

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

ol. 429049 (1)
K

**STUDIA
GERMANICA POSNANIENSIA**

XXII

Literaturindizierung im 19. und 20. Jahrhundert



POZNAŃ 1995

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU



STUDIA GERMANICA POSNANIENSIA

XXII

Herausgegeben von

ANDRZEJ Z. BZDEGA, STEFAN H. KASZYŃSKI, HUBERT ORLOWSKI

Literaturindizierung im 19. und 20. Jahrhundert

Redaktion: Hubert Orłowski



WYDAWNICTWO
NAUKOWE

POZNAŃ 1995

429044 / 1995
Bibl. UAM
W

Redaktor naukowy
HUBERT ORŁOWSKI



Wydanie publikacji dofinansowane przez Komitet Badań Naukowych

Opracowanie redakcyjne, skład i łamanie: Maciej Borkowski

ISBN 83-232-0669-4

ISSN 0137-2467

WYDAWNICTWO NAUKOWE IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Nakład 450+80. Ark. wyd. 19,50. Ark. druk. 14,50 + 1 wklejka.

Papier offset kl. III. 80 g. 70 × 100. Podpisano do druku w kwietniu 1995 r.

WYKONANO W ZAKŁADZIE GRAFICZNYM UAM, POZNAŃ, UL. H. WIENIAWSKIEGO 1

Bibl. UAM

W 85

- (Mitarbeiter: M. Dziubińska-Deja, W. Pfeiffer) *Deutsches global. Grundzüge 2. Podręcznik niemieckiego*. Warszawa 1993, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, 46 S.
- Teile des Deutsch*. Altravox Press, Berlin 1991, 123 S.
- (Mitarbeiter: M. Dziubińska-Deja, W. Pfeiffer) *Deutsches global. Grundzüge 3. Arbeitsheft zum Deutschunterricht*. Warszawa 1993, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, 46 S.
- (Mitarbeiter: M. Dziubińska-Deja, W. Pfeiffer) *Deutsches global. Grundzüge 2. Arbeitsheft zum Deutschunterricht*. Warszawa 1994, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, 90 S.
- (Mitarbeiter: M. Dziubińska-Deja, W. Pfeiffer) *Deutsches global. Paradygmat Niemieckiego*. Warszawa 1994, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, 63 S.

Inhalt

IZABELA MARCINIAK

Einleitung	3
Ewa Jurczyk (Katowice): Das deutsche bürgerliche Drama auf der polnischen Bühne um die Jahrhundertwende (18./19. Jh.) und die Zensur	5
Hubertus Fischer (Hannover): Karikatur und Zensur im preußischen Vormärz.....	15
Małgorzata Chojnacka (Gdańsk): Pressezensur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Danzig	37
Małgorzata Grzywacz (Poznań): Bernhard Bolzano und die Zensur	55
Maria Wojtczak (Poznań): Hinter den Kulissen des Ostmarkenvereins. Zur Entstehung der ‚Ostmarkenromane‘	65
Jürgen Haupt (Hannover): Literatur-Zensur- und Gegenstrategien. Die Fälle Johannes R. Becher und Heinrich Mann in der Weimarer Republik	77
Magdalena Michalak-Etzold (Poznań): Thematisierte Selbstzensur deutscher Autoren vor und nach 1945	91
Bogna Brzezińska (Poznań): Polens zentrale Zensurbehörde und die deutschsprachige Literatur 1945-1956	107
Hubert Orłowski (Poznań): Verlagsgutachten und Nachworte. Zur Förderung und Zensur deutscher Literatur in Polen nach 1945	125
Martin Rector (Hannover): Der unbequeme Bündnispartner. Zur selektiven Rezeption von Peter Weiss in der DDR	139
Wojciech Król (Poznań): Zur Rezeption Wolf Biermanns in den beiden deutschen Staaten	165
Marc Muylaert (Rouen): Von Bulgakow bis Loest. ‚Im Osten nichts Neues‘	179
Monika Bettin (Poznań): Die DDR-Zensur und die Selbstzensur in den Augen der Autoren des ‚Prenzlauer Berges‘	191
Veröffentlichungen der Mitarbeiter des Instituts für Germanische Philologie (1990-1994)	205

Überblick über Theorie der Frankoprovinzialismus in Clotodilena N. XXII (1995) S. 165-177.

