

# Jacques le Rider über die «Zensur in jedem Sinne»

Ein Interview mit dem französischen Kulturschaffenden

**TM:** Herr Le Rider, am Schluss des Interviews, das wir nach Erscheinen Ihrer Monographie über den Sprachkritiker Fritz Mauthner letzten Sommer führten und das in der Oktobernummer 2012 erschienen ist, wiesen Sie auf Ihr nächstes Buchprojekt hin, eine Arbeit über das Phänomen der Zensur in der Donaumonarchie, die im Dezember 2014 publiziert werden soll. Darauf erschien zunächst die von Ihnen unter dem Titel *Derniers Messages* herausgegebene Sammlung von Aufsätzen Stefan Zweigs. Wir haben in der April/Mainummer auf diese Publikation hingewiesen und Ihre Einleitung in deutscher Übersetzung beigefügt.\*

Dann kam bei Albin Michel Ihre Untersuchung *Les Juifs Viennois à la Belle Epoque* heraus. Und nun liegt eine Projektskizze zu Ihrem aktuellen work in progress vor, die den Arbeitstitel trägt: «Wien: die Zensur in jedem Sinne – Freud, Kraus, Schnitzler.»



Jacques Le Rider, 2013

Schon allein aus der Aufzählung der genannten Titel ergibt sich – abgesehen von Ihren Arbeiten zu Nietzsche und Goethe – gewissermaßen ein *Urphänomen* Ihres bisherigen Kulturschaffens – Ihre Arbeiten sind motivisch sehr oft im Wiener Umfeld der Donaumonarchie verwurzelt. Den Anfang hierzu hatte ja bereits Ihre allererste Buchpublikation gebildet, die Monografie über Otto Weininger,

diesen «rätselhaften Menschen», wie Strindberg ihn nannte. Alle diese Publikationen mündeten gewissermaßen in Ihr 1990 erschienenes Wiener «Hauptwerk»: *Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne – Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität.*\*\*

Auch Ihr gegenwärtiges Projekt wird den Leser in das Wiener Umfeld während der letzten Jahrzehnte der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie führen. Aber das Thema «Zensur» scheint uns zugleich auch in der Gegenwart hochaktuell zu sein. Jedenfalls im Sinne von Karl Kraus, dessen Ausspruch Sie in der Projektskizze anführen: «Zensur und Zeitung – wie sollte ich nicht zugunsten jener entscheiden? Die Zensur kann die Wahrheit auf eine Zeit unterdrücken, indem sie ihr das Wort nimmt. Die Zeitung unterdrückt die Wahrheit auf die Dauer, indem sie ihr Wort gibt. Die Zensur schadet weder der Wahrheit noch dem

Wort; die Zeitung beidem.» Ein Blick in die Zeitungs- und Medienlandschaft der Gegenwart scheint das Wort von Kraus noch wahrer werden zu lassen. Was ist zum Beispiel wahr an der Berichterstattung über die am Ausgang unseres Jahrhunderts stehende Katastrophe von 9/11 oder über die aktuelle Lage in Syrien? Doch könnten Sie zunächst vielleicht umreißen, was Sie unter «Zensur in jedem Sinne» verstehen?

**JLR:** In der Tat war für mich die Wiener Moderne immer wieder ein Sog, dem ich mich nicht entziehen konnte. Dieser «spatialisierte» Epochenbegriff Wiener Moderne ist irreführend, wenn er ein Zusammengehören, einen gemeinsamen Stil oder irgendein unverwechselbares *air de famille* vortäuscht. Mich faszinieren bestimmte Autoren (Freud, Schnitzler, Kraus, Musil *e tutti quanti*), deren jeweilige



Karl Kraus

Lebens- und Wirkungskreise ab und zu in Berührung kamen, aber im Wesentlichen genauso getrennt waren, wie wenn sie in verschiedenen europäischen Metropolen gelebt hätten.

