

Christoph M. STOLL, Innsbruck/Martin P. SCHENNACH, Innsbruck

Thalia in Ketten ?

Zu einer Bühnenrechtsgeschichte Österreichs

Thalia enchained? Contributions to a history of Austrian theatre law

This article provides an insight into the development of Austrian 'theatre law' – the legal framework of theatre performances – between the 18th and the early 21st centuries. A cross-sectional matter, the history of 'theatre law' includes regulations of both public and private law. Besides the legal consequences (eg. censorship) of the enlightened idea of an 'educational theatre' and of the repressive practice after the French Revolution the article also discusses other fields of public law like building restrictions and regulations concerning fire prevention. With reference to the specific area of theatre censorship it will be shown that the constitutional framework after 1867 did not inhibit practices of censorship – they were only abolished as a result of a judgement of the Constitutional Court in 1926. Dealing with private law, the article focuses on labour law (especially on the coming into being of the Schauspielergesetz 1922), which reflects the permanent conflict between economic and artistic interests.

Key words: art and law – censorship – labour law – public law – Schauspielergesetz – theatre law

I. Einleitung

1. Kulturgeschichte – Kulturrechtsgeschichte Methodische Annäherungen

Seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts erfreuen sich die methodischen Ansätze einer sich selbst als „neu“ etikettierenden Kulturgeschichte samt den korrelierenden Fragestellungen einer bis in die Gegenwart anhaltenden Beliebtheit.¹ Themen wie das vorliegende, das sich mit der Entwicklung der rechtlichen Rahmenbedingungen von Theaterproduktionen in Österreich ab dem 18. Jahrhundert beschäftigt, stehen freilich nicht im Fokus der „neuen Kul-

turgeschichte“. Diese distanziert sich vor der Folie des geistes- und sozialwissenschaftlichen „cultural turn“ schließlich ganz bewusst von einem als sektoriell und verengt wahrgenommenen, vermeintlich traditionellen Kulturbegriff² und definiert demgegenüber die Totalität menschlicher Hervorbringungen materieller und immaterieller Natur samt ihren jeweiligen Rahmenbedingungen als potenzielle Forschungsgegenstände.³ Eine Arbeit zu einer Bühnenrechtsgeschichte scheint sich daher geradezu in schroffer Abgrenzung zur „neuen Kulturgeschichte“ zu positionieren. Tatsächlich liegt ihr zumindest implizit ein bildungsbürgerlich geprägtes Kulturverständnis zugrunde; und wenn sie damit auch nicht in den Forschungszusam-

¹ Vgl. u.a. LANDWEHR, We've only just begun; LANDWEHR, Kulturgeschichte 2009; LANDWEHR, STOCKHORST, Einführung in die Europäische Kulturgeschichte; MAURER, Kulturgeschichte; kritisch z.B. NICKLAS, Macht – Politik – Diskurs.

² Vgl. TSCHOPP, WEBER, Grundfragen der Kulturgeschichte 7–8 und 75–76.

³ Siehe auch schon SCHENNACH, Recht – Kultur – Geschichte 8–9 samt weiterführenden Literaturhinweisen.

menhang einer „neuen Kulturgeschichte“ eingebettet werden kann, so vermag man sie gleichwohl einer Geschichte des Kulturrechts zuzuschreiben. Damit schließt der Beitrag an rezente Tendenzen in der österreichischen Rechtswissenschaft an, die in jüngerer Zeit „Kulturrecht“ als Inbegriff des normativen Rahmens des Kulturschaffens verstanden.⁴ Die Auseinandersetzung mit dem „Bühnenrecht“ – womit ein schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägter und bis in die Gegenwart verwendeter Terminus aufgegriffen wird⁵ – bzw. mit dessen rechtshistorischer Entwicklung fokussiert sich auf einen Teilbereich, nämlich auf die Genese jener rechtlichen Strukturen, die das Theater- und Bühnenschaffen normativ flankieren bzw. teilweise auch inhaltlich determinieren. Dabei ist der Begriff des „Kulturrechts“ auch insofern ergiebig, als das „Kulturrecht“ ausdrücklich als Querschnittsmaterie zwischen Öffentlichem und Privatrecht angesehen wird und diese Gemengelage zwischen *ius publicum* und *ius privatum* für die rechtshistorische Entwicklung des Bühnenrechts prägend ist.

2. Forschungsgegenstand

Der Bedeutung des Terminus „Bühnenrecht“ muss im Vergleich zu seiner weiten Auslegung durch die deutschsprachige Rechtswissenschaft mit Blick auf den begrenzten Umfang dieses Beitrags enger geführt werden. Unter „Theater- und Bühnenrecht“ – wobei beide Begriffe synonym verwendet werden⁶ – werden nach einer ausgreifenden Definition „alle Rechtsgebiete“ verstanden, „die für Theaterschaffende und

Bühnenbetriebe relevant sind“⁷, sodass beispielsweise auch das Urheber- und Leistungsschutzrecht umfasst sind. Gerade die zuletzt angeführten Rechtsgebiete müssen freilich aufgrund ihres Umfangs und ihrer Komplexität von vornherein aus der Betrachtung ausgeschieden werden, sodass sich die Darstellung einerseits auf die im 18. Jahrhundert intensiviertere Polizeygesetzgebung mit dem Regelungsgegenstand „Theater“ sowie die verwaltungsrechtlichen Nachfolgeregelungen (wenn auch ab 1867 in ihrer möglichen Interferenz mit dem Verfassungsrecht) beschränkt, andererseits auf die privatrechtlichen Verhältnisse von Theaterunternehmen und Schauspielern eingeht, womit vornehmlich Aspekte des Zivilrechts, insbesondere des Arbeitsrechts in den Mittelpunkt des Interesses treten.

Unabhängig von der Eingrenzung auf bestimmte Rechtsgebiete sind im Zuge dieser Arbeit jedenfalls gewisse Besonderheiten des „Bühnenrechts“ hervorzuheben, die sich aus der Eigentümlichkeit des Gegenstands heraus erklären. Eine zu erwähnende Partikularität des Forschungsgegenstands, die etwa fallweise das Einbeziehen kulturgeschichtlicher Erkenntnisse notwendig erscheinen lässt, ergibt sich aus der – von Peter M. Lynen dem „Kunstrecht“ im Allgemeinen zugeschriebenen – Doppelnatur rechtlich eingebetteter Kulturerzeugnisse.⁸ Mit dieser Bezeichnung wird dem Umstand Rechnung getragen, dass bei der rechtlichen Bewertung von mit Bühnenarbeit verbundenen Sachverhalten neben der materiellen Seite meist eine stark ausgeprägte immaterielle Komponente mitberücksichtigt werden muss.⁹ Diese immate-

⁴ Vgl. v.a. KORINEK, Kulturrecht im Überblick; ferner u.a. die Dissertation von HOFSTETTER, Politische und rechtliche Aspekte; ÖHLINGER, Die Museen und das Recht.

⁵ URBAN, Von der Notwendigkeit; FEIL, WENNIG, Bühnenrecht; KLUTH, Anspruch.

⁶ Vgl. WANDTKE, OHST, Medienrecht Kapitel 3, § 3, Z 1.

⁷ So beispielsweise BENDIXEN, WEIKL, Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie 194.

⁸ Vgl. LYNEN, Kunstrecht 45f.

⁹ Vgl. LYNEN, Kunstrecht 46. Vgl. heute etwa § 19 TAG (BGBl. I 100/2010), der eine Rollenverweigerung auch aufgrund einer Schädigung der künstlerischen Stellung ermöglicht.

rielle Komponente erstreckt sich z.B. nicht bloß auf die in den Zensurvorschriften des 19. Jahrhunderts auszumachende Vermengung zwischen rechtlichem und ästhetischem Urteil,¹⁰ sondern ist ein konstitutives Wesensmerkmal sämtlicher Überschneidungen von Kunst und Recht. Daraus resultiert, dass zur Erfassung der kunstspezifischen Eigentümlichkeiten des Theaterwesens ein grundsätzliches Verständnis von Sprache in ihrer poetischen Funktion sowie ein Wissen um die Bedeutung öffentlich aufgeführter Sprachwerke für die Gesellschaft erforderlich sind.¹¹ Zusammen mit Kenntnissen über den Proben- und Arbeitsablauf am Theater stellt dies in Summe ein Spezialwissen dar, dessen rechtliche Implikationen Otto Opet bereits 1897 dazu veranlasst haben, das Theaterrecht als ein Spezialrecht zu bezeichnen.¹²

Die im Folgenden vorgenommene Beschränkung des Untersuchungshorizonts auf den Zeitraum ab der Mitte des 18. Jahrhunderts erklärt sich im Übrigen aus der damals einsetzenden und sich rasch akzelerierenden legislativen Regulierung des Theaters im Zeichen der „guten Polizey“.