EWA JURCZYK

Katowice

DAS DEUTSCHE BÜRGERLICHE DRAMA AUF DER POLNISCHEN BÜHNE UM DIE JAHRHUNDERTWENDE (18. - 19. Jh.) UND DIE ZENSUR

Abstract. Jurczyk Ewa, *Das deutsche bürgerliche Drama auf der polnischen Bühne um die Jahrhundertwende (18. - 19. Jh.) und die Zensur* [The German civic drama and the censoring at Polish stages around the turn of the 18th to the 19th century], *Studia Germanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXII: 1995, pp. 5-14, ISBN 83-232-0669-4, ISSN 0137-2467.

This article deals with two main problems: the struggle of the Polish theatre-directors against the respective occupational powers and the work of foreign censorship in Poland. The respective (individual) heads of the Polish theatres tried to avoid being censored by mainly playing dramas for pure entertainment. The censors were lulled into a true sense of security thus enabling the directors to stage more patriotic plays. The work of the censors will be shown with specific examples from the German popular drama (e.g. Kotzebue, Iffland, Ziegler, Soden, Babo). The arts of censoring focussed mainly on certain characters, such as the father, the mother, the ruler and on respective instances of criticism directed against nobility and the government.

Ewa Jurczyk, Instytut Filologii Germańskiej, Uniwersytet Śląski, ul. Puławskiego 6, 41-205 Sosnowiec, Poland.

In den ersten Jahren der Tätigkeit des polnischen Nationaltheaters (1765 gegründet), hing es nur von dem jeweiligen Unternehmer ab, ob ein Stück gespielt werden konnte oder nicht. 1790 entschied dagegen die Polizeikommission in Warschau, daß jeder das Recht hat, ohne „Hindernisse, Gebühren und Ausschließungen“¹ im Theater Stücke aufzuführen. Die einzige Bedingung war, die Polizeikommission zu benachrichtigen und ihre Erlaubnis zu erhalten. Nach dem Verrat der mächtigsten

¹ Zit. nach Zygmunt Hübner: *Boguslawski, człowiek teatru*. Warszawa 1958, S. 108.

polnischen Aristokraten in Targowica begannen die Targowica-Mitglieder ab Mitte August 1792 ihren Terror unter dem Schutz des russischen Heeres. Zu ihren ersten Maßnahmen gehörte das Schließen der *Gazeta Warszawska* (Warschauer Zeitung), das Verboten aller „Clubs“ (es ging dabei vor allem um das Verhindern aller Zusammentreffen der Patrioten) und das Einführen der Zensur. Als erstes beschloß die neu gegründete Zensurbehörde Wojciech Boguslawskis (1757-1829) Stück *Henryk IV na łowach* (Heinrich IV. auf Jagd) nach nur zwei Aufführungen zu verbieten. Die mächtigsten polnischen Familien fühlten sich durch dieses Stück direkt angegriffen, obwohl sich die Handlung dieses Dramas in England abspielt. Boguslawski ließ einen seiner Helden die Mächtigen dieser Welt aller möglichen Laster anklagen: der Verschwendungssucht, der Härte den Armen gegenüber, des Verrats am Vaterland. Diese Anklage weckte Empörung bei den Targowica-Mitgliedern; Boguslawski wurde aufgefordert, sich zu rechtfertigen. Er wußte sich so, geschickt zu verteidigen – die Handlung spielte sich doch in England ab –, daß die angegriffenen Aristokraten ihr Verbot zurücknehmen mußten, um das Gesicht zu bewahren.

Das Jahr 1794 brachte der polnischen Bühne eine nächste Erfahrung mit der Zensur. Boguslawskis Stück *Krakowiaczy i Górale* (Krakauer und Gorallen) erfreute sich schon nach der ersten Aufführung so großer Popularität und Beliebtheit, daß es die Aufmerksamkeit des russischen Generals und Diplomaten, Josif Igelström (1737 - 1817) auf sich lenkte. Dieses Stück gab nämlich (durch die vielen Lieder) den Schauspielern die Möglichkeit zu extemporieren, einer Handlung also, die sich mit der Zensur wie Feuer mit Wasser vertrug. Als Igelström, Oberbefehlshaber des russischen Heeres in Polen, sich dessen bewußt wurde, was für ein Zündstoff dieses Stück war, drohte er, den Autor und den polnischen Zensor zu verhaften. Das Eingreifen des Marschalls Moszyński rettete Autor und Zensor, nicht aber das Stück.² Die Behörden wurden auf Boguslawski aufmerksam; sein Ruf, ein gefährlicher Mensch zu sein, verbreitete sich wie Lauffeuer, und *Krakowiaczy i Górale* wurden – noch vor der Aufführung – von der österreichischen Zensur in Galizien verboten. Boguslawski war jedoch ein talentierter Schauspieler. Durch besondere Betonung konnte er das hervorheben, was zwischen den Zeilen verborgen lag. Es war kein Extemporieren, denn es geschah mit Hilfe von Gesten, Betonung oder Mimik, mit Elementen also, die sich der Zensur entzogen, denn wie sollte man auch einen Gesichtsausdruck zensieren. Diese Kunst brachte er den Schauspielern seiner Truppe bei. Die Zensurbehörden maßen z. B. den Stücken von Corneille keine patriotischen Anspielungen bei. Boguslawski besaß das Talent, sie auch bei der Aufführung von Corneille zu machen. Einige Male wurde er zum Präsidenten der preußischen Polizei in Warschau zitiert und verwarnet, daß „in Aufführungen alle Anspielungen vermieden werden sollten, die im Zusammenhang mit dem der preußischen Verfassung feindlichen Geist bleiben.“³