Mein Interesse für das Thema Zensur hat mich zu Karl Kraus und zum unermesslich weiten und reichen Kontinent *Die Fackel* zurückgebracht. Kraus hat eine unwiderstehliche Wirkung: Bald zieht er

mich an, bald stößt er mich ab. Seine Medienkritik, die von einer Dialektik der von den liberalen Zeitungen im 19. Jahrhundert erhofften Aufklärung ausgeht, ist radikal. Die «vierte Macht» oder «vierte Gewalt» der Demokratie hat alle anderen drei von Montesquieu unterschiedenen *pouvoirs* zu Simulakren reduziert. Die Exekutive, die Legislative und selbst die Rechtsprechung sind in den Augen von Karl Kraus zu Marionetten der durch «die Zeitung» (für Kraus war es die *Neue Freie Presse*) konstruierten und manipulierten öffentlichen Meinung geworden. «Manipulation» ist ein Wort, das antidemokratische, geheimgehaltene Absichten erahnen lässt. Doch geht es grundsätzlich um die etymologische Bedeutung von *informieren* und *Information*, zwei Wörter, die nichts anderes aussagen als *formieren* und *Formierung* oder *formatieren* und *Formatierung*. Dabei geht es Kraus nicht primär um die Entlarvung eines *malin génie* der Journalisten (selbst wenn er nicht selten die Presse als schwarze Magie auffasst): Er weiß genau, dass die proklamierte Pressefreiheit, die man gewöhnlich als

\* Siehe: «Stefan Zweig (1881-1942). Ein humanistischer Kosmopolit», *Der Europäer*, Jg. 17, Nr. 6/7 (April/Mai 2013)

\*\* Siehe Th. Meyer in *Die Drei*, Juni 1990

ein fundamentales Verfassungsprinzip jeder Demokratie betrachtet, nichts anderes ist als die Freiheit der Presseindustrie. Der politische Liberalismus (1) wird zur farcenhafte Ideologie, wenn er im Dienst des kapitalistischen Liberalismus (2) steht. Liberalismus 1 und Liberalismus 2 sind aus dieser Perspektive nicht nur verschieden, sondern entgegengesetzt. So kann man Karl Kraus' Pressekritik verstehen. In meiner Formulierung klingt es natürlich recht katheredhaft. Doch ist die Lektüre der *Fackel* (abgesehen von manchen Beiträgen, die Kraus am Anfang abdruckte, und die nicht immer sein eigenes Niveau erreichten), eine wahre *voluptas*. Ich kenne – abgesehen vielleicht von Nietzsche und (Pardon, Herr Kraus, für diese Häresie, die Sie mir nicht verzeihen werden!) Heine keine vergleichbar brillante und zugleich profunde deutsche Prosa. Und doch ist Kraus permanent ein Ärger. Eine fortlaufende Fehleinschätzung. Ein in seinen letzten Konsequenzen zur Tilgung der ganzen gedruckten Produktion seit Goethe mit Ausnahme von Nestroy führendes Autodafé (Karl Kraus als Großinquisitor und Superzensor!). Natürlich gehört eine schonungslose Pressekritik zu den Voraussetzungen des *esprit critique*. Selbstverständlich gehört Kraus zu den Inspiratoren der Medienkritik im 20. Jahrhundert. Doch führt seine Pressedestruktion zu keiner konstruktiven Pressekritik, sondern zu einer allgemeinen *damnatio* und *tabula rasa*. Wollen wir zu einem Gesellschaftssystem der *arcana imperii* und der strengsten Zensur, also zu einer Welt ohne Presse und ohne Journalisten zurückkehren? Karl Kraus war ein Anti-Journalist und *Die Fackel* eine *counter-Zeitung*. Also doch ein Journalist und eine Zeitung. Die wünschenswerte Alternative zur «schwarzen Magie» der Medien ist sicher *nicht* die Abschaffung der «vierten Gewalt» der Demokratie.

**TM:** Sie betonen zu Recht das Individuell-Menschliche gegenüber dem «spatialisierten» Epochebegriff der «Wiener Moderne», den Sie für irreführend halten, weil das Individuelle in ihm zu verschwimmen oder zu verschwinden droht. Ihr lebendig-ambivalentes Verhältnis zu Kraus zeugt gerade von diesem besonderen, individuellen Element bei ihm. Sie zeigen, inwiefern Kraus zu lesen für Sie eine wahre *voluptas* bedeuten kann. Und sie schildern seinen Hang zum Autodafé als einen eher abstoßenden Zug an ihm.

Seine Pressekritik zählen Sie einerseits zu den inspirierenden Faktoren der Medienkritik des 20. Jahrhunderts. Doch scheint die Kraus'sche Kritik andererseits in der puren Negation stecken zu bleiben. Die Abschaffung der Demokratie ist nach Ihnen keine wünschenswerte Alternative zu der von Kraus gezeißelten «schwarzen Magie» der Medien.