3. Forschungsstand

Die historische Entwicklung des rechtlichen Rahmens des Theaterschaffens fand bisher namentlich in Österreich nahezu keine Beachtung durch die rechtsgeschichtliche Forschung.¹³

¹⁰ So etwa in der Instruktion zur Theaterordnung von 1850 RGBl. 454/1850. Der Theaterdirektor solle die Behörde bei der Frage um eine Aufführungsbewilligung nicht mit „unzulässigen oder werthlosen Erzeugnissen [...] behelligen“.

¹¹ Hierzu Grundlegend JAKOBSON, Linguistik 88.

¹² Vgl. LYNEN, Kunstrecht 27; bereits OPET, Deutsches Theaterrecht Vorwort; siehe auch URBAN, Von der Notwendigkeit 9–10.

¹³ Einzelne Erwähnungen des Theaters als Regelungsgegenstand staatlicher Gesetzgebung bleiben in rechtshistorischen Darstellungen Marginalien, vgl. z.B. LEHNER, Österreichische Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte 157–158. Bemerkenswert ist die

Selbst der seit den ausgehenden neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auszumachende Aufschwung der Forschungen zur „guten Polizey“ änderte nichts an diesem generellen Befund,¹⁴ obwohl auch das Theater einen Regelungsgegenstand der Polizeygesetzgebung darstellte. Mit Teilaspekten des umfassenden Themenkomplexes beschäftigten sich nahezu ausschließlich mit dem geltenden Recht befasste Juristen, die sich seit dem 19. Jahrhundert im Rahmen der Behandlung theater- und bühnenrechtlich relevanter Materien jeweils auch in unterschiedlicher Intensität die Darlegung der historischen Entwicklungslinien angelegen sein ließen.¹⁵ Die einschlägigen Ausführungen konzentrieren sich dabei vornehmlich auf das deutsche Recht, wenngleich die österreichische Rechtsordnung partiell mitberücksichtigt wird.¹⁶ Nur vereinzelt wird speziell in akademischen Qualifikationsarbeiten auch ausschließlich die österreichische Rechtslage unter Berücksichtigung der geschichtlichen Dimension abgehandelt, wie dies beispielsweise Armin Bammer mit Blick auf die „(verfassungs)rechtliche Stellung

frühe Arbeit von SCHUBART-FIKENTSCHEK, Zur Stellung der Komödianten.

¹⁴ Vgl. zur Wissenschaftsgeschichte SCHENNACH, Gesetz und Herrschaft 27–28 (mit weiterführenden Literaturhinweisen). An dieser Stelle sei kurz angemerkt, dass hier und im Folgenden konsequent die Schreibung „Polizey“ respektive „polizey-“ verwendet wird, wenngleich in der Frühen Neuzeit die „Policey“ häufiger begegnet und sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in Kompositbildungen mit „Polizei-“/„polizei-“ die moderne Variante durchsetzt; durch diese orthographische Visualisierung sollen die Kontinuitätslinien der „(guten) Polizey“ von der ausgehenden Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart verdeutlicht werden.

¹⁵ Vgl. nur BURCKHARD, Das Recht der Schauspieler; rezent z.B. MÖCKE, Musiktheater und Vertragsrecht, hier bes. der „Exkurs: Vertragsrecht am Theater im Wandel der Geschichte“ 12–20.

¹⁶ Siehe z.B. OPET, Bühnengagementvertrag; OPET, Theaterrecht; URBAN, Von der Notwendigkeit.

der Bundestheater“¹⁷ sowie Andrea Schwarz in ihrer 2005 publizierte Dissertation „Historische Entwicklung und aktueller Stand des Schauspielerrechts“ vorexerzieren.¹⁸ Deren Erkenntnisinteresse ist zumindest partiell aber primär auf das geltende Recht ausgerichtet, weshalb die Kontextualisierung der rechtsgeschichtlichen Ausführungen, auch wenn sie sich nicht nur auf eine „Einleitungshistorie“ reduzieren,¹⁹ teilweise insuffizient ist.

Anders verhält es sich mit einer weiteren Gruppe von ursprünglich mit dem geltenden Recht befassten Juristen, deren Ausführungen nunmehr bereits ein eigenständiger Quellenwert zukommt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts legten Rechtswissenschaftler wie Johann Ludwig Ehrenreich von Barth-Barthenheim umfassend die Inhalte der das Theater betreffenden politischen Gesetzgebung dar,²⁰ wobei er sich ähnlich wie ansatzweise schon Joseph Kropatschek²¹ – und im Unterschied zu rein deskriptiv vorgehenden Autoren wie Chrysostomos Fauller²² oder Ignaz de Luca²³ – bereits um eine Systematisierung des umfangreichen Gesetzesmaterials bemühte. Dies geschah im Rahmen der politischen Gesetzeskunde, die in Abgrenzung von der Privatrechtswissenschaft alle Handlungsfelder der Verwaltung unter Einschluss der Rechtsgrundlagen und der organisatorischen Strukturen systematisch abbildete. Sie wollte, um die Worte Kropatscheks zu verwenden, „nach den Gegenständen in einem Zusammenhange die Beschaffenheit des

österreichischen Staates, und die bestehenden Gesetze“²⁴ präsentieren. In diesem Kontext wurden jeweils die auf das Theaterwesen bezüglichen politischen Gesetze abgehandelt. Diese Darstellungstradition findet in der sich ab 1867 allmählich herauskristallisierenden Verwaltungsrechtswissenschaft nur eingeschränkt eine Fortsetzung: Das enzyklopädische Werk von Ernst Mayrhofer („Handbuch für den politischen Verwaltungsdienst“)²⁵ widmet sich noch etwas ausführlicher dem öffentlich-rechtlichen Rahmen des Theaterwesens, während das von Ernst Mischler und Josef Ulbrich herausgegebene „Österreichische Staatswörterbuch“²⁶ schon keinen Eintrag mehr unter „Theater“, „Theaterwesen“ o. ä. kennt. Die ab der Konstitutionalisierung bis zum Ende der Monarchie erscheinenden Darstellungen des Verwaltungsrechts widmen sich jedoch – ebenso wie Nachfolgerwerke in der Zeit der Ersten und Zweiten Republik – nicht mehr eigens²⁷ bzw. nur mehr sehr cursorisch (Josef Ulbrich)²⁸ dem rechtlichen Rahmen des Theaterschaffens.

Die deutsche Philologie wiederum beschäftigte sich seit dem 19. Jahrhundert intensiv mit der Theatergeschichte in fast allen ihren Aspekten; da aus der Perspektive der Germanistik der Fokus freilich auf Inhalt und künstlerischer Gestaltung, allenfalls (im Rahmen einer Sozialgeschichte der Literatur) auf den gesellschaftlichen und sozialen Produktionsbedingungen dramatischer Werke lag, wurden genuin rechtliche As-

¹⁷ BAMMER, Bundestheater und Verfassung.

¹⁸ SCHWARZ, Historische Entwicklung.

¹⁹ Eine solche (durchaus ertragreiche) „Einleitungshistorie“ findet sich beispielsweise im 1952 erschienenen Kurzkomentar zum Schauspielergesetz, vgl. CHILF, MARKOVICS, Das Schauspielergesetz 7–14.

²⁰ Vgl. BARTH-BARTHENHEIM, System 2, 560–602.

²¹ Vgl. KROPATSCHEK, Oestreichs Staatsverfassung 4, 97–113.

²² Vgl. FAULLER, Gesetze 303–333.

²³ Vgl. DE LUCA, Politischer Codex 285–287.

²⁴ KROPATSCHEK, Oestreichs Staatsverfassung 1, unpaginierte Vorrede.

²⁵ MAYRHOFER, Handbuch für den politischen Verwaltungsdienst bes. 1335–1355.

²⁶ Vgl. MISCHLER, ULBRICH, Österreichisches Staatswörterbuch.

²⁷ Siehe z. B. GUMFLOWICZ, Das österreichische Staatsrecht; schon keine Erwähnung mehr bei STUBENRAUCH, Handbuch der österreichischen Verwaltungs-Gesetzkunde, wenngleich dieses Werk noch der politischen Gesetzeskunde zuzurechnen ist.

