

Stefanie Acquavella-Rauch (Mainz)

## Operette und die (Wiener) Theaterzensur – Politik auf der Bühne?

„Wir müssen also festhalten, daß neben anderen Einflußfaktoren (wie rechtliche Stellung der Autoren, Organisationsformen der Theater, Publikumsfragen), welche Voraussetzungen schufen, um bestimmte Dramentypen überhaupt entstehen zu lassen oder um andere zu verhindern, besonders die Zensur die Produkte des 19. Jahrhunderts [...] aufs entscheidendste mitgeprägt hat. Natürlich stellte die Zensur nicht nur eine wichtige Bedingung für die konkrete Ausformung künstlerischen Schaffens dar, sondern wurde ja ihrerseits geprägt und bedingt durch Staat und Gesellschaft und deren Auffassung vom Wesen des Theaters.“<sup>1</sup>

Die Bedeutung der Zensur, wie sie Johann Hüttner im Zitat skizziert, ist ein Themenbereich, der bisher für die Gattung der Operette in Wien<sup>2</sup> weder in der Musikwissenschaft noch in der Theaterwissenschaft oder in der Germanistik wirklich tiefergehend untersucht wurde. Ziel dieses Beitrags ist es daher nicht nur, das Augenmerk der Forschung auf die enge Verwobenheit von Musiktheater, Staat und politischen Interessen in Bezug auf einen bisher vernachlässigten Bereich zu lenken, sondern auch neue Ansätze für die Forschung zum Kulturphänomen der Operette in ihrer Ausprägung an den kommerziellen Wiener Theatern<sup>3</sup> zwischen den späten 1850er Jahren und der Mitte der 1920er Jahre aufzuzeigen.<sup>4</sup> Die Leitfrage dieser Untersuchung befasst sich daher damit, inwieweit mit Hilfe der Theaterzensur nachvollzogen werden kann, ob erstens die Gattung vom Staat als politisch wahrgenommen wurde und ob zweitens die Gattung als Folie des vom Staat ausgehenden Politischen diente, wie es Robert J. Goldstein annahm: „Political controls over the theater were part of a much

- 
- 1 Johann Hüttner, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, in: *Maske und Kothurn* 26/3–4 (1980), S. 234–248, hier S. 235, <<https://doi.org/10.7767/muk.1980.26.34.234>>.
  - 2 Dabei geht es nicht darum, die Diskussion um „die“ Wiener Operette und „was das eigentlich ist“ wieder aufzugreifen und weiterzuführen. Gefolgt wird den Überlegungen Marion Linhardts in ihrem Band *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)* (= *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste* 50), Tübingen 2006, insb. S. 3–10. Sie formuliert dazu, dass die Stadt Wien gleichsam „als Menschenansammlung, als Gemeinwesen, als strukturierter Lebens-, Arbeits- und Vergnüungsraum [...] eine Form des Unterhaltungstheaters schuf, die [...] in solchem Maß von den Erfordernissen des dortigen Theaterbetriebs“ abhing (ebd., S. 4).
  - 3 Im Gegensatz zu den beiden Hoftheatern unterlagen die Privattheater den k. k. Zensurregularien direkt auch institutionell.
  - 4 Der gesetzte Zeitraum hängt mit der Gattung an sich zusammen, nimmt man doch „in der Regel [1858] als Datum der ‚Einführung‘ der Operette in Wien [...], da in diesem Jahr [...] mit Jacques Offenbachs Einakter *Hochzeit bei Laternenschein* eine erste Operette neuen Stils herauskam.“ Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 1.

broader network of attempts to maintain the social and political status quo in nineteenth-century Europe, a fact that makes it very difficult to isolate its specific impact.“<sup>5</sup>

### *Zur Wiener Theaterzensur*

In einer der wenigen Arbeiten zur Wiener Theaterzensur des fraglichen Zeitraums liefert Djawid Carl Borower eine Auseinandersetzung mit dem Terminus und versteht angelehnt an den zweiten Teil der oben zitierten Prämisse Hüttners in seiner Arbeitsdefinition darunter „die autoritäre Kontrolle von Öffentlichkeit [...], die in einem politischen System mit einer Pluralität von unabhängigen Kunst- und Informationserzeugern und -distribuenten von Organen exekutiert wird, die mit diesen in keinem institutionellen Zusammenhang stehen“<sup>6</sup>. Mit der Theaterzensur verfügt ein Staat also über ein sehr wirkmächtiges Instrument, im Sinne eigener politischer Ziele korrigierend und steuernd auf das Kunstschaffen und damit auch auf die Gesellschaft einzuwirken, was Ende des 18. Jahrhunderts u. a. noch durch den Aspekt der Publikumsbildung legitimiert wurde.<sup>7</sup> Mit Ulrich Weisstein und Meike Wagner kann präzisiert werden, dass man Zensur nicht nur als „Repressionsmaßnahmen von Seiten der Staatsgewalt und [...] Verhinderung von kritischer Öffentlichkeit [...], sondern [...] auch zugleich als den Versuch einer Staatsgewalt begreifen kann, öffentliche Meinung im politischen System zu verankern und anzuleiten“<sup>8</sup>.

Der eingreifende Staat agiert dabei in zweierlei Hinsicht politisch: Auf der konstitutiven Ebene geschieht dies über die Zensurbestimmungen an sich bzw. über in Theaterordnungen festgelegte Details, die bestimmten, was bezüglich des Stoffes und der gewählten Sprache zu zensieren war. Dennoch setzt erst die Anwendung der Zensurregularien, also der eigentliche Zensurakt, das tatsächliche Eingreifen staatlicher Macht in das geistige Schaffen Dritter um und stellt damit politisches Handeln auf der exekutiven Ebene dar. Die Resultate – also das, was gleichsam gefiltert auf die Bühne kam – tragen Spuren dieser Eingriffe und schreiben sie fort.

Zensurregularien und ihre Umsetzung hängen also eng mit dem medialen Schaffen und dessen tatsächlich vorhandener oder imaginiertes Auswirkung auf gesellschaftliche Kontexte zusammen, in denen gerade das Theater eine besondere Rolle einnahm. Zu diesem Bereich liegen bereits Studien und überblicksartige Darstellungen vor, die sich allerdings entweder zeitlich vor allem auf die erste Jahrhunderthälfte bis zur 1848er Revolution oder auf bestimmte Gattungen konzentrieren.<sup>9</sup> Musiktheatralisches lässt sich darunter interessanter-

5 Robert Justin Goldstein, „Introduction“, in: *The Frightful Stage. Political Censorship in Nineteenth-Century Europe*, hrsg. von dems., New York / Oxford 2009, S. 1–21, hier S. 2.

6 Djawid Carl Borower, *Theater und Politik. Die Wiener Theaterzensur im politischen und sozialen Kontext der Jahre 1893 bis 1914*, Diss. maschinenschriftl., Wien 1988.

7 Vgl. etwa Franz Hadamowsky, *Wien Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Sonderband-Studienausgabe, Wien 1994, S. 584.

8 Meike Wagner, *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis* (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen 11), Berlin 2013, S. 51. Vgl. dazu Ulrich Weisstein, „Böse Menschen singen keine Arien. Prolegomena zu einer ungeschriebenen Geschichte der Opernzensur“, in: *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, hrsg. von Peter Brockmeier und Gerhard R. Kaiser, Würzburg 1996, S. 49–73, hier S. 50.

