezogenen und unbrauchbar zu machenden sowie der als unzüchtig verdächtigten Schriften (Polunbi-Katalog). Hrsg. von der Deutschen Zentralpolizeistelle zur Bekämpfung Unzüchtiger Bilder, Schriften und Inserate bei dem Preußischen Polizeipräsidium in Berlin. Berlin: Reichsdruckerei 1926–1927, zahlreiche sexualwissenschaftliche Schriften.

und Polizei beschlagnahmte Erotik enthielt, wurden sexualwissenschaftliche Werke, insbesondere solche, die der philosophischen Fakultät entstammten, umsigniert, aus dem Gesamtbestand ausgegliedert und in die Remota II-Abteilung verfrachtet.¹⁵

Der Grund für diese Entwicklung lag vermutlich in der mit der Demokratisierung einhergehenden Umstrukturierung und Umfunktionierung der Zensurbehörde, einer bislang wenig untersuchten wissenschaftlichen Materie. Mögliche Faktoren für eine strengere Auslegung der (neuen) Paragraphen bildeten die Verengung der Zensur auf Fragen der „Unsittlichkeit“, der weitgehende Wechsel von der Vor- zur Nachzensur und die damit einhergehende geringere Kontrolle über den Handel. Fest steht, dass der Schutzmantel der Wissenschaftlichkeit zumindest für die kulturwissenschaftlich orientierte Sexualwissenschaft in der Zwischenkriegszeit stellenweise löchrig zu werden begann.

II. Erotik und Fotografie: Die Erotik in der Photographie

Was – so muss unsere Frage lauten – bewegte Sexualwissenschaftler zu Beginn der dreißiger Jahre dazu ein mehrbändiges Werk mit dem Titel *Die Erotik in der Photographie* zu veröffentlichen? Und wie ließ sich ein solches Unterfangen in Anbetracht der zensurbedingt heiklen Lage am Besten durchsetzen?

In den Jahren 1931 und 1932 erschienen ein Hauptband, ein Nachtragsband sowie ein Ergänzungsband mit den folgenden Untertiteln: *Die geschichtliche Entwicklung der Aktphotographie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur Psychopathia Sexualis* (Hauptband), *Die Rolle der intimen Photographie in Ästhetik und Soziologie – Die Bedeutung des erotischen Lichtbildes für Sexualpsychologie und Pathologie* (Nachtragsband) sowie *Die sexualbezügliche Bedeutung der intimen Photographie und die Beziehungen des erotischen Lichtbildes zur Psychopathia Sexualis. Bilderatlas* (Ergänzungsband).¹⁶ Die leinengebundenen Bände enthalten rund 570 einschlägige Fotografien. Gerade der Hauptband besticht durch rund 230 Abbildungen, meist SW-, aber stellenweise auch Farbfotografien, sowie Reproduktionen von einschlägi-

15 Vgl. Der „Giftschrank“. Erotik, Sexualwissenschaft, Politik und Literatur. „Remota“: Die weggesperrten Bücher der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek, München, 2. Oktober – 17. Dezember 2002. Herausgegeben von Stephan Keller. Mit Beiträgen von Wolfgang Ernst [u. a.]. München: Bayerische Staatsbibliothek 2002. (= Ausstellungskataloge/ Bayerische Staatsbibliothek. 73.) S. 12.

16 Die Erotik in der Photographie. Hauptband. Die geschichtliche Entwicklung der Aktphotographie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur Psychopathia Sexualis. Mit Beiträgen von Erich Wulffen [u. a.]. Wien; Berlin; Leipzig: Verlag für Kulturforschung 1931. Im Folgenden als Fließtextzitat. Die Erotik in der Photographie. Ergänzungsband. Die sexualbezügliche Bedeutung der intimen Photographie und die Beziehungen des erotischen Lichtbildes zur Psychopathia Sexualis. Mit Beiträgen von Erich Wulffen [u. a.]. Bilderatlas. Wien; Berlin; Leipzig: Verlag für Kulturforschung [1932]. Im Folgenden als Fließtextzitat.



gen Lithografien und Kupferstichen. Der Preis belief sich – der äußerst aufwändigen Buchausstattung entsprechend – auf umgerechnet rund 90 Euro.

Das Werk erschien im Verlag für Kulturforschung, der wiederum der Hausverlag des außeruniversitären Wiener Instituts für Sexualwissenschaft war. Beiträger des Hauptbandes waren teilweise prominente Wissenschaftler aus dem Gebiet der Sexualwissenschaft, etwa der anerkannte und zum Zeitpunkt der Publikation eben emeritierte sächsische Generalstaatsanwalt und Kriminologe Erich Wulffen, Universitätsprofessor Erich Stenger (TU Berlin), der aus seiner extensiven Sammlung, die heute das Herzstück der Fotosammlung Agfa im Museum Ludwig in Köln bildet,¹⁷ auch Bildmaterial zur Verfügung stellte. Paul Englisch hatte 1926 das Standardwerk *Geschichte der erotischen Literatur* (2. Aufl. 1927) veröffentlicht¹⁸, Rudolf Brettschneider war Mitarbeiter des Wiener Instituts für Sexualwissenschaft.

Der Fokus auf das erotische Lichtbild war insofern innovativ, als bis zu diesem Zeitpunkt Sexualwissenschaftler Fotografien meist im Kontext spezifischer Fallgeschichten oder zur Veranschaulichung ihrer Theorien veröffentlicht hatten. So verwendete etwa Magnus Hirschfeld Fotografien als wichtige Belege seiner Theorie der sexuellen Zwischenstufen.¹⁹ In seinem 1930 herausgegebenen Band *Sexualwissenschaftlicher Bilderatlas zur Geschlechtskunde auf Grund 30jähriger Forschungsarbeit und Erfahrung* gruppierte Hirschfeld seine Fotografien in 32 Abschnitte, welche sowohl medizinische, kriminologische als auch anthropologische Gesichtspunkte umfassen.²⁰ Die Fotografie wurde also zunehmend zu einem anerkannten Beweismittel. Dies ist deswegen von Relevanz, da eines der Legitimierungsprobleme der Sexualwissenschaft darin lag, die „Geständnisprozedur in ein Feld wissenschaftlich akzeptat-

17 <http://de.wikipedia.org/wiki/Agfa-Photo-Historama> [Stand 2010-09-14].

18 Paul Englisch: *Geschichte der erotischen Literatur*. 2. Aufl. Stuttgart: Püttmann 1927.

19 Vgl. David James Prickett: *Hirschfeld and the Photographic (Re)Invention of the Third Sex*. In: *Visual Culture in Twentieth-Century Germany. Text as Spectacle*. Edited by Gail Finney. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press 2006, S. 103–119, hier S. 116.

20 Magnus Hirschfeld: *Sexualwissenschaftlicher Bilderatlas zur Geschlechtskunde auf Grund 30jähriger Forschungsarbeit und Erfahrung*. Berlin [u. a.]: Püttmann 1930. Hirschfeld unterscheidet die folgenden Kategorien: Das Menschenpaar, Same und Ei, Der einheitliche Geschlechtsursprung, Die männliche Geschlechtsdrüse, Der Weg des Samens, Genitalverschneidungen am Manne, Penistrachten, Phalluskult, Die weibliche Geschlechtsdrüse, Die Gebärmutter, Die weibliche Scham, Die Mutterbrust, Die extragenitalen Geschlechtsunterschiede, Geschlechtsunterschiede bei Tieren, Vom Ur- zum Kulturmenschen, Fortpflanzungsformen, Entstehung und Geburt des Menschen, Mehrlings- und Mißgeburten, Vererbungsgesetze, Geburtenregelung, Der autistisch-narzistische Mensch, Die inneren Sekrete, Der frühreife und infantile Mensch, Der Hermaphroditismus, Der Androgyne und transvestitische Mensch, Der metatropische und homosexuelle Mensch, Die aktive und passive Schmerzlust, Die eigentlichen Sexualverbrechen, Sexuelle Fetische und Symbole, Die Prostitution, Die Geschlechtskrankheiten, Sexualreform auf sexualwissenschaftlicher Grundlage.

bler Beweisführung einzugliedern“²¹. Der Realismus der fotografischen Abbildung erschien authentischer und aussagekräftiger als jener von Werken der darstellenden Kunst oder literarischer „Fallgeschichten“, die zwar die narrative Form eines „Geständnisses“ nachahmen konnten, sich jedoch als zwiespältiges Genre erwiesen hatten.²² Die Autoren unseres Werks waren sich der Möglichkeiten der Fotografie als Erkenntnisquelle bewusst, wie folgendes Zitat zeigt:

„Denn da die Sexualwissenschaft nicht experimentell arbeiten kann und zur Fassung ihrer Erkenntnisse immer nur auf Aussagen, Zeugnisse und Beweise angewiesen ist, wird das erotische und insbesondere das pornographische Lichtbild zum charakteristischen Gradmesser für die Beliebtheit eines Sujets und damit für die Häufigkeit des Vorkommens der in diesem Bilde dargestellten Leidenschaften. Von diesem Standpunkte aus betrachtet, kommt der Gesamtheit der pornographischen und speziell der geschäftsmäßig hergestellten Bilderproduktion die aufhellendste Wirkung unter allen sexualpathologischen Dokumenten zu.“ (Ergänzungsband, S. 7)

Das heißt, die erotische Fotografie erlaubte den fraglichen Wissenschaftlern Rückschlüsse auf die sexuelle Hexis²³ sowie die Sexualfantasien der Bevölkerung zu ziehen. Dies war auch deswegen von großem Interesse, da die sexuelle Liberalisierung der Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg zu einem geringeren Leidensdruck potenzieller Patienten geführt hatte, die nun weniger oft eine ärztliche Behandlung aufsuchten:

„Laxere Auffassungen, die heute doch schon wesentlich breitere Kreise erfaßt haben als vor 25 bis 30 Jahren, haben der Mehrzahl sexualpathologisch tendierender Individuen das Bewußtsein beigebracht, daß es sich bei ihrer Triebbesonderheit um eine Veranlagung handle, der sie, wenn sie sie nicht aus ethischen oder moralischen Erkenntnissen heraus selbst bekämpfen wollen, nachgeben können, so lange sie durch ihre Handlungen nicht mit dem Strafgesetz in Konflikt geraten. Diese ziemlich verallgemeinerte Ansicht lichtete das Material der Personen, die sich wegen sexueller Abwegigkeit in die Sprechstunde des Arztes

21 Foucault, *Wille zum Wissen*, S. 83.

22 Vgl. Gisela Steinlechner: *Fallgeschichten: Krafft-Ebing, Panizza, Freud, Tausk*. Wien: WUV 1995. (= Commentarii. 3.) Dem Verhältnis von Literatur bzw. Kunst und Sexualwissenschaft sind nur wenig Arbeiten gewidmet. Für Foucault, der in seinen frühen Werken Literatur als ernstzunehmende Quelle und als widerständigen Ort verstand (Kunst spielt durchgängig nur eine untergeordnete Rolle), fand eine allmähliche Entzauberung der Wirkungskraft literarischer Repräsentation statt: In seinem Spätwerk steht die Medizinisierung der Beichte und „die Ausstreuung der Geständnisverfahren“ im Mittelpunkt. Der Literatur des 19. Jahrhunderts misst er keine subversive Bedeutung mehr zu; vielmehr wird die Literatur zur Metapher, wenn Foucault davon spricht, die Sexualwissenschaftler hätten die „armselige Lyrik der sexuellen Disparität“ gesammelt (Foucault, *Wille zum Wissen*, S. 82).

23 Bourdieu versteht unter Hexis die körperliche Manifestation der gesellschaftlichen Dispositionen in Gestik, Mimik und Körperhaltung (vgl. Bourdieu, *Homo academicus*, S. 362–363).



begeben, ganz bedeutend und aus diesem Grund wäre es heute wohl auch kaum möglich, ein Werk wie die *Psychopathia Sexualis* Krafft-Ebings zu schreiben, da das kasuistische Material der ‚Fälle‘, die die Grundlage dieses Werkes bilden, sich heute ganz einfach nicht mehr zu Wort meldet.“ (Nachtragsband, S. 103–104).

Mit anderen Worten, die Sexualwissenschaftler waren auf andere Quellen als die gängigen Patientenaussagen angewiesen, um ihren Forschungsauftrag zu erfüllen.

Aus obigen Ausführungen ließe sich vermuten, dass *Die Erotik in der Photographie* sich hauptsächlich mit der Analyse im Handel befindlicher erotischer und pornografischer Fotografien und mit sexualpathologischen Bildern auseinandersetzen würde. Dass dem nicht so ist, zeigt bereits ein Blick in den Hauptband. Dieser bietet einen Überblick über die Geschichte der Aktfotografie und unternimmt es, die technische Entwicklung der Fotografie im Allgemeinen (ein Beitrag) und der erotischen Fotografie im Speziellen (zwei Beiträge), die gesetzliche Lage (drei Beiträge) sowie die Bedeutung der Erotik für Werbung und Film (zwei Beiträge) zu erklären.²⁴ In einem einzigen Artikel, *Die Rolle der erotischen Photographie in der Psychopathia Sexualis*, befasst sich Rudolf Brettschneider, Mitarbeiter des Wiener Instituts für Sexualwissenschaft, mit der Frage der Sexualpathologie. Auch die 230 Abbildungen des Hauptbandes stellen keine Pornografie dar, sondern erotische Lichtbilder. Der Nachtragsband umfasst 175 Abbildungen und konzentriert sich inhaltlich auf sechs Themenbereiche, die von kurzen wissenschaftlichen Artikeln eingeleitet werden: „Der Akt als Symbol und künstlerisches Ausdrucksmittel“ (37 Abb.), „Bekleidung und Nacktheit“ (27 Abb.), „Freilicht-, Heim- und Atelieraufnahmen“ (24 Abb.), „Das Aktbild als Modeerscheinung“ (20 Abb.), „Der Einfluss von Bühne und Film auf die moderne Photographie“ (32 Abb.) und schließlich „Zur Pathologie des Sammlers“ (35 Abb.). Auch hier bildet die Sexualpathologie nur eines von sechs behandelten Gebieten. Wiederum sind die abgebildeten Fotografien selbst am Standard der damaligen Zeit gemessen nicht pornografisch. Allein der Ergänzungsband, der als „Bildergänzung“ zum Hauptband gedacht war (Ergänzungsband, S. 5), umfasste 165 Abbildungen, welche sich noch am ehesten mit einem „klassisch“ sexualwissenschaftlichen Interesse an Pathologie verbinden lassen.

24 Die Beiträge lauten: Rudolf Brettschneider: Die Anfänge der erotischen Photographie (S. 5–16), Erich Stenger: Die technische Entwicklung der Photographie (S. 17–64), Rudolf Brettschneider: Die Wandlungen der Aktphotographie und des erotischen Lichtbildes im Laufe der Zeit (S. 65–88), Rudolf Brettschneider: Die Rolle der erotischen Photographie in der Psychopathia Sexualis (S. 89–138), Gustav Bingen: Die Organisation des geheimen Photohandels (S. 139–154), Otto Goldmann: Das Aktbild und die Zensur (S. 155–186), Erich Wulffen: Die behördliche Verfolgung des geheimen Photohandels (S. 187–210), Paul Englisch: Die erotische Photographie als Blickfang (S. 211–232), Heinrich Ludwig: Die Erotik im Film (S. 233–253).

III. Halt! Im Namen des Gesetzes! Zensur und wissenschaftliche Autonomie

Der Grund dafür, dass die Verfasser unseres Werkes nicht jene Bilder untersuchten, welche in ihren eigenen Worten die „aufhellendste Wirkung“ gehabt hätten, liegt – ersichtlich schon an der Anzahl der Beiträge zum Thema im Hauptband – an der Justiz. Die zeitgenössische Rechtsprechung dominierte die Auseinandersetzung mit der erotischen Fotografie nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf einer grundlegenden verlegerischen Ebene: Verfasser wie Verlag wollten nicht mit dem Gesetz in Konflikt geraten und sicherten sich auf unterschiedlichen Ebenen vor der Zensur ab. Bereits auf den ersten Blick ist ersichtlich, dass in keinem der Bände eine Herausgeberschaft ausgewiesen wird. Zudem bleiben im Nachtrags- und Ergänzungsband die Beiträger unbenannt. Neben dieser Anonymisierung sicherte sich der Verlag, gerade wenn es um den pikanten Ergänzungsband ging, auch mit einer juristischen Präambel ab. Hier heißt es:

„Dieser Bilderatlas wurde als streng sekreter Ergänzungsband zum Hauptwerk *Die Erotik in der Photographie* hergestellt und ist einzeln, das heißt ohne Bezug des Hauptwerkes, nicht verkäuflich [...]. Der Ergänzungsband darf nur in versiegeltem Zustande abgegeben werden und der Buchhändler darf den Verschluss ebensowenig öffnen, um den Band zu Ansichtszwecken vorzulegen, wie auch der Bezieher und Besitzer des Ergänzungsbandes den Band nicht veräußern, verleihen oder sonst irgendwie dritten Personen zugänglich machen kann.“ (Ergänzungsband, S. 4)

Außerdem verpflichtet sich der Besitzer, „daß er an diesem dem wissenschaftlichen Problem der Aufdeckung der Zusammenhänge zwischen Lichtbild und Psychopathia Sexualis dienenden Bildmaterial keinen Anstoß nimmt“ (Ergänzungsband, S. 4). Dieser Wunsch nach Absicherung dem Gesetz gegenüber ging jedoch noch weiter, stand doch nicht nur unser Werk, sondern auch die (sexual-)wissenschaftliche Autonomie per se auf dem Spiel. Um diese zu sichern, versuchten die Wissenschaftler ihr kulturelles Kapital zu erhöhen, indem sie ihren wissenschaftlichen Habitus unterstrichen und dem Gesetzgeber gegenüber eine Expertenposition einnahmen.

a. Der wissenschaftliche Blick

Paul Sweetman konzidiert der Bildanalyse eine besonders privilegierte Rolle in der Analyse des ansonsten nur schwer fassbar zu machenden Habitus.²⁵ Tatsächlich gibt eine Werbebroschüre für den Buchhandel mit dem Titel *Sexualkundliches Wissensmagazin. Ein Führer auf dem Gebiete sexualwissenschaftlicher Literatur* den eindrücklichsten Einblick in den Habitus unserer Verfasser. In dieser Broschüre werden nicht nur *Die Erotik in der Photographie*, sondern auch der Verlag für Kulturforschung sowie das Institut für Sexualforschung beworben. Der einleitende Artikel von Hof-

25 Paul Sweetman: Revealing habitus, illuminating practice. In: *The Sociological Review* 57 (2009), Nr. 3, S. 491–511, hier S. 506.



rat Professor Dr. Anton Klima bespricht die „Leistungen auf dem Gebiet sexualwissenschaftlicher Forscherarbeit“ und druckt das Foto einer „Gruppe der leitenden Persönlichkeiten“ des Instituts für Sexualwissenschaft anlässlich des „im Rahmen des durch amtsführenden Stadtrat Dr. Tandler eröffneten und durch Bürgermeister Karl Seitz begrüßten IV. Kongresses der Weltliga für Sexualreform in Wien“²⁶ im Jahr 1930 ab (Abb. 1).



Abb. 1

Die seriös dreinblickenden Forscher, die mit allen Titeln genannt werden, entsprechen ganz dem Selbstbild, das die Sexualwissenschaft von sich hat: wissenschaftlich aktiv, auf dem neuesten Stand und gesellschaftlich/politisch anerkannt. Prominentestes Mitglied des Instituts war der Universitätsprofessor für Neurologie und Psychiatrie Ernst Sträussler (1872–1959), ein Schüler von Julius Wagner-Jauregg (1857–1940), der wiederum selbst ein Schüler von Krafft-Ebing gewesen war. Wie Letztgenannter war Sträussler auch als Forensiker tätig.

Die Wissenschaftlichkeit und die Ernsthaftigkeit des Instituts wie des Verlags für Kulturforschung werden auch durch zwei weitere Fotografien veranschaulicht. Ebenfalls als Teil von Klimas Aufsatz findet sich eine Abbildung, die den Untertitel „Aus der Bibliothek des Instituts für Sexualforschung in Wien“ trägt. Sie stellt einen in die Lektüre vertieften Mann in medizinischem Labormantel dar (Abb. 2)²⁷. In Rahmen eines Artikels zur „Sexualkundlichen Verlagsarbeit“, die sich mit dem Verlag für Kulturforschung befasst, findet sich ein weiteres Foto mit vergleichbarem Motiv: „Teilansicht eines Arbeitsraumes des wissenschaftlichen Lektorats des Verlags für Kulturforschung“²⁸.

26 Sexualkundliches Wissensmagazin. Ein Führer auf dem Gebiete sexualwissenschaftlicher Literatur. Wien: [o. V.] [o. J.], S. 1–6, hier S. 6. Eine Ausgabe dieses raren Exemplars befindet sich in der Sammlung Batsy in der Wienbibliothek.

27 Sexualkundliches Wissensmagazin, S. 6

28 Ebenda, S. 35; hier Abb. 2.



Abb. 2



Abb. 3

Auch hier sind Männer in weißen Mänteln abgebildet, die in vornübergebeugter Haltung konzentriert an ihrem Schreibtisch in ihre Lektüre vertieft sind, ihres Zeichens Fachleute des Verlags, gekleidet in weiße Labormäntel, die den professionellen und geschäftsmäßigen Eindruck der Fotografie noch verstärken. Die Halbansicht von der Seite und der Blick nach unten verleihen der Komposition Konzentriertheit und Fokus. Die Männer gehen unterschiedlichen Tätigkeiten nach: Lektüre, Redigierarbeit und Recherche. Die Arbeit in der Kleingruppe unterbindet den Gedanken an eine nicht-wissenschaftliche Lektüre. Vergleicht man die Abbildung der Verlagsmitarbeiter mit „Bei der Lektüre Pariser Photographie 1929“ (Hauptband, S. 100; hier Abb. 3), wird der Unterschied zwischen wissenschaftlicher und „erotischer“ Hexis deutlich. In der dritten Abbildung sitzt die Leserin in einem privaten Umfeld in Strapsen entspannt und zurückgelehnt auf einem Sessel. Anders als die Wissenschaftler benötigt sie nur eine Hand zur Lektüre des Journals, das sie gefesselt hält. Die andere berührt ihren Oberschenkel. Die seitliche Perspektive erscheint dem Betrachter zugewandt, das Modell könnte jeden Augenblick seinen Blick heben und in die Augen des Betrachters blicken. Solch ein exhibitionistisches Moment sahen unsere Verfasser als typisch für die Sexualpathologie weiblicher Modelle (Hauptband, S. 100). Die bildstrategische Abgrenzung zwischen erotischer und wissenschaftlicher Hexis könnte kaum deutlicher sein und unterstreicht die Distanz der Verlagsmitarbeiter zu ihrem Forschungsobjekt und damit den wissenschaftlichen Charakter und die vorgebliche Objektivität des Verlags.

b. Experten

Die Sexualwissenschaftler versuchten auch das Momentum, das ihnen der Hysteresis-Effekt verschaffte, zu verstärken. Mit Letzterem bezeichnet Bourdieu die prinzipielle Nachzeitigkeit des Habitus.²⁹ Das heißt, Verfasser und Verleger insistier-

²⁹ Vgl. Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Aus dem Französischen von Günter Seib. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1066.) S. 111.



ten – ob aus Gewohnheit oder als bewusste Strategie – auf ihrer Expertenrolle der Justiz gegenüber. Sie nahmen also gewissermaßen eine *Business-As-Usual*-Haltung ein, ohne auf ihre eigene Kriminalisierung einzugehen. Dies führte zu einer differenzierten und gemäßigt kritischen Auseinandersetzung mit dem Gesetz, wie sich anhand von Otto Goldmanns *Das Aktbild und die Zensur* zeigen lässt. In seinem Beitrag diskutiert Goldmann das Lichtspielgesetz, den §184 des StGB als auch die in seinen Augen bedenkliche Gewerbeordnung. Während das Lichtspielgesetz zwar eine Vorzensur in bestimmten Bereichen vorsehe, anerkennt Goldmann, dass „unser deutscher Filmzensor liberal, modern und keineswegs altmodisch prüde [ist]“ (Hauptband, S. 162). Im Bereich der Bildzensur komme der §184, das Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften aus dem Jahr 1926, zum Tragen. Dieser betreffe das Aktbild, wenn dieses „Beiwerk“ einer Schrift sei (vgl. Hauptband, S. 165). Verfolgt würden dabei:

„Bilder, die keine künstlerische Note aufweisen, also auch technisch schlecht sind. Ganz abgesehen von den rein pornographischen Bildern, die abstoßend wirken. Aber auch solche, die zum Beispiel durch besondere Hervorhebung der weiblichen Brust oder der Genitalpartie die sexuelle Phantasie Jugendlicher überreizen können. Darf man doch nicht vergessen, daß dieses Gesetz, was im §1 ausdrücklich gesagt wird, zum Schutze der Jugend geschaffen wurde.“ (Hauptband, S. 166)

Auch hier bestätigt Goldmann den einschlägigen Prüfstellen in der Praxis Einsicht „gegenüber modernen Strömungen“ (Hauptband, S. 166). Allerdings kritisiert er den §43 der Gewerbeordnung, die eine Vorzensur ohne die Möglichkeit eines aufschiebenden Rekurses wieder einführe. Goldmann hebt weiters hervor, dass die Nicht-Definition des Begriffs „unzüchtig“, zu einer Inkonsistenz in Bezug auf die Beurteilung von Aktbildern geführt habe:

„Daß Heuchler, Anormale oder Asketen sich auch an einem völlig einwandfreien Aktbild schmutzig-sinnlich erregen können, darf niemals dazu führen, solche Erzeugnisse wahrer Kunst am liebsten schon im Mutterleib zu töten oder, wenn sie in heiterer, unbefangener Natürlichkeit das Licht der Welt erblickt haben, dem §184 StGB als Kindesmörder auszuliefern. Dieser Paragraph soll nur Mißgeburten in den Taygetos schleudern.