²⁸ Vgl. ULBRICH, Lehrbuch des österreichischen Verwaltungsrechtes 417–419.

pekte von dieser Wissenschaftsdisziplin ebenfalls nur randständig behandelt. Eine Ausnahme stellt die Zensur dar, die als wesentliche Determinante des Theaterschaffens die Aufmerksamkeit der Philologen auf sich zog.²⁹ Dabei wurde gerade bei aus obrigkeitlicher Sicht als Gefährdungspotenzial erkannten dramatischen Autoren wie Johann Nestroy das Spannungsverhältnis zwischen künstlerischem Schaffen und staatlicher Kontrolle des vermeintlich oder tatsächlich Subversiven intensiv thematisiert und speziell die repressive Zensurpraxis im Vormärz behandelt.³⁰ Im Übrigen gilt die Feststellung einer intensiveren publizistischen Behandlung der Zensur auch für die Rechtshistorie, die der rechtlichen Dimension der Zensur auch in Österreich – wenngleich ohne spezielle Ausrichtung auf das Bühnengeschehen – eingehende Beachtung zuteil werden ließ.³¹

II. Theater und „gute Polizey“

1. Allgemeines

Die herausragende Bedeutung der „guten Polizey“ als grundlegende Leitkategorie staatlicher Gesetzgebungstätigkeit und administrativen obrigkeitlichen Handelns hat seitens der rechtshistorischen und geschichtswissenschaftlichen Forschung in den letzten beiden Jahrzehnten – in Beeinflussung durch das und in differenzierter Abgrenzung vom älteren und stärker etatistisch ausgerichteten Konzept der Sozialdisziplinierung³² – zunehmend Beachtung gefunden.³³

Der Begriff der „guten Polizey“³⁴ besitzt dabei eine performative und eine statische semantische Komponente: Einerseits umfasst er die Gesamtheit an Maßnahmen und Instrumentarien zur Verwirklichung eines geordneten, obrigkeitlich als „gut“ klassifizierten Zustands von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft und deren Einsatz in der Verwaltungspraxis, andererseits bezeichnet die „gute Polizey“ das als Endresultat dieser Bestrebungen schließlich realisierte, ausreichend „polizierte“ und geordnete Gemeinwesen.³⁵ Materiell erwies sich die „gute Polizey“ dabei als überaus weitreichend und durchdrang seit dem ausgehenden Mittelalter sukzessive immer mehr soziale, gesellschaftliche und ökonomische Sektoren, was sich schließlich im 18. Jahrhundert in der Zielsetzung der „Polizierung aller Lebensbereiche“³⁶ verdichtete. Erst im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert erfuhr der Polizeybegriff die noch heute gegebene Bedeutungsveränderung und -verengung, wobei zeitgleich der ältere Terminus des „Polizeygesetzes“ durch das „politische Gesetz“ abgelöst wurde.³⁷

²⁹ Vgl. u.a. RIEDER, Wiener Vormärz; HADAMOWSKY, Wien – Theatergeschichte; HADAMOWSKY, Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur; BACHLEITNER, The Habsburg Monarchy; WAGNER, Theater und Öffentlichkeit im Vormärz bes. 73–76.

³⁰ Vgl. u.a. HERLES, Nestroy und die Zensur; WALLA, Die Theaterzensur.

³¹ Vgl. hierzu die Standardwerke von OLECHOWSKI, Entwicklung des Pressrechts sowie HINGHOFER-SZALKAY, Freiheit (beide mit weiteren Literaturhinweisen).

³² Siehe schon BLICKLE, Gute Polizei oder Sozialdisziplinierung; ausführlich DINGES, Policeyforschung statt „Sozialdisziplinierung“?

³³ Ein Abriss der Wissenschaftsgeschichte findet sich bei SCHENNACH, Gesetz und Herrschaft 25–29.

³⁴ Zum Begriff und zur Herkunft der „(guten) Polizey“ vgl. KNEMEYER, Art. „Polizei“; KNEMEYER, Polizey-begriffe; NITSCHKE, Von der politeia zur Polizei; kurz schon OESTREICH, Policey und Prudentia civilis 370.

³⁵ Siehe nur SIMON, „Gute Policey“ bes. 111–120; HÄRTER, Policey und Strafjustiz bes. 118–123; PAUSER, Maximilian II. und die Landstände 17–18.

³⁶ So der bezeichnende Aufsatztitel bei NITSCHKE, Die Polizierung aller Lebensbereich.

³⁷ Gegenstand und Umfang der politischen Gesetzgebung werden durch die Arbeiten an einem „politischen Kodex“ ab 1780 deutlich greifbar, vgl. WAGNER, Der politische Kodex; schon älteren Datums, aber noch immer ergiebig ist der Beitrag von ADLER, Die politische Gesetzgebung 85–145.

2. Das Theater als Regelungsgegenstand der „guten Polizey“: die Anfänge

Das Theater wurde erst vergleichsweise spät, nämlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu einem Gegenstand polizeylicher Regulierung. Diese Retardierung mag zunächst überraschen, ist aber auf mehrere Gründe zurückzuführen: Ältere Ausprägungen dramatischen Schaffens, die wie die Fasnachts- und Osterspiele noch weitgehend von Laien getragen wurden und, wie die Bezeichnungen bereits nahelegen, nur periodisch und zudem örtlich begrenzt aufgeführt wurden, bedurften aus obrigkeitlicher Sicht offensichtlich noch keiner eigenen, über den Anlassfall hinausgehenden generell-abstrakten Normierung. Hier wurden *ad hoc* vorgenommene Steuerung und Kontrolle durch die lokalen Obrigkeiten als suffizient angesehen. Die seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert im Reichsgebiet nachweisbaren und eine gewisse Professionalisierung des Berufsstandes reflektierenden, vagierenden Schauspielerguppen evozierten in manchen Städten und Territorien Ansätze zu einer restriktiven Gesetzgebung.³⁸ Dessen ungeachtet wurden die Gruppen im Wesentlichen noch anderen nichtsesshaften Personen gleichgestellt und unterlagen damit jenen Polizeygesetzen, die generell auf eine Kontrolle und Repression umherziehender Schichten abzielten.³⁹ Eine staatlich-obrigkeitliche Hegung des Theaters bei höfischen Formen dramatischer Inszenierung wie

Opern in der Frühen Neuzeit⁴⁰ erschien von vornherein überflüssig.

Das 18. Jahrhundert markiert in mehrerlei Hinsicht eine Zäsur: Erstens kam es zu einer Aneignung des Theaters durch das sich allmählich formierende Bürgertum und gleichzeitig zu einer Institutionalisierung durch die Errichtung kontinuierlicher bespielter Theater (wie dem 1708/1709 erbauten Kärntnertortheater in Wien).⁴¹ Zweitens wurde das Theater von den Aufklärern als Medium zur Volkserziehung und -bildung, als Mittel zur Annäherung an das aufklärerische Ideal eines besserungs- und lernfähigen Menschen wahrgenommen und propagiert, was eine entsprechende, nicht nur ästhetisch-künstlerische Steuerung dramatischer Werke, sondern flankierend auch eine normative Lenkung des Theaterwesens zu erfordern schien. Dieses Normierungsbedürfnis wurde speziell dann evident, wenn man parallel zur Verfestigung als pädagogisch wertvoll etikettierter Theaterformen als subversiv und unsittlich wahrgenommene Spiele verdrängen wollte. Gerade aus diesem Blickwinkel überrascht es nicht, dass die Anfänge der legislativen Behandlung des Theaterwesens in den österreichischen Ländern in die Zeit der öffentlich ausgetragenen Konflikte um die Hanswurstdiade und das Stegreiftheater und dessen Zulässigkeit fallen.⁴² Drittens markiert das 18. Jahrhundert nochmals eine Epoche der Verdichtung und Intensivierung der Polizeygesetzgebung, die in paternalistischer Weise die Glückseligkeit der Untertanen herbeiführen respektive gewährleisten und den (durch den Staat bzw. den absoluten Herrscher defi-

³⁸ Vgl. GRAF, Das Theater im Literaturstaat 9; SCHUBART-FIKENTSCHER, Stellung der Komödianten. Ein österreichisches Beispiel – ein gegen „leichtfertige Spiele, Saittanzen und Comödien“ gerichtetes Mandat aus 1642 – wird angeführt bei SONNENFELS, Sätze aus der Polizey, Handlungs- und Finanz-Wissenschaft 79, Anm. ?

³⁹ Vgl. GRAF, Theater im Literaturstaat 9–10.

⁴⁰ Vgl. z.B. FISCHER-LICHTE, Geschichte des Dramas 187–199.

⁴¹ Zur Geschichte des Theaterwesens in Wien allgemein KEIL-BUDISCHWOSKY, Theater Wiens (zur Gründung des Kärntnertortheaters ebd. 81). Siehe auch FISCHER-LICHTE, Geschichte des Dramas 283–349.

⁴² Vgl. die Anführung bei DE LUCA, Politischer Codex 285–287; KROPATSCHEK, Oestreichs Staatsverfassung 4, 97–113.

nierten) gemeinen Nutzen verwirklichen wollte.⁴³ Dieses Bemühen des aufgeklärten österreichischen Absolutismus schlug sich in einer Flut von Mandaten, Patenten und Edikten nieder⁴⁴ – zwischen 1740 und 1815 wurden unter Außerachtlassung der Finanzgegenstände behandelnden Kameralgesetze 75.000 politische Gesetze erlassen⁴⁵ – und erfasste nunmehr auch das Theater.