9 Vgl. die zu dieser Thematik erschienene Literatur und die Literaturüberblicke z. B. bei 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*

weise ebenso wenig finden<sup>10</sup> wie – abgesehen von wenigen Ausnahmen<sup>11</sup> – Studien zur zweiten Hälfte des langen 19. Jahrhunderts; Beiträge zu Stücken aus dem Operettenrepertoire scheinen bislang gänzlich zu fehlen.

Was war nun also die spezielle Situation der Theaterzensur in Wien? Im Gegensatz zu anderen europäischen Staaten galten zwischen dem Ende des 18. Jahrhunderts und dem Jahr 1926 – also deutlich nach dem Ende der Habsburger Monarchie<sup>12</sup> – nahezu unverändert die gleichen juristischen Grundsätze. Während es im Bereich der Bücherzensur im Zuge der 1848er-Revolution auch im Habsburgerreich zu Lockerungen kam, änderte sich jedoch nichts Wesentliches an den Theaterregularien, die zunächst von Josef von Sonnenfels 1765 und dann von Franz Karl Hägelin 1795 niedergelegt<sup>13</sup> und schließlich mit der Theaterordnung aus dem Jahr 1850 fortgeschrieben wurden.<sup>14</sup> Gerade Hägelins Denkschrift diente bislang in der Literatur auch immer wieder als Ausgangspunkt der Überlegungen, so dass an dieser Stelle das Wesentliche zusammengefasst werden kann. Zentral ist bei den Wiener Theaterordnungen die Aufgliederung der „Aufgaben der Zensur in drei große Problembe- reiche: Religion und Kirche, Staat und Politik sowie Sitte und Moral“<sup>15</sup> – eine Praktik, die trotz einiger Reformbestrebungen im Kern bis in die 1920er Jahre Bestand hatte. Konkret hatten die zuständigen Zensurbehörden im Hinblick auf den Gesamtstoff und auf die Ebene der verwendeten Sprache darauf zu achten, dass

„von der Darstellung auf der Bühne unbedingt ausgeschlossen [ist]: Wodurch sich der Darsteller einer nach den allgemeinen Strafgesetzen verpönten Handlung schuldig machen würde; was mit den Gefühlen der Loyalität gegen das Staatsoberhaupt, gegen das Allerhöchste regierende kaiserliche Haus und gegen die bestehende Staatsverfassung unvereinbar oder was die Vaterlandsliebe der Bürger zu verletzen geeignet ist; was nach

---

*der deutschen Literatur* 30/1 (2005), S. 98–117, <<https://doi.org/10.1515/IASL.2005.1.98>> und bei Norbert Bachleitner, „The Habsburg Monarchy“, in: *The Frightful Stage. Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*, hrsg. von Robert Justin Goldstein, New York – Oxford 2009, S. 228–264 und 257–261 sowie bei dems., *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848*, Wien / Köln / Weimar 2017. Weitere Studien und überblicksartige Darstellungen finden sich bei W. Edgar Yates, „Two Hundred Years of Political Theatre in Vienna“, in: *German Life and Letters* 58/2 (2005), S. 129–140 sowie dems., *Theatre in Vienna. A Critical History (1776–1995)*, Cambridge 1996, bei Hüttner, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, bei Borower, *Theater und Politik*, bei Carl Glossy, „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7 (1897), S. 298–340, <<http://www.literature.at/alo?objid=212>>, 06.06.2019.

10 Ulrich Weisstein (Weisstein, „Böse Menschen singen keine Arien“) verwendet zwar die Wiener Theaterordnungen etc., wählt aber fast ausschließlich Zensurbeispiele aus dem Feld der italienischen Oper (insbesondere Verdi). Des Weiteren ist an dem Text zu kritisieren, dass Zensurvorschriften aus Österreich auf italienische Beispiele angewendet werden, ohne eine klare territoriale Differenzierung vorzunehmen.

11 Vgl. Tumfart, „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“ und Borower, *Theater und Politik*.

12 Vgl. Hüttner, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, S. 236; Bachleitner, „The Habsburg Monarchy“, S. 255f. Die juristische Situation der Theaterzensur blieb in der neuen Republik bis 1926 ungeklärt und daher in alter Form in Takt.

13 Abgedruckt in Glossy, „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“.

14 Verordnung des Ministeriums des Innern vom 25. November 1850, RGLB. Nr. 454, <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&size=45&page=2098>> bis <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&size=45&page=2102>>, 12.07.2018; eine gute Übersicht findet sich bei Tumfart, „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“, S. 101f.

15 Tumfart, „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“, S. 102f.

den jeweiligen Zeitverhältnissen gegen die Rücksichten für die öffentliche Ruhe und Ordnung verstößt, Gehässigkeiten zwischen den Nationalitäten, Classen der Gesellschaft und Religionsgenossenschaften, oder Tumulte und unerlaubte Demonstrationen während der Darstellung hervorzurufen geeignet ist; was den öffentlichen Anstand, die Schamhaftigkeit, die Moral oder die Religion beleidigt, daher insbesondere weder die Darstellung kirchlicher Gebräuche und gottesdienstlicher Handlungen [...] noch der Gebrauch der [...] geistlichen Ornate auf der Bühne zu gestatten ist. Ebenso wenig ist der Gebrauch österreichischer Amtskleider oder Uniformen [...] zulässig; ebenso ist nicht gestattet, Personen, die noch am Leben sind, und notorische Verhältnisse des Privatlebens zum Gegenstande von Bühnenvorstellungen zu machen.“<sup>16</sup>

Die Zensurbestimmungen des Innenministeriums vom 25. November 1850 legten also konkret fest, was je nach Zusammenhang zu zensieren war:<sup>17</sup>

1. Vermeiden von Straffälligkeit
2. Achtung vor Staatsoberhaupt, kaiserlichem Haus und der Staatsverfassung
3. Vermeiden von Gehässigkeiten zwischen Nationalitäten, Gesellschaftsgruppen und Religionsgenossenschaften
4. Bewahren von öffentlichem Anstand, Schamhaftigkeit, Moral und Religion
5. Rücksicht auf lebende Personen und Privatleben.

Bei all dem ist jedoch eine grundsätzlich den Theatern zugewandte Verfahrensweise festzustellen,<sup>18</sup> die auf die gängigen Entstehungskontexte Rücksicht nahm, diese „auf das Wirksamste unterstützt[e]“<sup>19</sup> und Entscheidungen so schnell wie möglich herbeizuführen versuchte.

Für die kommerziellen Wiener Theater lag seit Inkrafttreten dieser Verordnung „die Entscheidung über die Zulassung eines Bühnenwerkes zur Aufführung [...] bei der k. k. n. ö. Statthaltere“<sup>20</sup>. Zwischen 1854 und 1881 war dafür zunächst ein Sachverständigenrat und danach wieder – wie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Polizeidirektion zuständig.<sup>21</sup> Auch wenn es immer wieder zu Kritik an der Theaterzensur kam, dauerte es jedoch bis 1896/97, bis sich eine Initiative zur Reform der Bestimmungen zusammenfand. Die Diskussionen im Zuge der sogenannten „Zensurbewegung“ wurden u. a. in diversen Versammlungen und in den Feuilletons der Wiener Zeitungen (*Neue Freie Presse*) ausgetragen. Sie führten letztendlich erst im März 1901 zu einem Initiativantrag im Abgeordnetenhaus, der im April 1903 einen Erlass mit kleinen bürokratischen Reformen nach sich zog. In der Folge wurde ein zusätzliches Gremium – bestehend aus einem literarischen, einem politischen und einem juristischen Beirat – geschaffen, das vor allem bei kritischen Fällen

16 Verordnung des Ministeriums des Inneren vom 25. November 1850, RGLB. Nr. 454, Instruction an die Statthalter derjenigen Kronländer, in welchen die Theaterordnung in Wirksamkeit tritt, die Handhabung derselben betreffend; online verfügbar unter: <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&page=2100&size=45>> und <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&page=2101&size=45>>, 12.07.2018.