Gibt es eine solche Alternative überhaupt? Und wie würde sie in Ihren Augen aussehen?

**JLR:** Ja, die Kraus-Lektüre ist jedes Mal eine *delectatio*. Keiner bedient die deutsche Sprache und bedient sich ihrer mit soviel Witz. Und doch scheint mir Kraus in eine Sackgasse einzurennen. Das letzte Jahrzehnt der *Fackel* war melancholisch. Immer weniger Abonnenten, unregelmäßiges Erscheinen, und, scheint mir, eine wachsende Entfremdung von der Zeitgeschichte, in der er verstrickt ist. Die Kraus-Verehrer wollen uns klarmachen, dass *Die dritte Walpurgisnacht* den Faschismus und den Nationalsozialismus so fulminant angreift wie *Die letzten Tage der Menschheit* den Selbstmord der europäischen Kultur im Ersten Weltkrieg. Und doch hat die Nachwelt ein einziges Zitat in Erinnerung: «Mir fällt zu Hitler nichts ein.»

Seine Pressekritik ist eine wütende Liberalismuskritik, eine medienkritische Dialektik der Aufklärung. Karl Kraus denunziert die Perversion des Projektes der Aufklärung im Namen der Werte des klassischen Liberalismus der vorrevolutionären Aufklärung (s. Condorcet, Nicolas de, *Fragments sur la liberté de la presse*, 1776 oder Mirabeau, *Sur la liberté de la presse, imité de l'anglais, de Milton*, première édition Londres, 1788) und der Goethe-Zeit (s. Wilhelm von Humboldt, «Über Pressefreiheit», 1816). Über den Zustand des Journalismus in der Epoche der *Neuen Freien Presse* urteilt Kraus im Namen dieses Ideals der Pressefreiheit im Dienst der Bildung und der politischen Meinungsautonomie des Einzelnen. Im Grunde sehe ich Kraus wie Fritz Mauthner, dessen *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Mauthner betont es immer wieder, keine Sprachreform, keine Erfindung einer Idealsprache in Aussicht hatten. Was erreichte Mauthner? Er sagt es am Ende des dritten Bands der Sprachkritik (insgesamt über zweitausend Seiten!): «Eine ruhige Verzweiflung» und «das Eingeständnis, dass das Wort nicht hilft». Ebenfalls gelangt Karl Kraus am Ende seiner ozeanisch weiten und breiten *Fackel* zum endgültigen Befund, die Presse sei schon immer Mist und Gift gewesen und werde entsprechend immer unausstehlicher und bedrohlicher. Und doch macht dies das Ideal von Condorcet, Mirabeau und Humboldt nicht zunichte: die Pressefreiheit hätte die Mistbeete der Demokratie und der Volksbildung sein sollen. Zum gerechten Verständnis von Karl Kraus kann man unterstreichen, dass die historische Situation eines Wiener Liberalen im Sinne Goethes und Humboldts vom Ersten Weltkrieg bis 1936 die Vorstellung kulturfördernder Massenmedien zur aussichtslosen Utopie verkümmern ließ.

Kraus versuchte immer wieder, in der Negation nicht stecken zu bleiben. Er handelte als *intellectuel engagé*, indem er an der Konzeption des vom Nationalrat der I. Österreichischen Republik am 7. April 1922 verabschiedeten Pressegesetzes zusammen mit dem Redakteur der Arbeiter-Zeitung Friedrich Austerlitz mitwirkte. Doch machte die Békessy-Affäre wenig später klar, dass die Bekämpfung

der Korruption im Wiener Pressewesen nicht wirklich effektiver geworden war. In der 1925er Oktobernummer der *Fackel* steht der berühmte Spruch gegen Békessy: «Hinaus aus Wien mit dem Schuft!».

Übrigens finde ich gerade diesen legendären Bannspruch nicht sonderlich gelungen (*quandoque dormitat Homerus...* sprich *Carolus Krausus*), denn das unerträgliche Echo an «Hinaus aus Wien mit den Juden!» ist für mein Ohr nicht zu überhören. Das ist aber ein anderes Blatt. Karl Kraus' paradoxe jüdische Identität ist ein Thema, worüber die Kraus-Forschung mit all ihrer Gelehrsamkeit immer noch streitet.

**TM:** In meiner Studentenzeit hatte ich einmal das Vergnügen, bei einer Produktion des von Ihnen erwähnten Kraus-Stücks *Die letzten Tage der Menschheit* im Basler Theater auf dem Hintergrund hübscher Wiener Kaffeehaustischen Kulissen schieben zu dürfen.