3. Theater und Polizeywissenschaft

Während sich die bereits angesprochene politische Gesetzeskunde mit der konkreten Gesetzeslage und dem administrativen „Sein“ beschäftigte, zielte die Polizeywissenschaft des 18. Jahrhunderts auf die Darstellung weniger der tatsächlichen Handlungsfelder der Verwaltung, sondern vielmehr auf das normative „Sollen“ als anzustrebenden Idealzustand ab.⁴⁶ In diesem Kontext wurden auch Schauspiel und Theater erörtert, die als Mittel zur sittlichen Erziehung und Vervollkommnung des Menschen angesehen wurden.⁴⁷ In den österreichischen Ländern

beschäftigte sich namentlich Joseph von Sonnenfels, der auch einer der führenden Akteure im angeführten „Hanswurst-Streit“ war,⁴⁸ bereits in der 1765 publizierte Erstauflage seines Lehr- und Handbuchs „Sätze aus der Polizey-, Handlungs- und Finanzwissenschaft“ mit dem Theater und den wünschenswerten legislativen Maßnahmen.⁴⁹ Es müsse ihm zufolge „der Gesetzgeber die Ergötzungen des Volkes zu einem wirksamen Mittel, die Sitten zu bilden, zu gebrauchen wissen. Hierunter nun sind die Schauspiele vorzüglich seiner Aufmerksamkeit würdig, welche, woferne sie ihre gehörige Einrichtung empfangen, das Ergötzende mit dem Nutzbaren vereinigen, und wie Freyherr von Bielefeld saget, eine Schule der Sitten, der Höflichkeit und Sprache werden können.“⁵⁰ Als vornehmliches Instrument zur Erzielung dieser Wirkung sah Sonnenfels neben dem Verbot des Extemporierens die Theaterzensur an, die ihm selbst im Jahr 1770 für wenige Monate übertragen wurde.⁵¹ Wie bereits die Bezugnahme auf Jakob Friedrich von Bielefeld⁵² erkennen lässt, war Sonnenfels nicht der einzige Polizeywissenschaftler, der sich dem Thema „Theater“ zuwandte, wenngleich er sich publizistisch hierzu – vor allem auch außerhalb seiner polizeywissenschaftlichen Arbeiten – besonders intensiv

⁴³ Zum „allgemeinen Besten“ und der „Glückseligkeit der Untertanen“ als Staatszweck in der österreichischen Monarchie im aufgeklärten Absolutismus und zu den sich daran festmachenden Diskussionen mit weiteren Literaturhinweisen SCHENNACH, „Allgemeines Bestes“ und „bürgerliche Freiheit“?

⁴⁴ Vgl. auch KOCHER, Wechselspiel 379–380.

⁴⁵ WAGNER, Der politische Kodex 208.

⁴⁶ Vgl. hierzu ISELI, Gute Policey 28–30; von UNRUH, Polizei, Polizeiwissenschaft und Kameralistik; PREU, Polizeibegriff und Staatszwecklehre; SCHULZE, Policey und Gesetzgebungslehre; PAULY, Die Entstehung des Polizeirechts; MAIER, Staats- und Verwaltungslehre; MATSUMOTO, Polizeibegriff im Umbruch.

⁴⁷ Zu Wien z.B. KEIL-BUDISCHWOSKY, Theater Wiens 111. Zu literarischen Diskussionen über das „Theater als Bildungsanstalt“ siehe z.B. GRAF, Theater im Literaturstaat 288–292; MELTON, Absolutism and the eighteenth-century. Auch Schiller knüpfte in seinen Ausführungen zu Funktion und Bedeutung der Schaubühne „direkt an die Polizeidiskussion an“, vgl. SCHNYDER, Schillers „Pastoraltechnologie“ hier bes. 252–262 (Zitat 254).

⁴⁸ GÖRNER, Der Hans-Wurst-Streit; KARSTENS, Lehrer – Schriftsteller – Staatsreformer 286–301.

⁴⁹ Siehe ausführlich PREGLER-Haider, Die Schaubühne als „Sittenschule“.

⁵⁰ SONNENFELS, Sätze aus der Polizey 76. Das Zitat findet sich bereits wiedergegeben bei Hadamowsky, Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur 291; HAIDER-PREGLER, Die Schaubühne als „Sittenschule“ 196.

⁵¹ KARSTENS, Lehrer – Schriftsteller – Staatsreformer 305–307.

⁵² BIELEFELD, Des Freyherrn von Bielefeld Lehrbegriff 88. Auf von Bielefeld nimmt Sonnenfels generell öfter Bezug, vgl. auch OSTERLOH, Joseph von Sonnenfels 45.

und ausführlich äußerte.⁵³ Der Tenor ist dabei, wie die Forschungen von Wolfgang Martens erkennen lassen,⁵⁴ stets der Sonnenfels'schen Linie vergleichbar, indem „das Konzept eines aufklärerischen [...] Bildungstheaters mit dem Konzept guter Ordnung im absolutistischen Staatswesen“⁵⁵ verbunden wurde.

4. Die Theaterpolizey

Dem soeben Ausgeführten entspricht, dass die Theaterpolizey in zeitgenössischen Werken der Polizeywissenschaft und sodann der politischen Gesetzeskunde,⁵⁶ jedoch auch noch im Mayrhofer'schen „Handbuch für den politischen Verwaltungsdienst“⁵⁷ in einem engen Konnex mit der Sittenpolizey gesehen wurde, wobei sich hier in der Regierungszeit Franz' I. eine Verschiebung erkennen lässt: Stellte die Theaterpolizey (und in deren Gefolge auch und vor allem die Theaterzensur) zunächst ganz im Sonnenfels'schen Sinn die Verbesserung des sittlichen, moralischen und ästhetischen Empfindens der Bevölkerung in den Mittelpunkt, trat in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sukzessive der repräsentative, politische Devianz sanktionierende Charakter in den Vordergrund.⁵⁸ Für die systematische Einordnung des Themenkomplexes sind die Ausführungen in Barth-Barthenheims „Sys-

tem der österreichischen administrativen Polizey“ repräsentativ: Im Rahmen der „Sitten-Polizey“ behandelt er zunächst die „Polizey der öffentlichen Unterhaltungen“ und hier an erster Stelle die „Polizey der Theater“.⁵⁹ Dabei zeigt sich, dass das Polizeyrecht – respektive in dessen Nachfolge die politische Gesetzgebung und letztlich das Verwaltungsrecht – gerade mit Blick auf die Beschäftigungsverhältnisse der Schauspieler – in das Privatrecht einschlug.⁶⁰

a) Die Sittenpolizey

aa) Zum Topos der „sündhaften“ Schauspielerei

Bereits in Barth-Barthenheims „System“ wird das immanent spannungsgeladene Verhältnis zwischen Theaterwesen und Kirche ersichtlich. Zu Beginn wird dort eindringlich die Bedeutung der Sittenpolizey für die religiös-sittliche Bildung der Nation betont.⁶¹ Durch diese Stoßrichtung der Polizey solle die Nation „zum Guten geneigt gemacht, und vom Bösen abgewendet“ werden.⁶² Der sich hier abzeichnende Konflikt der Kirche mit „öffentlichen Unterhaltungen“ hat eine lange Tradition und wurde etwa auch von Max Burckhart im historischen Teil seiner 1886 erschienenen Abhandlung „Das Recht der Schauspieler“ behandelt.⁶³ Zur Veranschaulichung der Dauer und der Intensität dieses Konflikts zitiert Burckhart unter anderem Überlieferungen von Aussagen des heiligen Chrysostomus aus dem 4. Jahrhundert, der „Schauspiele als Pest des Staates“ und Dramen „als Werke

⁵³ Ausführlich sind seine das Theater behandelnden Schriften dargestellt bei GÖRNER, Hans-Wurst-Streit; vgl. auch TEUBER, Theater Wiens 2/2, 122–134.

⁵⁴ Vgl. MARTENS, Obrigkeitliche Sicht; einen gerafften Überblick bietet auch HERMANN, Das Archiv der Bühne 135–136.

⁵⁵ MARTENS, Obrigkeitliche Sicht 48.

⁵⁶ Siehe nur de LUCA, Politischer Codex bes. 285; KROPATSCHEK, Oestreichs Staatsverfassung 4, 97 („Auf die Sitten haben Schauspiele ungezweifelt einen besondern Einfluß, daher auch diese der Aufmerksamkeit des Staates bedürfen, und der Zensur unterliegen.“).

⁵⁷ MAYRHOFER, Handbuch für den politischen Verwaltungsdienst 1335–1355.

⁵⁸ HAIDER-PREGLER, Die Schaubühne als „Sittenschule“ 200; in diesem Sinne auch schon MARTENS, Obrigkeitliche Sicht 49.

⁵⁹ Siehe BARTH-BARTHENHEIM, System 2, 558–560.

⁶⁰ Insgesamt zur Verschränkung von Privatrecht und Polizeyrecht (bzw. politischer Gesetzgebung) im Umfeld des ABGB siehe SCHENNACH, Privatautonomie; SCHENNACH Generalisierung hier bes. 71–81. Vgl. im Übrigen unten Kap. III.