17 Vgl. auch Hadamowsky, *Wien Theatergeschichte*, S. 585f.

18 Das dies gerade in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch der Fall war, wo es vielmehr auch um ein Korrigieren des Theaterbetriebs ging, führt Barbara Tumfart aus; vgl. dies., „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“, S. 102f.

19 Ebd.

20 <[http://www.noef.gv.at/noef/Landesarchiv/125\\_Volkstheater.html](http://www.noef.gv.at/noef/Landesarchiv/125_Volkstheater.html)>, 05.06.2019.

21 In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die k. k. Polizei- und Censur-Hofstelle zuständig.

wie Aufführungsverboten hinzuzuziehen war. Eine Möglichkeit, wie in Preußen gerichtlich Revision gegen ein Zensururteil einzulegen, gab es bis zum Ende der Theaterzensur in Wien nicht.

### *Exkurs: Selbstzensur*

Neben dem vielleicht offensichtlichsten Bereich der Zensur, dem der gleichsam von „außen“ regulierend eingreift, gibt es ein anderes äußerst interessantes Feld, das Johann Hüttner pauschal „Vor- und Selbstzensur“<sup>22</sup> nennt und das bei W. Edgar Yates „pre-censorship“<sup>23</sup> heißt: nämlich zensierende Handlungen, die von den Autor\*innen selbst im Vorfeld der eigentlichen staatlichen Zensur ausgeführt wurden (und werden). Neben der wohl extremsten Form der Selbstzensur, dem „Nichtschreiben, Nichtbehandeln gewisser Pläne“<sup>24</sup> sind darunter vor allem Formen der Zensur zu verstehen, in denen sich die Verfasser\*innen auf äußere Bedingungen einstellen und sie gleichsam antizipierend in den persönlichen Schaffensprozess einbauen.

Selbstzensur muss sich demnach nicht nur an staatlichen Regularien oder einer Art damit zusammenhängendem „vorausgehendem Gehorsam“ orientieren, mit dem Eingriffe von außen und eine damit verbundene zeitliche Verzögerung vermieden werden sollten. Selbstzensur kann auch das weite Feld der theaterpraktischen Hintergründe, des sogenannten Publikumsgeschmacks oder auch der eigenen biographischen Umstände umfassen. In einigen Fällen – allen voran sicherlich Johann Nestroy und Carl Carl – erlaubt der Überlieferungsstand Einblicke in die Beweggründe, aus denen tatsächlich Aussagen über eine vorher stattgefundene Selbstzensur abgeleitet werden können. Nähere Untersuchungen zu diesem Feld für die Gattung der Operette liegen noch nicht vor, wären aber absolut wünschenswert – wenn auch abhängig von Quellenfunden.

### *Zum Ablauf eines staatlichen Zensurakts*

Über das Zensurprozedere geben die Theaterordnungen, aber auch die Wiener Theaterzensurakten, die in einem großen Umfang erhalten sind, genauen Aufschluss.<sup>25</sup> „[Ü]ber 15.000 Textbücher mit den dazugehörigen Zensurakten sämtlicher Wiener Theater (mit Ausnahme von Hofburg und Hofoper), Kleinkunstabühnen und Kabarett zwischen 1850 und 1926“<sup>26</sup> befinden sich im Niederösterreichischen Landesarchiv in St. Pölten. Dieser Quellenbestand ist gerade für die Gattung Operette höchst relevant, da er einen sehr weitgehenden Einblick in Theaterpraktiken an den Theatern ermöglicht, an denen Operetten für gewöhnlich – mit Ausnahme von *Die Fledermaus* – gegeben wurden. Gerade für das Zeitfenster ab 1858, seitdem die von Jacques Offenbach in Paris eingeführte neue Modegattung Einzug in das

22 Hüttner, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, S. 234.

23 Yates, „Two Hundred Years“, S. 131.

24 Hüttner, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, S. 238.

25 Bisher hält sich gerade in musikwissenschaftlichen Kreisen das Gerücht, dass kaum noch Material vorhanden sei. Hintergrund dieser Annahmen ist der Brand des Wiener Justizpalastes im Jahr 1927, bei dem diverse Akten der Wiener Zensurbehörden für die Zeit vor 1850 vernichtet wurden. Vgl. dazu z. B. Hadamowsky, *Wien Theatergeschichte*, S. 814 sowie Christine Blanken, *Franz Schuberts ‚Lazarus‘ und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2002 (Schubert: Perspektiven – Studien 1), S. 84f.

26 <[http://www.noel.gv.at/noel/Landesarchiv/125\\_Volkstheater.html](http://www.noel.gv.at/noel/Landesarchiv/125_Volkstheater.html)>, 12.06.2019.

Wiener Repertoire hielt,<sup>27</sup> liegt damit Material rund um das Entstehen der Werke vor, das sonst aufgrund eines meist wenig umfassenden Überlieferungsstands kaum erhalten wäre.

Von jedem Theaterstück waren zwei Exemplare des Textbuchs einzureichen, die von den jeweiligen Zensurbeamten gelesen und begutachtet wurden. Beanstandungen wurden direkt in beide Texte eingetragen, von denen eines an das Theater retourniert wurde. Zusätzlich wurde eine Akte angelegt, in der teils auf gesonderten Schreiben teils direkt auf dem Titelblatt des Textbuchs die Spezifika des jeweiligen Zensuraktes festgehalten und etwaige dazugehörige Korrespondenz aufbewahrt wurde. Jede Ergänzung oder Veränderung am Text musste angezeigt werden und durchlief das gleiche Genehmigungsverfahren. Damit war der Zensurvorgang allerdings noch nicht abgeschlossen, da „in den Aufführungen ein Polizeibeamter den Theatertext anhand des approbierten Textes mitverfolgte, um bei einem etwaigen Extemporieren strafrechtliche Konsequenzen zu veranlassen“<sup>28</sup>. Der gesamte Akt wurde ferner in einer Gesamtübersicht verzeichnet, dem Theater-Protokoll der Polizeidirektion Wien.<sup>29</sup> Auch wenn dieses Verfahren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielleicht nicht mehr in der gleichen Strenge wie während des Vormärz' durchgeführt wurde, so galten die grundsätzlichen Regeln doch weiterhin und wurden von den Wiener Theatern auch akribisch befolgt. So kam es auch um 1900 noch zu Zensureingriffen in Text und Aufführungsgestalt von Stücken,<sup>30</sup> die bis zum Verbot gehen konnten.<sup>31</sup>

#### Beispiel für einen Theaterzensurakt

Ein ziemlich typisches Beispiel für den Ablauf eines Zensuraktes stellt die Akte der Operette *Der Vogelhändler* dar. Das Stück war Ende 1890 in einer Zusammenarbeit von Moritz West, Ludwig Held (Text) und Carl Zeller (Musik) für das Theater an der Wien entstanden, wo es am 10. Januar 1891 Premiere hatte. Der Theaterzensurakt, dessen Ablauf aus dem offenbar vollständig erhaltenen Material abgeleitet werden kann, dürfte von der Form her als exemplarisch für das Vorgehen der Behörden in der Zeit zwischen 1881 und 1903 gelten.<sup>32</sup> Neben einem der vorgelegten Zensurexemplare des Textbuchs befinden sich in der Akte des *Vogelhändlers* auch die nachträglich eingereichten Nummern sowie die Beurteilungen der Zensurbeamten, die in mehreren Schritten entstanden. Die Ergebnisse des ersten Zensurvorgangs, durchgeführt und zusammengefasst durch einen der Beamten, lesen sich wie folgt:

27 Vgl. Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 1.

28 Tumfart, „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“, S. 103: „Für die drei Vorstadttheater waren [in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; Anm. d. Autorin] drei Theaterkommissäre vorgesehen, die alle sechs Monate das Theater wechselten.“

29 Vgl. Theater-Protokoll Polizei Direktion Wien, A-SPnl NÖ Reg. 127/1a.

30 Franz Hadamowsky führt dazu – leider ohne seine Quellen genau zu benennen – aus: „von 1894 bis 1896 und von 1898 bis 1901 wurden von den Wiener Privattheatern 1170 Theaterstücke bei der niederösterreichischen Statthaltereie zur Zensurierung eingereicht; nicht ganz 50 Prozent, 528, wurden ohne jede Streichung zugelassen; bei 94 Stücken wurden ‚größere Änderungen‘ verlangt, bei 491 einzelne Stellen gestrichen und 45, also nicht ganz 5 Prozent, zur Gänze verboten“; vgl. Hadamowsky, *Wien Theatergeschichte*, S. 588.

31 Als vielleicht bekanntestes Beispiel sind Gerhard Hauptmanns *Die Weber* zu nennen, die am 6. April 1894 ein erstes Mal verboten, dann elfmal abgelehnt und am 30. Januar 1904 schließlich zugelassen wurden; vgl. Borower, *Theater und Politik*, S. 273 sowie Bachleitner, „Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie“, S. 95f.

32 Für die zwanzig Jahre davor sei der bereits zitierte Aufsatz von Barbara Tumfart empfohlen („Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“).

„Gegen die Aufführung dieses Bühnenwerkes bestehen keine Bedenken, jedoch hätten die auf Seite 98, 109 und 158b eingeklammerten Stellen zu entfallen und es wird überdies die Aufmerksamkeit auf die Seite 17, 18, 25, 104, 106, 112, 145, 188c, 164/5, 184/5, 208, 229, 228, und 340 sowie auf Seite 11 (im Couplet Nachtrage A) ergebenst gelenkt.“<sup>33</sup>

Im Folgeschritt beschied ein weiterer Beamter, welche dieser Vorschläge tatsächlich Eingang in den Erlass der Polizeidirektion zu finden hatten:<sup>34</sup> „Die Aufführung des von der Direktion des kk. priv Theaters an der Wien eingereichten Bühnenwerkes ‚Der |: aus Extract |: Zeller wird bewilligt, jedoch haben die auf Seite 17, 18, 98, 109, 158 und 340 des Textbuches durchstrichenen Stellen wegzufallen.“<sup>35</sup> Als Nachweis über das Befolgen dieser Bestimmungen liegen der Akte der Bericht des Theaterkommissars bei, der der Aufführung beigewohnt und daran nichts zu beanstanden hatte: „Vom censurpolizeilichen Standpunkte wurde nichts Bemerkenswerthes wahrgenommen. Die um 7 Uhr Abends begonnene Vorstellung endigte nach ½ 11 Uhr Abends.“<sup>36</sup>

Eingereicht, begutachtet und zensiert wurde bei musiktheatralischen Gattungen wie der Operette das Libretto, Noten waren nicht Bestandteil des Zensurakts. Die Musik spielte allenfalls beim Besuch der Generalprobe oder der Premiere, eventuell auch bei Vorgesprächen, eine Rolle und konnte (theoretisch) auch erst zu diesem Zeitpunkt beanstandet werden – nähere Informationen dazu finden sich in der Zensurakte zum *Vogelhändler* jedoch nicht. Etwaige, die dramatischen und musikalischen Aspekte der Aufführung betreffende Zensureingriffe, die vielleicht im Rahmen von Gesprächen verabredet wurden, lassen sich nicht in den Akten nachweisen – es gibt also eventuell eine kaum mehr erfassbare Grauzone. Fest steht allerdings, dass „keine Musik-Experten beschäftigt [...]“<sup>37</sup> wurden, es war demnach kein explizit musikalisch geschultes Personal vorhanden.

### *Zum Wiener Operettenpublikum*

Die Praxis, Musikalisches zumindest in Notenschriftform nicht zu überprüfen, ließ den Theatern einen gewissen Freiraum, über Musik genauso wie über andere performative Zeichen Inhalte auf der Bühne zu kommentieren, zu paraphrasieren oder zu konterkarieren. Seit dem 18. Jahrhundert geschah Derartiges nachweisbar vor allem über das kunstvoll verschleierte Wecken von Assoziationen – etwa mit Hilfe von Betonungen, Bewegungen, Gestik oder Mimik –, über die Kontextualisierung bestimmter Worte, die dadurch den Charakter von Anspielungen bekamen, sowie über musikalische Konnotationen.<sup>38</sup> Dass das Publikum

33 A-SPnl NÖ Reg. Präs. Theater ZA 1891/0032 K 30, S. [2v, 7r].

34 Teil dieses Schritts waren das Kennzeichen der zu übernehmenden Stellen mit rotem Stift, während die zu verwerfenden Vorschläge des ersten Zensurgangs mit blauem Stift gestrichen wurden; vgl. A-SPnl NÖ Reg. Präs. Theater ZA 1891/0032 K 30, S. [7r].

35 A-SPnl NÖ Reg. Präs. Theater ZA 1891/0032 K 30, S. 5[r]–[v].

36 A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater ZA 1891/0032 K 30, S. 3[r]; der Name des zuständigen Theaterkommissars wurde nicht angegeben.

37 Weisstein, „Böse Menschen singen keine Arien“, S. 56.

38 Vgl. Tumfart, „Vom ‚Feldmarschall‘ zum ‚Eroberer‘“, S. 110 sowie Hüttner, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, S. 248.

offenbar sehr wohl in der Lage war, diese Codes zu dechiffrieren,<sup>39</sup> wird zum einen an den Theaterordnungen selbst deutlich, die immer wieder auf ein Vorgehen der Behörden gegen die Praxis des Extemporierens hinarbeiteten. Dass es sich dabei offenbar in manchen Fällen tatsächlich um ein permanentes „Wettrufen“ und „Versteckspielen“ zwischen Theaterpraktikern und Zensurbeamten handelte, zeigte in den vergangenen Jahrzehnten vor allem die Nestroy-Forschung. Sowohl Johann Nestroy als auch Carl Carl bereiteten die einzureichenden Zensur Exemplare derart vor, dass sie vermutlich fragliche Stellen vorab strichen, an anderer Stelle für sich aber sehr wohl vermerkten – und sie später für die Bühne wieder einfügten.<sup>40</sup> Wie erfolgreich dieses Vorgehen war, hing letztendlich von der Wachsamkeit der Theaterkommissare ab, die bei den Generalproben und Aufführungen das Bühnengeschehen mit dem genehmigten Exemplar des jeweiligen Stückes abglich – hatten sie etwas zu beanstanden, waren Geld- und Arreststrafen die Folgen.