Wie beurteilen Sie dieses Stück? Gehört es für Sie zu den anziehenden oder abstoßenden literarischen Produkten von Kraus? Was ist seine literarische Qualität? Noch heute aufführbar?

**JLR:** Wie Goethe, als er den *Faust II* konzipierte, dachte Karl Kraus kaum an die Aufführbarkeit seiner «Monstertragödie» der Gegenwart, als er *Die letzten Tage der Menschheit* zuerst als Folge von Szenen in der *Fackel* veröffentlichte. Immerhin fasste er die uferlose, mindestens zehn Abende füllende Buchfassung zu einer Bühnenfassung zusammen, aus der er häufig in seinen berühmten Lesungen Teile präsentierte. Dieses Mammut-Werk ist eines der großartigsten Beispiele des dokumentarischen und des politischen Theaters im 20. Jahrhundert. Einige Regisseure haben die Herausforderung, ja die «impossible mission» angenommen, das Kraus'sche Meisterwerk zu inszenieren. Eine Hauptschwierigkeit ist, dass Kraus' Texte immer ein extrem dichtes Geflecht von nicht immer leicht wiederzuerkennenden Zitaten und Anspielungen sind. Man müsste, fürchte ich, *Die letzten Tage der Menschheit* schon dreimal in einer Ausgabe mit akribischem kritischen Apparat gelesen haben, um eine Theateraufführung wirklich zu genießen, oder man müsste wie in der Oper, wenn die Übertitel den Gesang begleiten, den niemand verstehen kann, da ein amerikanischer Tristan einer russischen Isolde gegenübersteht, den Kommentar in den Übertiteln nachliefern (eine lächerliche Vorstellung?). Mein persönliches Gefühl ist (aber ich gestehe ein, dass ich in Theatersachen sehr wählerisch bin und alles, was unter «ausgezeichnet» läuft, mit Ungeduld ablehne...), dass die Aufführung zwangsläufig viel langsamer über die Bühne geht, als die Lektüre *dans un fauteuil*. Wenn ich also das Risiko eingehen muss, eine nicht ganz befriedigende Aufführung der *Letzten Tage der Menschheit* zu ertragen, so



Arthur Schnitzler

entscheide ich mich nach dem Stichwort von Musset für das *théâtre dans un fauteuil*. So oder so ist aber das Stück unbedingt zu empfehlen.

**TM:** Sie erwähnen im Exposé zu Ihrem Buch die Theaterzensur in der Zeit der Donaumonarchie und geben u.a. ein Beispiel im Zusammenhang mit Arthur Schnitzler. Die Aufführung seines Stücks *Professor Bernhardt* wurde 1912 verboten. Was waren die Gründe dafür?

**JLR:** Zuerst möchte ich betonen, dass die Wiener Theaterzensur sich um die Jahrhundertwende den Schutz der Nationalitäten und Konfessionen und nicht nur den Schutz von Thron, Altar und guten Sitten zum Ziele setzt. Einige von Judenhass strotzende Manuskripte, die das 1898-1903 von Adam Müller-Guttenbrunn mit einem erklärten antisemitischen Programm geführte Kaiser-Jubiläumstheater bei der Vorzensur einreichte, wurden verboten und konnten nur als Bücher verbreitet werden. Theodor Herzls Tendenzstück *Das neue Ghetto*, in dem die Antisemiten frontal angegriffen werden, wurde Ende 1897 von der niederösterreichischen Statthalterei trotz der Vorbehalte der Wiener Polizeidirektion zugelassen und im Januar 1898 aufgeführt. Warum wurde *Professor Bernhardt* hingegen verboten? Einige Umstände sind gewiss zu berücksichtigen, reichen aber zur vollständigen Erklärung nicht aus: Die politische Krise, die Österreich-Ungarn durchmachte, hatte die Zensur strenger gemacht und um 1912 herum wurden mehr Stücke verboten als in den Jahren zuvor; insbesondere die römisch-katholische Kirche fühlte sich beleidigt durch die Diskussion darüber, ob es nicht menschlicher wäre, eine sterbende Patientin ungestört und ohne letzte Ölung ableben zu lassen, und durch die *dramatis persona* des verlogenen Priesters, dessen Aussage Bernhardt zu Unrecht belastet. Den Ausschlag gab aber Schnitzlers große Skepsis. In diesem Gesellschaftsdrama bleibt keine Partei, kein Lager, kein Milieu, keine Institution ungeschoren. Sowohl die Zeitungen und die Journalisten, die sich in Schnitzlers Stück kaum um die Wahrheit und die Gerechtigkeit kümmern, sondern nur im Dienst irgendeiner Tendenz stehen, und die sensationslüsterne Öffentlichkeit zu kommerziellen Zwecken bearbeiten, als auch die Ministerialverwaltung, die mit zynischem politischen Opportunismus bestrebt ist, den Störenfried Bernhardt «unschädlich» zu machen und die allgemeine Aufregung zu calmieren, werden von Schnitzler