⁶¹ Vgl. BARTH-BARTHENHEIM, System 2, 557.

⁶² Vgl. BARTH-BARTHENHEIM, System 2, 557.

⁶³ Siehe auch zum generellen gesellschaftlichen Bild HARTUNG, Die Spielleute 149–153.

des Teufels“ bezeichnete.⁶⁴ Für das 18. Jahrhundert lässt sich zudem die Praxis Geistlicher nachweisen, Bühnengehörigen den Zugang zum Erhalt des Sterbesakraments zu erschweren.⁶⁵ Es stellt sich die Frage, wie diese Ausgrenzung jener Gruppe von Menschen, die heute am ehesten ihre Entsprechung im Berufsstand der Schauspieler findet, zustande kam und legitimiert wurde.⁶⁶ In diesem Kontext streicht der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte die Ambivalenz der Lebensführung der „darstellend Tätigen“ (der *Giulleria*) hervor.⁶⁷ Die oftmals einseitige Darstellung der Schauspieler als sozial Ausgegrenzte wird dabei um jene Komponente ergänzt, dass der Platz am „Rand der Gesellschaft“ zum Teil von den Darstellern bewusst zu Abgrenzungszwecken gewählt wurde.⁶⁸ Mitunter wurde dies gerade als „notwendige alternative Lebensform“⁶⁹ empfunden, die zwar für die ständisch gegliederte Gesellschaft eine gewisse Irritation darstellen musste, aber allein nicht die derart abwertende Haltung des Klerus gegenüber Schauspielern zu erklären vermag. Schließlich wurden diese von der Geistlichkeit regelmäßig als „*histriones turpes*“ angesprochen.⁷⁰ Ein schon im Mittelalter ventilierter Hauptvorwurf der unsittlich-verderbten Lebensführung spiegelt sich auch in der systematischen Anordnung Barth-Barthenheims im Kapitel über die „Sitten-Polizey“ wider, wenn dort neben Punkt eins

„der Polizey der öffentlichen Unterhaltungen“ unter Punkt fünf die „Polizey zur Ausrottung der Unzucht und Kuppeley“ genannt wird.⁷¹ Dabei geht es um die große Betonung der Körperlichkeit, die mit dem Mimenspiel assoziiert wird: „In einer Welt, in der der Körper entweder Objekt der Buße oder bestenfalls zweitrangige Manifestation der göttlichen Macht ist, begehen die Gaukler und die Hure die schwere Sünde, ihre soziale Stellung ganz auf ihn zu gründen.“⁷² Besonders zu sanktionieren war im Mittelalter auch deshalb das – wie Kotte es formuliert – „natürliche Verhältnis der *Giulleria* zur Nacktheit“, welche für den Klerus mit der generell verpönten Bevorzugung „einer diesseitigen Glückseligkeit“ korrespondierte.⁷³

bb) Regelungsfelder

Die Entwicklung von der im Mittelalter stattfindenden kirchlichen und gesellschaftlichen Marginalisierung der weltlichen Schauspielerei bis zur frühneuzeitlichen polizeygesetzlichen Reglementierung des Theater im Detail nachzuzeichnen, gestaltet sich diffizil. Erkennbar ist, dass – wie oben bereits angemerkt – ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Theaterwesen nach und nach „poliziert“ wurde und dabei die Bewahrung der in einem genuin christlichen Sinn ausgelegten „guten Sitten“ als eine Hauptrechtfertigung für die Kontrolle und Zensur galten. So war bereits in einem Dekret aus dem Jahr 1795 mit dem Titel „Aufmerksamkeit auf die Provinzial- und Vorstadttheater“ statuiert, es sei alles zu vermeiden, was „die guten Sitten beleidigen oder gefährliche Grundsätze, in Rücksicht auf die gute Ordnung und das Wohl des Staates, verbreiten könnte.“⁷⁴ The-

⁶⁴ Zitiert in: BURCKHART, Das Recht der Schauspieler 21.

⁶⁵ BURCKHART, Das Recht der Schauspieler 40–41.

⁶⁶ Vgl. KOTTE, Gottferne 96.

⁶⁷ KOTTE, Gottferne 95. Die Bezeichnung *Giulleria* schließt alle darstellend Tätigen im Mittelalter ein und ist damit Kotte zufolge theaterhistorisch geeigneter als die enger gefassten deutschen Bezeichnungen.

⁶⁸ KOTTE, Gottferne 96.

⁶⁹ KOTTE, Gottferne 96.

⁷⁰ KOTTE, Gottferne 97; „*Histrion turpis*“ bezeichnet dabei den „schändlichen Komödianten“. „*Turpis*“ kam dabei ein großes Bedeutungsspektrum zu, u.a. „missgestaltet“, „unsittlich“, „hässlich“, „verderbt“ oder „monströs.“ (ebd.).

⁷¹ BARTH-BARTHENHEIM, System 2, 558. Zu konkret gehegten Befürchtungen wegen der vermeintlichen Sittenlosigkeit der Schauspieler an den Hoftheatern um 1800 siehe GROSSEGGER, Das Burgtheater 24–26.

⁷² KOTTE, Gottferne 97.

⁷³ KOTTE, Gottferne 95–96.

⁷⁴ PGS 22/1795.

aterstücke waren demnach auf diese Hauptpunkte hinweg streng zu kontrollieren und allenfalls zu verbieten. Konsequenz dabei ist, dass sowohl das vom Text abweichende Extemporieren als auch die Umgehung durch das „zweideutige Gebärden-Spiel“ im Dekret erwähnt wird und „bei schwerer Ahndung“ ebenfalls zu einem Verbot führen konnte.⁷⁵ Dies erklärt sich aus der Möglichkeit des Darstellers, durch die stimmliche und körperliche Ausgestaltung eines Textes einen Subtext zu erschaffen, der inhaltlich völlig von der literarischen Vorlage abweichen kann respektive dieselbe persifliert.⁷⁶ Das in dieser Hinsicht noch weniger kontrollierbare Stegreifspiel wurde bereits 1752 von Maria Theresia verboten und auch von Joseph von Sonnenfels (und der Kameralistik im Allgemeinen) im späteren Verlauf des 18. Jahrhunderts weitestgehend abgelehnt,⁷⁷ nicht allein wegen dessen Unkontrollierbarkeit, sondern auch, weil es den „literarischen Bildungsansprüchen“ und der bereits erwähnten Idee der Bühne als „Sittenschule“ widersprach.⁷⁸ Als Beispiel für einen weiteren obrigkeitlichen Eingriff in das Bühnenwesen, der gerade zur Bewahrung der Sittlichkeit erfolgte, lassen sich einige Punkte der 1803 erlassenen „Instruction für die Theater-Inspektions-Commissäre“ anführen.⁷⁹ Die Theaterinspektoren sollten demnach darauf achten,

dass „alle frechen und wollüstigen Umarmungen u.s.w. der Schauspieler und Schauspielerinnen [...] unterbleiben“ und sich deren Anzüge „immer innerhalb den Grenzen der Sittlichkeit verhalten“.⁸⁰

Nicht primär religiös-sittlichen Zielsetzungen, sondern vornehmlich der Bewahrung staatlicher und klerikaler Autorität diene die in der Instruktion enthaltene Anweisung, darauf zu achten, dass „kein theatralischer Anzug mit der Amts-, Ordens- oder Kirchenkleidung derselben, eine in die Augen fallende Ähnlichkeit habe.“⁸¹ Das blasphemische Potential dahinter ist durchaus mit der darüber hinausgehenden These vereinbar, dass der Gaukler seit dem Mittelalter als „Konkurrent des Geistlichen im Gebrauch des Körpers und der Stimme“ agierte und er allein durch sein Auftreten die Gefahr mit sich brachte, „den Unterschied zwischen heilig und profan zum Verschwinden“ zu bringen.⁸² Vor diesem Hintergrund mag ein Schauspieler im Kirchengewand ein besonders großes Ärgernis dargestellt haben. Bühnenbild und Requisiten („Theaterdecorationen“) durften ebenfalls nicht an die Kirche erinnern und, wie Fauler noch allgemeiner in seiner Polizeygesetzsammlung ausführt, war insgesamt „kein leichtfertiger oder leichtsinniger, offener oder versteckter Ausfall auf religiöse Gegenstände oder Personen zu dulden“.⁸³

⁷⁵ PGS 22/1795. Zum Unterschied zwischen Improvisation und Extemporieren siehe LÖSEL, *Das Spiel* 41.

⁷⁶ Auf die mit der Literarisierung des Theaters verbundene Kontrollierbarkeit macht unter anderem Peter Höying mit Verweis auf die Ausführungen von Reinhart Meyer-Kalkus aufmerksam. Siehe dazu: HÖYING, *Forschung und Zensur* 434–435.

⁷⁷ Vgl. HÖYING, *Forschung und Zensur* 434.