² Ebenda, S. 108.

³ Zitiert nach Z. Raszewski: *Boguslawski*. Warszawa 1972, S. 256. Vgl. auch Z. Hübner a.a.O., S. 56 f.

Boguslawski erschrak nicht, und führte seine Arbeit weiter fort. Den Höhepunkt seiner patriotischen Tätigkeit unter fremder Macht erreichte er im Moment, wo er Joseph Marius Babos (1756-1822) *Otto von Wittelsbach* aufführte (am 1. Januar 1801). Es war zugleich die größte Herausforderung an die preußischen Behörden. Boguslawski änderte den Ausgang des Stückes – statt seine Tat zu bereuen, befiehlt Otto den Kaiser zu töten – und ließ ein nicht vom Zensor begutachtetes Gedicht unter die Zuschauer verteilen; ein Gedicht, in dem er die Auferstehung Polens ankündigt.

Die Warschauer Polizei stellte einen Rapport an Friedrich Wilhelm über Boguslawski zusammen, in dem Boguslawski als „Erzrevolutionär“⁴ bezeichnet wurde, dem es immer gelinge, die Zensurbehörde zu hintergehen. Von der Polizei bekam Boguslawski Berufsverbot. Nach einem Jahr wurde ihm weitere Arbeit erlaubt, aber jeder Aufführung wohnte ein vertrauter Polizeispitzel bei, der die Aufführung überwachte.

Boguslawski selbst wurde zusätzlich ein Versprechen abverlangt, nie wieder das Theater als Tribüne gegen Preußen zu gebrauchen. Als Warnung sollten die materiellen Verluste, die er durch den Berufsverbot zu verzeichnen hatte, dienen. Boguslawski änderte seine Anschauungen nicht, wagte aber auch keine öffentliche Provokation mehr. Auf das Extemporieren verzichtete er, machte aber durch seine exzellente Schauspielkunst aus seinem Theater ein Theater der Anspielungen. Jede Änderung der politischen Situation, jedes Nachlassen der Kontrolle wurde sofort genutzt, um von der Bühne aus den patriotischen Geist zu festigen. Das Theater des Alltags war das ausgewogene Unternehmen, das den Zuschauer unterhalten und erziehen sollte. Die berühmte, von Joseph Sonnenfels (1733–1817) verfaßte Instruktion vom 15. März 1770, über die Theaterzensur verlangte, daß alles gestrichen wird, „was die Religion, den Staat im mindesten Beleidigt oder auch offenbar Unsinn und Grobheit, sogleich des Theaters einer Haupt- und Residenzstadt unwürdig ist.“⁵ Im Bestreben danach, daß die Schaubühne eine moralische Anstalt wird, hat der Nachfolger von Sonnenfels, Franz Karl Hägelin, 1784 die Aufgabe des Theaterstückes noch deutlicher formuliert: „Die Komödien und Schauspiel hat man aufbracht, damit die Tugenden erlernt und die Laster sollen gemeidet werden.“⁶ Und die Überwachung dieser Aufgabe war Sache des Zensors.

Boguslawskis Erfahrungen in Warschau machte ein jeder polnische Unternehmer in jedem der einzelnen Teilungsgebiete. In den einzelnen Teilungsgebieten war die Zensur verschieden organisiert. Boguslawskis Spielverbot für Warschau galt z.B. nicht für Posen. Die preußische Zensur entschied an Ort und Stelle, was gespielt werden konnte, und nur in Ausnahmefällen wurde Berlin um Entscheidung gebeten.

⁴ J. Got: *Antrepreneur w kłopotach, czyli dwa teatry Wojciecha Boguslawskiego*. In: *Pamiętnik Teatralny* 1966, S. 48; Z. Jabłoński: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781 - 1830*. Kraków 1967, S. 82f.