Der §184 StGB soll uns viel zu hoch stehen, als daß man ihn mißbrauchen dürfte, um den Geist der Freiheit und Gesundheit wieder in Fesseln zu schlagen. Er ist aber unbedingt nötig, damit Gesunde nicht vergiftet werden.“ (Hauptband, S. 172)

Diese zurückhaltende Kritik teilten bei Weitem nicht alle Sexualwissenschaftler. Der Forensiker Rudolf Quanter etwa formulierte seinen Vorbehalt gegenüber dem §184 in seinem Werk *Sittlichkeitsverbrechen im Laufe der Jahrhunderte und ihre strafrechtliche Beurteilung* folgendermaßen:

„Ich habe selbst eine Verschärfung gegen die pornographischen Produkte, die auf dem niedrigsten Instinkte der moralisch Entgleisten berechnet sind, empfohlen [...]. Dem ist aber wenig entsprochen worden. Was man mit fanatischem Eifer verfolgt, das sind ja gar nicht diese Schmutz- und Schundwerke, sondern es ist ein Sturm gegen Kunstwerke und Literaturerzeugnisse hereingebrochen, der geradezu eine starke und energische Abwehr herausfordert. Ernste und einwandfreie Werke sind mit heißem Bemühen darauf durchforscht worden, ob es nicht gelinge, an ihnen etwas zu entdecken, das wie unzüchtig gemeint aussehe und deshalb in den herzhafte erweiterten Rahmen des §184 hineingezwängt werden könne.“³⁰

Anders als Quanter bemühte sich Goldmann um ein positives Verhältnis der Justiz gegenüber und pochte auf die juristisch geschützten Freiräume. Beispielsweise wiederholte er den Verweis auf die gesetzlich verankerte Autonomie von Kunst und Wissenschaft gleich dreimal in seinem Artikel (vgl. Hauptband, S. 159, S. 166 und S. 174) und versuchte dem Gesetzgeber gegenüber spezifische Vorschläge zu machen. So plädierte er für die Möglichkeit, in einem wissenschaftlichen Rahmen einschlägiges Bildmaterial abzdrukken:

„Literatur- und kunstgeschichtliche Werke werden aber nicht dadurch und deswegen unzüchtig, weil sie Bilder bringen, die – einzeln betrachtet – unzüchtig wirken. Sie gehören zum Ganzen, das nicht unzüchtig ist. Sind sie doch nur beigefügt, um den mit dem Werke als Ganzes verfolgten ernstesten kulturhistorischen oder künstlerischen Zweck mit zu erreichen. Dieser Zweck und die Tendenz eines solchen Werks sind mithin ausschlaggebend. Weiterhin zum Beispiel seine Bestimmung für einen engumschriebenen Leserkreis (Forscher, Aerzte, Wissenschaftler ...).“ (Hauptband, S. 174)

Goldmanns Plädoyer wandte sich an die Vernunft und den „gesunden Menschenverstand“ des Zensors. Anstatt radikale Kritik zu äußern, stellte er sich als Experte auf die Seite des Gesetzes.

IV. Der richtige Blick: Die Fotografie und ihre Betrachter

Verfasser und Verlag unterstrichen den wissenschaftlichen Charakter ihrer Publikation und deren Legitimität. In Hinblick auf ihr Forschungsthema konzentrierten sie sich auf zwei Fragen: das Verhältnis von Fotografie und Sexualpathologie sowie die Bildbeurteilung. Die Voraussetzung für diese Vorgehensweise bildete die gesetzliche Argumentation im Zusammenhang mit der Formulierung von ‚Unzucht‘. Diese wurde von staatlicher Seite bewusst offen gehalten, um eine gewisse Flexibilität des Gesetzgebers zu gewährleisten, führte jedoch – wie die Verfasser unseres Werks beanstandeten – zu Inkongruenzen in der Gesetzespraxis. In diesem Kontext lässt sich

30 Rudolf Quanter: Sittlichkeitsverbrechen im Laufe der Jahrhunderte und ihre strafrechtliche Beurteilung. 8., vermehrte und vollständig umgearbeitete Aufl. Teil 3: Unzüchtige Schriften. Berlin: Linser 1925, S. 325.



unser Werk als Vorschlag an den Zensor verstehen: Anstatt sich auf die Analyse der „pornographischen und speziell der geschäftsmäßig hergestellten Bilderproduktion“ (Ergänzungsband, S. 7) zu konzentrieren, was die negative Aufmerksamkeit der Zensur auf sich gelenkt hätte, legitimierte *Die Erotik in der Photographie* erotische Fotografien und ihre Betrachtung und stimmte gleichzeitig der Kriminalisierung der Pornografie durch den Gesetzgeber zu.

a. Pathologie: Betrachter versus Amateurfotograf

Unsere Verfasser konzeptualisierten das Verhältnis von Betrachter, erotischem Bild und Pathologie relativ vorsichtig. Immer wieder nahmen sie das Bild vor seinem Betrachter in Schutz, argumentierten, dass ein „sexualpathologischer“ Betrachter auch einer durchaus künstlerischen Abbildung nur auf das sexuelle Moment hin interpretiere. Diese Argumentation bekräftigte eine liberale Gesellschaftspolitik, der sich die Wissenschaftler als Sexualreformer verpflichtet sahen, und versuchte, den Ruf nach einer strengeren Zensur von religiös-konservativer Seite, wie folgende Bildunterschrift sie beschreibt, zu entkräften:

„Pariser Photo. Dem internationalen Publikumsgeschmack entsprechend gestelltes Bild eines hübschen Berufsmodells. Derartige Photos gelten nach mehrfachen übergerichtlichen Entscheidungen nicht als unzüchtig, wenn auch von Stellen, die den nackten Körper für verpönt halten, häufig gegen solche Aktaufnahmen Sturm geblasen wird“ (Ergänzungsband, S. 22).

Zwar wird die Fotografie als Ausdrucksmittel eines voyeuristischen Drangs zur Objektivierung interpretiert, allerdings argumentiert Rudolf Brettschneider in *Die Rolle der erotischen Photographie in der Psychopathia Sexualis*, jeder Mensch könne „in gewissen Situationen zum Voyeur werden, daß aber nur jener als Voyeur im pathologischen Sinn bezeichnet werden darf, der geflissentlich solche Situationen aufsucht oder herbeiführt“ (Hauptband, S. 93). Wenn also der Durchschnittsbürger in einem erotischen Foto erblickte, was ihm sonst zu sehen nicht vergönnt war (vgl. Hauptband, S. 100), das Foto also zum Ersatz der Realität wurde, mochte dies zwar voyeuristisch sein, zum Voyeur machte es ihn nicht und das, obwohl – wie die Verfasser an anderer Stelle vermerkten – es „faktisch nichts auf diesem Gebiete der sexuellen Triebverirrungen [gibt], was nicht schon irgend einmal photographiert worden ist“ (Hauptband, S. 130). Zwanghaftigkeit wurde auch zum determinierenden Faktor von Pathologie, wenn es um die Akteure der erotischen Fotografie ging. So seien Aktaufnahmen, die „ohne Nebengedanken und Hinüberschielen zu den Sphären der Obszönität gemacht“ gemacht würden und dem Wunsch entsprächen, „das Bild des geliebten und darum schön erscheinenden Menschen [...] als dauernden Besitz zu bewahren“ (Ergänzungsband, S. 5), nicht notwendigerweise pathologischer Natur. Der Übergang zur Pathologie vollziehe sich graduell, wie sich an den Bildunterschriften im Ergänzungsband zeigen lässt. „Die kleine Freundin. Liebenswürdige Amateuraufnahme als amoreuse Erinnerung gedacht, aber nicht als

Pikanterie für den Handel bestimmt“ (Ergänzungsband, S. 13), „Faschingslaune. Ideales Beispiel eines ungekünstelten, den Augenblick richtig erfassende Amateuraufnahme“ (Ergänzungsband, S. 14) oder „Amateuraufnahme, die den weiblichen Akt zwar nicht ästhetisch vollkommen gibt (Verzerrung des rechten Schenkels), aber der Aufgabe, die lebendige Erinnerung an den Körper unverkünstelt zu erhalten, gerecht wird“ (Ergänzungsband, S. 22) sind Beispiele für den ungekünstelten erotischen Schnappschuss. Die „Einzelaufnahme aus dem Besitz eines Aktphotosammlers, dessen Sammlung immer nur ein Bild eines ihm persönlich bekannten Modells zeigt, wobei die Aufnahme die Geschlechtsmerkmale deutlich betont. (Neigung zum Aktfetischismus?)“ (Ergänzungsband, S. 25) bildet den Auftakt der Auseinandersetzung mit der Pathologie und wendet sich bald spezifischen sexualwissenschaftlich etablierten Kategorien zu: Fetischismus, etwa am Beispiel Busen: „Die werdende Mutter. Moderner Photoausschnitt. Aufnahme und Sammlung eines Busen-Fetischisten“ (Ergänzungsband, S. 41), Gesäß, Masochismus – Sadismus, zu meist weibliche Homosexualität, Pädophilie und vermehrt Abzüge aus den Sammlungen von Amateurfotografen. Deren Pathologie lag laut Brettschneider in dem Umstand begründet, dass sie ihr Vergnügen nur in sekundärer Hinsicht aus dem Betrachten der Fotografien bezogen, sondern primär an dem Erstellen derselben Interesse hatten. In diesem Zusammenhang urteilte Brettschneider folgendermaßen über den Amateurfotografen:

„Seine Phantasie beschäftigt sich aufs lebhafteste damit, immer neue Posen und Gruppenbildungen zu erfinden, die er dann mit seinen Modellen zu verwirklichen betrachtet. Ein grotesker Pygmalion formt er aus lebendigem Material die Statuen seiner Sehnsucht“ (Hauptband, S. 109).

Das Interesse am Amateurfotografen lag ganz im Trend der Zeit, hatte doch Erich Wulffen, einer der Beiträger des Hauptbandes, 1931 gemeinsam mit Felix Abraham, dem Leiter der sexualforensischen Abteilung am Institut für Sexualforschung in Berlin, eine sexualpsychologische Studie zu Fritz Ulbrichs, einem von der Ex-Verlobten ermordeten Amateurfotografen, verfasst und im Verlag für Kulturforschung publiziert.³¹

Die Tragweite der Pathologisierung des Amateurfotografen und seiner Modelle ist nicht zu unterschätzen. Die wichtigste Implikation bestand ex negativo – als Gegenbild zum nicht-pathologischen Betrachter erotischer Fotografien. Der Blick auf die erotische Fotografie selbst beinhaltete – mit Ausnahme der Jugend – nur dann eine Gefährdung für den Betrachter, wenn dieser erotische Fotografien regelmäßig konsumierte. Selbst jene hausgemachte erotische Fotografie, die als Erinnerung an

31 Vgl. Erich Wulffen und Felix Abraham: Fritz Ulbrichs lebender Marmor. Eine sexualpsychologische Untersuchung des den Mordprozeß Lieschen Neumann charakterisierenden Milieus und seiner psychopathologischen Typen. Photomaterial aus den nichtbeanstandeten Aufnahmen des Ulbrich'schen Nachlasses; ausgewählt und zur einmaligen Reproduktion freigegeben vom Institut für Sexualforschung in Wien. Wien; Berlin; Leipzig: Verlag für Kulturforschung 1931. (= Dokumente zur Sexualforschung.) Eine entsprechende Werbemitteilung findet sich auf den letzten Seiten des Nachtragsbandes.



einen geliebten Menschen gemacht wurde (vgl. Ergänzungsband, S. 7), gehörte laut unseren Verfassern nicht in das Reich der Sexualpathologie. Die Pathologie war im Subjekt und seiner zwanghaften Sexualpraxis begründet, nicht in einem Darstellungsmedium. Die Konzentration auf das Subjekt bedeutete allerdings auch, dass der Fokus auf den Handel und die Sexualfantasien der breiten Bevölkerung verloren ging.

b. Fotografie als Kunst

Wenn die Verfasser dem Zensor tatsächlich einen wissenschaftlichen Interpretationsvorschlag machen wollten, konnten sie nicht umhin, die Frage nach der Beurteilung erotischer Fotografien und nach den Kriterien, mit denen eine Grenze zwischen Erotik und Pornografie gezogen werden konnte, zu beantworten. Hier spielte die Kunst eine für die *frühe* Sexualwissenschaft undenkbare Rolle: Nicht mehr das ambivalente Verhältnis zu einem Feld, das sich nicht einfach in eine wissenschaftliche Beweisführung eingliedern ließ, dominierte jetzt die Debatte, sondern der Bezug auf die für die Kunst bereits erstrittenen Freiräume. Dies zeichnet sich bereits in der Diskussion um die Autonomie von Kunst und Wissenschaft in unserem Werk ab, in der die Wissenschaft als ‚Beschützerin‘ der Kunst auftrat. Nun nutzten unsere Verfasser ein Phänomen, das Ludwig Marcuse in *Obszön. Geschichte einer Entrüstung* beschreibt: Gerade im Bereich Literatur und Kunst bilden erfolgreiche Kanonisierungsprozesse den nachhaltigsten Schutz vor der Zensur.³² Unsere Verfasser nahmen eben diese kanonisierte Kunst zum Maßstab ihrer Fotografien:

„Es stellt sich die Frage: Was darf die Photographie aus dem Bereich des Künstlerischen und des wirklichen Lebens nachbilden? Aus dem Kunstbereiche darf sie alles, was sie da vorgebildet findet, nachahmen. Voraussetzung ist aber, daß die Photographie, soweit ihre vollkommenen Mittel reichen, das Original getreu wiedergibt. Eine Vergrößerung in der Ausführung, also eine Verunstaltung, raubt dem Objekt seine künstlerische Form und die Folge kann sein, daß das dargestellte Sexuelle grobsinnliche Wirkung hat, die ja im Original eben durch die künstlerische Form gebändigt war. [...]“

Auch der nach der Wirklichkeit aufgenommene nackte menschliche Körper mit allen seinen Gliedern kann an sich in der Photographie nicht unzüchtig sein. Alle natürlichen Körperstellungen und Bewegungen sind ja für die Photographie nachbildbar, auch die Vereinigung von Mann und Weib, wenn sie in der oben für die Kunst geschilderten Weise aufgenommen ist. [...] Alle diese Bilder dienen als sogenannte Aktaufnahmen den Künstlern zum Anschauungsunterricht und für ihre Studien, da ja Menschen mit schönen Körperformen als lebendige Modelle nicht immer und überall zu haben sind.“ (Hauptband, S. 293–294)

³² Vgl. Ludwig Marcuse: *Obszön. Geschichte einer Entrüstung*. München: List 1962, S. 36.

Was also Kunst nachahmte bzw. der Kunst dienlich war, gehörte aufgrund seines ästhetischen Werts oder des Werts für die Ästhetik ins Reich der Erotik und nicht der Pornografie. Tatsächlich wuchs bereits Ende des 19. Jahrhunderts „das Angebot an Publikationen zur Aktfotografie als Vorlagenstudie und wurde immer schwerer überschaubar.“³³

Die folgenden Beispiele von Bildunterschriften zeigen, wie erotische Fotografien von den Autoren auf ihre künstlerische Symbolik hin eingeordnet wurden: „Künstlerische Photostudie mit nicht indenzenter Betonung des Busens. Photographietechnisch hochqualifizierte Aufnahme, bei deren Herstellung nicht an den Verkauf an Busenfetischisten gedacht wurde und die von keinem Fetischisten stammt. 1930“ (Ergänzungsband, S. 12), „Die neue Mode: vorne lang – hinten kurz. Photoscherz Atelier Manassé, Wien“ (Ergänzungsband, S. 34–35), „Modern und doch akademisch wirkender Ganzakt. Photostudio von Hössly-Scherapow, Berlin“ (Ergänzungsband, S. 37). Eine eigene Subkategorie bilden in diesem Zusammenhang Aufnahmen für und von Malern: „Photographische Vorstudie eines Künstlers für ein Gemälde. Die unwillkürliche Dezenz der Armhaltung ist dafür kennzeichnend, daß die Dargestellte kein Berufsmodell ist“ (Ergänzungsband, S. 15) oder „Gewalt. Realistisch-symbolische Photoaufnahme aus einem Berliner Maleratelier“ (Ergänzungsband, S. 75).

Auch die Historisierung der Fotografien diente der Anbindung an eine künstlerische Bildtradition. So stehen sich im Hauptband „Abb. 1 Susanna und die beiden Alten. Gemälde von Francesco Albani. Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin“ und „Liegender Akt mit hervorragendem künstlerischen Geschmack aufgenommen. Photographie um 1870“ gegenüber (Hauptband, S. 6–7). Verglichen werden aber auch alte und neue erotische Fotografien, beispielsweise „Abb. 31: Auf der Schaukel: Pariser Photo aus 1929“ und „Abb. 32: Auf der Schaukel: So hat man das gleiche Motiv vor 50 Jahren photographiert“ (Hauptband, S. 46–47) oder „Abb. 41 Was heute als pikant gilt: Pariser Photo 1929“ und „Abb. 42 Was vor 50 Jahren als pikant galt: Stereo-Daguerreotypie, Sammlung Prof. Stengler“ (Hauptband, S. 58–59). Was der Leser hier lernte, war also nichts anderes als die historische Einordnung von Aktfotografien sowie deren Beurteilung nach künstlerischen und technischen Maßstäben, mit anderen Worten die ästhetische Unterscheidung zwischen gutem und schlechtem Aktbild. D. h., die Sexualwissenschaft nahm nicht nur die Distinktionsmacht zwischen normal und pervers für sich in Anspruch, sondern sie wurde auch zur ästhetischen Richterin. Mit der ästhetischen ging die wissenschaftliche Aufwertung der Aktfotografie Hand in Hand.

33 Ulrich Pohlmann: Körperbilder. Akte, Akademien, Anatomien. In: Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von Ulrich Pohlmann und Johann Georg Prinz von Hohenzollern. Anlässlich der Ausstellung, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 1. Mai bis 18. Juli 2004. Frankfurt am Main: Schirmer-Mosel: Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 2004, S. 69–98, hier S. 73.



V. (II-)Legitime erotische Fotografien

Laut Bourdieu dient die Fotografie, entgegen ihrem Vermögen, die herkömmliche Ordnung des Sichtbaren durch ihren flüchtigen Charakter zu verwirren, als *populäres* Medium der Bestätigung des Sichtbaren.³⁴ Der Realismuseffekt der Fotografie werde dabei in besonderer Weise attraktiv für die unteren Klassen der Gesellschaft, weil er den Ambitionen einer funktionalistischen Ästhetik entgegenkäme. Dies bestätigt sich auch für die erotische Fotografie in unserem Werk, in welchem Amateurfotografen in intimen Schnappschüssen ihre Fantasien inszenierten. Diese Fotografien, die vom Ethos der Fotografen geprägt waren, bezeichnete Bourdieu deswegen als illegitim – hier im Sinne von gesellschaftlich nicht anerkannt –, weil sie qua ihrer Funktionalität – als erotische Erinnerung oder als Pornografie – nicht einem Ästhetikdiskurs unterworfen waren. Nur dieser – so Bourdieu – würde der Fotografie einen der Kunst vergleichbaren Status zukommen lassen. Diese Meinung teilten auch unsere Verfasser. Sie versuchten, die Fotografie durch die Anbindung an die Ästhetik und durch Historisierung vor dem Zensor zu legitimieren. Dazu lehrten sie die Leser ihres Bandes anhand der Bildunterschriften die Distinktion zwischen gutem und schlechtem Aktbild, allerdings war dieser ästhetische Maßstab auch eine Anleitung zur sozialen Distinktion (normal/pathologisch, Amateurfotograf/Betrachter). Außerdem müssen sich die Verfasser die Frage gefallen lassen, ob der Vergleich mit der Kunst der Fotografie als Medium gerecht werden kann. Walter Benjamin negierte dies, als er 1931 – zeitgleich mit unseren Verfassern – feststellte:

„Demungeachtet ist es dieser fetischistische, von Grund auf antitechnische Begriff von Kunst, mit dem die Theoretiker der Photographie fast hundert Jahre lang die Auseinandersetzung suchen, natürlich ohne zum geringsten Ergebnis zu kommen. Denn sie unternahmen nicht anderes, als den Photographen vor eben jenen Richterstuhl zu beglaubigen, den er umwarf.“³⁵

Unsere Verfasser hingegen gaben die Fotografie nicht frei. Vielmehr nutzten sie das hierarchisch strukturierte Wechselverhältnis von Kunst und Fotografie, das bereits für das späte 19. Jahrhundert typisch gewesen war³⁶, um sich ihren Freiraum der Zensur gegenüber zu erkämpfen. Außer Zweifel ist den Verfassern unseres Bandes etwas Außergewöhnliches gelungen, publizierten sie doch den bestausgestatteten sexualwissenschaftlichen Fotoband zur Erotik ihrer Zeit. Der wissenschaftliche

34 Vgl. Pierre Bourdieu: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Herausgegeben von P.B. [u.a.]. Aus dem Französischen von Udo Rennert. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1981, S. 85–109, hier S. 89.

35 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II, 1.: Frühe Arbeiten zu Bildungs- und Kulturkritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 368–385, hier S. 369.

36 Pohlmann, Körperbilder, S. 71.

Habitus führte beim Zensor zum Erfolg. In diesem Rahmen war eine gemäßigt kritische Haltung der Zensur gegenüber dem Projekt durchaus dienlich. Die Herausbildung von Kriterien zur Distinktion zwischen Betrachter und Amateurfotograf und die Anbindung der erotischen Fotografie an den Kunstdiskurs erlaubten den Sexualwissenschaftlern zumindest im Rahmen des besprochenen Werks die *erotische* Fotografie zu legitimieren.

Literaturverzeichnis

BENJAMIN, WALTER: Kleine Geschichte der Photographie. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II, 1.: Frühe Arbeiten zu Bildungs- und Kulturkritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 368–385.

BLEI, FRANZ (?): Unsittliche Literatur und deutsche Republik. §184. Hannover: Steegemann 1921. (= Die Silbergäule. 135 / 136.)

BOURDIEU, PIERRE: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Herausgegeben von Pierre Bourdieu [u. a.]. Aus dem Französischen von Udo Rennert. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1981, S. 85–109.

BOURDIEU, PIERRE: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Aus dem Französischen von Günter Seib. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1066.)

BOURDIEU, PIERRE: Homo academicus. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1002.)

ENGLISCH, PAUL: Geschichte der erotischen Literatur. 2. Aufl. Stuttgart: Püttmann 1927.

DIE EROTIK IN DER PHOTOGRAPHIE. HAUPTBAND. Die geschichtliche Entwicklung der Aktphotographie und des erotischen Lichtbilds und seine Beziehungen zur Psychopathia Sexualis. Wien; Berlin; Leipzig: Verlag für Kulturforschung 1931.

DIE EROTIK IN DER PHOTOGRAPHIE. NACHTRAGSBAND. Die Rolle der intimen Photographie in Ästhetik und Soziologie – Die Bedeutung des erotischen Lichtbildes für Sexualpsychologie und Pathologie. Wien; Berlin; Leipzig: Verlag für Kulturforschung [1932].

DIE EROTIK IN DER PHOTOGRAPHIE. ERGÄNZUNGSBAND. Die sexualbezügliche Bedeutung der intimen Photographie und die Beziehungen des erotischen Lichtbildes zur Psychopathia Sexualis. Bilderatlas. Wien; Berlin; Leipzig: Verlag für Kulturforschung [1932].



FISCHER, MARIANNE: *Erotische Literatur vor Gericht. Der Schmutzliteraturkampf im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts.* Wien: Braumüller 2003. (= Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. 16.) [Vorher: Wien, Univ., Diss. 1999.]

FOUCAULT, MICHEL: *Der Wille zum Wissen.* Aus dem Französischen von Ulrich Rauff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. (= Sexualität und Wahrheit. 1.)

FOUCAULT, MICHEL: *Der Gebrauch der Lüste.* Aus dem Französischen von Ulrich Rauff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. (= Sexualität und Wahrheit. 2.)

FOUCAULT, MICHEL: *Die Sorge um sich.* Aus dem Französischen von Ulrich Rauff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. (= Sexualität und Wahrheit. 3.)

HIRSCHFELD, MAGNUS: *Sexualwissenschaftlicher Bilderatlas zur Geschlechtskunde auf Grund 30jähriger Forschungsarbeit und Erfahrung.* Berlin [u. a.]: Püttmann 1930.

DER „GIFTSCHRANK“. *Erotik, Sexualwissenschaft, Politik und Literatur. „Remota“: Die weggesperrten Bücher der Bayerischen Staatsbibliothek.* Eine Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek, München, 2. Oktober – 17. Dezember 2002. Herausgegeben von Stephan Keller. Mit Beiträgen von Wolfgang Ernst [u. a.]. München: Bayrische Staatsbibliothek 2002. (= Ausstellungskataloge/Bayerische Staatsbibliothek. 73.)

MARCUSE, LUDWIG: *Obszön. Geschichte einer Entrüstung.* München: List 1962.

POHLMANN, ULRICH: *Körperbilder. Akte, Akademien, Anatomien.* In: *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert.* Herausgegeben von Ulrich Pohlmann und Johann Georg Prinz von Hohenzollern. Anlässlich der Ausstellung, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 1. Mai bis 18. Juli 2004. Frankfurt am Main: Schirmer-Mosel, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 2004, S. 69–98.

[POLUNBI-KATALOG:] *Verzeichnis der auf Grund des § 184 des Reichsstrafgesetzbuches eingezogenen und unbrauchbar zu machenden sowie der als unzüchtig verdächtigten Schriften (Polunbi-Katalog).* Hrsg. von der Deutschen Zentralpolizeistelle zur Bekämpfung Unzüchtiger Bilder, Schriften und Inserate bei dem Preußischen Polizeipräsidium in Berlin. Berlin: Reichsdruckerei 1926–1927.