Zum anderen kann in puncto „Dechiffrieren“ wohl außerdem davon ausgegangen werden, dass eine Vorliebe am Entschlüsseln von Anspielungen auf einer speziellen unterschwellig-satirischen Sichtweise auf das Leben basierte, die sich in Wien im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte und die ihr Sinnbild u. a. eben in den Stücken Johann Nestroys fand – die wiederum Vorbild für bestimmte Aspekte der Wiener Operette waren.<sup>41</sup> Heinrich Reschauer und Moritz Smets sprachen schon im Jahr 1872 von einem „negierende[n], Alles bekrittelnde[n] und bespöttelnde[n] Element, das [...] auch im Wiener Leben und Treiben das Übergewicht [erlangte]“<sup>42</sup> und das gleichsam das Ventil war für „a theatre-going culture that was not attuned to political realism“<sup>43</sup>. Gerade das letzte Zitat von W. Edgar Yates wirft gleich zwei weitere Fragen auf: Erstens wer war dieses Wiener Theaterpublikum, gerade in Bezug auf die Operette? Und zweitens was verbirgt sich vor diesem Hintergrund hinter der schon eingangs gestellten Frage nach Politik oder Politischem auf der Bühne?

Die Theaterlandschaft Wiens war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr vielseitig und bunt, Franz Hadamowsky verzeichnet in seiner *Wiener Theatergeschichte* rund 30 kommerzielle Bühnen,<sup>44</sup> die allerdings nicht durchgängig bespielt wurden – und ebenso wenig ausnahmslos Operetten auf dem Spielplan hatten. An dieser Stelle ist es nicht möglich, Aussagen für jede einzelne Bühne treffen zu wollen – allein aufgrund der Vielzahl unterschiedlicher Theaterkonzessionen, die in Wien erworben werden konnten und die zu einer Vielfalt operettenartiger Aufführungen führten. Marion Linhardt hat aber bereits gezeigt,

„daß den einzelnen Theatern eine gewachsene Klientel zugeordnet war, die sich hauptsächlich aus Bewohnern des jeweiligen Bezirks beziehungsweise der verschiedenen Vor-

39 Vgl. dazu Johann Hüttner, „Theatre Censorship in Metternich's Vienna“, in: *Theatre Quarterly* 10/37 (1980), S. 61–69, hier S. 67.

40 Vgl. Norbert Bachleitner, „Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert“, in: *LiTheS* 5 (2010), S. 81, <[http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10\\_05/heft\\_5\\_bachleitner.pdf](http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_05/heft_5_bachleitner.pdf)>, 05.06.2019.

41 Vgl. z. B. *Freiheit in Krähwinkel* (Wien 1848).

42 Heinrich Reschauer und Moritz Smets, *Das Jahr 1848. Geschichte der Wiener Revolution*, 2 Bde., Wien 1872, Bd. I, S. 17; zitiert nach Yates, „Two Hundred Years“, S. 135.

43 Yates, „Two Hundred Years“, S. 132.

44 Franz Hadamowsky, *Wien Theatergeschichte*, S. 805–807.



orte zusammensetzte, und daß [...] nicht von einer generellen Mobilität zwischen den Theatern ausgegangen werden kann.“<sup>45</sup>

Die Publikumszusammensetzung war – abgesehen von einer „Gruppe von männlichen Theaterbesuchern aus dem Bereich von Militär, Adel und Kunst, die zwischen verschiedenen Theatern pendelten“<sup>46</sup> – an der Bevölkerungsstruktur und den ökonomischen Bedingungen des jeweiligen Theaterstandorts orientiert.

Gerade die alteingesessenen ehemaligen Vorstadttheater wie das Theater an der Wien und das Carltheater (früher Theater in der Leopoldstadt), in denen Operetten schnell zum Repertoire gehörten und im Prinzip den Spielplan bestimmten, wollten in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mit ihrem Ambiente und „szenisch aufwendigen, abendfüllenden Operetten“<sup>47</sup> ein gesellschaftlich höher angesiedeltes Publikum ansprechen, das über einen bestimmten Bildungsstand und entsprechende finanzielle Mittel verfügte, etwa regelmäßig Zeitung etc. las und politisch eher konservativ orientiert war. Schon 1905 wurde beschrieben, dass „[j]ener Kreis von [...] Theaterbesuchern [...] einen bestimmten, feineren musikalischen Geschmack [hatte]“<sup>48</sup>. Die beiden Bühnen regulierten ihr Publikum u. a. über höhere Eintrittspreise, als sie diejenigen Theater verlangten, die beispielsweise vor dem sogenannten Linienwall angesiedelt waren oder die zu den Prater-Theatern gehörten.

### *Zensurpolitik, Zensurregularien und -eingriffe*

Inwieweit sich dies auch in den Zensurenentscheidungen der Behörden widerspiegelte, also inwieweit die Zensur in einem bestimmten Zeitraum in Bezug auf bestimmte Inhalte beispielsweise bei einem vom Theater an der Wien eingereichten Stück toleranter ausfiel, als es vielleicht für das Harmonietheater der Fall gewesen wäre, lässt sich bisher aus Mangel an Untersuchungen nicht definitiv sagen. Überträgt man die Praxis der Bücherzensur, in der sehr wohl differenziert wurde und „sozial schwächeren und daher politisch vermeintlich unzuverlässigeren Gruppen das ‚gefährliche‘ Schriftgut [vorenthalten]“<sup>49</sup> wurde, auf die Theaterzensur, wäre fast damit zu rechnen. Jedenfalls könnte auf diese Weise erklärt werden, warum es an manchen Stellen in den folgenden Beispielen nicht zu Zensureingriffen gekommen ist. Als Beispiele für die Frage nach Politik oder Politischem auf der Operettenbühne dienen in diesem Beitrag Operetten, die an den genannten prunkvolleren Theatern mit entsprechender Konzession für abendfüllende Operetten – nämlich dem Theater an der Wien und dem Carltheater – aufgeführt wurden.

45 Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 66.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 71.

48 Max Graf, „Von den Wiener Operettenbühnen“, in: *Neues Wiener Journal*, 24. Oktober 1905, S. 7f., hier S. 7.

49 Norbert Bachleitner, „Lesen wie ein Zensor. Zur österreichischen Zensur englischer und französischer Erzählliteratur im Vormärz“, in: *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, hrsg. von Peter Brockmeier und Gerhard R. Kaiser, Würzburg 1996, S. 107–125, hier S. 124.

### Beispiel 1 – Zwischen Rhein und Drina

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um die am 17. Februar 1911 im Carltheater uraufgeführte Operette *Majestät Mimi* von Felix Dörmann und Roda-Roda (Text) sowie Bruno Granichstaedten (Musik), also um ein eher am Ende des Untersuchungszeitraums angesiedeltes Werk. Auffällig ist als erstes, dass in Abweichung von dem zuvor präsentierten Beispiel des *Vogelhändlers* vom Zensurakt keine separate Akte für Berichte und Zensurbestimmungen mehr angelegt wurde. Stattdessen wurde alles Wichtige direkt auf dem verbleibenden Textbuch vermerkt, konkret heißt es dort:

„Die k. k. n. ö. Statthalterei hat, mit dem Erlasse vom 28. Jänner 1911 Pr. Z 490/3 das Bühnenwerk ‚Majestät Mimi‘ Operette von Felix Dörmann und Roda-Roda Musik von Bruno Granichstädten in der vorliegenden Fassung unter nachstehenden Bedingungen zur Aufführung zugelassen: 1.) Die Ansprache ‚Königliche Hoheit‘ darf in dem Stücke nicht gebraucht werden, diese Ansprache ist vielmehr durch eine andere (etwa ‚Hoheit‘) zu ersetzen. 2.) jede Anspielung auf die Balkanländer hat unbedingt zu unterbleiben. 3.) Zur Kostümierung der auftretende [sic!] Offiziere und Würdenträger dürfen nur Phantasieuniformen zur Verwendung gelangen. 4.) Die auf Seite 27 (I. Akt), 42 (II. Akt), 4, 8, und 11 (III. Akt) rot eingeklammerten Textespalten haben zu entfallen. Wien, am 13. Februar 1911“<sup>50</sup>