⁵ Zit. nach H. H. Houben: *Hier Zensur – wer da? Antworten von gestern auf Fragen von heute*. Leipzig 1918, S. 86.

⁶ Ebenda, S. 89.

Komplizierter war der Fall in Galizien. Dort mußte der in Lemberg residierende Generalgouverneur befragt werden. Seine Zensoren begutachteten das vorgelegte Stück und überreichten es dem polnischen Unternehmer mit Hinweisen auf Stellen, die korrigiert werden sollten. In vielen Fällen wurde die schon korrigierte Version nach Wien geschickt, zwecks Begutachtung durch das Revisorium der Generalzensur. In Sachen Theater mußten die meisten Entscheidungen in Wien getroffen werden. Dieses Hindernis wußten die polnischen Theaterunternehmer geschickt auszunutzen. In Erwartung der Entscheidung wurden neutrale Opern oder Komödien gespielt, die der Truppe Geld einbrachten, der Stadt Unterhaltung boten, und die lokalen Behörden überzeugten, daß das Theater weit entfernt von Propaganda, Agitation oder gar Revolution ist. In Lemberg war nur eins gefährlich – die Größe und die Macht der Polen zu preisen.⁷

Am meisten gefürchtet war die russische Zensur. Der Stellvertreter der russischen Obrigkeit in Polen, Großprinz Konstanty, hatte persönlich verfügt, daß jedes mutigere Wort, jede verdächtige Äußerung, sofort gestrichen werden sollte. Das war jedoch nicht alles, denn seine Agenten hatten jede Aufführung zu besuchen, wo sie nicht nur den Text zu überwachen, sondern zugleich die Reaktionen des Publikums zu registrieren hatten. So glaubte die russische Obrigkeit die Fehler des Zensors zu entdecken. Es wurden aber außer Maßnahmen gegen den Autor und Zensor noch welche gegen die Zuschauer unternommen, die heiß applaudierten: „dort wo kein polnisches Herz gleichgültig bleiben konnte“.⁸ Diese Zuschauer wurden in Spezialrapporten denunziert. Das Publikum fürchtete immer häufiger den Besuch im Theater und blieb ihm fern. Die preußische und österreichische Zensur kontrollierte und überwachte Vieles, aber sie bedrohte die Existenz der polnischen Bühne nicht. Immer konnten die polnischen Unternehmer eine Lücke in den Vorschriften finden und ein neues Unternehmen gründen. Die russische Zensur vertrieb den Zuschauer aus dem Theater und verhinderte jahrelang die Entwicklung des polnischen Theaters in den Gebieten unter russischer Macht.

Die aufgeführten deutschen Stücke gehörten in der Mehrzahl zu dem alltäglichen Programm der Bühnen. Der Zensor war daher eher bestrebt zu verhindern, daß die Gesetze der Moral verletzt werden oder das Ansehen des Herrschers geschmälert wird, als patriotische Anspielungen herauszufinden und zu streichen. In diesen Punkten schienen sich die Zensoren einig gewesen zu sein, denn in den meisten Stücken werden ähnliche Wörter oder Passagen gestrichen.⁹

Vergleicht man Original, Übersetzung und letztlich Bühnenversion, die nach Begutachtung des Zensors zur Aufführung freigegeben wurde, gewinnt man den Eindruck, daß sich die Eingriffe des Zensors auf das ganze Figurenensemble bezogen. Besonders stark wurde in die Darstellung von vier Gruppen von Gestalten ingeriert: der

⁷ Vgl. B. Lasocka: *Teatr Lwowski w latach 1800–1842*.

⁸ Hübner, a.a.O., S. 78.

⁹ Die Untersuchung wurde anhand zensierter Übersetzungen der deutschen Stücke durchgeführt. Die sich zur Zeit in der Biblioteka Śląska in Katowice befindenden Handschriften sind Teil der ehemaligen Lemberger Theaterbibliothek.

Herrschergestalt, der Gestalt des Mannes (Vater, Ehemann), der Gestalt der Frau (Mutter, Ehefrau, Tochter, Geliebte) und der Gruppe der adligen Protagonisten.