PRICKETT, DAVID JAMES: *Hirschfeld and the Photographic (Re)Invention of the Third Sex.* In: *Visual Culture in Twentieth-Century Germany. Text as Spectacle.* Edited by Gail Finney. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press 2006, S. 103–119.

QUANTER, RUDOLF: Sittlichkeitsverbrechen im Laufe der Jahrhunderte und ihre strafrechtliche Beurteilung. 8., verm. und vollständig umgearbeitete Aufl. Teil 3: Unzüchtige Schriften. Berlin: Linser 1925.

SENGOOPTA, CHANDAK: The Most Secret Quintessence of Life. Sex, Glands, and Hormons 1850–1950. Chicago; London: The University of Chicago Press 2006.

SEXUALKUNDLICHES WISSENSMAGAZIN. Ein Führer auf dem Gebiete sexualwissenschaftlicher Literatur. Wien: [o. V.] [o. J.].

SIGUSCH, VOLKMAR: Geschichte der Sexualwissenschaft. Mit 210 Abbildungen und einem Beitrag von Günter Grau. Frankfurt am Main; New York: Campus 2008.

STEINLECHNER, GISELA: Fallgeschichten: Krafft-Ebing, Panizza, Freud, Tausk. Wien: WUV 1995. (= Commentarii. 3.)

SWEETMAN, PAUL: Revealing habitus, illuminating practice. In: The Sociological Review 57 (2009), Nr. 3, S. 491–511.

TANNER, JAKOB: Historische Anthropologie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. (= Zur Einführung. 301.)

VERHANDLUNGEN DES ERSTEN INTERNATIONALEN KONGRESSES FÜR SEXUALFORSCHUNG. Berlin vom 10. – 16. Oktober. Redigiert von Max Marcuse. 5 Bände. Bd. 1: Experimentalforschung und Biologie. Bd. 2: Physiologie, Pathologie und Therapie. Bd. 3: Psychologie, Pädagogik, Ethik, Ästhetik, Religion. Bd. 4: Demographie und Statistik. Sozial- und Rassenhygiene. Bd. 5: Straf- und Zivilrecht, Strafprozess und Strafvollzug, Soziologie, Ethnologie und Folklore. Berlin: Marcus und Weber 1927–1928.

WULFFEN, ERICH; ABRAHAM, FELIX: Fritz Ulbrichs lebender Marmor. Eine sexualpsychologische Untersuchung des den Mordprozess Lieschen Neumann charakterisierenden Milieus und seiner psychopathologischen Typen. Photomaterial aus den nichtbeanstandeten Aufnahmen des Ulbrich'schen Nachlasses; ausgewählt und zur einmaligen Reproduktion freigegeben vom Institut für Sexualforschung in Wien. Wien; Berlin; Leipzig: Verlag für Kulturforschung 1931. (= Dokumente zur Sexualforschung.)

Habitus und Hermeneutik, Konnotation und Implikation

Einige analytische Vorschläge, entwickelt an einem literarischen und einem politischen Beispiel

Von Gerald Mozetič

I. Hermeneutik und Habitus – einige konzeptuelle Überlegungen

Spielarten der Hermeneutik

Das Erkenntnisziel der nachstehenden Ausführungen ist es, durch eine genaue Analyse von zwei Beispielen, einem literarischen und einem politischen, zu neuen Einsichten über die darin beschriebenen Phänomene zu gelangen (die insofern also nicht ganz willkürlich gewählt wurden), damit zugleich aber auch die Möglichkeiten einer hermeneutisch verfeinerten Habitusanalyse anzudeuten und plausibel zu machen. Ein solches Unterfangen sieht sich im gegebenen Rahmen freilich mit der nicht geringen Schwierigkeit konfrontiert, auf eine ausführliche Befassung mit diversen Spielarten oder Konzepten von Hermeneutik und Habitus und daher auf eine klare Verortung des eigenen Zugangs in einem doch sehr breiten Forschungsfeld verzichten zu müssen. Einleitend sollen, gleichsam als schwacher Ersatz, zumindest ein paar Überlegungen zur Relevanz der Hermeneutik für die Soziologie und das Konzept des Habitus angestellt werden, die für die Auseinandersetzung mit dem hier gewählten Zugang vielleicht hilfreich sein können.

Auf die lange Geschichte der Hermeneutik seit der griechischen Antike kann hier nur verwiesen werden.¹ Systematisch von besonderer Bedeutung für die neuere, im 19. Jahrhundert einsetzende Diskussion zur Hermeneutik ist das Werk Schleiermachers² – mit diesem wird der Übergang von einer Praxis der Auslegung von (in erster Linie „heiligen“ und juristischen) Texten zu einer allgemeinen Theorie der Interpretation assoziiert. Ein gesteigertes Bedürfnis nach einer solchen Theorie stellte sich ein, als, wie etwa bei Wilhelm Dilthey, die Kritik am Positivismus mit dem

1 Für eine erste orientierende Zusammenfassung vgl. dazu etwa den Artikel „Hermeneutik“ in: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Unter ständiger Mitwirkung von Siegfried Blasche [u. a.]; in Verbindung mit Gereon Wolters herausgegeben von Jürgen Mittelstrass. 4 Bände. Bd. 2: H–O. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004, S. 85–90.

2 Friedrich D. E. Schleiermacher: Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und nachgeschriebenen Vorlesungen. Herausgegeben von Friedrich Lücke. Berlin: Reimer 1838. (= Friedrich Schleiermacher's literarischer Nachlass. Zur Theologie. 2.) Als eine rezente Edition (mit einer sehr lesenswerten Einleitung) sei genannt: Friedrich D. E. Schleiermacher: Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Herausgegeben und eingeleitet von Manfred Frank. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 211.)

Gegenprogramm einer „verstehenden“ Geisteswissenschaft verbunden wurde. Als hermeneutisch ausgerichtet kann man all jene Ansätze nennen, die gegen einen nach dem Vorbild der Naturwissenschaften entworfenen Positivismus die methodische Unverzichtbarkeit des Verstehens von Sinn oder Bedeutung betonen. Die nur so erschließbaren „Objektivationen des Geistes“ konstituieren aber die geschichtlich-gesellschaftliche Welt des Menschen, und deren wissenschaftliche Erforschung stellt und fällt gleichsam mit dieser eigenständigen Methodologie des Verstehens.

In der Soziologie angekommen ist die Methode des Verstehens mit Max Weber, und seit seinen wegweisenden Ausführungen zur „verstehenden Soziologie“ ist viel Denkarbeit darauf verwandt worden, auf diesen Grundlagen weiter zu bauen und durch Verfeinerungen, Modifikationen und Operationalisierungen einzulösen, was Webers Programm einer verstehenden *und* erklärenden Soziologie in Aussicht stellte. Es war freilich nicht allein der spezifische Zuschnitt des Weber'schen Denkens, der in der Entwicklung des Faches das Streben nach hermeneutisch elaborierten Modellen beförderte; alles, was in die Richtung einer „interpretativen“ Soziologie weist, geht – bei allen Unterschiedlichkeiten im einzelnen – von der Prämisse aus, es sei nötig, Sinnzuschreibungen und Situationsdefinitionen zu rekonstruieren, um überhaupt die soziale Welt der Menschen empirisch adäquat erfassen zu können.³

Es soll hier nicht der Eindruck erweckt werden, diese Perspektive habe sich in der Soziologie völlig durchgesetzt und gleichsam monopolistisch das Aufgabenfeld soziologischer Forschung abgesteckt. Wenn es in der Soziologie etwa um die Analyse von Sozialstrukturen, sozialen Systemen oder kumulativen nicht-intendierten Effekten von Handlungen geht, um langfristigen sozialen Wandel oder Theorien der Moderne, so wäre es ein subjektivistischer Reduktionismus, sich darauf zu beschränken, welche Vorstellungen Menschen von ihrem Tun haben. Schon Alfred Schütz hatte im direkten Anschluss an Weber zum zentralen „Thema aller Wissenschaften von der Sozialwelt“ erhoben, „einen *objektiven Sinnzusammenhang von subjektiven Sinnzusammenhängen*“ herzustellen.⁴ Damit konnten freilich jene wenig anfangen, denen das zu sehr nach philosophischer Fundamentalanalyse phänomenologischen Zuschnitts klang, die so viele erkenntnistheoretische Vorfragen klären will, dass sie nie bis zu einer empirischen Analyse vorstößt. Und zudem gibt es in der Soziologie wichtige theoretische Positionen, die von ganz anderen Prämissen ausgehen, wie etwa der Funktionalismus und die Systemtheorie. Auch wenn wir von jenen soziologischen Ansätzen absehen, in denen der Mensch eigentlich gar nicht

3 Vgl. als einen vielbeachteten Einführungstext, der den Stand der 1970er Jahre repräsentiert: Anthony Giddens: *Interpretative Soziologie. Eine kritische Einführung*. Aus dem Englischen von Wolfgang Föste. Frankfurt am Main; New York: Campus 1984. (= Campus Studium. 557.) In jüngerer Zeit hat es einen starken Aufschwung des interpretativen Ansatzes gegeben, sowohl in der Theoriediskussion als auch auf der Ebene der qualitativen Methoden; mehr dazu gleich im Text.

4 Alfred Schütz: *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 92.)



mehr vorkommt, weil es z. B. nur mehr um Kommunikation oder soziale Systeme geht, bleibt die große, hier in der Formulierung von Berger/ Luckmann ausgedrückte Frage: „Wie ist es möglich, daß subjektiv gemeinter Sinn zu objektiver Faktizität wird? Oder, in der Terminologie Webers und Durkheims: Wie ist es möglich, daß menschliches *Handeln* (Weber) eine Welt von *Sachen* hervorbringt?“⁵

Die soziologische Hermeneutik oder der hermeneutische Ansatz in der neueren Soziologie ist als ein Versuch zu begreifen, nicht bei der sozialen Ontologie der Sinnstrukturen stehen zu bleiben, sondern aus ihr die forschungsmethodischen Konsequenzen zu ziehen und so ein Analyseinstrumentarium zu entwickeln, mit dem der mehr oder minder ausgeprägte Kryptopositivismus der vorherrschenden Variablensoziologie überwunden werden kann. Versucht man etwa, sich methodisch in einem Einführungsband „Sozialwissenschaftliche Hermeneutik“⁶ einen ersten Überblick zu verschaffen, stößt man auf eine ganze Menge von „Verfahren“, die in drei Abschnitten vorgestellt werden: „Kulturtheoretisch orientierte Verfahren“ (worumter die „Objektive Hermeneutik“, die „Deutungsmusteranalyse“, die „Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse“ und die „Wissenssoziologische Hermeneutik“ subsumiert werden); sodann „Biographieanalytisch applizierte Verfahren“ (worunter die „Narrationsanalyse biographischer Selbstpräsentationen“, die „Geschichtenhermeneutik“, die „Dokumentarische Methode“ und die „Tiefenhermeneutik“ figurieren); und schließlich „Textstrukturell interessierte Verfahren“ (näher spezifiziert als „Ethnomethodologische Konversationsanalyse“, „Gattungsanalyse“, „Diskursanalyse“ und „Ethnographische Semantik“).

Dieses große hermeneutische Angebot lässt sofort die Frage nach dem Gemeinsamen akut werden, das alle diese Varianten teilen, sodass es gerechtfertigt erscheint, sie unter dem Etikett einer „sozialwissenschaftlichen Hermeneutik“ zusammenzufassen. Es ist auch nicht von vornherein klar, in welchem Verhältnis diese Analyseverfahren zueinander stehen, ob sie in Konkurrenz stehen oder als komplementär zu begreifen sind. Ohne hier darauf eine Antwort geben zu können, sei aber doch auf den Superioritätsanspruch aufmerksam gemacht, den beispielsweise Ulrich Oevermann mit seiner „Objektiven Hermeneutik“ erhebt, die übrigens schon in der Bezeichnung die Abwendung von einer Rekonstruktion des subjektiven Sinns andeutet. Oevermann wendet sich gegen das „intentionalistische“ Vorurteil, Intentionen zu unterschieben, „wo zunächst nur Bedeutungen vorliegen“.⁷ Überhaupt ist ihm wichtig, dass sein „Verfahren des rekonstruierenden Textverstehens mit einem verstehenden Nachvoll-

5 Peter L. Berger und Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Helmuth Plessner. Aus dem Amerikanischen von Monika Plessner. Frankfurt am Main: Fischer 1969. (= *Conditio humana.*) S. 20.

6 Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Herausgegeben von Ronald Hitzler und Anne Honer. Opladen: Leske & Budrich 1997. (= Uni-Taschenbücher. 1885.)

7 Ulrich Oevermann [u. a.]: Die Methodologie einer „objektiven Hermeneutik“ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. In: Interpretative Ver-

zug innerpsychischer Prozesse [...] nichts zu tun hat“ (Oevermann, S. 381). In klarer Abgrenzung gegenüber soziologischen Handlungstheorien, deren „Begriff von sozialer Realität auf die Ebene der subjektiv intentionalen Repräsentanzen“ beschränkt bleibt (Oevermann, S. 368), ist hier die Rede von der „Realität der objektiven Bedeutung oder der latenten Sinnstrukturen von Texten“. Dabei wird der „Begriff des Textes sehr weit als die Klasse von in welchem Medium auch immer protokollierten Handlungen“ gefasst (Oevermann, S. 369). Wie umfassend der Anspruch Oevermanns ist, wird aus einem weiteren Zitat klar, nämlich der

„Auffassung, daß die Soziologie als Erfahrungswissenschaft objektiver sozialer Strukturen Interaktionstexte zum zentralen Gegenstand hat und als eine so begriffene Textwissenschaft zugleich eine theoretische Klammer für die Wissenschaften vom Handeln, für die Sozial-, Kultur-, Geistes- und Wirtschaftswissenschaften fungieren kann.“ (Oevermann, S. 381–382)

Da „ein Text, wenn er einmal produziert ist, eine eigengesetzliche, mit eigenen Verfahren zu rekonstruierende soziale Realität konstituiert, die weder auf die Handlungsdispositionen und psychischen Begleitumstände auf seiten des Sprechers noch auf die innerpsychische Realität der Rezipienten zurückgeführt werden kann“ (Oevermann, S. 379),

gelangt Oevermann zu einer Konzeption vom Sozialen, die in gewissen strukturellen Merkmalen, wie er auch selbst registriert, mit der Durkheimschen Gegenstandsbestimmung übereinstimmt. Nicht zuletzt gab diese Charakterisierung Anlass zur Kritik der objektiven Hermeneutik. Diese Hinweise auf eine objektive Hermeneutik illustrieren jedenfalls sehr deutlich, dass ein hermeneutischer Ansatz nicht auf den subjektiven Sinn zentriert sein muss. Es erscheint ganz plausibel, die „Eigenbedeutung“ von Texten zu betonen, in denen immer mehr oder anderes zum Ausdruck kommt, als ein Textproduzent intentional mit ihnen verbindet.

In den nachstehenden Analysen wird ohne „Bekennnis“ zu einer der Varianten sozialwissenschaftlicher Hermeneutik am „Material“ gearbeitet, wobei die Stringenz der Argumentation beurteilt werden können sollte, ohne eine solche Zuordnung vor Augen zu haben. Ob etwaige Fehler, die in der Analyse unterlaufen sein mögen, durch die Bezugnahme auf ein bestimmtes hermeneutisches Verfahren korrigiert werden können, soll zunächst offen bleiben.

Zur Habitusanalyse

Gibt man im Internet unter „www.buchhandel.de“ das Stichwort „Habitus“ ein, werden 99 Buchtitel angezeigt [Stand 2009-10-28]. Unternehmer und Steuerhinterziehende haben ebenso einen Habitus wie Jugendliche und Mitläufer in Nazi-deutschland. Es scheint also eine ziemlich inflationäre Verwendung des Terminus

fahren in den Sozial- und Textwissenschaften. Herausgegeben von Hans Georg Soeffner. Stuttgart: Metzler 1979, S. 352–433, hier S. 359. Im Folgenden als Fließtextzitat.



„Habitus“ in Gebrauch gekommen zu sein.⁸ Für das soziologische Verständnis von „Habitus“ waren insbesondere die Arbeiten von Norbert Elias und Pierre Bourdieu maßgeblich. Wie bei der Hermeneutik muss auch hier ein abkürzendes Verfahren der Darstellung gewählt werden, wobei es zweckmäßig sein dürfte, einige für die nachstehenden Analysen besonders wichtige systematische Gesichtspunkte aufzulisten:

(1)

Ein soziologisches Habitus-Konzept muss es ermöglichen, jene Besonderheiten sozialer Praxis zu erfassen, die weder durch eine klassische Handlungstheorie noch durch makrostrukturelle Parameter in den Blick kommen können, nämlich den „Erzeugungsmodus der Praxisformen“.⁹ Dieser Erzeugungsmodus („Modus operandi“) beruht auf dauerhaften Dispositionen, die durch spezifische Prägungsprozesse erworben werden. Das bezieht sich einerseits auf „Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata“ (Bourdieu), andererseits auf die körperliche Präsenz einschließlich der motorischen Schemata in Gestik, Mimik usw. (was Bourdieu „Hexis“ nennt) und der Art und Weise, wie Emotionen verkörpert werden.

(2)

Ein Habitus prägt eine Person umfassend, weil er als ein „System generativer Schemata“¹⁰ die Festigkeit konstitutiver (weitgehend unbewusster) Regeln mit dem Möglichkeitsraum situativer Ausführungsvarianz verbindet, wobei letztere für das Bewusstsein von Wahlfreiheit zwischen Optionen sorgt, während erstere präzise eingrenzen, worauf sich diese Wahlfreiheit überhaupt erstrecken darf. Diese Trennung zwischen dem, was einer Person versperrt bleibt, und dem, was ihr offen steht, lässt gleichsam nichts unberührt.

(3)

Ausgeblendet bleibt hier, ob das Habitus-Konzept so allgemein gefasst werden soll, dass es sowohl, wie bei Bourdieu im Vordergrund stehend, die Erfassung von klassenspezifischen, feinen und manchmal gar nicht so feinen Unterschieden als auch,

8 Für einen ersten Überblick vgl. Beate Kraus und Gunter Gebauer: Habitus. 2. Aufl. Bielefeld: transcript 2008. (= Einsichten: Themen der Soziologie.)

9 Pierre Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyrischen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 164. Der Bezug auf Pierre Bourdieu impliziert nicht die Übernahme seines Ansatzes; dieser kann hier in extenso ohnehin nicht besprochen werden. Ich greife daher nur jene Ideen auf, die für meine konkreten empirischen Analysen von besonderer Bedeutung sind. Nebenbei bemerkt: Wie umfangreich das Oeuvre Bourdieus ist, kann man nachlesen unter <http://hyperbourdieu.jku.at>, wo „An All-Inclusive-Documentation“ geboten wird, „[e]ine umfassende, kontextorientierte und referentielle Bibliographie und Mediendokumentation aller Werke und Äußerungen von Pierre Bourdieu“, die ca. 1.800 Veröffentlichungen nachweist.

10 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 685.) S. 279.

wie von Norbert Elias in seinen *Studien über die Deutschen* vorgeführt,¹¹ die Identifizierung nationaler Spezifika erlaubt. Es wäre jedenfalls zu oberflächlich, sich nur auf einen Versuch definitorischer Klärung zu beschränken – ohne eine Einbettung in die gesamte Theoriearchitektur bleibt das Verständnis von Begriffen ungenügend.

(4)

Eine wissenschaftlich fruchtbare Verwendung des Habitus-Begriffs setzt voraus, für jede durch ihn bezeichnete Merkmalsdimension auch einen empirischen Zugang zu finden, der als methodisch adäquat und damit akzeptabel erscheint. Bezieht man diese Forderung auf die Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata sowie auch die Körperschemata, stellt sich einerseits, sofern es sich insgesamt um ein Dispositionssystem handelt, die grundsätzliche Frage nach der Erforschung von Dispositionen, andererseits ist aber Körperlichkeit in einer Weise beobachtbar, wie das für Wahrnehmungs- und Denkweisen so nicht zutrifft. Dispositionen sind jedenfalls nicht direkt beobachtbar, sie werden unter situativen Gegebenheiten aktualisiert, sie kommen in Handlungen zum Ausdruck und schlagen sich daher auch in Handlungsergebnissen nieder. Aber wie kann eine nicht-willkürliche Zuordnung von Dispositionen zu Handlungen vorgenommen werden? Wie können Wahrnehmungs- und Denkschemata systematisch am besten rekonstruiert werden?

Mit der Auswahl der beiden nachstehend diskutierten Beispiele versuche ich, zwei höchst unterschiedliche Varianten hermeneutischer Habitusanalyse vorzustellen. Während im ersten, dem literarischen „Fall“ der analysierte Text selber reichlich Auskunft über die Wahrnehmungs- und Denkweisen einer Person gibt, sodass also die Analyse gleichsam nur eine weitere Reflexionsebene einzieht, verhält es sich im zweiten, dem politischen „Fall“, ganz anders. Hier ist gar nichts explizit gemacht, hier wird auf einem Wahlplakat ein seltsam „offener“ Text gewählt, der ohne indexikalische Entschlüsselung, ohne Kontextinterpretation unverständlich bliebe. Da man wohl ausschließen kann, auf einem Wahlplakat solle bewusst eine unklare Botschaft vermittelt werden, war hier das Vertrauen auf eine ganz bestimmte Decodierung offensichtlich sehr groß, also auf eine Interpretation, die für die wahlwerbende Partei spricht. Analytisch aufzudecken ist daher eine „implizite“ Hermeneutik, von der auf den Habitus geschlossen werden kann.

II. Das literarische Beispiel: Hagauers „Verfahren der Knöpfe“

In unserem ersten, dem literarischen Beispiel wird beschrieben, wie Hagauer, ein hoch geschätzter Pädagoge, auf die briefliche Mitteilung reagiert, seine Frau wolle sich von ihm scheiden lassen. Ehe wir zur Analyse dieser Passagen kommen, gilt es

¹¹ Norbert Elias: *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Michael Schröter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. (= Norbert Elias: *Gesammelte Schriften*. 11.)



noch eine Schwierigkeit zu bedenken, die mit dem hier gewählten Verfahren unweigerlich verbunden ist und den Wert einer solchen Untersuchung stark zu beeinträchtigen scheint. Was uns Robert Musil mit der Figur Hagauer vorführt, gewinnt seine positionale Bedeutung erst im breiten Spektrum an Lebensmöglichkeiten, die in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* ausgebreitet werden. Insofern setzt sich eine Analyse, die auf einzelne, wenn auch umfangreiche Zitate beschränkt bleibt, dem berechtigten Einwand aus, isoliert zu behandeln, was doch nur durch eine Kontextualisierung in seiner Bedeutung erschlossen werden kann. In der Sprache Bourdieus ausgedrückt, fehlt so die Beschreibung des Feldes, innerhalb dessen der Habitus wirkt; was die Gefahr in sich birgt, ihn auf bloße Persönlichkeitseigenschaften zu reduzieren. Diese Kritik kann man nicht durch eine rhetorische Präambel entkräften – und so mache ich mich jetzt ans Werk, ohne vorab darüber zu spekulieren, ob die nachstehenden Analysen von einer solchen Kritik getroffen werden.

Hagauer, so die Ausgangssituation unseres Beispiels, ist völlig überrascht von den Scheidungsabsichten seiner Frau Agathe und weiß sich zunächst darauf keinen Reim zu machen; dann aber greift er auf Bewährtes zurück:

„Aber in Hagauers Leben hatte schon wiederholt das bestens bekannte ‚Verfahren der Knöpfe‘ Erfolg gehabt, und er benutzte es auch diesmal. Es besteht darin, daß man auf seine Gedanken methodisch einwirkt, und zwar auch vor erregenden Aufgaben, ähnlich wie ein Mensch an seinen Kleidern Knöpfe annähen läßt, weil er nur Zeitverluste zu beklagen hätte, wenn er vermeinte, jene ohne diese rascher vom Leib zu bringen. Der englische Schriftsteller Surway zum Beispiel, dessen Arbeit darüber Hagauer heranholte, weil es ihm auch im Kummer wichtig blieb, sie mit seiner eigenen Anschauung zu vergleichen, unterscheidet fünf solcher Knöpfe im Vorgang des erfolgreichen Denkens:

a) Beobachtungen an einem Ereignis, die eine Schwierigkeit in seiner Deutung unmittelbar empfinden lassen; b) die nähere Umgrenzung und Feststellung dieser Schwierigkeiten; c) die Vermutung einer möglichen Lösung; d) die vernunftgemäße Entwicklung der Folgen dieser Vermutung; e) weitere Beobachtung für ihre Annahme oder Ablehnung und damit Erfolg des Denkens.“¹²

Es ist auf Anhieb kaum zu sagen, ob und wenn ja, in welchem Verhältnis sich in der Denkwelt Hagauers wissenschaftlich-rationale und bürokratisch-regelgeleitete Elemente mischen – jedenfalls handelt es sich bei dieser „Zuflucht“ zu den fünf „Knöpfen“ um eine Verhaltensweise, die gleichsam auf das universelle Lösungspotential einer Formel setzt, mit der man alles bewältigen kann, was das Leben an Prüfungen und Herausforderungen auch immer bringen mag.¹³ Mit schärferer Akzentuierung

12 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 949. Im Folgenden als Fließtextzitat.