schonungslos bloßgestellt. Selbst die Titelfigur Bernhardt, die sich dazu weigert, die von ihren Anhängern erwünschte «Helden- und Märtyrerfigur» zu spielen und eine Dreyfus-Affäre à la viennoise durch ihre jüdischen Freunde inszenieren zu lassen, ist keine sentimentale Identifikationsgestalt, ist nicht «der Gute», der den «Bösen» gegenübersteht. Das ganze Wiener politische, gesellschaftliche und kulturelle System wird als korrupt und konfliktgeladen dargestellt. Dieses Stück, so sehen wir es heute, ist ein Meisterwerk des gesellschaftskritischen Realismus, ja Naturalismus. Auf die Zensurbehörde wirkte es aber als eine unerträgliche Blasphemie gegen den staatstragenden «Habsburgischen Mythos» von der harmonischen Eintracht aller Volksstämme, Konfessionen und Stände.

In der *Fackel* berichtet Karl Kraus in einer seiner «Glossen», die wie üblich vor Witz sprüht und zugleich von Bosartigkeit trieft. «Fern sei es von mir, den *Professor Bernhardt* zu lesen, denn läse ich ihn, ich fühlte mich hingerissen, ihn zu zitieren, und zitierte ich ihn, man läse ihn richtig. [...] Warum [*fragten die Wiener Schnitzler-Freunde, JLR*] gibt dieser hier, wenn er schon nicht das Lustspiel gibt, nicht wenigstens das ernste Schauspiel, das seriöse mit den sozialen Problemen, wo man hineinführen kann die Tochter? Und er gab nicht das Lustspiel, aber er gab das ernste Schauspiel, das seriöse mit den sozialen Problemen und sie wollten hineinführen die Tochter, aber die Zensur erlaubte es nicht.» (*Die Fackel*, Nr. 368-369, S. 2. 1913, S. 1-4, Zitat S. 1 f.).

**TM:** Wie beurteilen Sie – vom literarischen Standpunkt aus betrachtet – Theodor Herzls Stück *Das neue Ghetto* sowie auch die anderen literarischen Produktionen Herzls?

**JLR:** Die Bedeutung Theodor Herzls als Gründer- und Leitfigur der zionistischen Bewegung hat seine umfangreiche journalistische und literarische Produktion in den Schatten gerückt. An die zwanzig Theaterstücke (viele blieben hektographiert und wurden nicht in gedruckter Form veröffentlicht), fünf Bände Feuilletons (insgesamt sind es ca. 150 Texte, die nur eine Auswahl bilden von einer Masse von schätzungsweise 800 von Herzl für verschiedene Zeitungen verfassten Feuilletons). Wer kennt all diese Texte noch? Wer liest sie? Bemerkenswert ist die 2012 erschienene Feuilleton-Sammlung von Theodor Herzl in italienischer Übersetzung, die Giuseppe Farese, ein anerkannter Experte der Wiener Moderne, im Mailänder Verlag Archinto besorgt hat.

Nebenbei bemerkt, es gibt in den Archiven und Bibliotheken, solange die Modernisierungswut nicht zu verheerenden «Ausforstungs»-Aktionen in den öffentlichen Büchereien geführt hat, Hunderte von Büchern, die die Literaturwissenschaft aus ihrem Kanon ausgeschlossen



Theodor Herzl

hat, und die trotzdem für die Kulturgeschichte hochinteressant sind. Ich plädiere dafür, dass man zur Herder'schen Definition von Literatur zurückkehrt: Literatur als das gesamte «Schrifttum» eines Sprachraums. Heute aber wird der an Germanistik-Seminaren vorherrschende Literaturbegriff durch die Literaturtheorie und -geschichte beherrscht, die schließlich nichts anderes meint als Literaturästhetik und

Geschichte der kanonisierten «Sprachkunst». Das bewirkt zum Beispiel eine große Ahnungslosigkeit in Bezug auf Theodor Herzls literarische Produktion.