⁷⁸ Vgl. HAIDER-PREGLER, *Der wienerische Weg*; Siehe auch: HAIDER-PREGLER, *Die Schaubühne als „Sittenschule“*. Auch eine Erziehung zu Sprachrichtigkeit – „einer reineren Mund Arth“ – wird als Motiv von Josephs II. genannt, vgl. dazu den Auszug aus dem Bericht Rosenbergs in HADAMOWSKY, *Die Josefinische Theaterreform* XIX.

⁷⁹ BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 552.

⁸⁰ BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 581–582. In der Darstellung von Crysostomus Fauler ist zu lesen, dass „nicht nur wirkliche Obscönitäten [...] sondern alle schlüpfrigen Witzeleien, welche Unschuld, Tugend, eheliche Treue dem Spotte Preis geben“ zu verbannen sind (FAULLER, *Gesetze* 318); siehe auch HADAMOWSKY, *Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur* 293. Das Abgehen zweier Verliebter von der Bühne durfte nur in Begleitung eines „Sittenwächters“ geschehen.

⁸¹ BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 582. Vgl. auch KOTTE, *Gottferne* 103.

⁸² Beide Zitate aus KOTTE, *Theatergeschichte* 122.

⁸³ Vgl. FAULLER, *Gesetze* 320.

Dieses umfassende Darstellungsverbot religiösen Inhalts – die bloße Wiedergabe „biblischen Inhalts“ wurde selbstverständlich auch untersagt⁸⁴ – ist vor allem deshalb interessant, da diese einen Bruch mit der mittelalterlichen Tradition der Aufführung von Fasnachts- und Osterspielen darstellt, die maßgeblich nicht von Kirchenvertretern, sondern von darstellend mitwirkenden Laien getragen wurden.⁸⁵ Opet glaubte in dieser „Beschränkung von Aufführungssüjets“ einen kulturgeschichtlichen Beweis für die seit Beginn der Neuzeit fortschreitende „Emanzipation des Theaters gegenüber der Kirche“⁸⁶ zu erkennen. Tatsächlich wird man annehmen können, dass der Klerus sein Deutungsmonopol über religiöse Inhalte – zumal angesichts der zunehmenden Lösung der freien Künstler aus dem kirchlichen Einflussbereich – durch (wenn auch vom weltlichen Gesetzgeber emanierende) Verbote absichern wollte. Zeitgenössisch finden sich durchaus andere Erklärungsmuster, beispielsweise wenn Fauller die Begründung anführt, dass die theatralische Darbietung biblischer Inhalte „besonders bei der Jugend und untern Volksclasse“⁸⁷ Verwirrung stiften könne. Aufführungspraktisch hatten diese Verbote jedenfalls zur Folge, dass Theaterstücke wie „Maria Stuart“ oder „Faust“ in Österreich bloß „in verstümmelter Form“⁸⁸ zu sehen waren. Opet bezieht sich bei seiner Kritik der ausufernden österreichischen Zensurpraxis konkret auf Ziffer 4 der „Instruction an die Statthalter derjenigen Kronländer, in welchen die Theaterordnung in Wirksamkeit tritt“, die der Theaterordnung von 1850 angehängt ist.⁸⁹

⁸⁴ FAULLER, Gesetze 315. Fauller bezieht sich auf ein Dekret der Polizeihofstelle vom 24. 2. 1825.

⁸⁵ Vgl. KOTTE, Theatergeschichte 90–99.

⁸⁶ OPET, Deutsches Theaterrecht 144. Siehe auch ebd. 6–7.

⁸⁷ FAULLER, Gesetze 315.

⁸⁸ OPET, Deutsches Theaterrecht 143.

⁸⁹ RGBL. 454/1850. Zur Theaterordnung von 1850 auch BAMMER, Bundestheater und Verfassung 22.

Blickt man in diese Instruktion, in der die Grundsätze für die Erteilung einer Aufführungsbewilligung festgeschrieben sind, so fällt auf, dass viele Überlegungen aus der „Instruction für die Theater-Inspektions-Commissäre“ von 1803 übernommen und weiter konkretisiert wurden.

Neben dem Verbot, sich auf der Bühne wie Geistliche zu kleiden, ist in beiden Instruktionen auch vom Grundsatz die Rede, dass „die Uniform eines k.k. Regimentes“ und „die Uniform des Hofkriegsrathes“ (in der Instruktion von 1850 ist allgemeiner von „österreichischen Amtskleidern“ zu lesen) nicht Teil einer theatralischen Aufführung sein dürfen.⁹⁰ In Ziffer 2 der Instruktion aus dem Jahr 1850 ist der Leitgedanke dahinter besonders trefflich formuliert: „Hiernach ist von der Darstellung auf der Bühne unbedingt ausgeschlossen: [...] was mit den Gefühlen der Loyalität gegen das Staatsoberhaupt, gegen das Allerhöchst regierende kaiserliche Haus und gegen die bestehende Staatsverfassung unvereinbar oder was die Vaterlandsliebe der Bürger zu verletzen geeignet ist.“⁹¹ Neben dem bereits erörterten Konfliktfeld „Theater und Religion“ wird hier ein weiteres Spannungsverhältnis – nämlich jenes zwischen Theater und Staat – thematisiert, dem für die Theaterpolizeygesetzgebung und die Zensurpraxis konstituierende Bedeutung zukam. Die Dichotomie zwischen einem herrschaftslegitimierenden und einem vermeintlich kritisch-subversiven Theater sollte durch die obrigkeitliche Kontrolle des Theaterschaffens im Sinne einer vorbehaltlos staats- und dynastieaffirmativen Bühnenpraxis aufgelöst werden. Theatralische Inszenierungen zur Stärkung der politischen Macht (besonders gut erkennbar etwa im Fest-

⁹⁰ BARTH-BARTHENHEIM, System 2, 582; Vgl. dazu Z 4 letzter Satz der „Instruction an die Statthalter [...]“ PGS 454/1850.

⁹¹ RGBL. 454/1850.

programm der „Medici-Hochzeit“ von 1589)⁹² wiesen dabei schon eine längere Tradition auf und waren bestrebt, den jeweiligen Herrschaftsträger durch symbolhafte Darstellungen auf öffentlichen Schauplätzen zu legitimieren.⁹³ Anfangs war dies noch eng verknüpft mit der Anrufung religiöser Gefühle: So erblickt beispielsweise Reinhold Knoll in den Eucharistiespielen am Ende des 17. Jahrhunderts eine „metaphysische Legitimation“ der Habsburgerdynastie.⁹⁴ Der der spanischen Linie der Habsburger zuzurechnende Philipp IV. stellte dahingehend eine Besonderheit dar, als er nicht nur als Auftraggeber einschlägiger theatralischer Inszenierungen tätig war, sondern sich sogar selbst als Darsteller am spanischen Hoftheater einbrachte.⁹⁵ Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde schließlich aus obrigkeitlicher Perspektive der Schluss gezogen, dass das Theater über die Sittenschule hinaus dazu geeignet ist, eine „politische Indoktrinierungs- und Massenlenkungs-funktion“⁹⁶ zu übernehmen, wobei die Ereignisse der Französischen Revolution das Hauptmotiv für diese Entwicklung darstellten. Als Mittel für die Verwirklichung dieser staatsaffirmativen Funktion griff die Obrigkeit verstärkt auf Sittenpolizeygesetze und Zensur zurück, eben um – wie bereits im erwähnten Hofdekret aus dem Jahr 1795 ausgeführt – „gefährliche Grundsätze, in Rücksicht auf die gute Ordnung und das Wohl des Staates“⁹⁷ zu verhindern.

Eine von Barth-Barthenheim ebenfalls im Rahmen der Sittenpolizey thematisierte Anordnung, die das Verhältnis zwischen Obrigkeit und The-

aterwesen im weiteren Sinne berührt, stellt das Verbot für Beamte dar, neben ihrer Arbeit für den Staat auf der Bühne als Schauspieler aufzutreten. Als einschlägige Quelle kann hier ein Dekret der Polizeihofstelle von 1818 genannt werden, demzufolge darauf zu achten war, „daß kein bey einer landesfürstl. Stelle dienendes Individuum auf einer öffentlichen Bühne als Schauspieler auftrete.“⁹⁸ Selbst wenn ein Beamter bloß Autor eines Theaterstückes war, durfte er nicht am Ende der Aufführung vor dem Publikum erscheinen.⁹⁹

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde zudem zunehmend auf die Disziplinierung des Publikums geachtet. So galt es etwa durch Aufsichtsmaßnahmen die „Schamlosigkeit der Lustdirnen“ einzudämmen,¹⁰⁰ die auf einigen Logen anzutreffen waren. Verboten war einer Anordnung von 1800 zufolge auch „das Pfeifen, Zischen, Stoßen mit den Stöcken und Füßen und dgl. als ein Zeichen des Mißfallens“ während und nach der Aufführung mit der damit verbundenen Androhung „wirklicher Arretierung und Bestrafung.“¹⁰¹ „In den zwey ersten Stockwerken des Theaters an der Wien sind die Excesse hintanzuhalten“ – dies ist bei Barth-Barthenheim zu einem weiteren Dekret der Polizeihofstelle aus dem Jahr 1818 zu lesen.¹⁰² Um welche Art Exzesse es sich dabei handelte, wird nicht beschrieben; allerdings schafft bereits die Existenz dieser und ähnlicher Anordnungen ein gewisses Bild über damalige Zuschauerpflogenheiten.¹⁰³

⁹² KOTTE, *Theatergeschichte* 172.