13 In der Musil-Forschung ist natürlich auch die Figur Hagauer eingehend untersucht worden. Vgl. dazu etwa aus neuester Zeit Olav Krämer: *Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry*. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2009. (= *Spectrum Literaturwissenschaft*. 20.) [Vorher: Freiburg, Univ., Diss. 2008.] S. 209–211, wo darauf

könnte man hinter dieser Pedanterie die Angst vermuten, sich von seinen Emotionen in unkontrollierbarer Weise treiben zu lassen. Aber Hagauer, dem Autor mehrerer Bücher, sagt sein Verstand auch, dass ein auf der Höhe der Zeit stehender Mensch seine Innerlichkeit nicht ignorieren darf; er fühlt sich daher veranlasst

„auf das [zu] horchen, was dabei aus der größten Tiefe seines Inneren vernehmlich wird. Vorsichtig hielt er seine Überlegungen an, starrte auf den verwaisten Wandkalender und lauschte in sich hinein; nach einer Weile antwortete ihm denn auch eine Stimme, die von innen aus einer unter dem bewußten Denken liegenden Tiefe kam, genau das, was er sich schon gedacht hatte: die Stimme sagte, daß er sich ein derart unbegründetes Ansinnen wie das Agathes schließlich denn doch nicht bieten zu lassen brauche!“ (Musil, S. 950)

Zweifellos wird man die zitierten Stellen als Beleg für die „Ironie“ Musils heranziehen können.¹⁴ Musil hat explizit formuliert, was er unter der von ihm angestrebten „konstruktiven Ironie“ versteht.¹⁵ Dies ernst genommen, kann eine Figur wie Hagauer nicht auf einen bornierten Schulmeister reduziert werden. Dessen Bemühen um eine möglichst gründliche Analyse, um einen rationalen Umgang mit den Herausforderungen des Lebens rückt ihn durchaus in die Nähe Ulrichs, des Mannes ohne Eigenschaften, und es ist erst auf der Grundlage dieser Gemeinsamkeit möglich, die entscheidenden Differenzen zu sehen. Hagauer ist aus der Sicht Ulrichs nicht zu kritisieren, weil er methodisch vorgeht, sondern weil er gleichsam mechanistisch standardisierte Regeln überall anzuwenden sucht, sei es nun das Erlernen des Tennisspiels oder die Bewältigung von Eheproblemen, ohne sich Gedanken darüber zu machen, wodurch sich die einzelnen Problemfelder voneinander unterscheiden und wo die Grenzen eines Problemlösungsalgorithmus liegen, also ohne auf die Adäquatheitsbedingungen für dessen Anwendung zu reflektieren – und daher auch ohne die Notwendigkeit zu empfinden, sich das Innenleben seiner Frau verstehend zu erschließen. Hagauer bildet gleichsam das Gegenstück zu jenen Ingenieuren, von denen sich Ulrich bei seinem zweiten Versuch, ein „bedeutender Mann zu werden“, schließlich abwendet, als er entdeckt, sie würden „den Vorschlag, die Kühnheit ihrer Gedanken statt auf ihre Maschinen auf sich selbst anzuwenden, [...] ähnlich

hingewiesen wird, dass die dem „englischen Schriftsteller Surway“ zugeschriebene Methode der Knöpfe sich inhaltlich beim Pragmatisten John Dewey findet, und zwar in seinem 1910 erschienenen Werk *How We Think*, dt. „Wie wir denken“.

- 14 Krämer spricht von „Satire“ und „Ironie“ als Kennzeichen der Hagauer-Beschreibung Musils (Krämer, Denken, S. 211.); was das „Ironische“ anlangt, dürfte das wohl im Einklang mit Musils Selbsteinschätzung stehen, fraglich erscheint jedoch die Bezeichnung als „Satire“.
- 15 „Ironie ist: einen Klerikalen so darstellen, dass neben ihm auch ein Bolschewik getroffen ist. Einen Trottel so darstellen, dass der Autor plötzlich fühlt: das bin ja zum Teil ich selbst. Diese Art Ironie – die konstruktive Ironie – ist im heutigen Deutschland ziemlich unbekannt. Es ist der Zusammenhang der Dinge, aus dem sie nackt hervorgeht. Man hält Ironie [fälschlich] für Spott und Bspötteln.“ (Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 1939.)



empfundener haben wie die Zumutung, von einem Hammer den widernatürlichen Gebrauch eines Mörders zu machen“ (Musil, S. 38). Agathes Mann ist im Gegenteil der Überzeugung, mit streng wissenschaftlicher Methodik alle lösbarer Probleme des Lebens auch lösen zu können. Insofern steht Hagauer für einen spezifischen Rationalitätstypus, dessen Defizite nicht durch die Weigerung entstehen, die Regeln des wissenschaftlichen Handwerks auf lebensweltliche Probleme anzuwenden.

Eine weitere Insuffizienz Hagauers kommt in der formelhaften Äußerlichkeit zum Vorschein, mit der er sich „entschließt“, seiner inneren Stimme zu lauschen. Hier fehlt ihm jede Reflektiertheit, wie es zu diesem „Innen“ kommt, er stellt sich etwa nicht die folgenden Fragen: Wie ist das Verhältnis von Verstand und Innerlichkeit beschaffen? Was gehört alles zur Innerlichkeit? Ist diese eine autonome Instanz, die für jene Sicherheiten sorgt, die der Verstand nicht herstellen kann? Dass dieses Innere mit einer Stimme aus der Tiefe antwortet, die so völlig das bekräftigt, woran Hagauer nicht ernstlich gezweifelt hatte, ist kein Indiz für die Verlässlichkeit oder Gültigkeit des Gefühls. Was Hagauer verschlossen bleibt, lässt sich durch die Bezugnahme auf eine feine Bemerkung Friedrich Nietzsches deutlich machen:

„Vertraue deinem Gefühle! – Aber Gefühle sind nichts Letztes, Ursprüngliches, hinter den Gefühlen stehen Urtheile und Werthschätzungen, welche in der Form von Gefühlen (Neigungen, Abneigungen) uns vererbt sind. Die Inspiration, die aus dem Gefühle stammt, ist das Enkelkind eines Urtheils – und oft eines falschen! – und jedenfalls nicht deines eigenen! Seinem Gefühle vertrauen – das heisst seinem Grossvater und seiner Grossmutter und deren Grosseltern mehr gehorchen als den Göttern, die in u n s sind: unserer Vernunft und unserer Erfahrung.“¹⁶

Hagauer ist weit davon entfernt, solche oder ähnliche Überlegungen anzustellen, und daran sieht man die begrenzte Reichweite seines Rationalitätsverständnisses; es ist die Kombination des Versuchs methodisch exakter Problembewältigung mit einem riesigen blinden Fleck, die Musil uns vor Augen führt. Diese Beschränktheiten Hagauers werden überdeutlich, als dieser dazu übergeht, den konkreten Fall zu prüfen:

„Bin ich, Gottlieb Hagauer,‘ fragte sich Hagauer ‚etwa an diesem peinlichen Vorfall schuld?‘ Er prüfte sich und fand keinen einzigen Einwand gegen sein eigenes Verhalten. ‚Ist ein anderer Mann, den sie liebt, die Ursache?‘ fuhr er in den Vermutungen einer möglichen Lösung fort. Es bereitete ihm aber Schwierigkeit, das anzunehmen, denn, wenn er sich zu objektiver Überlegung zwang, war nicht recht einzusehen, was ein anderer Mann Agathe Besseres bieten sollte als er. Immerhin, diese Frage konnte so leicht von persönlicher Eitelkeit getrübt werden wie keine andere, er behandelte sie darum auf das genaueste; dabei

16 Friedrich Nietzsche: Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. In: F.N.: Sämtliche Werke. Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3. München, Berlin / New York: Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter 1980, S. 43–44.

eröffneten sich ihm Ausblicke, an die er noch nie gedacht hatte, und plötzlich fühlte sich Hagauer nach Punkt *c*), confer Surway, auf die Spur einer möglichen Lösung gebracht, die über *d*) und *e*) weiterführte: Zum erstenmal seit seiner Heirat fiel ihm eine Gruppe von Erscheinungen auf, die seines Wissens nur von Frauen berichtet werden, in denen die Liebe zum anderen Geschlecht ganz und gar keine tiefe oder leidenschaftliche ist. Es war ihm schmerzlich, daß er in seiner Erinnerung keinen einzigen Beweis jener voll geöffneten und traumverlorenen Hingabe fand, die er vorher, in seiner Junggesellenzeit, an weiblichen Personen kennengelernt hatte, deren sinnliche Lebensführung außer Zweifel stand, aber es bot ihm den Vorteil, daß er nun mit voller wissenschaftlicher Ruhe die Zerstörung seines ehelichen Glücks durch einen Dritten ausschloß.“ (Musil, S. 950–951)

Professor Hagauer geht sehr systematisch vor, doch da der ihm vorstellbare Möglichkeitsraum von Motiven und Charakteren ein sehr beschränkter ist, führt ihn all seine Logik sehr schnell zu einer typologischen Lösung des Problems. Einfach zusammengefasst, sind es die folgenden Überlegungen:

1. Bin ich durch mein eigenes Verhalten die Ursache des Scheidungswunsches?

Das glaubt Hagauer ausschließen zu können – wie er zu diesem Resultat kommt, wird nicht expliziert. Kontextbezogen können wir erschließen, dass das eigene Verhalten wohl an geltenden Moral- und Schicklichkeitsstandards gemessen wird, also daran, ob es gegen allgemeine Regeln verstößt, die als solche gar nicht auf das Spezifische der Beziehungsebene Bedacht nehmen. Moralische Korrektheit und Handlungsorientierung an Konventionen sind die einzigen Parameter, die Hagauer hier in den Sinn kommen.

2. Liebt meine Frau einen anderen Mann, der daher als Ursache ihres Scheidungswunsches zu gelten hat?

Es ist hoch signifikant, wie Hagauer diese Frage beantwortet. Dass ihr ein anderer Mann „Besseres“ bieten könnte, erscheint ihm wenig plausibel – gemeint ist damit die gesellschaftliche Position und materielle Sekurität, die mit seiner eigenen Stellung als Schulleiter verbunden sind. Bei genauerer Überlegung zieht er die Möglichkeit einer sexuellen Vernachlässigung seiner Frau in Betracht, verwirft diese Variante jedoch, weil er in der Zeit seiner Ehe an ihr niemals jene „Symptome“ der Lust beobachten konnte, die er selbst nur aus seiner Junggesellenzeit beim Besuch von Prostituierten kennt. Dass das eheliche Verhältnis der sinnlichen Leidenschaft entbehrt, berührt Hagauer jetzt durchaus „schmerzlich“ (während er davor, genauer seit seiner Heirat, und die liegt immerhin fünf Jahre zurück, niemals daran gedacht hatte), ist ihm aber zugleich das klarste Anzeichen dafür, dass kein Liebhaber im Spiel sein kann.

Überlegt man, welche fragwürdigen Prämissen diesem messerscharfen Schluss zugrunde liegen, stößt man auf die folgenden: Eine Frau, die im Ehebett keine Lei-



denschaft zeigt, hat keine sexuellen Bedürfnisse; sie kann daher auch nicht sexuell vernachlässigt sein; und weil sie eben in eroticis keinen Mangel empfindet, sucht sie sich auch keinen Liebhaber. Der Scheidungswunsch hat daher weder etwas mit ihm, Hagauer, zu tun, noch mit dem sexuellen Begehren seiner Frau – bleibt nur ein Persönlichkeitsdefizit, und im Brief an seine Frau setzt ihr Hagauer denn auch deren Charakterschwäche auseinander, wobei er aber nicht an Merkmale ihrer Individualität denkt, sondern „einen geschlossenen Typus vor seinem geistigen Auge [sah]“, den er schließlich, um nicht den aus seiner Sicht zwar zutreffenden, aber doch unnötig kränkenden Befund „moralisches Blödsein“ zu verwenden, als „sozialen Schwachsinn“ bezeichnet. (Musil, S. 952)

Es bleibe dahingestellt, ob „sozialer Schwachsinn“ weniger kränkend als „moralisches Blödsein“ empfunden wird. Hervorzuheben ist jedenfalls, dass Hagauers Vorgehen, bei allem typologischen Reduktionismus, zu durchaus richtigen Ergebnissen führt – etwa dass seine Frau Agathe tatsächlich keinen Liebhaber hat, und dass Agathe sich von Hagauer zutreffend charakterisiert sieht.

Ins Allgemeine gewendet, spricht vieles für die Vermutung, dass Musils Roman uns zwar einerseits ein Panorama von Defizit-Mustern oder -Typen der Bewältigung der Probleme seiner Zeit vor Augen stellt, er aber andererseits nicht unterschlägt, zu welchen Leistungen diese Denkweisen durchaus fähig sind. Zeigen zu können, wie Erfolg und Defizit symbiotisch verbunden sind, ist von großem Wert, weil damit der so verbreiteten Illusion entgegengetreten werden kann, man müsse nur das Defizitäre beseitigen, um ein völlig zufriedenstellendes Modell des Denkens und der Lebensführung zu erhalten. Wäre dies so simpel, hätte sich Ulrich schon längst für ein „Subtraktionsmodell“ entschieden; sein so intensives Ringen um eine Alternative, um eine „taghelle Mystik“, um einen „anderen Zustand“ mündet aber in kein klares Gegenmodell, mit dem der Roman hätte abgeschlossen werden können.

Was kann aus diesen Überlegungen für das Programm einer hermeneutischen Habitusanalyse abgeleitet werden? Zumindest das Folgende scheint mir einige Plausibilität beanspruchen zu können: Wie an Hagauer ansatzweise demonstriert, aber auch auf viele andere Personen des Romans anwendbar, lässt sich typologisch ein Habitus herausarbeiten, dessen Spezifik nur dann nicht unterbestimmt bleibt, wenn auf die spezifische Verknüpfung von Elementen des Denkens, Fühlens und Wahrnehmens geachtet wird. Was von den konkreten Inhalten her gesehen eine unleugbare Variabilität aufweist, entpuppt sich aus der Perspektive der Typologie als eine systemische Festigkeit, die den kombinatorischen Möglichkeiten Grenzen setzt. Typen bilden in diesem Sinne heißt, in der Vielfalt möglicher Mischungsverhältnisse kontingenter Elemente jene ausfindig zu machen, die realiter eine Dominanz besitzen, weil sie subjektive Kohärenzbedürfnisse und -ansprüche besser erfüllen als andere, damit die angesprochenen Defizite besser verhüllen und so auch das Ausmaß kognitiver Dissonanz reduzieren. Besteht hier die Aufgabe darin, durch eine Typengenerierung eine Feinheit kombinatorischer Muster zu entwerfen, die analytisch allen simplen,

oft dichotomischen Klassifikationen überlegen ist, gibt es gar keinen triftigen Grund, auf literarische Entwürfe zu verzichten, nur weil diese „fiktiv“ sind. Ausgehend von solchen Typenbildungen gilt es dann natürlich, sich operationell der Anwendbarkeit in empirischen Untersuchungen zu vergewissern, um zumindest tentativ auch Aussagen über Häufigkeitsverteilungen machen zu können. Von besonderem Interesse ist insbesondere, welche soziale Konstellationen sich beim Aufeinandertreffen von Repräsentanten einzelner Typen ergeben; pointiert gesagt geht es zum einen um ein besseres Verständnis sozialer Mikrodynamiken, zum anderen um die Auswirkungen der Dominanz bestimmter Typen in einzelnen Handlungsfeldern, Institutionen und Organisationen.

Ersichtlich wird hier keiner intentionalistisch verkürzten Hermeneutik das Wort geredet. An den Reflexionen Hagauers interessiert daher in dieser Perspektive vor allem der ihm zur Verfügung stehende Wissensvorrat und der Verarbeitungsautomatismus, durch den er zu seinen Schlußfolgerungen gelangt. Auffallend ist dabei seine Unfähigkeit, sich auf die personale Beziehungsebene einzulassen und den eigenen Anteil am Zustandekommen der problematischen Ehesituation zu erkennen. Die Selbsteinschätzung im Lichte eines normativen Modells führt in die Irre, Emotionalität ist nichts, was jenseits einer Lustlogik eigenständige Bedeutung gewinnen könnte, zur Anwendung kommt eine Rationalität ohne Distanzierungsfähigkeit usw. Mindestens so wichtig wie das, was Hagauer in den Sinn kommt, ist der große blinde Fleck, den sein Denk- und Wahrnehmungsmuster produziert. Wieder allgemein formuliert: An den einzelnen Typen sind die spezifischen „bounded rationalities“ aufzudecken.¹⁷

III. Das politische Beispiel: „Wir passen auf dein Kärnten auf!“

Bei meinem zweiten Beispiel, das aus der Wahlwerbung der letzten Landtagswahl in Kärnten (2009) stammt, steht man vor anderen Problemen. Sofern man eine Wirksamkeit von Wahlwerbung unterstellt – die ja auch bestritten oder als äußerst gering eingeschätzt werden kann –, wird sie u. a. darauf beruhen, dass Wahrnehmungs- und Denkschemata angesprochen werden, die in (Teilen) der Bevölkerung tatsächlich vorliegen und daher eine spezifische Verarbeitung der „Botschaften“ nach sich ziehen.

17 Das Konzept der „bounded rationality“ ist vor allem durch die Arbeiten von Herbert A. Simon bekannt geworden. Dort geht es um Abkürzungsverfahren in Entscheidungsprozessen, etwa „elimination by aspects“ oder „satisficing“, deren Rationalität der Tatsache Rechnung trägt, dass entweder gar nicht alle Handlungsoptionen ernsthaft zur Disposition stehen oder es in Situationen unsinnig sein kann, nach vollständiger Information zu streben. In unserem Zusammenhang ist die Bedeutung von „bounded rationality“ etwas verschoben: Notwendige Komplexitätsreduktion ist als Merkmal ubiquitär, und die spezifische Art, in der sie durchgeführt wird, konstituiert einen Habitus. Vgl. als „klassisches Werk“ Herbert A. Simon: *Models of Bounded Rationality*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1983.



Es liegt im Interesse von politischen Parteien, in der Öffentlichkeit durch eine Sprache präsent zu sein, die einen spezifischen Soziolekt indiziert und damit die gewünschte Appellfunktion besitzt. Charakteristisch für jeden politischen Soziolekt ist eine binäre Codierung, die darüber Klarheit schafft, wofür man steht und wogegen man sich zur Wehr setzen muss. Es ist daher bei allen zentralen Begriffen zu fragen, welche Dichotomie ihnen implizit zugrunde liegt – also welche die Gegenbegriffe sind, die einem Soziolekt erst seine charakteristische Valenz verleihen. Zudem ist es äußerst aufschlussreich, die Analyse mit einem Aktantenmodell¹⁸ anzureichern, das zwischen dem Auftraggeber, dem Subjekt, dem Anti-Subjekt oder Widersacher, den Helfern und dem Objekt unterscheidet. Nehmen wir die folgende Sequenz einer Wahlwerbung:

„Wir passen auf dein Kärnten auf. Garantiert. Gerhard. Uwe. Harald.“

Diese macht überhaupt nur Sinn, wenn der im Text namentlich nicht genannte Auftraggeber, auf dessen Kärnten aufzupassen die mit den Vornamen genannten Politiker versprechen, sofort und eindeutig identifiziert werden kann. Der Text selbst ist aber hochgradig indexikalisch, aus ihm ergibt sich das nicht, es bedarf einer Intertextualität, die diese Beziehung herstellt. Auf Intertextualität kann aber nur gesetzt werden, wenn es als hochwahrscheinlich eingeschätzt wird, dass die Adressaten durch den Text an den Bezugstext erinnert werden. Sinnerschließung findet durch eine Verarbeitung des Impliziten statt, wobei die Aktualisierung einer konnotativen Implikation gelingen muss, um das aus der Sicht der wahlwerbenden Partei gewünschte Resultat zu erzielen. Die Wirksamkeit hängt davon ab, dass es zu einer gleichsam spontanen Assoziation kommt, die vorreflexiven Evidenzcharakter besitzt.

Noch ein paar Hinweise auf das Aktantenmodell und die implizite Dimension: Auf etwas aufzupassen ergibt nur dann einen nachvollziehbaren Sinn, wenn es gefährdet oder gar bedroht ist. Sprechakttheoretisch ist der Satz „Wir passen auf Dein Kärnten auf“ als ein Versprechen oder gar Gelöbnis zu deuten, nicht als eine konstatierende Deskription. Diejenige Person, der hier etwas versprochen wird, ist der unsichtbare „Auftraggeber“, dem die Subjekte (Gerhard usw.) sich verpflichtet deklarieren. Wovon Kärnten (dem Objekt, auf das aufgepasst werden soll) bedroht sein soll, wird nicht genannt – was man sich in einer Wahlwerbung nur leisten kann, wenn mit großer Wahrscheinlichkeit damit zu rechnen ist, dass jede(r) in der Lage ist, die intendierte „richtige“ Auslegung selbst vorzunehmen.

18 Auf die strukturalistischen Ursprünge des Aktantenmodells, das von Vladimir I. Propp schon in den 1920er Jahren entwickelt und später von Algirdas J. Greimas in modifizierter Weise ausgearbeitet wurde, kann hier nur verwiesen werden. Eine kurze, sehr klare Darstellung bietet Johann Strutz: <http://wwwu.uni-klu.ac.at/jstrutz/semiotik/AJGreimas.pdf> [Stand: 2009-11-08].

Wie kann man diese Analyse mit dem Habitus-Konzept in Verbindung setzen? Ausgangspunkt ist die Überlegung, dass die Wirksamkeit einer derartigen Wahlwerbung davon abhängt, ob eine Kongruenz mit affirmativen Wahrnehmungs- und Denkmustern auf Rezipientenseite hergestellt werden kann. Eine Voraussetzung dafür ist etwa eine implizite Taxonomie, die einen Konnex zwischen „Kärnten“ und „aufpassen“ enthält. Nur wenn die Zuschreibung „bedrohtes Kärnten“ in alltäglichen Denkgewohnheiten verankert ist, kann als nächster Baustein die Nennung der „Verteidiger“ passend erscheinen.

Nach diesen paar Andeutungen kann bereits ein mögliches Forschungsprogramm skizziert werden, das eine neue, ergänzende Richtung der Habitus-Analyse darstellt. Es geht dabei um die Aufgabe, aus der Art und Konkretisierung der Wahlwerbung einen Habitus (oder eventuell auch mehrere Habitus) zu rekonstruieren, auf den diese zugeschnitten ist. Zum anderen lässt sich so auch klar aufzeigen, mit welchem Habitus sie nicht vereinbar ist.

Meine Überlegungen münden in den Vorschlag, die Habitusanalyse durch eine *systematische Konnotations- und Implikationsanalyse* zu erweitern. Deren Besonderheiten lassen sich durch eine Abgrenzung von der objektiven Hermeneutik präzisieren. Während die Erzeugung von Lesarten in der objektiven Hermeneutik eine Vielfalt möglicher Bedeutungen zum Resultat hat, von denen dann eine übrig bleiben soll, die durch den internen Kontext bestätigt wird und zur Aufdeckung einer objektiven Struktur führt, zielt eine Konnotations- und Implikationsanalyse darauf ab, kollektiv geteilte Sinnselektionen ausfindig zu machen, an denen besonders auch interessiert, welche Sinnfelder gar nicht in Betracht gezogen werden. Die Wirksamkeit (nicht nur) von öffentlichen Botschaften beruht geradezu darauf, dass bestimmte Assoziationsketten *nicht* in Gang kommen. Um es an einem einfachen, aber dennoch sehr instruktiven Beispiel zu verdeutlichen: Als vor einigen Jahren die den Fahrstil von Verkehrsteilnehmern beeinflussen wollende Parole „Gleiten statt hetzen!“ aufkam, dauerte es nicht lange, bis man an Autoscheiben Aufkleber entdecken konnte, die das Gegenteil propagierten: „Hetzen statt gleiten“, zugespitzt schließlich in einer aggressiven Variation: „Hetzt die Gleiter!“ Diese sprachspielerisch durchaus amüsante Verschiebung kann als Teil eines Entwertungsprozesses betrachtet werden, durch den eine im Kern überaus sinnvolle Devise assoziativ verfremdet wird und ins Gegenteil umschlägt. Die volle Bedeutung von „Hetzt die Gleiter!“ erfasst man nur bei Kenntnis der Ausgangsparole, sodass Intertextualität hergestellt werden kann. Als „krönender“ Abschluss schließlich sei das Überschreiten des semantischen Feldes hin zum klangmalerischen Wortspiel „Glättet die Heizer!“ erwähnt.

Assoziationsketten dieser Art entfalten ihren Reiz jenseits von Begründungen, in einem argumentativen Niemandsland – mit der Konsequenz, dass es ein Anrennen gegen Windmühlen wäre, sie mit kognitiv elaborierten Einwänden aus der Welt schaffen zu wollen. Eine genauere Analyse müsste allerdings in der Lage sein, zu unterscheiden, ob solche Parolen identifikatorisch besetzt werden oder als ironisch ge-



brochene Variationen kursieren, von denen man sich auch distanzieren kann, ohne dies als Niederlage zu empfinden.

Um zur Analyse politischer Öffentlichkeit zurückzukommen: Die Kritik an der oftmals als inhaltsleer und leerformelhaft etikettierten Wahlwerbung verfehlt deren Besonderheit, die gerade darin bestehen kann, auf Explizitheit zu verzichten.¹⁹ Es ist zu simpel gedacht, von der Eindeutigkeit des angestrebten Ziels (einer politischen Partei die Stimme zu geben) abzuleiten, auch die Werbebotschaft müsse immer auf Explizites setzen. Das „Conduit“-Modell sprachlicher Kommunikation²⁰ greift auch hier zu kurz, Sprache ist kein reines Transportmittel, das fixierte Bedeutungspakete von einem Sender zu einem Empfänger weiterleitet. Die Nicht-Berücksichtigung von Konnotationen und Implikationen wäre (nicht nur) in der Analyse politischer Botschaften ein schwerer Fehler.