Hintergrund dieser Auflagen dürfte vor allem die dramatische Zeichnung des männlichen Hauptcharakters Marco, Prinz und dann König von Bythinien, sein, der im Laufe der Operette nicht nur in mehrfacher Hinsicht mit dem von Vertretern des österreichischen Hochadels zu erwartenden Verhaltenskodex bricht, sondern auch als Repräsentant eines kleinen fiktiven Balkanstaates verstanden werden konnte – oder sollte. Marco, der im I. Akt der Operette in einem Pariser Cabaret auftritt, wird damit von Anfang an ein Charakter attestiert, der alleine durch das eigene Involviertsein in die „leichten“ Künste nur bedingt zum Regieren geeignet sein kann, wie er sogar selbst im Finale des II. Aktes feststellt: „Pardon da kann ich nichts dafür das Cabaret steckt zu tief noch in mir!“<sup>51</sup> Das Musizieren eines Thronfolgers mag in der privaten Öffentlichkeit eines Hofes noch angemessen sein, auf einer kleinen Pariser Bühne mit dem sprechenden Namen „Zum borstigen Igel“ und noch dazu gegen Geld sprengt es den Rahmen der etablierten Konventionen ebenso, wie Marcos Art, in Akt II und III Bythinien zu regieren, „operettenhaft[...]“<sup>52</sup> erscheint. Dass er noch dazu eine Sängerin – Mimi – liebt und diese am Ende sogar heiratet, komplettiert ein Herrscherbild fernab jeder Erwartung, die während der K&K-Monarchie auch noch im Jahr 1911 an einen Thronfolger bzw. König gestellt wurde; Beispiele aus der Habsburger Familiengeschichte belegen dies.<sup>53</sup>

50 A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater TB K 272/10, S. [IIr].

51 A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater TB K 272/10, II. Akt, S. 48.

52 Renate Schusky, Art. „Bruno Granichstaedten. *Majestät Mimi*“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Institut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 2, München 1987, S. 552–554, hier S. 553.

53 Vgl. z. B. Erzherzog Franz Ferdinand, dessen Nachkommen aus seiner im Jahr 1900 geschlossenen morganatischen Ehe mit Sophie Maria Josephine Gräfin Chotek von der Thronfolge ausgeschlossen waren, oder Erzherzog Ferdinand Karl Ludwig, der aufgrund seiner Hochzeit im Jahr 1909 mit der bürgerlichen Berta Czuber aus dem Erzhaus austrat. Auch Erzherzog Heinrich, der in morganatischer

Dabei schwingt ebenfalls die kulturelle Verhandlung der österreich-ungarischen Hegemonie gegenüber verschiedenen Staaten auf dem Balkan mit. Dort war es vermehrt seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer wieder zu Unruhen und Machtverschiebungen gekommen. 1908 hatte Österreich-Ungarn schließlich Bosnien annektiert, was zu einem Grund für das Ausbrechen des ersten Balkankriegs 1912 werden sollte. Das Bild eines jungen Prinzen, dann Königs, der, anstatt sich um sein Land zu kümmern, lieber auf der Bühne steht und singt, trägt dazu bei, die eigene – österreichisch-ungarische – politische und nationale Überlegenheit und gleichzeitig die Schwäche der Gegenseite kulturell zu spiegeln. Nur: Übertrieben werden sollte und durfte dies nicht, da „Gehässigkeiten zwischen den Nationalitäten“<sup>54</sup> zu vermeiden waren. So waren weitgehende Anspielungen erlaubt, solange die Handlung offiziell in einem fiktiven Staat spielte. Konkret griff die Zensur dann ein, wenn eine bestimmte Schwelle überschritten war.

In der Operette war dies beispielsweise im III. Akt der Fall, wo die Erwähnung eines Lieds mit dem Titel „Die Wacht an der Drina“ den Anstoß der Zensoren erregte;<sup>55</sup> denn aufgrund des schwelenden Balkankonfliktes war jeder direkte politische Fingerzeig zu vermeiden. In III,1 sahen die Zensoren dies offenbar durch die Anspielung auf das allseits bekannte politische Lied „Die Wacht am Rhein“ mit nationalstärkender Intention und entsprechender Geschichte in dem Moment erfüllt, wo der Titel sich ausgerechnet auf einen Fluss bezog, der nicht nur über Jahrhunderte die Grenze zwischen dem orthodoxen und dem katholischen Glauben, sondern auch die Grenze zwischen dem Habsburgerreich (Bosnien) und Serbien markierte. Ein Blick in den neu eingereichten und an diversen Stellen überarbeiteten III. Akt zeigt auch, wie marginal Veränderungen zu sein hatten, um die Zensoren letztendlich zufriedenzustellen; die fragliche Stelle heißt nach der Korrektur schlicht: „Die Wacht am Tigris.“<sup>56</sup>

## Beispiel 2 – Keine Jungfrauen!

Dass den Zensurvorschriften nicht immer in der Form Folge geleistet wurde wie bei *Majestät Mimi*, kann anhand eines anderen Beispiels gezeigt werden, das in den Bereich der Sitten und der Moral fällt. Im I. Akt von *Der Vogelhändler* wurde zweimal die Verwendung des Wortes „Jungfrau“<sup>57</sup> (I/3) angemerkt und als „zu streichen“ in den Erlass aufgenommen.<sup>58</sup> Hintergrund ist in der Handlung die Forderung, dass eine Jungfrau den Kurfürsten bei seinem spontanen Besuch „Blumen“ überreichen sollte und als Gegenleistung bei Erlangen

---

Ehe bereits 1868 die Sängerin Leopoldine Hofmann geheiratet hatte, wurde zunächst aus dem Erzhaus ausgeschlossen.

54 Verordnung des Ministeriums des Inneren vom 25. November 1850, RGBL. Nr. 454, Instruction an die Statthalter derjenigen Kronländer, in welchen die Theaterordnung in Wirksamkeit tritt, die Handhabung derselben betreffend; online verfügbar unter: <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&page=2100&size=45>> und <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&page=2101&size=45>>, 12.07.2018.

55 Es handelt sich um den Text auf S. 4 des III. Aktes, der laut Zensuraufgabe „zu entfallen [hatte]“; A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater TB K 272/10, S. [IIr].

56 A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater TB K 272/10, III. Akt neu, S. 7.

57 A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater TB K 325/01, S. 17f.

58 Im Zensurerlass bezieht sich das auf die Passage: „Zeller wird bewilleget, jedoch haben die auf Seite 17, 18 [...] des Textbuches durchstrichenen Stellen wegzufallen.“; vgl. A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater ZA 1891/0032 K 30, S. 5[r]–[v].

seiner „Huld [...] eine Mitgift“ erhalten würde. Die Formulierung, die im Übrigen auch mehr als die markierten zwei Male in der Passage auftaucht, wurde aber trotzdem bis in die Ausgaben der 1970er Jahre beibehalten. Sie wurde also auch im Zuge der 105 Aufführungen der ersten Saison am Theater an der Wien nicht korrigiert und etwaige Sanktionen scheint es auch nicht gegeben zu haben.