⁹³ Vgl. KOTTE, *Theatergeschichte* 208 – 212.

⁹⁴ KNOLL, *Kunst und Kultur* 278.

⁹⁵ KOTTE, *Theatergeschichte* 216. Besonders prominent: Ludwig XIV. als „Tänzer und Sonnenkönig“ im „Ballet de la Nuit“ im Jahr 1653, ebd. 225.

⁹⁶ MARTENS, *Das Bild des Theaters* 105; siehe auch HADAMOWSKY, *Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur* 292.

⁹⁷ PGS 22/1795.

⁹⁸ BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 571.

⁹⁹ BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 588.

¹⁰⁰ Das Theater in der Leopoldstadt wird hier in einer Weisung der Polizeihofstelle vom 24. 3. 1820 eigens erwähnt. Siehe BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 586.

¹⁰¹ BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 589; siehe auch die Hinweise bei SCHINDLER, *Publikum in der josephinischen Ära* 56–57; HÜTTNER, *Publikum* 138.

¹⁰² BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 589.

¹⁰³ Hierzu ausführlicher Kotte, *Theatergeschichte* 316–318.

cc) *Exkurs: Zensur*

Die Geschichte der Theaterzensur ist – obwohl sie nicht das primäre Erkenntnisinteresse dieser Arbeit darstellt – von großer Bedeutung für alle Bereiche der Bühnenrechtsentwicklung, weshalb die (Theater-)Zensurgeschichte im Folgenden zumindest kurz skizziert wird.

Das Jahr 1751 markiert zwar nicht den Beginn der Zensur in Österreich,¹⁰⁴ brachte allerdings eine erhebliche institutionelle Veränderung dahingehend, dass in diesem Jahr von Maria Theresia eine einheitliche Zensurstelle – die „Bücher-Cencurs-Hofcommission“ – in Wien geschaffen wurde.¹⁰⁵ Schon im Jahr darauf wurde der erste Anlauf unternommen, das „Extemporieren“ und das „Stegreifspiel“ – und damit auch den dem Bildungsideal widersprechenden Hanswurst – zu verbieten.¹⁰⁶ In den darauffolgenden Jahrzehnten – 1760 und 1770 – kam es auch aufgrund der zutage tretenden Schwierigkeiten bei der Unterbindung von freier Sprache und freiem Spiel zu weiteren Verschärfungen.¹⁰⁷ Hadamowsky betont ausdrücklich, dass ab 1770 von der Zensurbehörde streng zwischen der Textvorlage und deren Aufführung unterschieden wurde.¹⁰⁸ Dies war der Auffassung geschuldet, „daß ein Text bei der Lektüre des Einzelnen nie jene gefährliche Wirkung haben könne wie eine Vorstellung in einem Theater vor vielen Hunderten Zuschauern.“¹⁰⁹ Gemeint ist damit die seitens der Theaterwissenschaft so genannte „Ereignishaftigkeit der Aufführung“, die eine

eigentümliche Wirkung gegenüber dem Rezipienten erzeugt.¹¹⁰

Die Zeit Josephs II. führte zu einer erheblichen Liberalisierung der Zulassungsvoraussetzungen zum Theaterspiel: So wurde von ihm 1776 die allgemeine „Spektakelfreiheit“ initiiert,¹¹¹ die das Entstehen verschiedenster neuer Theater – etwa jenes in der Leopoldstadt im Jahr 1781, jenes in der Josefstadt 1788 und jenes auf der Landstraße 1789 – nach sich zog und überdies zum Theaterspielen in Privathäusern animierte.¹¹² Auch bei der Gestaltung des Spielplans ließ der Kaiser den Künstlern des „Nationaltheaters“ weitgehend freie Hand,¹¹³ was herrscherliche Eingriffe im Einzelfall keineswegs ausschloss.¹¹⁴ Im Vergleich zu den unter Leopold II. wieder vorgenommenen Verschärfungen, die vor allem auch eine „Änderung in der Grundrichtung und Grundhaltung der Zensur“¹¹⁵ in Richtung Re-

¹¹⁰ FISCHER-LICHTE, Theaterwissenschaft 60. Über das Erleben der „Ereignishaftigkeit der Aufführung“ durch den Zuschauer schreibt Fischer-Lichte: „Sie erleben die Aufführung als einen ästhetischen und zugleich als einen sozialen, ja politischen Prozess, in dem Beziehungen ausgehandelt, Machtkämpfe ausgefochten, Gemeinschaften gebildet werden und sich wieder auflösen.“ Vgl. zum Abstellen auf die „Wirkung der Bühnenaufführung“ im französischen Zensursystem auch OPET, Theaterrecht 139.

¹¹¹ Vgl. KEIL-BUDISCHWOSKY, Theater Wiens 58–59. Vgl. dazu auch den Begriff der „Theaterunfreiheit“ von Opet, mit der die gewerberechtliche Konzessionspflicht gemeint ist. OPET, Theaterrecht 26. Die Schauspielerei endete im Jahr 1794, HADAMOWSKY, Theatergeschichte 256. 1850.

¹¹² HADAMOWSKY, Die Josefinische Theaterreform XXI; siehe auch: HADAMOWSKY, Wien – Theatergeschichte 305. Von 1794 bis 1850 wurde die Theateranzahl in Wien wiederum strikt begrenzt, ebd. 305–306.

¹¹³ Vgl. HADAMOWSKY, Die Josefinische Theaterreform XXI.

¹¹⁴ So HADAMOWSKY, Die Josefinische Theaterreform XXI–XXII. Weitreichende Eingriffe Josephs II. konstatiert demgegenüber TEUBER, Theater Wiens 2/2, 38–42.

¹¹⁵ HADAMOWSKY, Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur 298. Laut Hadamowsky traten gegenüber dem aufklärerischen Gedankengut des Theaters als Sittenschule nunmehr „staatspolitische Forderungen

¹⁰⁴ Siehe hierzu v. a. OLECHOWSKI, Preßrecht 16–21.

¹⁰⁵ HADAMOWSKY, Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur 289. Siehe auch OLECHOWSKI, Preßrecht 58–60.

¹⁰⁶ HÖYING, Forschung und Zensur 435.

¹⁰⁷ HÖYING, Forschung und Zensur 435.

¹⁰⁸ HADAMOWSKY, Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur 292.

¹⁰⁹ HADAMOWSKY, Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur 292.

pression mit sich brachten, war die Zeit Josephs II. von relativer Toleranz gekennzeichnet. Eine zensurfreie Zeit war sie allerdings nicht.¹¹⁶ Unter Franz II. lässt sich die seit 1795 belegte Praxis beobachten, dass die Zensoren (unter der Zuhilfenahme der „Zensurfibel“ von Franz Karl Hägels¹¹⁷) bestimmte Punkte eines Stücks durch eingehendere Analyse zu überprüfen hatten, nämlich „die Handlung des Stücks, die Moral, die aus dieser gezogen werden konnte, und den Dialog.“¹¹⁸ Konfligierte die Handlung eines Stücks mit religiösen oder staatlichen Interessen, so konnte es – insbesondere, nachdem 1801 die Zensur im Zuge der Errichtung der „Polizei- und Zensurhofstelle“ in die polizeyliche Zuständigkeit fiel – abgeändert oder mit einem vollständigen Aufführungsverbot belegt werden.¹¹⁹ Die im Bereich des Theaters komplizierte Vorzensur wurde durchgeführt, indem die Theaterinspektoren bereits in der Probenzeit zusahen und dabei in einer angefertigten Skizze die strittigen Stellen kenntlich machten.¹²⁰ Die Überschneidungen zwischen den Theaterzensurpraktiken und den sittenpolizeylichen Regelungen, bei denen sich – wie sich in den obigen Ausführungen gezeigt hat – die inhaltlichen Hauptprüfungspunkte der Zensoren konkretisiert wiederfinden, sind evident.

gen und Notwendigkeiten“ in den Vordergrund; vgl. auch HÖYING, *Forschung und Zensur* 444.

¹¹⁶ Vgl. HÖYING, *Forschung und Zensur* 437–444.

¹¹⁷ Zu Hägelsin siehe auch TEUBER, *Theater Wiens* 2/2, 42–43.

¹¹⁸ HADAMOWSKY, *Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur* 292–293.