Das Gelingen von Kommunikation hängt ganz allgemein davon ab, dass auf irgendeine Äußerung von A irgendeine Reaktion von B erfolgt, die von A und B als Antwort auf A's Äußerung interpretiert wird. Und A tut daraufhin etwas, was er/sie selbst (und B) als Antwort auf B's Äußerung empfindet. Das kann man sich am Schachspielen verdeutlichen: Weiß macht einen Zug, und Schwarz antwortet ebenfalls mit einem Zug. Beide sind innerhalb der Regeln frei, sich für Züge nach Belieben zu entscheiden. Nimmt jedoch B, nachdem A einen Zug gemacht hat, irgendeine Figur und wirft sie gegen die Wand, so ist das kein Zug (oder höchstens im Sinne der in diesem Fall euphemistischen Redewendung, dies sei ein unschöner Zug), d. h. jedenfalls keine regelkonforme Handlung innerhalb eines Schachspiels. Während aber im Schachspiel die Beachtung der Regeln unmittelbar überprüfbar ist und die Zahl der regulären Züge zwar riesig groß, aber nicht unendlich ist (so dass berechnet werden kann, dass die Zahl regelkonformer Stellungen 10^{40} beträgt), können mit Sprache bei Einhaltung generativer Regeln beliebig viele „Redezüge“ in die Welt gesetzt werden; zudem fehlt in vielen (aber nicht allen) alltäglichen Kommunikationsakten die konsequentialistische Bestätigung oder Zurückweisung von Bedeutungsgehalten.

Ist jetzt in einem strikten Sinne überprüfbar, was A und B mit ihren Äußerungen *gemeint* haben?

19 Gewisse Varianten von Diskursanalysen setzen genau hier an: Das Gesagte oder Geschriebene ist stets als Teil eines Diskurszusammenhangs zu interpretieren, durch den es erst seine signalhafte Bedeutung bekommt. Das Explizite ist gleichsam das „unschuldige“ Material, auf das man sich zurückziehen kann, wenn legitimatorische Probleme entstehen.

20 Vgl. zur „Conduit“-Metapher die knappe Zusammenfassung in Rainer Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien. Konstanz: UVK 2004 (= UTB. 2623. Soziologie, Medien- und Kommunikationswissenschaft.) S. 20–21.

Um ein instruktives Beispiel zu bringen: In irgendeinem Film, dessen Titel ich schon vergessen habe, wird das Geschehen auf einer Party gezeigt. Ein Party-Gast erzählt einem anderen Besucher eine Geschichte (deren Inhalt hier nichts zur Sache tut). Dieser Gegenüber antwortet mit asiatisch-freundlichem Lächeln und permanenter Zustimmung. Das geht eine Zeitlang gut, bis der Erzähler der Geschichte misstrauisch wird und schließlich begreift, dass sein Gegenüber kein Wort versteht. Darüber verschafft er sich letzte Gewissheit, indem er diesen freundlichen Herrn mit im freundlichsten Ton vorgebrachten Beschimpfungen und Schmähungen überhäuft – was mit der gleichen freundlichen Zustimmung beantwortet wird wie alle anderen Äußerungen davor. Hier ist der kommunikative Defekt erkannt worden, aber wie viele Situationen mag es geben, in denen Verstehen nur unterstellt wird, ohne dass es zu einer „Nagelprobe“ kommt?

Mit Sprache untrennbar verbunden ist eine permanente Produktion von potentielllem Bedeutungsüberschuss. Ein Text ist also immer ein Interpretationsangebot, und die Miteinbeziehung von Konnotations- und Implikationsanalysen macht uns erst jene Verfahren transparent, durch die die enorme sprachliche Komplexität auf relativ eindeutige oder zumindest schmalspurige Bedeutungen reduziert wird. Geteilte subjektive Kohärenz der Bedeutungsketten konstituiert jene Kommunikationsgemeinschaften, aus denen sich eine Gesellschaft zusammensetzt. Ist diese Einschätzung korrekt, springt das Defizitäre soziologischer Analysen in die Augen, die auf eine elaborierte sprachtheoretische Fundierung verzichten zu können meinen.

Literaturverzeichnis

BERGER, PETER L.; LUCKMANN, THOMAS: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Helmuth Plessner. Aus dem Amerikanischen von Monika Plessner. Frankfurt am Main: Fischer 1969. (= *Conditio humana*.)

BOURDIEU, PIERRE: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

BOURDIEU, PIERRE: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 685.)

ELIAS, NORBERT: Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Michael Schröter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. (= Norbert Elias: Gesammelte Schriften. 11.)



ENZYKLOPÄDIE PHILOSOPHIE UND WISSENSCHAFTSTHEORIE. Unter ständiger Mitwirkung von Siegfried Blasche [u. a.]; in Verbindung mit Gereon Wolters herausgegeben von Jürgen Mittelstrass. 4 Bände. Bd. 2: H–O. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004, S. 85–90.

GIDDENS, ANTHONY: Interpretative Soziologie. Eine kritische Einführung. Aus dem Englischen von Wolfgang Föste. Frankfurt am Main; New York: Campus 1984. (= Campus Studium. 557.)

KRÄMER, OLAV: Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2009. (= Spectrum Literaturwissenschaft. 20.) [Vorher: Freiburg, Univ., Diss. 2008.]

KRAIS, BEATE; GEBAUER, GUNTER: Habitus. 2. Aufl. Bielefeld: transcript 2008. (= Einsichten: Themen der Soziologie.)

MUSIL, ROBERT: Der Mann ohne Eigenschaften. Herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.

NIETZSCHE, FRIEDRICH: Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. In: F.N.: Sämtliche Werke. Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3. München, Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1980.

OEVERMANN, ULRICH [u. a.]: Die Methodologie einer „objektiven Hermeneutik“ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. In: Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften. Herausgegeben von Hans Georg Soeffner. Stuttgart: Metzler 1979, S. 352–433.

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH D[ANIEL] E[RNST]: Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und nachgeschriebenen Vorlesungen. Herausgegeben von Friedrich Lücke. Berlin: Reimer 1838. (= Friedrich Schleiermacher's literarischer Nachlass. Zur Theologie. 2.)

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH D[ANIEL] E[RNST]: Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Herausgegeben und eingeleitet von Manfred Frank. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 211.)

SCHÜTZ, ALFRED: Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 92.)

SCHÜTZEICHEL, RAINER: Soziologische Kommunikationstheorien. Konstanz: UVK 2004 (= UTB. 2623. Soziologie, Medien- und Kommunikationswissenschaft.)

SIMON, HERBERT A.: Models of Bounded Rationality. Cambridge, Mass.: MIT Press 1983.

SOZIALWISSENSCHAFTLICHE HERMENEUTIK. Eine Einführung. Herausgegeben von Ronald Hitzler und Anne Honer. Opladen: Leske & Budrich 1997. (= Uni-Taschenbücher. 1885.)

STRUTZ, JOHANN: Einführung in die Kultursemiotik. SoSe 2009./Schulen, Richtungen, Einzelpositionen III: A. J. Greimas. Online: <http://www.uni-klu.ac.at/jstrutz/semiotik/AJGreimas.pdf> [Stand 2009-11-08].



Quelle: Kleine Zeitung (Kärnten), Samstag, 21. Februar 2009, S. 23

Die Konstruktion eines „Neuen Menschen“ im Sowjetkommunismus

Vom zaristischen zum stalinistischen Habitus in Design und Wirklichkeit

Von Sabine A. Haring

Vorbemerkung

Franz Werfel entwarf in Vorträgen, die er 1932 in Deutschland hielt, das Bild eines typischen Mannes von der Straße, eines vom Weltkrieg erschütterten, an Vernunft und Wissenschaft verzweifelnden Zeitgenossen. Dieser Mann hat zwei Söhne, die fortstrebend von ihrem Ich sich leidenschaftlich einer höheren Ordnung unterwerfen: der eine dem Kommunismus und der andere dem Nationalsozialismus. Beide Bewegungen, bisweilen auch als „politische Religionen“ bezeichnet, boten eine Weltanschauung, die letztendlich mit anderen Konzeptionen, selbst mit den existierenden religiösen Traditionen, unvereinbar war und beanspruchten den Platz, den die überlieferte Religion in der Vergangenheit eingenommen hatte. Neben der Übernahme „religiöser Inhalte“ (Dogma, Apokalypse und Eschatologie, Messianismus und die Konstruktion eines „Neuen Menschen“) erfüllten beide Bewegungen sowohl für die Gesellschaft und als auch für das Individuum bestimmte, von traditionellen Religionen übernommene Funktionen.¹

Die Konstruktion eines „Neuen Menschen“

„Politische Religionen“ übernahmen von der christlichen Religion nicht zuletzt die Suche *nach dem* und die Konstruktion *des* „Neuen Menschen“. In Anlehnung an Helmuth Plessner, Max Scheler und Arnold Gehlen weist der deutsche Theologe und Religions- und Kultursoziologe Gottfried Künzlen in seiner Habilitationsschrift darauf hin, dass als *eine* entscheidende Voraussetzung für jegliche Form von Religion das anthropologische Angelegtsein auf Selbsttranszendenz dem Menschen die Möglichkeit eröffnet, „nach dem Neusein seiner selbst zu fragen“.² Die sowohl äußeren als auch inneren Unsicherheitslagen menschlichen Handelns lassen die Tenbruck'sche Annahme berechtigt erscheinen, dass die Unsicherheit eine inter-

1 Vgl. Sabine A. Haring: Verheißung und Erlösung. Religion und ihre weltlichen Ersatzbildungen in Politik und Wissenschaft. Wien: Passagen 2008. (= Studien zur Moderne. 24.)

2 Vgl. Gottfried Künzlen: Der Neue Mensch. Zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne. 2. Aufl. München: Fink 1994, S. 31.

kulturelle Konstante, welche die *conditio humana* ausmacht, sei. Genau in dieser anthropologisch festgelegten Daseinsunsicherheit, die sich zu einer Daseinsohnmächtigkeit radikalieren lasse, sieht Küenzlen auch die Suche nach dem „Neuen Menschen“ begründet. Unter den verschiedenen Antworten auf Fragen nach dem Grund der „Daseinskontingenzen“ – die Kultur- und insbesondere auch die Religionsgeschichte lehrt, dass sie gänzlich verschieden sein können – bildet die Suche nach dem „Neuen Menschen“ eine mögliche Strategie der Entlastung und schließlich der Befreiung von Daseinsunsicherheit und -ohnmächtigkeit. Das „Neue Leben“ kann sich erst *nach dem Tod* – beispielsweise in einem Totenreich – oder *bereits im Diesseits* durch Neu- und Wiedergeburt – wie dies unter anderem in Reinkarnationsvorstellungen oder im schamanistischen Erlebnis des Neugeborenenwerdens der Fall ist – realisieren.³

Die christlichen Glaubensauffassungen vom „Neuen Menschen“, von Neu- und Wiedergeburt, fußen nach dem Erkenntnisstand der neueren neutestamentlichen Wissenschaft in der jüdisch-eschatologischen Geschichtsauffassung: „Das Neuwerden ist Teil des eschatologischen Schöpfungshandelns Gottes.“⁴ Von Augustinus bis zu den Reformatoren liegt die Konstruktion des „Neuen Menschen“ nicht in irdischen Händen, sondern ist vielmehr Werk und Geschenk der Gnade Gottes. Bei allen Unterschieden in der Frage, wie denn das Neusein erfahrbar sei und gelebt werde,⁵ blieb im Hauptstrom der Christentumsgeschichte „die Hoffnung auf den Neuen Menschen in das Spannungsverhältnis von Verheißung und Erfüllung

3 Vgl. ebenda, S. 25, S. 33–39 und S. 53. Für das „Haderen des Menschen mit sich selbst“ gibt es unterschiedliche Erklärungsmodelle: Entweder ist der Mensch aufgrund seiner mangelnden Instinktausstattung ein „Mängelwesen“, oder es treibt ihn seine „unzureichende seelische Beschaffenheit“, an der er leidet, dazu, über sich hinauszustreben. In der christlichen Lehre beruht die Mangelhaftigkeit des Menschen auf seinem moralischen Ungenügen. Vgl. hierzu insbesondere Barbara Zehnpfennig: Der „Neue Mensch“ – von der religiösen zur säkularen Verheißung. In: *Säkularisierung und Resakralisierung in westlichen Gesellschaften. Ideengeschichtliche und theoretische Perspektiven*. Herausgegeben von Mathias Hildebrandt, Manfred Brocker und Hartmut Behr. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2001, S. 81–95, hier S. 83.

4 Küenzlen, *Der Neue Mensch*, S. 53–54. Auch in der paulinischen Theologie symbolisierten Tod und Auferstehung Jesu Christi den Anbruch der neuen Schöpfung, die den Christen schließlich in das neue Leben führt und ihn eine „neue Kreatur“ sein lässt. In Christus ist der „Neue Mensch“ in der Geschichte bereits erschienen. Um ein richtiges Leben nach dem Vorbild von Jesus führen zu können, muss der Gläubige sein Leben grundlegend ändern und alles Böse hinter sich lassen. Es bedeutet, das Alte hinter sich zu lassen und „ganz neu zu werden“. Durch Läuterung und Reinigung, durch innere Umkehr könne der Mensch den Weg zum Heil, die Annäherung an Gott, einschlagen.

5 Religionsgeschichtlich lassen sich im Hinblick auf die Idee des „Neuen Menschen“ – wie Küenzlen ausführt – zwei Grundfiguren unterscheiden. Während sich nach der präsentistischen Vorstellung der Mensch schon im neuen Leben weiß – der „Gnostiker“ beispielsweise erlebt sich bereits als der von allen irdischen Bindungen befreite „Neue Mensch“ –, lebt nach eschatologischer Vorstellung der Mensch dem Neuwerden von Erde und Mensch erst entgegen.



eingebunden“.⁶ Im Laufe des Säkularisierungsprozesses wurde die Vorstellung vom „Neuen Menschen“ transformiert. Nicht länger wird dessen Realisierung auf das Jenseits verschoben und dem Willen und der Gnade Gottes zugeschrieben. Der nun von der Menschheit selbst konstruierte „Neue Mensch“ sollte im Diesseits als ein konkretes irdisches Wesen, das „hier auf Erden schon das Himmelreich“ besitzt (Heinrich Heine)⁷, entstehen. „Politische Religionen“ wie der Nationalsozialismus und der Sowjetkommunismus mit ihren apokalyptischen, eschatologischen und messianischen Zügen knüpften in ihren Vorstellungen vom „Neuen Menschen“ an die christlichen Traditionen an und transformierten diese um. Die in die „rastlose, leidenschaftliche, von den verwegenen Phantasien getragene Suche nach großen, definitiven Auswegen, Lösungen und Weltentwürfen“ eingebettete Suche nach dem „Neuen Menschen“ war um 1900 ein „Thema der Zeit“.⁸

Habitus und „Neuer Mensch“

Von der relativen „Weltoffenheit“, der „Plastizität“ des Menschen (Arnold Gehlen⁹) und dessen „Wandelbarkeit“ (Norbert Elias) gehen die unterschiedlichen Habitus-theorien aus. Der Habitus¹⁰ ist ein Sozialisationsresultat und die Annahme der Bedeutung von Sozialisation impliziert Sozialisierbarkeit. Der sozialisierte Mensch trägt, so Norbert Elias, ein „spezifisches Gepräge“ *in sich* und *an sich*, das er „mit Angehörigen einer Gesellschaft“ teilt.¹¹ Als kleinster gemeinsamer Nenner differenter Habitus-theorien gilt nach Herbert Willems das äußere und innere „Gepräge“ von Habitus als

„Ensemble bio-physischer Strukturen, die sich durch Aneignungen, Internalisierungen bzw. Inkorporationen von sozialem Sinn, d. h. von Sprache, Vorstellungen, Deutungsmustern, Erwartungen usw., vor allem in tendenziell unbe-

6 Küenzlen, *Der Neue Mensch*, S. 57.

7 Heinrich Heine, zitiert nach ebenda, S. 58.

8 Gerd Koenen: *Utopie der Säuberung. Was war der Kommunismus?* Berlin: Alexander Fest Verlag 1998, S. 125–126.

9 Nach Gehlen machen die physische Unspezialisiertheit, die organische Mittellosigkeit sowie der erstaunliche Mangel an echten Instinkten den Menschen zu einem weltoffenen, d. h. in keinem bestimmten Ausschnitt-Milieu natürlich lebensfähigen Wesen. Diese Weltoffenheit sei grundsätzlich eine Belastung, die der Mensch eigenständig durch Kultur in Chancen seiner Lebensführung umarbeiten müsse. Vgl. Arnold Gehlen: *Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt*. 7., durchgesehene Aufl. Frankfurt am Main; Bonn: Athenäum 1962.

10 Zum Begriff des Habitus vgl. u. a. Boike Rehbein und Gernot Saalman: *Habitus (habitus)*. In: Bourdieu Handbuch. *Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von Gerhard Fröhlich und B.R. Stuttgart; Weimar: Metzler 2009, S. 110–118.

11 Vgl. Maja Suderland: *Hystereses (hystérésis)*. In: Bourdieu Handbuch, S. 127–129.

wusst (implizit) verlaufenden primären Sozialisationsprozessen entwickeln und als ‚zweite Natur‘ des Akteurs tendenziell unbewusst (spontan, intuitiv, selbstverständlich) fungieren. Habitus sind demnach [...] tiefe Strukturierungen des Selbst, die sowohl Resultate als auch Bedingungen von (weiteren) Lernprozessen darstellen.“¹²

Der Habitus erweist sich als träge, ist über längere Zeiträume stabil und zwar auch dann, wenn er zur Struktur einer gewandelten Umwelt gar nicht mehr passt. Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang von „hystérésis“ oder von „Trägheit“ als einer grundsätzlichen Eigenschaft des Habitus. Der Habitus „hinkt“ den sozio-ökonomischen, politischen und kulturellen Transformationen häufig hinterher, besonders deutlich zeigt sich „hystérésis“ als „gespaltener“ oder „zerrissener“ Habitus. Im Habitus verbinden sich also die in einer Gesellschaft wirksamen Denk- und Sichtweisen, Wahrnehmungsschemata sowie Prinzipien des Urteilens und Bewertens;¹³ er ist, so Bourdieu, das Körper gewordene Soziale¹⁴. Habitus bedeutet sowohl strukturierte Struktur – er zeigt also die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart – als auch strukturierende Struktur: Er verändert Gegenwart. Habitualisierung im Sinne von Gewohnheitsbildung bedeutet sowohl für Gehlen als auch für Berger/Luckmann eine Schließung von Weltoffenheit und eine „Einsparung von Kraft“; er übt eine Entlastungsfunktion aus.¹⁵

Soziale Felder, folgt man Pierre Bourdieu, funktionieren nicht ohne sozial prädisponierte, also durch einen Habitus geprägte Akteure, die in das jeweilige „Spiel“ investieren und sich wie „verantwortungsvolle Akteure“, also den jeweiligen „Spielregeln“ gehorchende Akteure verhalten. Soziale Felder bestimmen zwar einerseits den Habitus. Dieser trägt aber seinerseits wiederum zur Bestimmung der Felder bei: „Bourdieu spricht von der ‚ontologischen Komplizenschaft‘ zwischen Habitus und Feld, auf der der Eintritt ins Spiel und die Verhaftung ans Spiel basieren.“¹⁶

In welchem Zusammenhang stehen die seit der Antike immer wiederkehrenden Ideen des „Neuen Menschen“ und die jeweiligen Habitus? Dem Anspruch nach überwindet der „Neue Mensch“ den Habitus, aus dem er hervorgegangen ist. Der „Neue Mensch“ bricht einerseits also mit dem Althergebrachten, ist andererseits jedoch

12 Herbert Willems: Figurationen, Felder, Habitus, Kapitaltypen. In: Lehr(er)buch Soziologie. Für die pädagogischen und soziologischen Studiengänge. Herausgegeben von Herbert Willems. Bd. 1. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 67–87, hier S. 72.

13 Vgl. Beate Kraus und Gunter Gebauer: Habitus. Bielefeld: transcript Verlag 2002. (= Einsichten: Themen der Soziologie.) S. 5–6.

14 Vgl. Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Aus dem Französischen von Günter Seib. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

15 Vgl. Haring, Verheißung und Erlösung, vor allem Kapitel I,3, S. 239–260.

16 Cornelia Bohn: Habitus und Kontext. Ein kritischer Beitrag zur Sozialtheorie Bourdieus. Mit einem Vorwort von Alois Hahn. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, S. 26.



gleichzeitig als Transformation und Amalgamierung traditioneller Ideen interpretierbar. In diesem Kontext stellt sich also zum einen die Frage nach den Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Konzeption des „Neuen Menschen“. Zum anderen ist zu klären, welche Auswirkungen die immer wieder diagnostizierte „Trägheit des Habitus“ auf Konzeptionen des „Neuen Menschen“ und vor allem auf deren Durchsetzung hat.

Die Konstruktion des „Neuen Menschen“ im Sowjetkommunismus

Auf die enge Beziehung zwischen den spezifischen russischen politischen, sozio-ökonomischen und kulturellen Entwicklungen und der Genese der Sowjetunion weist unter anderem Johann P. Arnason in seinem 1993 erschienenen Buch *The future that failed* hin. Arnasons besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Wechselbeziehung zwischen „russischem Erbe“ (einige WissenschaftlerInnen betonen in diesem Kontext den byzantinischen Hintergrund, also die Tradition des Cäsaropapismus, andere wiederum den mongolischen Einfluss), der Herausforderung durch den Westen und der revolutionären Tradition.¹⁷ Zweifellos formten Politik,¹⁸ Ökonomie und Kultur die Habitus der im Zarenreich lebenden Menschen. Diese verschwanden nicht mit der Revolution, sondern lebten weiter, veränderten soziale Wirklichkeit und wurden ihrerseits wieder verändert. Im Folgenden sollen einige ausgewählte Habitus zwischen 1917 und 1938: der Habitus des Revolutionärs, der Habitus des Massenmenschen und der Habitus des Stalinisten, näher analysiert werden.

Die vorrevolutionäre russischen Intelligenz

Bereits zur Zeit des Dekrabistenaufstandes wollten russische Intellektuelle mit einem „glühendem Sendungsbewusstsein“ Russland vom autokratischen Joch befreien und damit das Volk „erlösen“. Die vorrevolutionäre russische Intelligenz verstand sich als den „imperialen Repräsentanten der christlichen Wahrheit eines Dritten Roms, einer christlichen Wahrheit“¹⁹, die sich mit dem Auftreten der revolutionären Intel-

17 Vgl. Johann P. Arnason: *The future that failed. Origins and destinies of the Soviet model.* London; New York: Routledge 1993. (= Routledge social futures series.)

18 Im Anschluss an Elias diskutiert Arnason den spezifischen russischen Staatsbildungsprozess, der im Sinne von Elias als „a more comprehensive monopolization of more limited resources“ beschrieben werden kann. Für Arnason ist der russische Staatsbildungsprozess durch eine „peculiar combination of strenghts and weaknesses“ gekennzeichnet. Ebenda, vor allem S. 28–55; Zitate S. 37.

19 Klaus-Georg Riegel: *Der Marxismus-Leninismus als politische Religion.* In: „Totalitarismus“ und „Politische Religionen“. Konzepte des Diktaturvergleichs. Herausgegeben von Hans Maier und Michael Schäfer. Bd. 2: Referate und Diskussionsbeiträge der internationalen Arbeitstagung des Instituts für Philosophie der Universität München in der Akademie für Politische Bildung in Tutzing am 25. und 26. März 1996. München [u. a.]: Schöningh 1996–1997. (= Politik- und kommunikationswissenschaftliche Veröffentlichungen der Görres-Gesellschaft. 17.) S. 75–128, hier S. 82.

lizenzijs²⁰ in eine säkulare Heilsbotschaft verwandelte. Durch Zeitungen, Bücher und Deklarationen wurde „das messianische Wissen“ der russischen Intelligenzija einem breiteren Publikum zugänglich gemacht.²¹ An diesen Messianismus knüpften die russischen Revolutionäre von 1917 nicht nur inhaltlich an,²² sondern sie übernahmen von der vorrevolutionären russischen Intelligenzija auch, wie Klaus-Georg Riegel ausführt, die „Kombination von ethischem Rigorismus und revolutionärer Praxis“.²³ Eine Leitidee der vorrevolutionären russischen Intelligenz war die Vorstellung eines „Neuen Menschen“, der in Russland nach einem sozio-politischen Umbruch aus dem unterdrückten, ungebildeten Volk entstehen werde. Danach könne der noch unwissende Bauer, durch die Wissenschaft belehrt, Einsicht in die Gesetze der Natur und der menschlichen Geschichte gewinnen: „Wo die – bislang gefesselten – Urkräfte des Volkes und die Wissenschaft zueinanderkämen, da beginne die Stunde eines neuen Zeitalters. Ein Neuer Mensch mit bislang unbekanntem Kräften werde geboren“, der die Menschheit in „bislang nicht vorstellbare Höhen führen“ werde.²⁴

In der Moderne war die Idee des Neuen Menschen qualitativ-inhaltlich neu bestimmt worden: Die „Vervollkommnung“ der Menschheit wurde erstens als eine innerweltliche, historische Aufgabe betrachtet. Zweitens wurde der „Neue Mensch“ als ein durch gesellschaftliches Handeln herstellbares und planbares Wesen gedacht: Das Neuwerden ist also nicht länger der menschlichen Verfügbarkeit entzogen, sondern der Mensch wurde vielmehr „Produzent“ und „Regisseur“ seines eigenen Heils.

20 Als Entstehungsdekade der vorrevolutionären russischen Intelligenzija wird die Zeit zwischen 1838 und 1848 bezeichnet.

21 Vgl. Riegel, *Der Marxismus-Leninismus als politische Religion*, S. 82. – Dostojewski und später Solschenizyn wiesen auf die Bedeutung der Debattierclubs liberaler Hochschullehrer, der „philanthropischen Totengräber“ der Freiheit, für die „Genese des Bösen“ hin. Zur russischen Intelligenzija vgl. weiters Isaiah Berlin: *Russische Denker*. Herausgegeben von Henry Hardy und Aileen Kelly. Mit einer Einführung von Aileen Kelly. Aus dem Englischen von Harry Maor. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1981. (= Europäische Bibliothek. 6.) sowie Wegzeichen. Zur Krise der russischen Intelligenz. Essays von Nikolaj Berdjaev [u. a.]. Eingeleitet und aus dem Russischen übersetzt von Karl Schlögel. Frankfurt am Main: Eichborn 1990. (= Die andere Bibliothek. 67.)