Was die erste Gruppe anbetrifft, die Gestalt des Herrschers also, waren sowohl Autor als auch Übersetzer bestrebt, die Herrschergestalt nicht nur in ihrer Rolle als Oberhaupt, sondern auch in der eines Familienmitgliedes zu zeigen, also mit allen möglichen menschlichen Eigenschaften auszustatten. Die amtlichen Prüfer vertraten die entgegengesetzte Meinung: alle Aussagen, die darauf deuten könnten, daß der Herrscher auch Vater, Gatte oder ein verliebter junger Mann ist, wurden aus dem Text gestrichen. Der Herrscher durfte auf der polnischen Bühne nur König oder Fürst sein, auch der Frau und dem Sohn gegenüber. Die Anrede „Lieber Vater“ ist oft gestrichen und gegen die offizielle „König“ oder „Fürst“ getauscht worden (Soden, *Inez de Castro*, Ziegler, *Der Lorbeerkrantz*). Das verursacht, daß das Verhältnis zwischen dem königlichen Vater und seinem Sohn dem zwischen Herrscher und Untertan glich. Auch die allgemeine Ausstrahlung des Herrschers entsprach dem polnischen Zensor nicht, denn er griff korrigierend ein. Es wurden Äußerungen gestrichen, die das allzu „Irdische“ des Herrschers hervorgehoben hatten („Er hat Kräfte wie ein Bär“ – Ziegler, *Der Lorbeerkrantz*), oder durchblicken ließen, daß eine herrschende Person von Niederträchtigkeiten nicht frei ist: „Der Zorn eines Fürsten gleicht einem angeschwemmten Bergstrom, seine Kraft ist mächtig, er reißt Felsen mit sich fort.“ (Ziegler, *Der Lorbeerkrantz*) Die Obrigkeit durfte die Gesetze der Moral oder des Staates nicht mißachten, ihren Willen als Recht betrachten, sich den Frauen gegenüber mehr Rechte herauszunehmen, als ein durchschnittlicher Bürger. Sogar wenn es im Original alles nur Andeutungen oder Mißverständnisse sind, die im Laufe der Handlung aufgehoben werden, wurde in der polnischen Version der leiseste Zweifel an der Makellosigkeit der Obrigkeit peinlich genau vermieden.

In der polnischen Version mußte der Herrscher außerdem ein innerlich starker, von keinen Zweifeln geplagter Mensch sein. Erwägungen, ob ein König über Leben und Tod entscheiden kann, paßten nicht in das Bild des starken Oberhauptes, deshalb wurden sie gestrichen (Soden, *Inez de Castro*) Genauso wie der Verdacht, der König könnte ein Mörder sein, oder ein Mensch ohne Ehre, der die Tradition nicht achtet (Spiess, *Klara von Hocheneichen*). Infolge dieser Korrektur ähnelt das Oberhaupt der polnischen Version einem Monolit ohne Makel. Die in vielen Stücken erscheinende recht kritische Beurteilung des Herrschers seitens des Untertans, glaubte der Theaterzensor korrigieren zu müssen. Deshalb konnte der einzelne Bürger nicht den König und sein Leben beurteilen, gegen den Willen des Königs und seine Ungerechtigkeit aufbegehren, oder gar Rachepläne schmieden. Alle Äußerungen, die solche Gedanken veranschaulichten, wurden sorgfältig aus dem Text gestrichen. Ähnliche Maßnahmen wurden getroffen, um das Bild des Mannes in seinen Rollen als Vater oder Ehemann zu schonen. So konnte der Mann auf der polnischen Bühne niemals den Mut verlieren und Angst zeigen; ein Ritter, der den Mut verliert und statt die Frauen zu verteidigen, mit ihnen vor den Feinden fliehen will (Spiess, *Klara von Hocheneichen*), oder ein Vater, der aus Angst vor Vereinsamung im hohen Alter den Sohn terrorisiert

(Iffland, *Verbrechen aus Ehrsucht*), waren in der polnischen Bühnenversion undenkbar. Alle Anspielungen oder direkte Aussagen, die so ein Bild des Mannes aufwerfen konnten, wurden sorgfältig ausgesucht und gestrichen. Der deutsche Vater konnte sich beschweren: „Je nun, der alte Vater muß sich's ja gefallen lassen.“ (Iffland, *Verbrechen aus Ehrsucht*); der polnische Zensor fand jedoch diese sanfte Art der Erpressung für den polnischen Zuschauer ungeeignet. Ähnlich wie es der Untertan im Umgang mit der Obrigkeit tat, sollte sich das Kind dem Vater gegenüber verhalten. Um das Bild des gehorsamen, fügsamen Sohnes zu wahren, strich der Zensor alle ausgeführten oder nur angekündigten Lossagungen vom Vater. Nicht nur die Proteste des Sohnes, z.B. gegen die Bevormundung seitens des Vaters, sondern auch die Vorwürfe des Vaters z.B. gegen den Eigenwillen des Sohnes, Aussagen also, die andeuten könnten, daß die Harmonie zwischen Vater und Sohn gestört ist, bekam das polnische Publikum nicht zu hören. Die Strenge der Tochter gegenüber ist dagegen in vielen Fällen gemildert worden. Direkte Befehle an die Tochter (Ziegler, *Der Lorbeerkrantz*), Drohungen, barsche Antworten, die dem Mädchen erteilt werden (Kotzebue, *Der Wildfang*), sind in der polnischen Bühnenversion nicht zu finden.