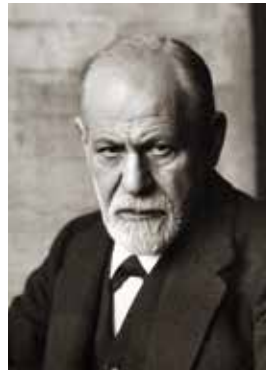
*Das neue Ghetto* gilt als schlechtes Theaterstück und ist dennoch, meiner Meinung nach, eine spannende Lektüre. In Paris Ende 1894 niedergeschrieben, wurde das Stück erst im Januar 1898 in Wien aufgeführt. 1894 schickte Herzl sein Manuskript zuerst an Schnitzler, den er auf der Universität Wien kennengelernt hatte und von dem er Unterstützung bei Theaterdirektoren in Berlin und in Wien erhoffte. Schnitzlers Reaktion war für ihn eine herbe Enttäuschung: Sein schon als Exponent des Jungen Wien berühmter Bekannter fand das Manuskript in jeder Hinsicht mangelhaft, auch die politische Aussage Herzls war Schnitzler unheimlich. Für Schnitzler waren die scharfe Kritik an der jüdischen Assimilation und überhaupt die Darstellung Wiens als «neues Ghettos» eine Zumutung. Herzl wurde von Schnitzlers Einwänden verletzt. Er setzte sich über alle Verbesserungsvorschläge hinweg. Nur der allerletzte Satz wurde gestrichen. Nach vielen Rückschlägen (in Berlin sagten alle Theater sofort und deutlich: nein; auch in Wien waren die Theaterdirektoren keineswegs begeistert) wurde das Stück vom Carltheater angenommen und mehr als drei Jahre nach der Abfassung endlich aufgeführt. Inzwischen war der Name Theodor Herzl von dem politischen Zionismus nicht zu trennen. Erregte *Das neue Ghetto* deshalb so viel Aufsehen, weil es ein Höhepunkt der Wiener Theaterproduktion war? Ich glaube nicht: Das Stück hatte Erfolg, weil der Name Herzl inzwischen einer der bekanntesten geworden war.

Für mich ist also Herzls *Neues Ghetto* (jenseits von gut und schlecht vom literarischen Standpunkt) eines der wichtigsten Dokumente der Wiener Moderne um die Jahrhundertwende.

**TM:** In Ihrem Exposé nehmen Sie auch Bezug auf Sigmund Freud. Könnten Sie kurz den Begriff von «Zensur» umreißen, wie ihn Freud geprägt hat?

**JLR:** Freud hat als einer der allerersten die Idee der strukturalen Zensur eingeführt. Bei ihm ist von der Zeit der Studien über Hysterie bis zum letzten Meisterwerk *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* die Zensur ein Schlüsselbegriff sowohl der Psycho- als auch der Kulturanalyse. Meine terminologische Untersuchung, die sich bemüht, alle in den *Gesammelten Werken* veröffentlichten Texte zu berücksichtigen, bestätigt die Einsicht von Jean Laplanche und Jean-Bertrand in ihrem grundlegenden *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris, 1967): sehr wenige neue *termini technici* wurden von Freud eigens geprägt. Er hat entweder den Wortschatz der zeitgenössischen Neurophysiologie übernommen und neu definiert oder mythologische Namen zu Begriffen gemacht (Ödipus-Komplex, Narzissmus...) oder ganz einfach der alltäglichen Umgangssprache Wörter entlehnt. Zensur ist eine solche Entlehnung. In Freuds Epoche beschäftigen sich die sozialen Diskurse mit der Preßzensur (*sic*) und -freiheit, mit der Theaterzensur, mit der russischen Zensur, nach Ausbruch des I. Weltkriegs auch mit Kriegszensur. Das Wort ist also deutlich genug, Freud braucht es nicht näher verständlich zu machen. Natürlich handelt es sich um eine Metapher. Doch ist der metaphorische Begriff der Zensur fest genug umrissen, und Freud scheint nie das Bedürfnis nach einem anderen, besseren Wort gespürt zu haben. Um mich kurz zu fassen, kann ich mich damit begnügen, auf die beiden hauptsächlichen Perspektiven hinzuweisen, in denen Freud von «Zensur» spricht. Die erste Perspektive ist die der Topik. Die Zensur markiert die Grenzen und kontrolliert alle Übergangsversuche an den Grenzen zwischen dem Unbewussten, dem Vorbewussten und dem Bewussten. Sie überprüft (altösterreichisch könnte man sagen: sie perlustriert) alle Botschaften, die offenen und die geheimkodierten, die vom Unbewussten kommen und den Grenzübergang anstreben. Dabei ist die zensorische Instanz keineswegs borniert: manches wird nur teilweise zensiert oder so geschickt zurechtgestutzt, dass es die Grenze passieren kann. Zweck der Kontrolle ist der Schutz des bewussten Ich und des Kulturprozesses, mit Norbert Elias gesprochen des Zivilisationsprozesses. Doch kann die Zensur immer wieder überlistet werden. Deshalb gibt es eine zweite Vorsichtsmaßnahme, einen zweiten Schlagbaum der Zensur zwischen dem Vorbewussten und dem Bewussten. Und naturgemäß gibt es auch Individuen mit recht niedriger Zensurstrengung, perverse, gewalttätige, die frühzeitig aus dem Zivilisationsprozess ausgestiegen sind. Bei solchen Individuen ist die zensorische Instanz weniger effizient.