22 Vgl. Andrei Sinjowski: *Der Traum vom Neuen Menschen oder Die Sowjetzivilisation*. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 19–25.

23 Als Beispiele für diesen Versuch, eine Verbindung von moralischem Absolutheitsanspruch und revolutionären Handlungsanweisungen organisatorisch herzustellen, können Pestels dekrabistischer „Wohlfahrtsbund“, der revolutionäre „Katechismus“ von Nečaev – den Bakunin als „jesuitisches Kontrollsystem“ bezeichnete –, Tkachevs „Programm für revolutionäre Handlungen“ und Ištutins Richtlinien für seine „Organisation“ genannt werden. Vgl. Riegel, *Marxismus-Leninismus*, S. 83–84.

24 Küenzlen, *Der Neue Mensch*, S. 141.



Ursprung und Ziel der Geschichte wurden nun innergeschichtlich lokalisiert.²⁵ In Dostojewskis *Dämonen* (1881) zeigt sich insbesondere in der Gestalt des jungen Ingenieurs Kirilow, der sich selbst als verkörperter Vorläufer des „Neuen Menschen“ sieht, die Suche nach dem „Neuen Menschen“. Durch die „Vernichtung Gottes“ werde dem „Neuen Menschen“ der Weg bereitet. Kirilow teilt nun die Geschichte in zwei Abschnitte: vom Gorilla bis zur Vernichtung Gottes und von der Vernichtung Gottes bis zur physischen Umgestaltung der Erde und bis zur physischen Umgestaltung des Menschen. Auch in Wladimir Majakowskis Poem *Eine Wolke in Hosen* wird, wie es Sinjowski unterstreicht, hinter dessen Blasphemien der Schmerz, die Liebe und das nicht mehr aufzuschiebende Verlangen nach Gott deutlich:

„[U]nd mit diesem Verlangen, in einem Augenblick die Welt umzukrempeln, mit dieser Bereitschaft zu unerhörtem religiösen Einsatz, selbst wenn es um ein Attentat gegen Gott geht, schloß sich Majakovskij der Revolution an und wurde ihr erster Sänger.“²⁶

In seinem – von Clara Zetkin als „Alpha und Omega der russischen Jugend“, als „Leitstern“ einer ganzen Generation bezeichneten – Roman *Was tun? Aus Erzählungen vom neuen Menschen*²⁷ unterschied Nikolai Gawrilovitsch Tschernyschewski durch das Arrangement seiner Figuren drei Stufen der Menschwerdung: „niedrige Menschen“ (Wera Pawlownas Mutter, Storeschnikow, die Offiziere, die französische Kokotte Julie), „neue Menschen“ (Lopuchow, Kirsanow, Wera Pawlowna, Merzalow) und „höhere Menschen“ (Rachmetow). Diese innere Komposition des Figurenensembles gründet auf der philosophischen Grundidee von der menschlichen

25 Vgl. Barbara Könczöl, Alexandra Gerstner und Janina Nentwig: Auf der Suche nach dem Neuen Menschen. Eine Einleitung. In: *Der Neue Mensch. Utopien, Leitbilder und Reformkonzepte zwischen den Weltkriegen*. Herausgegeben von B. K., A. G. und J. N. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 2006, S. VII–XIV. Nach Küenzlen zeigt sich in der russischen Intelligenzija eine säkulare ‚Religion‘ fast in idealtypischer Art und Weise. Selbst für russische Atheisten sei das Sehnen nach Erlösung, das Suchen nach „Gott“ – folgt man Dostojewski – charakteristisch gewesen. Er zeichnete die Wurzeln des russischen Sozialismus im russischen Atheismus nach, der die Form eines „Ringens mit Gott“ angenommen habe: „Nach dieser atheistischen Logik wird der Mensch, da es keinen Gott geben soll, selbst Gott und erschafft das Paradies auf Erden, aus dem das Böse und das Leid verbannt sind. Deshalb unterhalten sich die ‚russischen Jungen‘ in der Kneipe entweder über Gott oder über Sozialismus, was übrigens, fügt Dostojewski hinzu, fast dasselbe ist. Denn es handelt sich in beiden Fällen um ein Suchen nach Gott, um ein Suchen nach Religion, selbst wenn dabei sowohl Gott als auch die Religion negiert werden.“ (Sinjowski, *Der Traum*, S. 22–23.) Vgl. weiters Orlando Figes: *Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands*. Aus dem Englischen von Sabine Baumann und Bernd Rullkötter. Berlin: Berlin Verlag 2003, S. 347–363.

26 Sinjowski, *Der Traum*, S. 25. Auf den Einfluss der mystischen Elemente im russischen Glauben auf die Genese des messianischen Nationalbewusstseins weist u. a. Figes in seinem Buch *Nataschas Tanz* hin, vor allem S. 316–333.

27 Nikolaj G. Tschernyschewski: *Was tun? Aus Erzählungen von neuen Menschen*. Aus dem Russischen von Manfred Hellmann und Hermann Gleistein. 5. Aufl. Berlin; Weimar: Aufbau Verlag 1979.

Höherentwicklung durch tätige Selbstbefreiung, geistiges Arbeiten und aktives Tun für die revolutionäre Erneuerung der Gesellschaft.²⁸

Der Habitus des Revolutionärs

Im Sowjetkommunismus war für die „Gläubigen“ das innerweltliche Heilige zunächst die Idee der Revolution, die von Alexander Blok ebenso wie von Sergej Jesenin und Dmitri A. Furmanow in der Erzählung *Tschapajew* durch die Macht und Zauber verströmende „Entfesselung des Elementaren“ charakterisiert wurde. In den Augen der „Gläubigen“ war die Sowjetunion in die Rolle des Weltheilands geschlüpft. Die siegreiche Beendigung des Bürgerkriegs bedeutete für sie eine Revanche für die erlittenen Niederlagen: für Tsushima, für Brest-Litowsk, für die „jahrhundertlange Not und Dunkelheit“: „Freilich, man nahm dem Land seine nationale Vergangenheit, die Religion und Tradition, und sogar den Namen ‚Rußland‘, aber man gab ihm dafür das Bewußtsein nationaler Stärke und eine unendliche kosmische Perspektive.“²⁹ Der Triumph der Revolution erfüllte für viele Anhänger des Kommunismus in Russland und im Westen sinnstiftende Funktion: Man entdeckte in der Geschichte den „großen, universellen“ Sinn, der so überzeugte und begeisterte, weil er auf die katastrophale Sinnlosigkeit des Ersten Weltkrieges folgte und sich gegen ihren düsteren Hintergrund abhob. Die alte Welt musste „morsch“ sein, wenn die europäische Zivilisation zu solch einer Katastrophe, der eines Weltkrieges, fähig sei. Der Wahnsinn wurde durch einen „vernünftigen Aufbau“ abgelöst.³⁰ Das leninistische Modell eines konspirativ arbeitenden und zentralistisch gesteuerten Apparates von „disziplinierten Virtuosen und Virtuosen“ lässt sich, wie Klaus-Georg Riegel in seinen Arbeiten zeigt, als eine revolutionäre Glaubensgemeinschaft beschreiben, die zunächst vor allem besonders „qualifizierte Virtuosen“ ansprach: nämlich „Akteure, die willens und in der Lage sind, unerbittlich und mit letzter Hingabe ihre Lebensführung unter das Diktat von Glaubenswahrheiten zu stellen“.³¹ Gleichwohl sich die Bolschewiki als neue Elite betrachteten, leben Charakteristika des vorrevolutionären Habitus fort: Die russischen Revolutionäre knüpften nicht nur inhaltlich an den Messianismus der vorrevolutionären russischen Intelligenzija an, sondern sie übernahmen auch, wie Klaus-Georg Riegel ausführt, die Kombination von ethischem Rigorismus und revolutionärer Praxis.

Die „demokratische Illusion“, die Gleichheit aller unter dem Verzicht der Freiheit, teilten die „Gläubigen“, und diese integrierte sie in ein größeres Ganzes. In einem Land, in dem die Leibeigenschaft erst 1861 aufgehoben worden war, in dem soziale

28 Vgl. Wolf Düwel: Nachwort zu: Tschernyschewski, Was tun?, S. 551–576.

29 Vgl. Sinjowski, Der Traum, S. 30–39 sowie S. 348, Zitat S. 348.

30 Vgl. ebenda, S. 55.

31 Riegel, Marxismus-Leninismus, S. 97–98.



Ungleichheit in höchstem Maße gegeben war, übte das Postulat der Gleichheit eine besondere Anziehungskraft aus.

„In dem hungrigen, zerstörten Rußland, unter einem Regime absoluter Rechtlosigkeit, fühlte sich nicht nur der Arbeiter, sondern auch der Bauer als Sieger und Bürger des fortschrittlichsten Landes der Welt. Nur in Rußland sind der Arbeiter und der Bauer Herren ihres von Parasiten und Ausbeutern gesäuberten Landes. Mögen sie bettelarm sein – aber sie sind frei (im sozialen Sinne – das heißt sie sind alle, gleich, vielmehr, sie sind die ersten).“³²

Die Revolution bot vielen ein sinnvolles Ziel, konstruierte eine vielversprechende Zukunft für die Gesellschaft und das Individuum, das nun an dem gesellschaftlichen Wandel mitwirken sollte: „Alles zu verändern. Alles zu tun, damit alles neu wird“, so Alexander Blok, „damit unser verlogenes, schmutziges, langweiliges, häßliches Leben ein gerechtes, sauberes, fröhliches und wunderbares Leben wird.“³³ Sinjawski beschreibt die ersten Jahre nach der Revolution als eine Zeit der Entfaltung schöpferischer Energien: Karrieren jenseits der alten Klassenstrukturen wurden möglich, Bildung für alle angeboten. Im Bereich der Kunst zeichneten die Futuristen in phantastischen Metaphern eine neue Zukunft, hier verbanden sich „utilitaristisches Pathos“ und beeindruckende „Phantastik“, konkrete Taten und erhabene Ideen, Theorie und Praxis. Kunst als Wert an sich wurde der Idee des Nutzens, der Idee der Revolution, unterworfen: „Und das bis auf die Spitze getriebene utilitaristische Denken wurde zum wichtigsten Zug des psychologischen Typus ‚Bolschewik‘.“³⁴ Mit dem Begriff „Sowjetmensch“ sei jedoch unweigerlich das Gefühl der Überlegenheit geknüpft gewesen, wobei es sich allerdings in der Regel nicht um persönliche Qualitäten oder Eigenschaften handelte, sondern um eine Folge der Zugehörigkeit zur realisierten Utopie. Hatte im zaristischen Russland das aristokratische Ethos das öffentliche Leben in Russland dominiert, war es nun das bolschewistische. Die Bolschewiki als „politische und moralische Avantgarde“ waren die neue Elite, deren Status sich auf ihre Kinder übertrug. Moral war für diese jedoch keine abstrakte Größe, sondern das, so ein Parteitheoretiker 1924, was dem Proletariat im Klassenkampf hilft.³⁵

In seinem Buch *Die Flüsterer* widmet der britische Historiker Orlando Figes den „Kindern von 1917“ ein Kapitel. Eines dieser Kinder, die Anfang des Jahrhunderts geborene Jelisaweta Drabkina, war die Tochter eines Revolutionärs der ersten Stunde, der nach der misslungenen Revolution von 1905 zwölf Jahre lang im revoluti-

32 Fedotow, zitiert nach: Sinjawski, *Der Traum*, S. 115.

33 Alexander Blok: *Intelligenzija und Revolution*. Zitiert nach: Sinjawski, *Der Traum*, S. 55.

34 Sinjawski, *Der Traum*, S. 74.

35 Vgl. Orlando Figes: *Die Flüsterer. Leben in Stalins Russland*. Aus dem Englischen von Bernd Rullkötter. Berlin: Berlin Verlag 2008, S. 82.

onären Untergrund gelebt hatte. Die Tochter, Jelisaweta Drabkina, charakterisiert den Habitus der bolschewistischen Revolutionäre folgendermaßen:

„In ihren Kreisen, in denen jeder Bolschewik seine persönlichen Interessen der gemeinsamen Sache unterzuordnen hatte, galt es als ‚spießbürgerlich‘, an sein Privatleben zu denken, solange die Partei in das entscheidende Ringen für die Befreiung der Menschheit verwickelt war.“³⁶

Die Bolschewiki schufen einen Kult des „selbstlosen Revolutionärs“, wobei der revolutionäre Aktivist als „Urbild eines neuen Menschentyps“, nämlich dem einer „kollektiven Persönlichkeit“, figuriert. Die „bürgerliche“ Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit sei aufzuheben, denn nichts im sogenannten Privatleben eines Menschen sei unpolitisch.³⁷ Der neue Mensch ist

„niemals ein Einzelgänger, und selbst wenn er unter außergewöhnlichen Umständen selbständig entscheiden und handeln muß, ist er sich dennoch der Verbindung mit dem Kollektiv bewußt, seinem unsichtbaren Hintergrund. [...] Deshalb handelt der ‚neue Mensch‘ nicht im Interesse der eigenen, sondern der übergeordneten, der allgemeinen Sache. Außer dieser allgemeinen Sache verfolgt er keinerlei private, separate individuelle Absichten. Das ist der Grund, weshalb die größte menschliche Sünde für den ‚neuen Menschen‘ im Egoismus oder Individualismus besteht, in dem Hang, für sich selbst und nicht für das allgemeine Glück zu leben. [...] Der ‚neue Mensch‘ ist stolz darauf, daß er nichts Eigenes hat, daß er sich zugunsten der Sache der Allgemeinheit restlos aufgibt und daß für ihn das Persönliche und das Allgemeine identisch sind. Alles, was ‚mein‘ ist, ist ‚unser‘, und alles, was ‚unser‘ ist, ist ‚mein‘.“³⁸

In Arthur Koestlers Roman *Sonnenfinsternis* hält Rubaschow, ein Revolutionär der ersten Stunde, in seinem Tagebuch fest:

„Niemals in der Geschichte war so viel Macht über die Zukunft der Menschheit in so wenig Händen konzentriert wie hier. Jede falsche Idee, die zur Tat wird, ist hier ein Verbrechen an den kommenden Generationen. Daher strafen wir falsche Ideen, so wie andere Verbrechen strafen: mit dem Tode. [...] Wir kannten dem Individuum keine private Sphäre zu, nicht einmal im Inneren seines Schädelraums.“³⁹

Die Moral ist geknüpft an die Interessen der siegreichen Revolution. Koestler gibt in *Sonnenfinsternis* Einblicke in die mentalen Strukturen eines ganz bestimmten Typus von Kommunisten: Er beschreibt den Mann der ersten Stunde, den Philosophen, den bolschewistischen Kämpfer im Bürgerkrieg gegen die Weißgardis-

36 Ebenda, S. 39–40.

37 Vgl. ebenda, S. 39–44.

38 Sinjowski, *Der Traum*, S. 166–167.

39 Arthur Koestler: *Sonnenfinsternis*. Roman. Wien; München; Zürich: Europa Verlag 1978, S. 107–108. Im Folgenden als Fließtextzitat.



ten, der von den Nationalsozialisten verhaftet, zwei Jahre inhaftiert, gefoltert und misshandelt wurde, der jedoch trotzdem schwieg, triumphal nach Moskau zurückkehrte und weiterwirkte. In *Sonnenfinsternis* werden die letzten Wochen im Leben des bolschewistischen Revolutionärs und Funktionärs Rubaschow,⁴⁰ vom Zeitpunkt seiner Verhaftung bis zu seiner Hinrichtung, nachgezeichnet.⁴¹ An der Romanfigur Rubaschow zeigt sich die Denkstruktur des charakteristischen kommunistischen Revolutionärs – nicht jedoch die des stalinistischen Funktionärs –, die Rubaschow schließlich im Laufe seiner Verhöre vor seinem Prozess zu der Überzeugung kommen lässt, dass sein Geständnis nicht-begangener Taten eine logische Konsequenz und Notwendigkeit seines Handelns sei.

Zu Beginn des Romans wird Rubaschow verhaftet und ins Gefängnis gebracht. Er fühlt sich frei und sicher – tagtäglich hat er mit seiner Verhaftung gerechnet. Er zieht Bilanz über sein Leben und sein Denken durchläuft drei Phasen: Er, der treue Anhänger der Partei, für den die Partei sein Leben, Anfang und Ende seines Schaffens ist, das Kollektiv die einzig wahrhafte Größe und die kommunistische Revolution der Beginn eines Goldenen Zeitalters, beginnt zunächst daran zu zweifeln, ob das heißersehnte Ziel alle zu dessen Erfüllung eingesetzten Mittel gerechtfertigt habe. (Vgl. Koestler, S. 19). Nach der Verurteilung des Genossen Bogrow setzt sich Rubaschow das erste Mal mit dem Tod seiner Geliebten Arlowa auseinander, der für ihn bis zu diesem Zeitpunkt ein abstraktes, in Einzelheiten nicht vorstellbares Ereignis war. Seine einstige Denkweise, dass ihr Tod, vom Standpunkt der revolutionären Moral aus gesehen, eine Notwendigkeit war, erscheint ihm nun wie eine „Geisteskrankheit“. (Vgl. Koestler, S. 153). Nach seinem zweiten Gespräch mit dem Genossen Iwanoff, einem alten Kampfgefährten, tritt Rubaschows Denken in eine neue Phase ein, seine Aufarbeitung der Vergangenheit und das Lebendigwerden seines Gewissens treten in den Hintergrund. Rubaschow stellt nun die Maßnahmen der Partei in Frage: das planmäßige Verhungern von Millionen, die Zwangsarbeit im Archipel Gulag, das allseits präsente Spitzelwesen, den Ausbau der physischen und geistigen Folter zu einem wissenschaftlichen System. Genosse Iwanoff argumentiert hingegen in der Art und Weise, wie Rubaschow noch vor Kurzem argumentiert hätte: „Siehst du nicht, wie großartig all das ist? Hat es jemals etwas Großartigeres in der Geschichte gegeben? Wir reißen der Menschheit die alte Haut vom Leibe und nähen sie in eine neue ein.“ (Koestler, S. 171). Rubaschows Gedanken befinden sich im Wandel. Er entwickelt eine neue Theorie der historischen Entwicklung, in deren Rahmen es für die Opposition in Phasen der geistigen Unreife der Massen nur drei Möglichkeiten gebe: eine Palastrevolution, in Verzweiflung „zu sterben und

40 Die Gestalt Rubaschows symbolisiert ein Mitglied der alten bolschewistischen Garde, mit der Denkensart Bucharins und der Persönlichkeit und äußeren Erscheinung aus einer Mischung von Trotzki und Radek (vgl. ebenda, S. 282).

41 Koestler – selbst ehemaliges Parteimitglied der KPD – versucht darin, sich der Frage anzunähern, warum so viele Angeklagte der stalinistischen Säuberungsprozesse – Männer der ersten Stunde wie Bucharin, Pjatakow und Smirnow – letztendlich in ihren Prozessen alle ihnen vorgeworfenen Taten „freiwillig“ gestanden.

zu schweigen“ oder die Unterdrückung der eigenen Überzeugung, wenn es keine Möglichkeit gibt, sie in die Tat umzusetzen.

„Da das einzige moralische Kriterium, das wir anerkennen, das der sozialen Nützlichkeit ist, ist es offenbar ehrenhafter, seiner Überzeugung öffentlich abzuschwören, damit es einem erlaubt bleibe, der Partei weiter zu dienen, als donquichottisch für eine verlorene Sache zu kämpfen. Fragen des persönlichen Stolzes, Vorurteile, wie sie andernorts gegen bestimmte Formen der Selbsterniedrigung bestehen, persönliche Gefühle wie Müdigkeit, Ekel und Scham – sind mit der Wurzel auszurotten [...].“ (Koestler, S. 179)

Rubaschow entschließt sich, sein Schweigen zu brechen. Stolz und Ehre bestimmen nicht länger sein Handeln. Die Zeit einer geänderten Gesellschaftsform hätte einen geänderten Begriff der Ehre mit sich gebracht: nämlich, der Sache ohne Eitelkeit und bis zur letzten Konsequenz zu dienen (vgl. Koestler, S. 189). Er erwartet sein nächstes Verhör, doch nicht sein ehemaliger Gefährte Iwanoff, der liquidiert wurde, sondern Gletkin, ein Funktionär neuen Typs, befragt Rubaschow. Unter der Anwendung subtiler Foltermethoden vollziehen sich die Gespräche zwischen Gletkin und Rubaschow – wie in einem Spiel (vgl. Koestler, S. 233): Rubaschow gesteht einen Punkt der Anklage, und Gletkin beantwortet ihm eine Frage. Rubaschow gesteht schließlich *nicht* unter dem Druck der physischen Methoden, sondern weil er der Partei den letzten Dienst erweisen möchte: „Ich bin bereit alles zu tun, um der Partei zu dienen“ (Koestler, S. 195) und damit als warnendes Beispiel für die Massen zu fungieren. Rubaschow unterschreibt das Protokoll und bekennt sich im Prozess schuldig, im Dienste der Konterrevolution gestanden zu haben.

Identitätsstiftung erfolgte im Hinblick auf den neuen Sowjetmenschen also durch den bedinglosen Dienst für die Sache, wobei der Handelnde solange moralisch agierte, wie er der Sache diente. Die Unfehlbarkeit der Partei machte das Analysieren, Grübeln und Zweifeln letztlich zu häretischen Handlungen, wie Rubaschows Gespräch mit Richard deutlich macht:

„Die Partei kann sich nicht irren. Du und ich – wir können irren – die Partei nicht. Die Partei, Genosse, ist mehr als du und ich und tausend andere wie du und ich. Die Partei ist die Verkörperung der revolutionären Idee in der Geschichte. Die Geschichte kennt kein Schwanken und keine Rücksichten. Sie fließt schwer und unbeirrbar, auf ihr Ziel zu. An jeder Krümmung lagert sie Schutt und Schlamm und die Leichen der Ertrunkenen ab. Aber – sie kennt ihren Weg. Die Geschichte irrt sich nicht. Wer diesen unbeirrbaren Glauben an die Partei nicht hat, gehört nicht in ihre Reihen.“ (Koestler, S. 152)

Die Geständnisse im Zuge der stalinistischen Säuberungen und Schauprozesse stehen in der Tradition der öffentlichen Beichte und des Buße-Tun,⁴² die sich sehr

42 Zur Zeit der Schauprozesse – des „Prozesses der Sechzehn“, des „Prozesses der Siebzehn“, des „Prozesses der Einundzwanzig“ und der Geheimverhandlung gegen Marschall Michael Nikolajewitsch Tuchatschewski und eine Gruppe der führenden Generäle der Roten Armee – scheint die Verherrlichung Stalins schließlich ihren Höhepunkt erreicht zu haben.



vom privaten Charakter der Beichte im christlichen Westen unterschied. Bei den großen Säuberungsprozessen wurde folgendes Szenario beschworen. In den Worten der Angeklagten klingen Gewissensforschung, Sündenbekenntnis, Reue und Zerknirschung an. Außenstehende dürften sich an Szenen aus dem kirchlichen Leben erinnert fühlen – an Vorgänge der Aufnahme in die Gemeinschaft der Gläubigen, der Katechese und Glaubensprüfung; der Einweihung in Mysterien der Kirche; aber auch der Ausschließung unbußfertiger Kirchenmitglieder, der Exkommunikation von Renegaten und Ketzern. Erinnerungen an dunkle Kapitel der Geschichte werden wach, an Inquisition und Ketzerprozesse, an Glaubenszwang und Religionskriege.⁴³ Die stalinistische „Hinrichtungsliturgie“ erlangte ihre Glaubwürdigkeit vorrangig dadurch, dass der Beschuldigte durch sein „Geständnis“ für die „Richtigkeit der Anklage“ bürgte, wobei Stalin durch den Einsatz unterschiedlicher Methoden der physischen und psychischen Folter – eindringlich beschrieben in Rybakows *Stadt der Angst* oder in Koestlers *Sonnenfinsternis* – diese Geständnisse als Dienst an der Partei erzwang.⁴⁴

In den 1970er Jahren hielt Michael Baitalski, der in den 1920er Jahren als Komsoolz mit seinen Freunden einen Kampftrupp gegründet hat, rückblickend zum Habitus der Bolschewiki fest: Zehntausende nahmen die Urteile der Partei vorbehaltlos an, auch dann noch, als die Revolution in die stalinistische Diktatur übergegangen war. Das Ritual der „Selbstkritik“ und die Tradition der Säuberungen hatten sich im Habitus der Akteure verfestigt, waren Teile des alltäglichen Denkens und Handelns geworden:

„Diese Menschen degenerierten nicht. Im Gegenteil, sie änderten sich zu wenig. Ihre Innenwelt blieb die von früher, so dass sie nicht erkannten, was für ein Wandel in der Außenwelt eingesetzt hatte. Ihr Unglück war ihr Konservativismus (ich würde ihn ‚revolutionären Konservativismus‘ nennen), der sich in ihrer unwandelbaren Ergebenheit [...] gegenüber den Maßstäben und Grundsätzen ausdrückte, die sie in den ersten Revolutionsjahren erworben hatten. Es war sogar möglich, solchen Menschen einzureden, dass sie zum Wohle der Revolution

Nach der Liquidierung der Angeklagten und deren Ersetzung durch „Vollzugsbeamte“ sowie nach den darauf folgenden Säuberungen, die Parteimitglieder, Soldaten, Kominternführer, gewöhnliche Arbeiter und Bauern, Regierungsbeamte, Angestellte der Industrie und der Landwirtschaft, Wissenschaftler, Schriftsteller und Künstler – kurz: Menschen aus allen Schichten der Bevölkerung erfasste –, blieb Stalin „erhaben und unfehlbar“ als der in Szene gesetzte „weise Führer“, der sich seines Rechts und seiner Unfehlbarkeit unerschütterlich sicher ist und daher in jeder Situation gelassen bleibt, allein zurück.