Nicht nur die Obrigkeit, auch die Eltern erscheinen deshalb auf der polnischen Bühne als fast fehlerlose, unbeirrbar Wesen, die Liebe und Autorität wecken sollen. Niemals durfte ihre Ehe als schlechtes Beispiel für die Kinder angeführt werden. Der deutsche Vater konnte bitten: „Nehmt kein Beispiel an euern Eltern“ (Kotzebue, *Der Wildfang*), seine Entsprechung auf der polnischen Bühne – nicht.

Außer Obrigkeit und Eltern gab es noch ein Wesen, dessen Bild für den polnischen Zuschauer beschönigt werden sollte, nämlich die Frau. Vergleicht man Original, Übersetzung und Bühnenversion, so läßt sich schlußfolgern, daß die deutsche Frau kritischer und offener behandelt wurde und die in Verbindung mit ihr auftretende sexuelle Moral viel lockerer war, als in der polnischen Fassung. Deshalb griff der Zensor immer sehr radikal ein, obwohl sich schon der Übersetzer bemüht hatte, das Bild zu korrigieren. Der Übersetzer ließ alle Anspielungen auf das Alter der Frau oder ihren Egoismus (Kotzebue, *Der Wildfang*), sowie Erwägungen über finanzielle Regelungen in der Ehe aus (Iffland, *Verbrechen aus Ehrsucht*). Der Zensor ging noch weiter im Bestreben, die Frau zu idealisieren und ihr vor allem alle Sinnlichkeit zu nehmen. Undenkbar waren deshalb Frauen als Geliebte außer Ehe (Soden, *Inez de Castro*). Sie konnte nur als Verführerin auftreten, bei der es galt, sie zu verdammen. Erinnerungen an die erste Nacht (Soden, *Inez de Castro*) oder eine allzu große Vertraulichkeit des Mannes mit dem Dienstmädchen (Kotzebue, *Der Wildfang*) waren Ausdruck zu großer Freizügigkeit im Behandeln der Moral, als daß sie dem Publikum in Polen präsentiert werden konnte. Alle Episoden, die gegen die Frau als zartes, empfindsames Wesen sprechen könnten, fielen der Zensur zum Opfer. So konnte eine Frau unmöglich den Mann erpressen, ihn angreifen oder kritisieren. Die in den deutschen Dramen vorkommenden Erwägungen zum Selbstmord (Spiess, *Klara von Hocheneichen*) oder zur Abtreibung (Soden, *Inez de Castro*), als Form eines vom Menschen und nicht von Gott verursachten Todes, waren für das polnische,

meistens katholische Publikum, unannehmbar, da sie Gotteslästerung bedeuteten. Die Befürchtung, so ein Beispiel könnte Schule machen (Selbstmord oder Abtreibung), spielte dabei bestimmt eine auch nicht unwesentliche Rolle.

Noch einer Gruppe von Figuren galt die Besorgnis des Zensors, und zwar dem Adel. Als Angriff auf den Adel galten für den Zensor alle Vorwürfe gegen die Verschwendungssucht und die Spieleidenschaft des Adels, sowie das Fetischisieren des Geldes (Iffland, *Verbrechen aus Ehrsucht*). Auch Vorwürfe gegen die Herzlosigkeit des Adels paßten in das Bild des aufrichtigen Menschen nicht, das auf der Bühne gezeigt werden sollte. So wurden niemals die Härte und der Hochmut des Adels erwähnt. Beispiele dafür, daß Vertreter niederer Klassen für Adlige Spielzeug sind, das man fallen läßt, wenn man gelangweilt ist, und daß in dieser Klasse von Familienleben und der Existenz der Familienbande keine Rede sein kann, wurden gestrichen.

Gefährlich schien der Zensur auch die Idee vom Ausgleich der Stände zu sein. Für die deutschen Dramenschreiber war es ein wichtiger Punkt in der Gestaltung der Handlung; als solcher wurde er auch meistens vom Übersetzer verstanden. Die Zensur strich die meisten Erwägungen zu diesem Thema.