An diesem kurzen Beispiel wird deutlich, wie relativ, wie lax und vielleicht auch wie willkürlich die Behörden einigen ihrer Zensureingriffe gegenüberstanden. In anderen Fällen – etwa bei Gerhart Hauptmanns *Die Weber* (Berlin 1894), das zu einem großen Politikum werden sollte<sup>59</sup> – konnte die Haltung sehr anders aussehen. Dies wirft die weitergehende Frage auf, ob für Bühnenwerke aus dem Bereich Musiktheater eine andere Strenge an den Tag gelegt wurde als für Gattungen des Sprechtheaters – im Wissen um die maskierende Wirkung der Musik. Auch das folgende letzte Beispiel legt dies nah, zeigt es doch, welche unterschiedliche Behandlung auch politisch-brisante Inhalte erfahren konnten.

### Beispiel 3 – Streik!

Gleich in den ersten Szenen (I,12/13) des Protagonisten Martin und seinem Entree Nr. 3 „So sollt’ man leben das ganze Jahr“ wird in der Operette *Der Obersteiger* (1894) nicht nur der Unmut an den Arbeitsumständen von Bergleuten zum Ausdruck gebracht, sondern sogar zur Arbeitsniederlegung und zum Streik aufgerufen:

MARTIN.  
 Wenn der Bergmann von der Feder,  
 Der nie sah ein Grubenlicht,  
 Müßt’ hantir’n wie von uns Jeder  
 Mit dem Hammer in der Schicht;  
 Wenn er müd’ vom Bohr’n und Schlagen  
 Wieder dann zu Tage fährt,  
 Würde ich ihn spöttisch fragen,  
 Was ist unsre Arbeit werth?  
 |:höhnisch:| Doch wohl mehr,  
 Als Ihr gabt bisher,  
 Wollt Ihr nun die Arbeit höher lohnen?  
 Sagt er nein,  
 So was könnt’ nie sein,  
 Was sagt der Bergmann da?<sup>60</sup>

[...]

MARTIN. CHOR.  
 Lass’n wir’s steh’n – lass’n wir’s steh’n,  
 Dann wird die G’schicht gleich anders geh’n! [...]

59 Vgl. Fußnote 30.

60 A-SPNL NÖ Reg. Präs. Theater TB K 327/15, I. Akt, S. 59f.

STROBL.

Na, was gibts denn? Was gibts denn?

KILIAN.

Strike!

ALLE.

Hurrah!

EINÖDER.

Generalstrike!

MARTIN.

Ja, wir wollen auch einmal leben wie die Herren, einer nach dem andern!<sup>61</sup>

Die Wirkung dieser Passage ist in Kombination mit Musik eine durchaus abgeschwächte und andere als in einer einfach vorgetragenen Textrezitation. Und dennoch wäre es – in Anlehnung an *Majestät Mimi* – nicht verwunderlich gewesen, wenn an dieser Stelle zumindest Strichvorschläge in das Zensorexemplar des Textbuchs eingetragen worden wären. Tatsächlich wurde jedoch lediglich ein Wort gegen Ende der gesamten Passage angemerkt und sollte gestrichen werden: der Aufruf zum „Generalstrike!“<sup>62</sup>

Beim *Obersteiger* handelt es sich um die Nachfolgeproduktion des desselben Teams, das auch den *Vogelhändler* für das Theater an der Wien verfasst hatte. Nach der Uraufführung am 5. Januar 1894 erlebte das Stück einen ähnlichen Erfolg wie *Der Vogelhändler* – und das inklusive eines Streikaufrufs und mehr oder weniger subtil verpackter sozialdemokratischer Ideen. Diese entsprachen zwar durchaus dem Wiener Zeitgeist der 1890er Jahre, wurden dem Publikum allerdings aus einer räumlichen, zeitlichen und sozialen Distanz präsentiert, indem das Geschehen ins Süddeutschland zu Anfang des 19. Jahrhunderts verlegt wurde. Die dargestellten sozialen Kreise – Bergleute, Spitzenklöpplerinnen und, im Anfangschor der Operette, Angehörige weiterer noch ärmerer Gruppen – lassen einen Blick hinter die Fassade der schönen heilen Welt zu, wie sie die Comtesse in ihrer Auftrittsarie besingt („Ja, dort in den Bergen drin“, I,14, Nr. 4). Nach dem Erfolg des *Vogelhändler* kann angenommen werden, dass die Zensoren vielleicht auch nur unbewusst mit einer bestimmten musikalischen Sprache für das Stück rechneten und daher wussten, dass diese die kritischen Anklänge im Text abschwächen würden.

Die Musik mit ihrer schwungvoll-mitreisenden Anlage wirkt denn auch vordergründig wie eine unschuldige Maske, fungiert tatsächlich jedoch in deutlicher Verwobenheit mit dem wortsprachlichen Geschehen. Eingebettet in die Großform A, A', B, A" folgt Zeller in Nr. 3 (I,12) auf der musikalischen Ebene weitestgehend diversen Konventionen, indem er z. B. den Auftritt der Hauptperson in Verschränkung mit dem Chor komponiert, ihm aber gleichzeitig die Möglichkeit solistischer Präsentation gibt. Der Wechsel zwischen marschartigen Rhythmen in den A-Teilen und walzerartigen im B-Teil, eine das Ambiente paraphrasierende Instrumentation – etwa mit charakteristischem Schlagwerk – sowie die melodische Gestaltung in Sekunden, Terzen oder Sexten, mit Skalenbewegungen und um-

61 Ebd., S. 64f.

62 Ebd., S. 65.

spielender Chromatik, gehen in die gleiche Richtung. Allerdings symbolisieren die beiden Grundrhythmen Marsch und Walzer gleichzeitig auch zwei verschiedene Sphären, zwischen denen der Obersteiger Martin in der Szene hin- und herpendelt (zur musikalischen Struktur siehe die Tabelle auf S. 131): einerseits das Sinnieren über die schlechten Arbeits- und Existenzbedingungen der Bergleute zu Walzerklängen und andererseits den marschhaften Aufruf zum Handeln, um diese Verhältnisse durch Streik zu verändern – was auch für ihn selbst mit Folgen, etwa Profit, einhergehen könnte.

Vielleicht erfolgte von Seiten der Zensur letztendlich kein Eingriff in den Text der Nummer, da die aufrührerischen Aktivitäten recht schnell nach der vorgestellten Szene zusammenbrechen, nämlich als der aufrührerischen Gruppe die materiellen Mittel fehlen. Auch die Zeichnung beispielsweise der Figur des Strobl in latent komischer Manier verleiht dem Aufruf zum Streik zudem von vornherein eine weniger glaubhafte Wirkung. Dazu kommt, dass die Handlung schnell weiter fortschreitet und ein irgendwie gearteter Aufstand der Bergleute in den Hintergrund tritt, da es eigentlich in der Operette um den Abstieg und die spätere moralische Errettung Martins geht, den die (ebenfalls der Zensur unterliegende) Zeitungskritik aber dennoch sehr deutlich als „verlumpten Social-Demokraten“<sup>63</sup> bezeichnete. Eine Auseinandersetzung mit tatsächlich eher traurig-tragischen Lebensrealitäten wie denen der Bergleute steht also nicht im Zentrum des Geschehens, sondern vielmehr die Läuterung eines potentiell für die gesellschaftliche Ordnung gefährlichen Charakters. Damit folgt der *Obersteiger* im weitesten Sinne sogar noch den aufklärerischen Intentionen, die Maria Theresia und Joseph II. ganz ursprünglich einmal mit dem Einsetzen der Theaterzensur verfolgt hatten.<sup>64</sup>

Bei einer Einordnung der Striche ist sicherlich auch das Publikum des Theaters an der Wien in den 1890er Jahren zu berücksichtigen, anhand dessen die Zensurbeamten wohl davon ausgehen konnten, dass sich unter den Zuschauern vermutlich keine Arbeiter befunden haben dürften, die aufgrund ihrer eigenen Lebensumstände den Streikaufruf hätten wörtlich nehmen können und – wie beispielsweise im Anschluss an die Brüsseler Erstaufführung von Daniel-François-Esprit Aubers *La Muette de Portici* (Paris 1828) am 25. August 1830 – eine Revolution hätten anführen wollen. Es bestand also vermutlich keine Gefahr für den Staat, die das Eingreifen der Zensur nötig gemacht hätte.