- 43 Vgl. Hans Maier: „Politische Religionen“ – Möglichkeiten und Grenzen eines Begriffs. In: „Totalitarismus“ und „Politische Religionen“, Bd. 2, S. 299–310, hier S. 300–301.
- 44 Vgl. Riegel, Marxismus-Leninismus, S. 113. Zu den großen Säuberungen und den Schauprozessen vgl. u. a. Koenen, Utopie, S. 215–270 sowie Lorenz Erren: „Selbstkritik“ und Schuldbekenntnis. Kommunikation und Herrschaft unter Stalin (1917–1953). München: Oldenbourg 2008. (= Ordnungssysteme. 19.) [Vorher: Tübingen, Univ., Diss. 2003.]

gestehen müssten, sie seien Spione. Viele ließen sich überzeugen und starben an dem Glauben an die revolutionäre Notwendigkeit ihres Handelns.⁴⁵

Dem bolschewistischen Idealisten entsprach eine spartanische Lebensweise, sämtliche Spuren „kleinbürgerlicher Häuslichkeit“ sollten ebenso beseitigt werden wie die Betonung der eigenen Körperlichkeit mit Hilfe von modischer Kleidung, Kosmetika, Frisuren oder Parfums: „Die ‚neuen Menschen‘ der Partei-Avantgarde trugen einfache, völlig schmucklose Kleidung pseudoproletarischer oder pseudomilitärischer Art.“⁴⁶

Der Massenmensch

Der Sowjetstaat teilte die Gesellschaft in zwei Gruppen: die „Unseren“ und die „Fremden“, deren Zugehörigkeiten sich jedoch – wie bereits deutlich wurde – stets wandelten.⁴⁷ Zur Zeit des Bürgerkriegs kämpften die Bolschewiki an der „inneren Front“ gegen die „Bourgeoisie“, gegen frühere zaristische Beamte, Grundbesitzer, Kaufleute, „Kulaken“, kleine Händler und die alte Intelligenzija. Nach dem Ende des Bürgerkriegs galt der „innere Kampf“ nun dem Individualismus. Die „sogenannte Sphäre des Privatlebens dürfen wir nicht unbeachtet lassen“, so Lunatscharski 1927, „denn hier liegt das zu erreichende Endziel der Revolution“⁴⁸: die Schaffung des neuen Sowjetmenschen. In regelmäßigen Abständen mussten die Parteimitglieder einen kurzen Lebenslauf vorlegen oder einen Fragebogen mit detaillierten Angaben über Herkunft, Ausbildung, Werdegang und „Entwicklung des politischen Bewusstseins“ ausfüllen. Folgt man Leo Trotzki, so führt der Mensch im Zuge seiner „Weiterentwicklung“ eine „Säuberung von oben nach unten durch: Zuerst säubert er sich von Gott, dann säubert er die Grundlagen des Staatswesens vom Zaren, dann die Wirtschaft von Chaos und Konkurrenz und schließlich seine Innenwelt von allem Unbewußten und Finsteren.“⁴⁹

Der erfolgreichen Sozialisierung der Kinder steht die Familie im Wege, denn, „wenn die Familie ein Kind liebt“, so die sowjetische Erziehungswissenschaftlerin Slata

45 Michael Baitalski, zitiert nach Figes, *Die Flüsterer*, S. 80. Lunatscharski hatte betont, dass der Anspruch auf eine weiße Weste Ausdruck einer Haltung sei, die für eine revolutionäre Epoche zutiefst unannehmbar sei. Vielmehr symbolisierten „blutige Hände“, dass jemand ein Gerechter sei: „Diese neue Ethik fand ihre ideale Verkörperung oder ihr moralisches Vorbild in Dscherschinskij, dem Vorsitzenden der Tscheka. [...] Die Rolle des Henkers tut seinem moralischen Prestige keinen Abbruch, im Gegenteil, denn er opfert auf dem Altar der Revolution nicht nur sein Leben, sondern auch sein Gewissen und die Reinheit seiner Seele.“ (Sinjawski, *Der Traum*, S. 180.)

46 Figes, *Die Flüsterer*, S. 58–59.

47 Vgl. Sinjawski, *Der Traum*, S. 369.

48 Lunatscharski, zitiert nach Figes, *Die Flüsterer*, S. 49.

49 Leo Trotzki, zitiert nach Koenen, *Utopie*, S. 133.



Lilina, „macht sie es zu einem egoistischen Wesen und ermutigt es, sich als Mittelpunkt des Universums zu betrachten“⁵⁰. Diese „egoistische Liebe“ zu den eigenen Kindern sollte durch eine „rationale Liebe“ einer „erweiterten sozialen Familie“ ersetzt werden. Folgt man dem *ABC des Kommunismus* (1919) sollten Erwachsene sich um sämtliche Kinder in der jeweiligen Gemeinschaft kümmern.⁵¹ Die Ausbildung eines primären Habitus im Bourdieuschen Sinne, also jenes Habitus, der im Laufe der primären Sozialisation im Kreise der Familie entsteht, soll so weit wie möglich zugunsten der Schaffung von sekundärem Habitus zurückgedrängt werden. Einen zentralen Stellenwert räumt Bourdieu bei der Formierung von Habitus der Schule ein. Die Schule habe die Funktion, das kollektive Erbe in ein sowohl individuell als auch kollektiv Unbewusstes zu verwandeln. Schulen und kommunistische Kinder- und Jugendverbände, beispielsweise die 1922 nach dem Vorbild der Pfadfinder gegründeten Pioniere und der als „Reservearmee für junge Aktivisten und enthusiastischen Parteinachwuchs“⁵² geltende Komsomol, sollten die Normen und Werte der kommunistischen Gesellschaft vermitteln. Die marxistisch-leninistische Weltanschauung nahm im Schulunterricht, der nun vorrangig in Werkstätten statt in Klassenzimmern abgehalten wurde, jene Rolle ein, die die Religion im zaristischen Russland innegehabt hatte. Sogenannte „progressive“ Schulen waren „Miniaturen des Sowjetsystems“: Arbeitspläne und -leistungen, dargestellt mit Hilfe von Diagrammen und Schaubildern an den Wänden, dokumentierten den Einsatz der Schüler, Räte und Komitees kontrollierten den schulischen Alltag. In manchen Schulen wurde eine eigene Miliz von Schülern eingerichtet, welche Anzeigen gegen andere Kinder verfasste und Verhandlungen in Klassenzimmern abhielt. In den Dörfern, wo es teilweise keine Parteizellen gab, übernahm der Komsomol die Agitation, führte teilweise die Kampagnen für den Kolchos aus und berichtete oftmals in anonymen Denunziationsbriefen über „widerspenstige“ Bauern. Pionierbrigaden beobachteten häufig die Kolchosäcker und meldeten Getreidediebstähle. Die *Pionerskaja prawda* veröffentlichte die Namen von jungen Spitzeln und schilderte ihre „Großtaten“, wobei ein Pionier auf dem Höhepunkt des Pawlik-Morosow-Kults in den 30er Jahren „besondere Qualität“ dadurch erwies, dass er seine Verwandten anschwärzte.⁵³ „Neu“ war in der Regel konnotiert mit „jung“: „Der Kult der Jugendlichkeit, der Lobgesang auf die jugendliche Formbarkeit, Rücksichtslosigkeit, Stärke und Vitalität gehörte von Anfang an zur geistig-moralischen Grundausstattung des Bolschewismus.“⁵⁴ Große Erziehungsexperimente, Arbeitskommunen und

50 Slata Lilina, zitiert nach Figes, *Die Flüsterer*, S. 49.

51 Vgl. ebenda, S. 48–50.

52 Ebenda, S. 77.

53 Vgl. ebenda, S. 64–67, S. 141–147 sowie S. 211.

54 Koenen, *Utopie*, S. 128.

„Kinderlaboratorien“ prägten die ersten Jahre der Sowjetunion mit,⁵⁵ wobei für die Schaffungen eines „Neuen Menschen“ der „autoritäre Schulmeister unabdingbar“⁵⁶ war. Auf die Masse der Arbeiterschaft und der Bauern richtete sich zunächst die wohlwollende Aufmerksamkeit der Partei: Der Werktätige müsse lesen und schreiben lernen, den Marxismus-Leninismus als einzig „wahre“ Theorie und Anleitung zur Praxis kennenlernen sowie praktisch und technisch ausgebildet werden, um als Ingenieur von morgen möglichst bald die alte naturwissenschaftlich-technische Intelligenzija durch neue Kader ablösen zu können.⁵⁷ Nach Ansicht Lenins hatte das sowjetische Russland die traditionelle „Sklavenmoral“ und die Trägheit der Russen noch nicht überwunden. Der „Neue Mensch“ sei also erst durch eine umfassende Kulturrevolution, insbesondere durch die industrielle Erneuerung Sowjetrusslands zu schaffen. Eine „scholastische Erziehungsdressur“ lässt sich also bereits in der Leninära beobachten, nachdem alle Bürger der Sowjetunion zu Mitgliedern einer internationalen, a-nationalen Nation, einer „neuen historischen Gemeinschaft“: des Sowjetvolkes, geworden waren: „Dieser neue ‚Sowjetmensch‘ war eine neue Art von Mensch – herausgelöst aus seinen ethnisch-kulturellen oder ethnisch-nationalen Wurzeln und Eigenschaften.“⁵⁸ Nach Lenin sollte die „gesamte Gesellschaft [...] ein Büro und eine Fabrik mit gleicher Arbeit und gleichem Lohn sein“⁵⁹ (*Staat und Revolution*). 1928 bemerkte der Volkskommissar für das Bildungswesen Lunatscharski in diesem Zusammenhang, dass es eben nicht genüge, die Menschen zu unterrichten, sondern man müsse die Sinne und den Willen verändern, ja den Charakter, die Natur des Menschen umbilden.⁶⁰ Der Traum von der Schaffung neuer kollektiver Lebensformen dominierte auch den Wohnungsbau und die -vergabe. Riesige Gemeinschaftswohnblöcke für mehrere tausend Arbeiter und deren Familien mit Gemeinschaftsküchen und Waschräumen wurden gebaut.⁶¹

Die Generation der zwischen 1905 und 1915 Geborenen, die weder in der Schule nach traditionellen Werthaltungen sozialisiert worden waren noch an den blutigen

55 Vgl. ebenda, S. 128–129; Sinjowski, *Der Traum*, S. 204–244.

56 Raymond Aron: *Demokratie und Totalitarismus*. Aus dem Französischen von Samuel H. Schirmbeck. Hamburg: Wegner 1970, S. 182.

57 Vgl. Sinjowski, *Der Traum*, S. 177 sowie S. 207–208.

58 Kalamudin Gadshijew: *Betrachtungen über den russischen Totalitarismus*. In: „Totalitarismus“ und „Politische Religionen“. Konzepte des Diktaturvergleichs. Herausgegeben von Hans Maier und Michael Schäfer. Bd. 1: Referate und Diskussionsbeiträge der internationalen Arbeitstagung des Instituts für Philosophie der Universität München vom 26.–29. September 1994. Schöningh 1996. (= Politik- und kommunikationswissenschaftliche Veröffentlichungen der Görres-Gesellschaft. 16.) S. 75–80, hier S. 79.

59 Lenin zitiert nach Sinjewski, *Der Traum*, S. 23.

60 Lunatscharski, zitiert ebenda, S. 49.

61 Vgl. Figes, *Die Flüsterer*, S. 242.



Kämpfen der Revolution und des Bürgerkriegs aktiv teilgenommen hatten, sollten schließlich für das stalinistische Regime eine zentrale Rolle spielen.⁶² Die am Ende der 1920er Jahre eingeleitete Industrialisierung und die Kollektivierung der Landwirtschaft, in deren Verlauf Millionen von Menschen an Hunger starben,⁶³ erschienen manchen – nicht zuletzt durch die umfassende Propagandatätigkeit – als Beginn einer neuen Epoche. Westliche Intellektuelle berichteten ebenso begeistert über die Industrialisierung, die Kollektivierung und den Aufbauenthusiasmus in der Sowjetunion.⁶⁴ In den Familien entstand, so Figes, häufig eine wachsende Kluft zwischen den Generationen. Im privaten Bereich, wo oftmals die älteren Familienmitglieder die Autorität inne hatten, galten teilweise noch traditionelle, beispielsweise bäuerliche – 1926 waren noch 82% der sowjetischen Bevölkerung Bauern – oder aristokratische Norm-, Wert- und Rollenvorstellungen, während die Jüngeren durch Schule, Pioniere und Komsomol dem zunehmenden Einfluss des Regimes ausgesetzt waren.⁶⁵ Manche Eltern führten „ein Doppelleben, wobei sie sich in eine Privatwelt (,innere Emigration‘) zurückzogen und heimlich an ihren alten Überzeugungen festhielten, die sie zum Teil sogar vor ihren eigenen, auf Sowjetart erzogenen Kindern verbargen.“⁶⁶ Als schließlich Stalin aufrief, zu den Methoden des Bürgerkriegs zurückzukehren, folgten viele Junge begeistert, wie ein 1909 geborener Stalinist in seinen Erinnerungen festhielt:

„Die Komsomolzen meiner Generation – die die Oktoberrevolution mit zehn Jahren oder jünger erlebt hatten – haderten mit ihrem Schicksal. Im Komsomol und in den Fabriken klagten wir darüber, dass es für uns nichts mehr zu tun gebe. Die Revolution sei vorbei, die harten doch romantischen Jahre des Bürgerkriegs kämen nicht wieder und die ältere Generation habe uns nur ein trostloses, prosaisches Leben ohne Kampf und Aufregung hinterlassen.“⁶⁷

Aufgezogen mit einem auf den Bürgerkriegsgeschichten gründenden Kampfkult und trainiert in einer vielfach vermittelten militärischen Weltanschauung waren gerade die Jüngeren bereit, Stalins Aufruf zu folgen.⁶⁸ Das stalinistische Programm forderte

62 Vgl. ebenda, S. 78–80.

63 Zur „Kollektivierung“ und „Industrialisierung“ vgl. Koenen, Utopie, S. 147–190; zur „Entkulakisierung“ u. a. Lynne Viola: *The Unknown Gulag. The Lost World of Stalin's Special Settlements*. Oxford [u. a.]: Oxford University Press 2007.

64 Vgl. Erhard Stölting: Charismatische Aspekte des politischen Führerkults. Das Beispiel Stalins. In: *Politische Religion – religiöse Politik*. Hubert Cancik zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 45–74, hier S. 64.

65 Vgl. Figes, *Die Flüsterer*, S. 93–110.

66 Ebenda, S. 110.

67 Zitiert nach ebenda, S. 136.

68 Vgl. u. a. Koenen, Utopie, S. 129–130.

den Aufbau einer neuen Gesellschaft und zugleich auch die Transformation eines jeden Menschen; zentrale Begriffe der Stalinzeit wie „Umbau“, „Umgraben“, „Umkrempelung“ und „Umerziehung“ weisen darauf hin, dass es galt, sowohl den Einzelnen als auch die Gesellschaft umfassend zu verändern, wobei jedes Individuum verpflichtet war, sich an diesem Programm zu beteiligen. Der „Neue Mensch“ sollte die Natur nach seinem Bilde schaffen und sich dabei selbst erneuern: Den Schriftstellern wurde hierbei die Aufgabe zuteil, der „heldenhaften Epoche“ ein Denkmal zu setzen und den „Neuen Menschen“ zu beschreiben. Der neue „MENSCH mit Großbuchstaben“, sei, so Gorki⁶⁹, der von der sozialistischen Revolution befreite Mensch, der sich durch Arbeit selbst verwirkliche, wobei der Motor dieses Neuwerdens der Wille sei. Dieser treibe die „kleinen“ Menschen „vorwärts und höher“ und mache sie zu „Riesen“. Im Sowjetkommunismus der mittleren Stalinzeit sollte schließlich dieser „Neue Mensch“ aus einer Verschmelzung von *Glauben* und *Angst* kreiert werden. Der nicht vom Wahrheitsmonopol der Partei Überzeugte sollte sich im Status vollkommener Ohnmacht sehen. Der neue Menschentyp könne sich – so Solschenizyn – nur dann festigen, wenn Gewohnheit hinzukomme, wenn der *homo sovieticus* zum Überleben verurteilt, mit der „Überwachung aller durch alle“ vorlieb nehme.⁷⁰ Denunziation war, wie Figes unterstreicht, seit Jahrhunderten ein Teil des russischen Staatswesens gewesen. So hätten an den Zaren gerichtete Petitionen gegen Amtsträger, die ihre Macht zu missbrauchen schienen, eine bedeutsame Rolle im Herrschaftssystem gespielt und den gängigen Mythos vom „gerechten Zaren“ gestützt. In russischen Wörterbüchern wurde der Akt der Denunziation als Bürger-tugend definiert, war also positiv und nicht negativ konnotiert. Nun erreichte die Denunziation jedoch eine neue „Qualität“: „Wachsamkeit“ selbst gegenüber Familienmitgliedern und Freunden wurde zur obersten Pflicht.⁷¹

Der Habitus des Stalinisten

Während für die alte Garde teilweise glühender revolutionärer Enthusiasmus charakteristisch gewesen war, scheint für die neuen Klassen, die „Stalins Thron“ absicherten, Dienen, Befehlen und Gehorchen kennzeichnend gewesen zu sein.⁷² Während für Lenins Herrschaft, folgt man den Analysen von Riegel, eine religiöse Virtu-

69 Gorki zitiert nach Jochen Hellbeck: Zum Menschenbild bei Gorki vgl. Stepan Filippovič Podlubnyj: Tagebuch aus Moskau 1931–1939. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Jochen Hellbeck. München: dtv 1996. (= dtv-Dokumente. 2971.) S. 28. Zum Menschenbild Gorkis vgl. Torsten Rütting: Disziplin in Körper, Laboratorium und Staat. Biologische Metaphern in Diskursen um die Modernisierung Russlands. In: Laien, Lektüren, Laboratorien. Künste und Wissenschaften in Russland 1860–1960. Herausgegeben von Matthias Schwartz, Wladimir Velminski und Torben Philipp. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 2008, S. 39–70, hier S. 69.

70 Solschenizyn zitiert nach Gadshijew, Betrachtung, S. 79.

71 Vgl. Figes, Die Flüsterer, S. 86–87.

72 Vgl. Sinjowski, Der Traum, S. 130–131.



osengemeinschaft charakteristisch gewesen war, kennzeichnete den stalinistischen Funktionärskader weitgehender „Anstaltsgehorsam“, eine „formale Gehorsamsdemut“, die „keine tiefgreifende Ethisierung der gesamten inneren Lebensführung“ („ethische Virtuosenqualität“) erfordert: Durch geregelte Parteiaufnahmeverfahren wurde, so Riegel, die Zugehörigkeit zur Heilsanstalt ermöglicht, wobei ein Minimum an Glaubensformeln aus den entsprechenden Katechismen, ein zweifelsfreier Klassenhintergrund, der Erwerb des Parteiausweises und die Demonstration von Gehorsam, Disziplin und Ordnungswillen zur „Standardausrüstung“ der Mitglieder des Parteikaders gehörten.⁷³ Der moralische Imperativ der Revolution hatte sich in Konformismus verwandelt, Teile der Intelligenzija wurden des Individualismus, Humanismus, der Verweichlichung, der Reflexion, des Liberalismus et cetera angeklagt. In der Mitgliederstatistik der bolschewistischen Partei von 1927 waren nur mehr 3% sogenannte „Altbolschewisten“; gemeinsam mit den Bürgerkriegsteilnehmern stellten sie rund ein Viertel der Mitglieder.⁷⁴ Die neue Elite rekrutierte sich vorrangig aus während des ersten Fünfjahresplanes in Betriebsberufsschulen und anderen technischen Lehranstalten ausgebildeten Söhnen und wesentlich seltener Töchtern der Bauernschaft und des Proletariats, welche durchschnittlich sieben Jahre eine Ausbildung absolvierten.⁷⁵ Mit Einführung der sogenannten Inlandspässe 1933 wurde die Bevölkerung in jene, die über Pässe verfügten (rund 27 Millionen registrierte Bewohner der Städte und die Kader auf dem Lande), und jene, die keine Pässe bekamen, unterteilt: „Die Paßbesitzer bildeten somit den Kern der ‚Sowjetgesellschaft‘, die *eigentliche* Bevölkerung. Um sie drehte sich alles. Der Rest war menschliche Rohmasse.“⁷⁶ Die „freie“ Sowjetbevölkerung verfügte zunehmend über „Heilsprämien“ in Form von Privilegien: beispielsweise im Hinblick auf die Wohnungsvergabe, Lebensmittelkarten, Zuteilungen von industriellen Konsumgütern, Zugang zur Kantine mit besserer Verpflegung bis zur Zuteilung von Dienstboten, Datschen und Krankenhausbetten.⁷⁷ Das Hauptziel der neuen Herrschaftsschicht sei, so Figes, die Erhaltung des Sowjetsystems gewesen, dem diese ihren materiellen „Wohlstand“ und ihre gesellschaftlichen Positionen verdankte. Die spartanische und asketische Einstellung der Altbolschewiken wich einem gewissen Konsumdenken, das persönliche Erscheinungsbild und die Etikette wurden wieder bedeutsamer: „Wir befürworten Schönheit, elegante Kleidung, schicke Frisuren, Maniküre“, so die *Prawda* 1934.⁷⁸ Schätzungen zufolge gab es in der ersten Hälfte der dreißiger

73 Riegel, Marxismus-Leninismus, S. 105–106.

74 Vgl. Koenen, Utopie, S. 149–150.

75 Vgl. Figes, Die Flüsterer, S. 246–247.

76 Koenen, Utopie, S. 179.

77 Vgl. ebenda, S. 179–181.

78 Zitiert nach Figes, Die Flüsterer, S. 251.

Jahre rund 55 500 Familien, die Vergünstigungen erhielten, an die 45 000 davon lebten in Moskau. Der Rest lebte in Gemeinschaftswohnungen (1930 standen einem Menschen in Moskau rund 5,5 m² Wohnfläche zur Verfügung), die ab 1929 von einem Wohnungsbeauftragten umfassend „verwaltet“ wurden.⁷⁹ Gemeinsam mit den Hauswarten versorgten die Wohnungsbeauftragten den NKVD mit Informationen aller Art.⁸⁰ Im Zuge der Säuberungen wurden die Altbolschewiken schließlich „weitgehend *ausgelöscht*“, die Partei konstituierte sich neu.⁸¹

Das von Jochen Hellbeck herausgegebene Tagebuch des bäuerlichen Zuwanderers Stepan Podlubnyj, das von 1931 bis 1939 geführt wurde, beschreibt eindrucksvoll den Traum vom „Neuen Menschen“ in der Stalinzeit.⁸² Stepan Podlubnyj, stolz auf die Fortschritte der Sowjetunion, ließ – wie das Tagebuch belegt – seine bäuerliche Lebenswelt hinter sich und schuf sich eine neue, eine sowjetische Identität. Gerade jene, die neu in ein bestimmtes „Feld“ eintreten, müssen, folgt man den Analysen von Bourdieu, ihre Präsenz durch entsprechendes Verhalten legitimieren. Der Staat hatte Stepan Podlubnyj „Ansehen, Kultur und das Bewußtsein, sich von der Dumpfheit des bäuerlichen Daseins emanzipiert zu haben“, gegeben.⁸³ Dafür schulde er ihm nicht nur „Gehorsam“, sondern auch den Glauben an die politische Ordnung des Stalinismus. Die Vorstellung, dass der von der kapitalistischen Unterdrückung befreite Sowjetmensch zu seiner Natur als gesellschaftliches Wesen zurückkehrt, bildete die Hintergrundfolie für Podlubnyjs Bestreben befreit von „privatem Schmutz“ mit den öffentlichen Werten zu verschmelzen. Stepan Podlubnyjs Aufzeichnungen belegen die Identität stiftende Funktion der Sowjetideologie. Da er nicht an der Legitimität der stalinistischen Klassenpolitik zweifelte, war er überzeugt, zu Recht das Schandmal eines Kulakensohnes zu tragen. Doch könne er seine „kranke Psychologie“ überwinden, wenn er durch Arbeit an sich und – als mustergültiger Aktivist im Komsomol – an der Gesellschaft ein neues Bewusstsein erwerbe. Der forcierte Aufbau der Industrie erfordere vielmehr ein „stürmisches Wachstum“ des Bewusstseins jedes einzelnen. Die sowjetische Kultur schien ihm eindeutige Vorgaben für seine Neuwerdung zu bieten. So betrachtete Podlubnyjs auch den Komsomol, die GPU beziehungsweise den NKVD in erster Linie nicht als staatliche Unterdrückungsapparate, sondern als „moralische Autoritäten, deren Bestimmung es sei, das Bewußtsein eines umherirrenden Einzelnen zu stärken“.⁸⁴

79 Vgl. ebenda, S. 269.

80 Vgl. ebenda, S. 249–295.

81 Koenen, Utopie, S. 225 sowie S. 245. Die führenden sowjetischen Politiker der 1960er und 1970er Jahre, wie beispielsweise Breschnew, Kossygin, Gromyko und Andropow, hatten ihre „Laufbahn“ in der Zeit des „Großen Terrors“ begonnen.