Es gibt noch ein Gebiet der Tätigkeit des Zensors, das man als Verhinderung der zu großen Anpassung an die polnische Realität bezeichnen könnte. Die meisten Übersetzer fügten den Stücken die Bemerkung „An die polnischen Verhältnisse angepaßt“ oder „An die polnischen Sitten und Bräuche angepaßt“ hinzu. Die Figuren des Originals versichern, daß sie „ehrliche Deutsche“ sind. Diese Formulierung wurde niemals als „ehrlicher Pole“ oder getreu als „ehrlicher Deutscher“ übersetzt. Statt „ein ehrlicher Deutscher“ hieß es „ein ehrlicher Mann“. Kamen die Protagonisten im Stück „nach Deutschland“, so wurde „in dieses Land“ übersetzt. Dort, wo schon in der Übersetzung das Wort „polnisch“ aufgetreten ist, ist es oft gestrichen worden, wodurch die Aussagen oft ihre Logik verloren hatten (Kotzebue, *Falsche Scham*). Die Figuren tragen zwar polnische Namen, aber sie bewegen sich in einer Welt, die vielmehr aus der Mentalität der Polen, als aus der Realität herauskonstruiert wurde. Der Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit wurde nicht berücksichtigt oder gar akzentuiert. Aussagen, die das Einbetten der Handlung in die polnische Realität ermöglicht hätten – „Haben Sie denn nicht erzählt, daß ihr Mann noch in den Kämpfen der Konferenz von Bar gefallen war?“ (Kotzebue, *Der Wildfang*) – sind nur unbedeutende Episoden, die schnell vergessen werden.

Feststellungen, der Held habe „dem Vaterland gedient“ wurden gestrichen. Die deutlich artikulierte Information, daß jemand polnisch spricht, mißfiel dem Zensor oft. Die Zensur verhinderte also sehr oft die Verdeutlichung der Bemerkungen, die darauf deuten könnten, das Ganze spiele sich in Polen ab. Der Handlungsort war weder deutsch noch polnisch, denn auch Anspielungen auf die gesellschaftliche Situation in Polen wurden gestrichen, z. B. Aussagen, die Anspielungen auf diese Aristokraten waren, die trotz der Teilung Polens durch ihren Verrat in Targowica ihr Vermögen behalten oder vermehrt haben, waren unzulässig (Kotzebue, *Falsche Scham*). Versuche in der Manier Boguslawskis, dem Text ein Lied zuzufügen, das auf die aktuelle

gesellschaftliche und politische Situation in den Teilungsgebieten einging, wurden sorgfältig kontrolliert. So war z. B. der Lebensstil der polnischen Aristokraten ziemlich bekannt, folglich wurden alle Aussagen über die Verschwendungssucht der „feinen“ Frauen gestrichen, die sich in der Nachahmung der fremden, oft sehr kostspieligen Mode äußerte (Kotzebue, *Falsche Scham*).

Viele Zensoren haben jedoch manchmal bewiesen, daß sie über ein ausgeprägtes Theatergespür verfügen. Haben Dramenautor und Übersetzer eine Gestalt äußerst kraß charakterisiert, aus ihr eine Karikatur gemacht, griff der Zensor auch sehr entschlossen ein. Deshalb wurden unter anderen alle Äußerungen von Peregrinus im *Vielwisser* von Kotzebue um etwa zwei Drittel gekürzt. Vielleicht stimmte die Ansicht des Prüfers in dieser Hinsicht mit denen der Kritiker überein, die meinten, daß solche Gestalten der polnischen Realität fremd seien. Der allgemeinen Tendenz nach, scheint jedoch die erste Möglichkeit zuzutreffen, da alle an eine Karikatur erinnernden Figuren des Originals in der polnischen Bühnenversion weniger extrem gestaltet wurden. Die polnischen Protagonisten erschienen zwar entschlossener und deutlicher ausgeprägt, schlugen aber niemals ins Extreme um (Kotzebue, *Der Wildfang* und *Der Vielwisser*). Oft verursachten diese Eingriffe des Zensors, daß das Stück publikumsfreundlicher wurde. Durch das Streichen der zu langen Äußerungen (Kotzebue, *Der Vielwisser*) gewann das Stück an Tempo und Komik. Dort, wo der Übersetzer die Bühnenwirksamkeit des Stückes nicht erkannte oder mißachtete, griff der Zensor korrigierend ein, und er erwies sich dadurch als besserer Menschenkenner und Psychologe, der die Aufnahmefähigkeit des Publikums besser einschätzte.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß in Stücken, die reine Unterhaltungsstücke waren, der Zensor nicht weniger selten eingegriffen hatte als in den patriotisch gefärbten. Im Programm der polnischen Bühnen dominierten Stücke, die als Unterhaltung oder Trost für den mit Komplexen beladenen deutschen Bürger gedacht waren. Versuchte der Übersetzer diese an das deutsche Publikum adressierten Stücke an die polnische Wirklichkeit anzupassen, so war der Zensor bestrebt, sie noch stärker als es im Original der Fall war, in Richtung der verschwommenen allgemeinmenschlichen Werte zu rücken. Die in den polnischen Bühnenversionen geschaffene Welt war im noch stärkeren Grade Wunschwelt, als die im Original. Mann, Frau, Herrscher, zwischenmenschliche Beziehungen – all das waren Wunschbilder, denen die polnische Mentalität, nicht aber die polnische Realität zugrunde lag. Die Gestalten bekamen Züge von Menschen im humanistischen, nicht im gesellschaftlichen oder politischen Sinne. Das Streichen der Worte, die auf die polnische Nationalität hinweisen würden, oder das Nationalbewußtsein heben könnten, verliehen dem humanistischen Bild des Menschen auf der polnischen Bühne einen Hauch Wahrscheinlichkeit; ein Pole, der sich mit der Herrschaft der fremden Mächte abfindet und seine Vaterlandsliebe nicht artikuliert, wäre eine wenig überzeugende Figur. Das Betonen der Nationalität zieht die Auseinandersetzung mit der politischen Situation in Polen nach sich. Und das war der gerade Weg zu politischen Anspielungen; zu Abrechnungen mit Verrätern, Kampfkündigungen gegen die Besatzungsmächte u.ä. Die Zensoren waren sich dieser Gefahr