### *Operette: Zensur zwischen Musik und Publikum*

Die Operette unterlag zunächst einmal den gleichen Zensurbestimmungen wie andere Theatergattungen auch, die Theaterordnung von 1850 regelte noch bis 1926, was bei Produktionen generell einzuhalten war. Theaterzensur als solche stellt von daher einen politischen Akt dar, der immer in Verbindung mit den jeweils zu begutachtenden Stücken zu untersuchen ist und bei dem eine große Bandbreite von unterschiedlich motivierten Entscheidungen anzutreffen ist.

Wie ausgewählte Beispiele zeigen konnten, finden sich in Operetten zensierte Passagen mit direktem Bezug auf das politische Tagesklima wie bei *Majestät Mimi*, wo vor allem außenpolitisch motivierte Zensurentscheidungen das Ziel hatten, etwaige diplomatische Missverständnisse in einem generell aufgeheizten Klima unter allen Umständen zu vermeiden.

63 *Neue Freie Presse* Nr. 10550 vom 6. Januar 1894, S. 7.

64 Vgl. dazu beispielsweise Kapitel 2 „Im Dienst der Aufklärung. Die Zensur zwischen 1751 und 1791“ in Bachleitner, *Die literarische Zensur in Österreich*, S. 41–92.

Großform	Kleinform	Aufbau	Besetzung	Inhalt
Einleitung (2/4-Takt, Allegro ma non troppo, E-Dur)		12 Takte	Orchester	Marsch
A (wie Einleitung)				
	a	4+4 Takte	Chor	Bergleute schwärmen vom Fest, sind unzufrieden, wieder einfahren zu müssen, wenden sich an Martin um Rat.
	a'	4+4 Takte		
	b	2+2, 2+2 Takte		
	c	4, 2+2 Takte		
A'				
	a''	4+4 Takte	Solo	Martin beschreibt nostalgisierend, wie beschwerlich das Bergmannsleben und wie schön das Leben an sich ist.
	b'	4+4 Takte		
	c'	2+2+2+2 Takte		
	d (= Var. von b)	4+4+4 Takte		
	e (= Var. von b)	2+2+2+4, 4 Takte	Chor, dann Solo	Bergleute wollen sich doch in das alte Schicksal fügen, Martin stellt das in Frage.
	f (= Weiterentwicklung von d; Refrain)	4+4+4+4, 5 Takte	Solo, dann Chor	Martin ruft dazu auf, die Verhältnisse zu ändern, die Bergleute stimmen ein.
	g (Überleitung)	4+4+4+4, 2+2+4 Takte	Solo, dann im Wechsel mit Chor	Martin nimmt die Arbeit nicht wieder auf und fordert: „Weniger Arbeit und mehr Lohn!“ Die Bergleute folgen ihm und wollen den Plan wissen.
B (6/8-Takt, Andante, A-Dur)				Walzer
	a	4+4 Takte	Solo	Martin erzählt vom Bergmann und der Liebe.
	b	2+2, 2+2, 3 Takte		
	c (Refrain)	4, 2+2 Takte	Solo, Chor	Martin und die Bergleute besingen, wie sie alles für die Liebe „steh'n“ lassen.
B'				
	a	4+4 Takte	Solo	Martin appelliert daran, was die Arbeit der Bergleute wert ist.
	b	2+2, 2+2, 3 Takte		
	c (Refrain)	4, 2+2 Takte	Solo, Chor	Martins Plan: Die Verhältnisse sollen sich ändern, indem die Arbeit ruht – also durch Streik.
A'' (2/4-Takt, Allegro ma non troppo, A-Dur)				
	h'	2+2, 2+2, 1+1+1+1+4 Takte	Wechsel Solo, Chor	Martin versichert sich der Loyalität der Bergleute für den Streik.
	f' (= Weiterentwicklung von d; Refrain)	2+2+2+2+2+2, 4+5 (+4) Takte	Solo, dann Chor	Martin ruft dazu auf, die Verhältnisse zu ändern, die Bergleute stimmen mit Überzeugung ein.

Tabelle: Musikalischer und inhaltlicher Aufbau der „Entrée Martin's“ aus *Der Obersteiger* (I, 3)

Daneben standen gesellschaftspolitisch einzuordnende Striche aus dem Bereich der Sitten und der Moral, die noch dazu bei der Aufführung ignoriert werden konnten, wie im *Vogelhändler*. Eine vergleichbare Stelle ließe sich übrigens auch im *Obersteiger* anführen, bei dem aber ein innenpolitisches Beispiel eine größere Rolle spielte: Trotz eines recht direkten Bezugs zur Sozialdemokratie, mit dem in einem anderen Theater zur gleichen Zeit auch die Gefahr zu allgemeinem öffentlichen Aufruhr hätte verbunden sein können, gewährten die Zensoren dem Theater an der Wien gewisse Freiheiten und unterließen Striche bei potentiell kritischen Passagen.

Vor allem die allgemeine Dramaturgie eines Stückes sowie die darin angelegte Figurenzeichnung waren in Abhängigkeit vom politischen Geschehen im jeweilig relevanten Zeitfenster wesentliche Faktoren, die bei Zensurenentscheidungen von Operette eine Rolle spielten – und die darüber entschieden, als wie politisch ein Bühnenwerk während des Zensurprozesses wahrgenommen wurde. In Fällen wie *Majestät Mimi* greift daher die politische Macht des Staates weitaus deutlicher in die Aufführung ein als bei den Stücken Carl Zellers – seines Zeichens Ministerialrat und Leiter des Kunstreferats im k. k. Unterrichtsministerium –, der seit dem *Vogelhändler*-Erfolg als Garant für eine bestimmte Art der musikalischen Umsetzung gegolten haben mag. Politische Aussagen auf der Bühne konnten offenbar unzensuriert erfolgen, wenn die Publikumsreaktionen – also die äußeren Umstände – einschätzbar waren: So wurde es wohl als wahrscheinlicher angesehen, dass das Publikum des Theaters an der Wien für zu direkte Anspielungen auf den Balkankonflikt sensibilisiert war, als dass es ein Streikaufruf im *Obersteiger* tangiert hätte, dessen politische Sprengkraft durch die musikalische Umsetzung des Stoffes entschärft war.

#### *Abstract*

The study examines the impact of censorship on Viennese operetta theatres and theatre plays. The Niederösterreichisches Landesarchiv in St Pölten preserves about 15.000 censorship files from the late 1850s until the 1920s, documenting the act of censorship for various theatrical genres. After presenting the institutions and practices of censorship in the Habsburg Empire, three case studies demonstrate how censorship decisions were made according to the expected audience in different theatres and the political climate. *Majestät Mimi* (Felix Dörmann, Roda-Roda / Bruno Granichstaedten, 1911), *Der Vogelhändler* (Moritz West, Ludwig Held / Carl Zeller, 1891) and *Der Obersteiger* (West, Held / Zeller, 1894) have been chosen for their topical relevance. Although music was never part of the actual censorship act, it probably still played a role in the decisions made about the operettas.