82 Vgl. Podlubnyj, Tagebuch aus Moskau.

83 Vgl. Hellbeck, Einleitung, S. 44.

84 Vgl. ebenda, S. 36–42, Zitat S. 42.



Mit Hilfe des Terrors erzwang Stalin schließlich die Gefügigkeit der Gesellschaftsmitglieder, die teilweise ihren „Glauben“ verloren hatten. Schleichende Angst hatte alle Mitglieder der kommunistischen „Ekklesia“ erfasst, wie dies an folgender Aussage Chruschtschow deutlich wird: „Wenn der oberste Herr und Meister uns zu sich rief, wußten wir nie, ob er uns in einer wichtigen Angelegenheit zu Rate ziehen oder uns in die Verliese der Ljubjanka werfen lassen wollte.“⁸⁵ Antonina Golowina, die mit acht Jahren gemeinsam mit ihrer Mutter und den zwei jüngeren Brüdern in die sibirische Altai-Region verbannt worden war und dort gemeinsam mit anderen Kulaken in einer „Sondersiedlung“ drei Jahre lang gelebt hatte, charakterisierte ihre Jahre nach der Verbannung ab 1934 als Zeit des Zornes ob der tiefen Ungerechtigkeiten, die sie als „Kulakenmädchen“ zu erleiden hatte, und als Zeit der Angst: „Diese Furcht verließ Antonina ihr ganzes Leben lang nicht. Sie konnte sie nur dadurch unterdrücken, dass sie sich ganz in die Sowjetgesellschaft einbrachte.“ Sie lernte fleißig und es gelang ihr trotz ihrer „Kulakenherkunft“ dem Komsomol beizutreten. Schließlich verbarg sie ihre Herkunft den Behörden, studierte Medizin und wurde Mitglied der Kommunistischen Partei. Mehr als zwanzig Jahre lang verbarg sie ihr „früheres Leben“ sowohl vor ihrem ersten als auch ihrem zweiten Mann. Erst Mitte der neunziger Jahre überwand Antonina Golowina ihre Furcht und erzählte ihrer Tochter von ihrer „Kulakenherkunft“.⁸⁶

Eine Konsequenz des stalinistischen Terrors war, wie der Historiker Orlando Figes anhand von zahlreichen Ego-Dokumenten in seinem Buch *Die Flüsterer* nachzeichnet, dass die Menschen zu „flüstern“ lernten:

„Die russische Sprache kennt zwei Worte für einen ‚Flüsterer‘: *scheptschuschtschi* für jemanden, der aus Furcht, belauscht zu werden, sehr leise spricht, und *schep-tun* für jemanden, der den Behörden etwas über andere zuflüstert, das heißt sie anschwärzt. Die Unterscheidung geht auf eine Redeweise der Stalinjahre zurück, als die gesamte Sowjetunion aus Flüsterern der einen oder anderen Art bestand.“⁸⁷

Ebenso versuchten viele Kinder der ehemaligen Intelligenzija sich eine neue „proletarische Identität“ aufzubauen und sich von ihrer sozialen Herkunft zu lösen.“⁸⁸

Zur Furcht kamen, so Figes, vielfach lähmende Passivität, der Wunsch, sich zurückzuziehen, Scham, Minderwertigkeitsgefühle, die bei ein und demselben Menschen einerseits Hass auf das Sowjetregime und andererseits den Willen hervorbringen

85 Zitiert nach Aron, Demokratie und Totalitarismus, S. 204.

86 Vgl. Figes, *Die Flüsterer*, S. 23-26, Zitat S. 24.

87 Ebenda, S. 29-30.

88 Ebenda, S. 123.

konnten, „sein Stigma durch demonstrative Hingabe“ zu überwinden: Sie wurden „leidenschaftliche Stalinisten“.⁸⁹

Die Angstzustände nahmen allmählich den Charakter einer „Massenhysterie“ oder „Massenpsychose“ an. Die Menschen suchten überall nach „Spionen“ und „Schädlingen“. Bereits 1920 hatte Lenin betont, dass ein guter Kommunist zugleich ein guter Tschekist sein müsse. Es sei also die Aufgabe eines guten Kommunisten, auch den Pflichten eines Geheimpolizisten nachzukommen. In der Stalin-Ära wurde schließlich eine heilige Pflicht daraus, die Arbeit der Tscheka zu unterstützen.⁹⁰ 1935 wurde „aus erzieherischen Gründen“ für Kinder ab 12 Jahren die Todesstrafe eingeführt.⁹¹ Die Gefängnisinsassen in der zweiten Hälfte der 1930 Jahre stellten einen breiten Querschnitt der Bevölkerung dar, im Herbst 1938 hatten die meisten Familien einen Verwandten verloren oder kannten jemanden, der mindestens einen Inhaftierten unter seinen Angehörigen hatte. Die Menschen schliefen schlecht, sie warteten oftmals in der Nacht mit einer gepackten Tasche auf das Klopfen der NK-VD-Männer.⁹² „An öffentlichen Orten wie in einer Straßenbahn“, erzählt Wilhelm Tell, der in einer ungarischen Familie in Moskau aufwuchs und dessen Vater 1938 im Zuge „nationaler Operationen“ verhaftet wurde, „war es meistens still. Wenn die Leute etwas sagten, dann war nur von trivialen Dingen die Rede, etwa davon, wo sie eingekauft hatten. Sie sprachen nie über ihre Arbeit oder andere ernste Dinge.“⁹³ Am Beginn seines Romans *Stadt der Angst* schildert Anatolij Rybakow die veränderte Situation zur Zeit der „Großen Säuberungen“. Sascha, ein Kind vom Arbat und einer von Millionen Häftlingen, wird 1937 nach dreijähriger Verbannung in Sibirien entlassen. Die Welt hatte sich, während er im Lager gewesen war, verändert:

„Wenn Sascha sich heute an seinen langen Marsch in die Verbannung an die Angara vor drei Jahren erinnerte, mußte er feststellen, daß die Menschen damals gesprächiger gewesen waren. Während er und seine Leidensgefährten sich schlafen gelegt hatten, konnten sich der Postbote und der Kutscher noch stundenlang mit den Wirtsleuten über dies und das unterhalten.“

Jetzt dagegen gab es keine Gespräche, weder in Nedokura noch hier in Okunewka. Warum? Weil alle müde waren? Weil man so durchgefroren und kaputt war, daß man sich möglichst schnell hinlegen wollte. Oder war man in diesen drei Jahren einfach schweigsamer geworden?⁹⁴

89 Ebenda, S. 224 und S. 230.

90 Vgl. Sinjowski, *Der Traum*, S. 132–134.

91 Vgl. Koenen, *Utopie*, S. 142.

92 Vgl. Figes, *Die Flüsterer*, S. 360–362.

93 Zitiert nach ebenda, S. 378.

94 Anatolij Rybakow: *Stadt der Angst*. Aus dem Russischen von Juri Elperin. München: dtv 1994. (= dtv. 11962.) S. 8.



Die Angst hatte, wie Anatolij Rybakows Protagonist Sascha in *Stadt der Angst* während seiner Rückkehr aus der Verbannung schockiert festhält, „in den Menschen Güte, Barmherzigkeit, jedes Schamgefühl abgetötet“⁹⁵. Gerade im Sowjetkommunismus in den 1930er Jahren trat das Gefühl der Unsicherheit besonders augenscheinlich zu Tage. Jeder konnte als Verräter oder Feind „entlarvt“ werden: Pjatakow oder Radek werden ebenso wie die Figuren in Rybakows Roman: die Schuldirektorin Alewtina Fjodorowna, zunächst eine altes und ehrenwertes Parteimitglied, schließlich denunziert von der Jungpionierleiterin Tamara Nassedkina und abgeholt vom NKVD, der gefolterte und anschließende verbannte Frisör Sergej Alexejewitsch, der verschwundene Vater der Kellnerin Ljuda, als Verräter gebrandmarkt, verbannt oder sofort liquidiert. Die soziale Welt nahm zunehmend paranoide Züge an: ein Versprecher eines Schülers anlässlich eines Vortrags zu Lenins Todestag, eine Billardkugel, die eine Stalinbüste trifft und beschädigt sowie eine mit einem Seil auf der Ladefläche eines Lastwagens befestigte Stalinbüste werden zu „konterrevolutionären Aktionen“, die schützende Hand der Direktorin über ihre Schüler und die Unterstützung für manche Lehrer zur „konterrevolutionären Aktion“ und zum Verrat. Am Ende des Buches *Stadt der Angst* beschreibt Sascha die Entwicklung vom ‚Gläubigen‘ zum ‚Mitläufer‘ folgendermaßen:

„Man hatte ihn gezwungen, mit den anderen im Glied zu marschieren und mit ihnen Schritt zu halten. Früher hatte er das freiwillig getan und fest an die Maxime geglaubt: Wer nicht mit uns ist, der ist gegen uns. Heute glaubte er nicht mehr daran, marschierte eher im gleichen Schritt und Tritt mit, stimmte aus Vorsicht, aus Angst, aus Feigheit, man konnte doch nicht gegen den Strom schwimmen. [...] Alle waren in einem Netz gefangen, die Starken und die Schwachen. Ein viele Millionen zählendes Land, das imaginäre Feinde verfluchte und verdammte und seine Henker rühmte, besang und ihnen lobhuldete. Die Herde raste mit wahnsinniger Geschwindigkeit, und wer seinen Lauf verlangsamte, wurde zerstampft, wer anhielt, wurde zermalmt. Man mußte vorwärtsstürmen und mit aller Kraft mitbrüllen, brüllen, was die Lunge hergab, denn wer schwieg, wurde mit dem Ochsenziemer gepeitscht, man durfte nicht auffallen, mußte die Gestürzten erbarmungslos treten und jene meiden, denen die Schlinge des Fängers drohte. Und brüllen, brüllen, um die eigene Angst zu betäuben. Die Siegesmärsche, die militanten Gesänge, die jubelnden Lieder, das war das Blöken und Brüllen der Herde.“⁹⁶

Angst vor der Denunziation der Nachbarn, Angst davor, einen fragwürdigen Witz zu erzählen, Angst, jemandem zu vertrauen, Einsamkeitsgefühle und Verlassenheit im System, schließlich Angst, sich selbst zu verlieren, lassen sich sowohl bei Stepan Podlubnyj als auch bei den Protagonisten in Rybakows *Stadt der Angst* beobachten.

95 Ebenda, S. 110.

96 Ebenda, S. 493.

Gleichzeitig jedoch verstärkte das Gefühl der Unsicherheit das Bedürfnis nach Sicherheit und wiederum die Bereitschaft zum Glauben:⁹⁷

„Der naheliegende stille Zweifel, ob die Verhafteten tatsächlich Feinde gewesen seien, weckte den gegen die eigene Person gerichteten Verdacht, ob man nicht als Zweifler selbst ein Feind sei. Denn wenn der NKVD auch Unschuldige [er]griff und zu Unrecht anschuldigte, dann gab es für die eigene Person keine Sicherheit. Das war aber schwer auszuhalten. Selbst wenn es letzte Zweifel gab, war es besser, sie zu unterdrücken und sich an die offizielle Version zu halten. Gerade die im Zweifel geborene Furcht konnte den Glauben verstärken. [...] Jeder konnte zum Opfer werden, aber jeder konnte auch hoffen davonzukommen.“⁹⁸

Viele akzeptierten und verinnerlichten die Normen, Werte und Rollenbilder des Systems; und zwar weniger aus Opportunismus und Karrierestreben oder dem leidenschaftlichen Gefühl, „Sowjetbürger zu werden“, sondern, wie Figes unterstreicht, vielmehr aus einem Gefühl der Scham und Furcht. Die Identifizierung mit dem System milderte die Furcht, der Glaube an den sowjetischen Gesellschaftsentwurf gab dem Leiden einen Sinn.⁹⁹ Trotz der „Absurditäten“ der Denunziationen, Anschuldungen und Selbstbezeichnungen – die bisweilen an die Selbsterforschungen christlicher Mystiker erinnern – boten die Begründungen der Partei ein Sinnangebot:

„Interpretativ mußte man immer wieder eine Struktur finden, in der das Ganze vielleicht nicht gut war, aber doch nach Regeln funktionierte, nach denen man sich richten konnte. Vielleicht war man sogar selbst das Opfer einer Verschwörung. Die Feinde konnten sich in den NKVD oder die engere Umgebung Stalins eingeschlichen haben. Stalin tauchte dann in der traditionellen Rolle des ‚guten Königs‘ wieder auf, der von dem Schrecklichen, das im Lande geschieht, nichts weiß, ein Glaube der auch im russischen Volksglauben verbreitet war. Dieser Glaube an den ‚guten König‘ war das einzige Mittel, nicht verrückt zu werden. Es mußte doch irgendeinen Sinn geben.“¹⁰⁰

Insbesondere die nach 1917 sozialisierten Kinder und Jugendlichen kannten nur das neue System, außer ihnen waren in der nur mehr sehr eingeschränkt vorhandenen Privatsphäre divergente Norm- und Wertvorstellungen vermittelt worden.¹⁰¹ Gerade

97 Die Diskrepanz zwischen der sowjetischen Alltagsrealität und der Verheißung einer paradiesischen Zukunft, wurde oftmals durch einen „bewussten Akt des politischen Vertrauens“ überwunden. Vgl. Figes, *Die Flüsterer*, S. 293.

98 Stölting, *Charismatische Aspekte*, S. 68.

99 Vgl. Figes, *Die Flüsterer*, S. 33–34.

100 Stölting, *Charismatische Aspekte*, S. 69.

101 Vgl. Figes, *Die Flüsterer*, S. 405.



im Projekt des ‚neuen Menschen‘ enthüllte sich also der „totalitäre Charakter“ des Systems besonders eindrucksvoll.¹⁰²

Das stalinistische Regime war bestrebt, ein Nachhinken des Habitus nicht zuzulassen; vielmehr sollte ein neuer Habitus mittels Zwang und Totalkontrolle – von der Wohnungs- und Arbeitsplatzvergabe bis zum Schul- und Universitätswesen – erzeugt werden. Die Kollektivierung hatte eine Lebensweise, die sich über viele Jahrhunderte entwickelt und die auf dem Familienhof, der alten Bauerngemeinde, dem unabhängigen Dorf mit Kirche und Ortsmarkt basiert hatte, zerstört. Die Sippenstruktur bäuerlicher Familien war bewusst zerschlagen, die dörfliche Solidarität gewaltsam vernichtet worden. Millionen von Menschen wurden über die Sowjetunion verteilt, die oftmals von ihren Familien getrennte „nomadisierende Bevölkerung“ zum „Hauptarbeitsheer von Stalins industrieller Revolution“ in den Städten, auf den Industriebaustellen, in den Arbeitslagern und „Sondersiedlungen“ im Gulag, die unter anderem dem „Umschmieden“ („perekowka“) oder der „Umgestaltung der menschlichen Seele“ durch Zwangsarbeit dienten. Das Ziel der neuen Eliten war die Zerstörung alter Beziehungen und Loyalitäten sowie traditioneller Moralvorstellungen und deren Ersetzung durch neue sowjetische Werte und Identitäten.¹⁰³ Nicht nur die Verfolgung der „Kulaken“, sondern auch die Großen Säuberungen, die sich gegen das stalinistische „Zentrum“: den Parteiapparat, staatliche Institutionen und Bürokratien, die Justiz, den Sicherheitsdienst, sowie gegen Reste traditioneller Klassen – Kulaken, Offiziere, Intellektuelle, Kaufleute, Industrielle, Abkömmlinge adeliger Familien – richteten, dienten dazu, soziale Bande zu zerschneiden und das Konsolidieren neuer Schichtungen zu verhindern, wobei sich soziale und nationale Motive vielfach miteinander verbanden.¹⁰⁴ Furcht und Angst zerschnitten vielfach soziale Beziehungen, Freundschaften und Paarbeziehungen. Sie zerstörten moralische Bindungen der Gesellschaftsmitglieder untereinander. „Flüstern“ und „Schweigen“ prägten den „Neuen Menschen“.

Gleichzeitig wurde „Sippenhaftung“ praktiziert; also eine in bestimmten Teilen Russlands wie beispielsweise in der Heimat Stalins: dem Kaukasus, durchaus übliche Praxis. (In der bolschewistischen Elite gab es vielfach Überschneidungen zwischen Familien- und Sippenzugehörigkeit einerseits und politischer Zugehörigkeit andererseits.)¹⁰⁵ Auch mit seinem „religiösen“ und bisweilen „mystischen“ Nimbus knüpfte Stalin an russische Traditionen an, wonach der Zar hart, ja sogar grausam einerseits und wohlwollend, das Volk mit einem Lächeln wie mit höchster Gnade beschenkend andererseits gezeichnet wurde. Der unbestrittene Führer Stalin er-

102 Vgl. Koenen, *Utopie*, S. 127.

103 Vgl. Figes, *Die Flüsterer*, S. 148–187 sowie S. 297. Zur Kollektivierung vgl. u. a. Koenen, *Utopie*, S. 147–190.

104 Vgl. Koenen, *Utopie*, insbesondere S. 246–262.

105 Vgl. Figes, *Die Flüsterer*, S. 370.

schien in der Ahnengalerie großer Russen von Alexandr Newski bis zu Peter dem Großen. Hier lebten vorrevolutionäre Traditionen fort. In späteren Jahren wurde Stalin oftmals als „großer Gärtner“ charakterisiert,

„der das menschliche Unkraut entfernte, die Sowjetmenschen zu leben, zu arbeiten und zu wachsen lehrte und die Fähigsten, Treuesten, ideologisch Gefestigsten aus der Jugend und der sozialen Rohmasse zu sich erhob, um ‚Stalinsche Menschen‘ aus ihnen zu machen“.

So war es wohl auch kein Zufall, wie Gerd Koenen unterstreicht, dass die „letzten ideologischen Ausformungen des Stalinismus sich wesentlich um Fragen der *Steuerbarkeit von Vererbung* drehen“, also um die Frage, wie der stalinistisch sozialisierte Mensch biologisch fixiert werden könnte.¹⁰⁶

Literaturverzeichnis

ARNASON, JOHANN P.: The future that failed. Origins and destinies of the Soviet model. London; New York: Routledge 1993. (= Routledge social futures series.)

ARON, RAYMOND: Demokratie und Totalitarismus. Aus dem Französischen von Samuel H. Schirmbeck. Hamburg: Wegner 1970.

BERLIN, ISAIAH: Russische Denker. Herausgegeben von Henry Hardy und Aileen Kelly. Mit einer Einführung von Aileen Kelly. Aus dem Englischen von Harry Maor. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1981. (= Europäische Bibliothek. 6.)

BOHN, CORNELIA: Habitus und Kontext. Ein kritischer Beitrag zur Sozialtheorie Bourdieus. Mit einem Vorwort von Alois Hahn. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991.

BOURDIEU, PIERRE: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Aus dem Französischen von Günter Seib. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

DÜWEL, WOLF: Nachwort zu: Tschernyschewski, Was tun?, S. 551–576.

ERREN, LORENZ: „Selbstkritik“ und Schuldbekennnis. Kommunikation und Herrschaft unter Stalin (1917–1953). München: Oldenbourg 2008. (= Ordnungssysteme. 19.) [Vorher: Tübingen, Univ., Diss. 2003.]

FIGES, ORLANDO: Die Flüsterer. Leben in Stalins Russland. Aus dem Englischen von Bernd Rullkötter. Berlin: Berlin Verlag 2008.

106 Ebenda.



FIGES, ORLANDO: Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands. Aus dem Englischen von Sabine Baumann und Bernd Rullkötter. Berlin: Berlin Verlag 2003.

GADSHIJEW, KAMALUDIN: Betrachtungen über den russischen Totalitarismus. In: „Totalitarismus“ und „Politische Religionen“, Bd. 1, S. 75–80.

GEHLEN, ARNOLD: Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt. 7., durchgesehene Aufl. Frankfurt am Main; Bonn: Athenäum 1962.

HARING, SABINE A.: Verheißung und Erlösung. Religion und ihre weltlichen Ersatzbildungen in Politik und Wissenschaft. Wien: Passagen 2008. (= Studien zur Moderne. 24.)

HELLBECK, JOCHEN: Einleitung. In: Stepan Filippovič Podlubnyj: Tagebuch aus Moskau 1931–1939. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Jochen Hellbeck. München: dtv 1996. (= dtv-Dokumente. 2971.) S. 9–73.

KOENEN, GERD: Utopie der Säuberung. Was war der Kommunismus? Berlin: Alexander Fest Verlag 1998.

KÖNCZÖL, BARBARA; GERSTNER, ALEXANDRA; NENTWIG, JANINA: Auf der Suche nach dem Neuen Menschen. Eine Einleitung. In: Der Neue Mensch. Utopien, Leitbilder und Reformkonzepte zwischen den Weltkriegen. Herausgegeben von B. K., A. G. und J. N. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 2006, S. VII–XIV.

KOESTLER, ARTHUR: Sonnenfinsternis. Roman. Wien; München; Zürich: Europa Verlag 1978.

KRAIS, BEATE; GEBAUER, GUNTER: Habitus. Bielefeld: transcript Verlag 2002. (= Einsichten: Themen der Soziologie.)

KÜENZLEN, GOTTFRIED: Der Neue Mensch. Zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne. 2. Aufl. München: Fink 1994.

MAIER, HANS: ‚Politische Religionen‘ – Möglichkeiten und Grenzen eines Begriffs. In: „Totalitarismus“ und „Politische Religionen“, Bd. 2, S. 299–310.

PODLUBNYJ, STEPAN FILIPPOVIČ: Tagebuch aus Moskau 1931–1939. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Jochen Hellbeck. München: dtv 1996. (= dtv-Dokumente. 2971.)

REHBEIN, BOIKE; SAALMANN, GERNOT: Habitus (habitus). In: Bourdieu Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Herausgegeben von Gerhard Fröhlich und B. R. Stuttgart; Weimar: Metzler 2009, S. 110–118.

RIEGEL, KLAUS-GEORG: Der Marxismus-Leninismus als politische Religion. In: „Totalitarismus“ und „Politische Religionen“, Bd. 2, S. 75–128.

RÜTING, TORSTEN: Disziplin in Körper, Laboratorium und Staat. Biologische Metaphern in Diskursen um die Modernisierung Russlands. In: Laien, Lektüren, Laboratorien. Künste und Wissenschaften in Russland 1860–1960. Herausgegeben von

Matthias Schwartz, Wladimir Velminski und Torben Philipp. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 2008, S. 39–70.

RYBAKOW, ANATOLIJ: Stadt der Angst. Aus dem Russischen von Juri Elperin. München: dtv 1994. (= dtv. 11962.)

SINJAWSKI, ANDREI: Der Traum vom Neuen Menschen oder Die Sowjetzivilisation. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer 1989.

STÖLTING, ERHARD: Charismatische Aspekte des politischen Führerkults. Das Beispiel Stalins. In: Politische Religion – religiöse Politik. Hubert Cancik zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 45–74.

SUDERLAND, MAJA: Hystereses (hystérésis). In: Bourdieu Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Herausgegeben von Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein. Stuttgart; Weimar: Metzler 2009, S. 127–129.

VIOLA, LYNNE: The Unknown Gulag. The Lost World of Stalin's Special Settlements. Oxford [u. a.]: Oxford University Press 2007.

WEGZEICHEN. Zur Krise der russischen Intelligenz. Essays von Nikolaj Berdjajev [u. a.]. Eingeleitet und aus dem Russischen übersetzt von Karl Schlögel. Frankfurt am Main: Eichborn 1990. (= Die andere Bibliothek. 67.)

WILLEMS, HERBERT: Figurationen, Felder, Habitus, Kapitaltypen. In: Lehr(er)buch Soziologie. Für die pädagogischen und soziologischen Studiengänge. Herausgegeben von Herbert Willems. Bd. 1. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 67–87.

„TOTALITARISMUS“ UND „POLITISCHE RELIGIONEN“. Konzepte des Diktaturvergleichs. Herausgegeben von Hans Maier und Michael Schäfer. Bd. 1: Referate und Diskussionsbeiträge der internationalen Arbeitstagung des Instituts für Philosophie der Universität München vom 26.–29. September 1994. Bd. 2: Referate und Diskussionsbeiträge der internationalen Arbeitstagung des Instituts für Philosophie der Universität München in der Akademie für Politische Bildung in Tutzing am 25. und 26. März 1996. München [u. a.]: Schöningh 1996–1997. (= Politik- und kommunikationswissenschaftliche Veröffentlichungen der Görres-Gesellschaft. 16–17.)

TSCHERNYSCHESKI, NIKOLAJ G.: Was tun? Aus Erzählungen von neuen Menschen. Aus dem Russischen von Manfred Hellmann und Hermann Gleistein. 5. Aufl. Berlin; Weimar: Aufbau Verlag 1979.

ZEHNPFENNIG, BARBARA: Der „Neue Mensch“ – von der religiösen zur säkularen Verheißung. In: Säkularisierung und Resakralisierung in westlichen Gesellschaften. Ideengeschichtliche und theoretische Perspektiven. Herausgegeben von Mathias Hildebrandt, Manfred Brocker und Hartmut Behr. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2001, S. 81–95.

Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert¹

Von Norbert Bachleitner

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

3 Zitiert nach ebenda, S. 275.

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

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

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



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

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

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

3.1. Organisation und Grundsätze der Zensur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

15 Vgl. ebenda, S. 143.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

19 Zitiert ebenda, S. 328.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

3.2. Beispiele zensurierter Stücke

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

31 Vgl. ebenda, S. 228–229.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

41 Vgl. ebenda.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

49 Ebenda, S. 71.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

54 Vgl. Jones, *Censorship*.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

⁵⁷ Jones, Censorship, S. 192.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

63 Vgl. ebenda, S. 46.

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

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

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

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

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

66 Vgl. Szydłowska, Cenzura Teatralna w Galicji.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

74 Ebenda, S. 132.



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

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

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

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

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

77 Vgl. ebenda, S. 21.

78 Vgl. ebenda, S. 133–134.

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

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

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

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

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

80 Vgl. ebenda, S. 341–342.

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



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

5. Resümee

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

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

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

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

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

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

Literaturverzeichnis

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

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

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

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

⁸⁵ Hüttner, Theatre Censorship, S. 68.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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