bewußt. Wenn die Nationalität der Helden deutlich als polnische bestimmt wäre, hätten Direktoren, Regisseure und Schauspieler die Möglichkeit gehabt, das Stück mit politischen und gesellschaftlichen Anspielungen auszustatten.

Die Art der Beurteilung des Zensors weist darauf hin, daß zumindest in den deutschsprachigen Besatzungsgebieten, die Begutachtung in zwei Etappen verlief. Als erster kontrollierte das Stück ein Prüfer, der die polnische Sprache gut beherrschte, dann erst setzte die fremde Behörde ihre Erlaubnis darunter. Nicht nur die Tatsache, daß alle Bemerkungen über die Eingriffe in polnischer Sprache gemacht wurden, sondern auch – und das vor allem – die Kenntnis der Psyche und der Erwartungen der Polen sprechen dafür, daß die erste Korrektur von einem Beamten unternommen wurde, der die Sprache und die Mentalität der Polen gut kannte. Die deutschen Stücke wurden zu Stücken, in denen man die – ein wenig verstümmelte – Mentalität der Polen spürt. Der Übersetzer ließ der Bühne den Weg für die Vervollkommnung des Bildes, für das Einführen vaterländisch-patriotischer Elemente offen, der Zensor schloß ihn.

Quellen

- Joseph Marius Babo: *Die Strelitzen*. Berlin 1793.
Rokosz Streliców. Lwów 1814, Handschrift, Sign. BTLw 912.
- August Wilhelm von Iffland: *Verbrechen aus Ehrsucht*. In: *August Ifflands Dramatische Werke*, Leipzig 1844, Bd.I.
Wystepek z ambicyi. Lwów 1814, Handschrift, Sign. BTLw 814.
- August Wilhelm von Kotzebue: *Falsche Scham*. In: August von Kotzebues sämtliche dramatische Werke. Leipzig 1828, Bd.VIII.
Wstyd falszywy. Lwów 1802, Handschrift, Sign. BTLw 778.
Der Papagoy. In: *August von Kotzebues sämtliche dramatische Werke*, Bd.II.
Papuga czyli miłość synowska. Lwów 1802, Handschrift, Sign. BTLw 873.
Die Sonnenjungfrau. In: *August von Kotzebues sämtliche dramatische Werke*, Bd.IV.
Dziewica słońca. Warszawa 1800, Zensierter Druck, Sign. 245.
Der Vielwischer. In: *August von Kotzebues sämtliche dramatische Werke*, Bd.XII.
Wielowiedz. Lwów 1819, Handschrift, Sign. BTLw 724.
Der Wildfang. In: *August von Kotzebues sämtliche dramatische Werke*, Bd.II.
Trzpiot. Lwów 1800, Handschrift, Sign. BTLw 735.
- Julius de Soden: *Inez de Castro*. Leipzig 1820.
Inez de Kastro. Lwów 1802, Handschrift, Sign. BTLw 715.
- Friedrich Wilhelm Ziegler: *Der Lorbeerkranz oder die Macht der Gesetze*. Wien 1799.
Wieniec laurowy albo moc praw. Lwów 1814, Handschrift, Sign. BTLw 712.