Die andere Perspektive, in der Freud das Wort Zensur gebraucht, ist die dynamische. Die Zensur funktioniert in der Traum- und Witzarbeit als eine Art Dichterwerkstatt: Sie funktioniert als Übersetzerin und überträgt das jeder Logik und jeder Zeitlichkeit entbehrende unbewusste,



Sigmund Freud

vorsprachliche Material in Sprache, in Erzählung, in Bilder. In der *Traumdeutung* und in dem Buch über den Witz verliert die Zensur ihre rein repressive Fratze und entpuppt sich als kreativ, etwa im Sinne Heines, der gegenüber Fanny Lewald im März 1848 ausgerufen haben soll: «Ach! Ich kann nicht mehr schreiben, ich kann nicht, denn wir haben keine Zensur! Wie soll ein Mensch ohne Zensur schreiben, der immer unter Zensur gelebt hat? Aller Styl wird aufhören, die ganze Grammatik, die guten Sitten. Schrieb ich bisher etwas Dummes, so dachte ich: nun, die Zensur wird es streichen oder ändern, ich verließ mich auf die gute Zensur. – Aber jetzt – ich fühle mich sehr unglücklich, sehr rathlos! Ich hoffe auch immer, es ist nicht wahr und die Zensur dauert fort.»

**TM:** Wie steht es Ihrer Ansicht nach heute um die Zensur? Ist die von Ihnen im Exposé erwähnte «political correctness» nicht auch eine Form von Zensur?

**JLR:** Das Thema «political correctness» zeigt es in aller Deutlichkeit: Die schrittweise Abschaffung der Zensur seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, nach dem Ersten und wieder nach dem Zweiten Weltkrieg in unseren Kulturen Alt- und Kontinentaleuropas (England war viel früher so weit angekommen) bedeutete im Grunde nichts anderes als die allgemeine Verinnerlichung der Zensurgebote. Die Zensur ist unsichtbar, *invisible* geworden. Zivilisiert heißt: mit einer effizienter zensorischen Instanz ausgestattet (*ensorship inside!*). Man braucht *ensorship* deshalb viel weniger als früher (heute wird die Zensur nur in bestimmten Bereichen aufrechterhalten: Verteidigung und Sicherheit, Jugendschutz, apologetische Darstellung von Gewalt...), weil heute eine sehr effektive Vorzensur am Werke ist, und sie heißt *silencing*: politisch korrekt ist heute derjenige, der über alles schweigt, worüber zu sprechen als verboten gilt. Der letzte Satz des *Tractatus logico-philosophicus* Wittgensteins lautet: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.» Der letzte Satz des *Tractatus correctus politicus* hieße wohl: «Wovon man nicht sprechen darf, darüber muss man schweigen.» Übrigens ist die entgegengesetzte Behauptung, man dürfe alles laut sagen, was man wolle, keine zumutbare Alternative. Denn Worte sind Sprechakte und können Gewalt ausüben. Der politisch korrekte Mitbürger ist manchmal recht langweilig und ärgerlich, macht aber den barbarischen Typ oder die hölzerne Zunge der Diktaturen nicht attraktiver.