¹¹⁹ Vgl. OLECHOWSKI, *Preßrecht* 113: Olechowski zufolge bewirke diese Einrichtung den „Wandel der Zensur von einer kulturpolitischen Einrichtung zu einer polizeilichen Funktion“.

¹²⁰ FAULLER, *Gesetze* 316. Diese und viele weitere detaillierte Anweisungen für den jeweiligen „Censur-Inspection-Comissär“ stammen aus einem Polizeihofstellendekret vom 26. 8. 1820. Siehe dazu FAULLER, *Gesetze* 316–317.

Es existierte allerdings auch eine Vielzahl von Verboten, die sich nicht zwingend aus dem unliebsamen Inhalt eines Stücks heraus ergeben mussten, sondern auch Interessen der Gefahrenabwehr widerspiegelten.¹²¹ Wie schwierig es ist, die Motive im Einzelnen voneinander abzugrenzen – denn freilich konnte es sich auch um eine verdeckte Zensur handeln –, lässt sich anschaulich anhand der Entwicklung der Verbote im Zusammenhang mit den Darstellungen von Gefechtsszenen verdeutlichen.¹²² In einem Dekret der Polizeihofstelle von 1806 wurde zunächst folgendes Verbot statuiert: „Bey den Gefechten soll auf sämtlichen Theatern niemahls mehr, weder aus größerem noch aus kleinerem Geschütze gefeuert werden.“¹²³ Mitumfasst wurde von diesem Verbot auch die „pyrotechnische Darstellung“, einerseits aufgrund der augenscheinlichen Brandgefahr, andererseits wegen der Belästigung der Zuschauer mit „Pulverdampf“.¹²⁴ Im Jahr 1807 wurde dieses Verbot sogar auf „einzelne Schüsse“ ausgeweitet, was jedoch 1812 im Zuge einer Verordnung wieder aufgehoben wurde, deren Begründung wohl einigen Widerstand seitens der Theaterunternehmer dokumentiert:¹²⁵ „Allein nunmehr sind einzelne, nicht stark knallende Schüsse aus Pistolen und Flinten in guten Stücken, wo es mit der Handlung wesentlich verbunden ist, wieder gestattet.“¹²⁶ Dass sich ‚gute‘ Stücke mehr erlau-

¹²¹ Einen „Feuerregen“ und „das Abbrennen der Raketen zwischen den Coulissen“ zu verbieten, kann wohl eindeutig als Gefahrenabwehr gewertet werden. Vgl. FAULLER, *Gesetze* 305.

¹²² Eine Kritik, dass sich hinter „Feuer- und Sicherheitspolizey“ Zensur verbergen konnte, findet sich auch bei BURCKHART, *Das Recht der Schauspieler* 56.

¹²³ BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 583; außerdem war demselben Dekret zufolge der Einsatz von Pferden auf der Bühne nur unter der Bedingung gestattet, dass sich diese nicht „im Galloppe“ bewegten. Siehe BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 582.

¹²⁴ BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 583–584.

¹²⁵ BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 582.

¹²⁶ BARTH-BARTHENHEIM, *System* 2, 584.

ben durften, zeigt, wie offenkundig sich damals noch ästhetisches und rechtliches Urteilen vermengt. Wird zusätzlich das Wissen um die politisch unruhige Zeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts miteinbezogen, so zeigt sich, wie viele Faktoren beachtet werden müssen, um die – wie Höying schreibt – „Steuerung und Kontrolle symbolischer Produktion in der Öffentlichkeit“¹²⁷ nachzuzeichnen. Jedenfalls kann davon ausgegangen werden, dass in einer Zeit, in der bereits der Titel „Die Räuber“ als gefährlich betrachtet wurde – 1805 wurde Schillers Werk deshalb in „Karl Moor“ umbenannt – viele Gründe existierten, die Bühnenproduktion von Gefechten eindämmen zu wollen.¹²⁸ Kumulativ zu den genannten polizeylichen Regelungszielen konnten auch private Interessen zu Aufführungsverboten führen. Hier ist etwa auf ein Hofdekret aus dem Jahr 1797 zu verweisen, das bereits auf Textebene ein Druckverbot von Schriften anordnet, in denen öffentliche Personen erkennbar persifliert werden.¹²⁹ In der Instruktion zur Theaterordnung von 1850 findet sich derselbe persönlichkeitsrechtliche Gedanke wieder, der sich nunmehr freilich erforderlichenfalls in einem Aufführungsverbot niederschlagen sollte.¹³⁰

Die obrigkeitlich-staatliche Theatralzensur hat in Österreich das Ende der „Polizei- und Zensurhofstelle“ im Revolutionsjahr 1848 um viele Jahrzehnte überlebt.¹³¹ Ihre Abschaffung 1848¹³² blieb eine kurze Episode; bereits 1850 wurde sie im Zuge des Erlasses der schon angesprochenen Theaterordnung wiedereingeführt, die neben

dem prinzipiellen Konzessionssystem auch eine Reihe von inhaltlichen Beschränkungen brachte.¹³³ Entscheidend für die weitere Praxis wurde die im § 3 der Theaterordnung vorgesehene Bewilligungspflicht für sämtliche Theateraufführungen, die auch eine umfassende (sitten-)polizeyliche Inhaltskontrolle der Stücke ermöglichte. Bis zum Ende der Monarchie wurde dem Theaterbesuch in Österreich offensichtlich noch ein beträchtliches politisches, religiöses und sittlich-moralisches Devianz- und Gefahrenpotenzial zugeschrieben, das es normativ zu steuern galt. Zwar verlagerte sich der Schwerpunkt der „theaterpolizeylichen“ Gesetzgebung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hin zu bau- und feuerpolizeylichen Regelungen, ohne dass freilich den älteren politischen, das Bühnenwesen inhaltlich normierenden Gesetzen förmlich derogiert worden wäre. Auch die Dezemberverfassung von 1867 bedeutete ungeachtet des Art. 13 des Staatsgrundgesetzes über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger (Meinungsfreiheit) keine Zäsur, zumal Art. 13 unter Gesetzesvorbehalt stand und vom Reichsgericht sehr eng ausgelegt wurde¹³⁴ (Art. 17a mit der verfassungsrechtlichen Gewährleistung der auch das Theaterwesen umfassenden Kunstfreiheit wurde erst 1982 eingefügt¹³⁵). Daher blieben die Eingriffsmöglichkeiten des Staates auf performatives Bühnengeschehen auch noch nach 1867 bestehen; die Theaterzensur wurde weiterhin praktiziert und bildete für Jahrzehnte einen steten Diskussions- und Beschwerdegegenstand in theateraffinen Kreisen.¹³⁶

¹²⁷ Vgl. HÖYING, *Forschung und Zensur* 437. Vgl. auch Olechowskis Skizze zum Ineinandergreifen verschiedenster Disziplinen bei der Medienrechtsgeschichte in OLECHOWSKI, *Preßrecht* 1.

¹²⁸ Vgl. RIEDER, *Wiener Vormärz* 36-46, hier 42.

¹²⁹ PGS 11/1797.

¹³⁰ RGBl. 454/1850.

¹³¹ Vgl. HADAMOWSKY, *Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur* 305.

¹³² DIRNBERGER, *Theaterzensur im Zwielficht* 237.

¹³³ DIRNBERGER, *Von den Hoftheatern zu den Bundestheatern* 259. Zur Ausnahme der Hoftheater von der Theaterordnung 1850 siehe ebd. 260.

¹³⁴ Vgl. HINGHOFER-SZALKAY, *Freiheit* 69–87.

¹³⁵ BGBl. 262/1982; siehe auch BAMMER, *Bundestheater und Verfassung* 273.

¹³⁶ Vgl. DIRNBERGER, *Theaterzensur im Zwielficht* 238. Vgl. auch einen bei DIRNBERGER, *Von den Hoftheatern zu den Bundestheatern* 260 angeführten Appell österreichischer Theaterdirektionen, die Regelungen im

Aber selbst in den Anfangsjahren der Ersten Republik wurde die Theaterzensur noch ausgeübt: Obwohl ein Beschluss der Provisorischen Nationalversammlung schon am 30. Oktober 1918 „[j]ede Zensur [...] als dem Grundrecht der Staatsbürger widersprechend“ aufgehoben hatte,¹³⁷ vertrat der Verfassungsgerichtshof noch 1919 die Ansicht, dass dabei unter „Zensur“ nur die Presse-, nicht jedoch die Theaterzensur zu verstehen sei.¹³⁸ Im Übrigen sahen auch nahezu alle Verfassungsentwürfe der Jahre 1919/1920 noch die Möglichkeit gesetzlicher Beschränkungen des Bühnenschaffens vor, was angesichts des finalen Scheiterns des Projekts eines neuen Grundrechtskatalogs im Jahr 1920 nicht relevant wurde. Erst 1926 kam es zu einer grundlegenden Zäsur in der Judikatur des Verfassungsgerichtshofs, indem nunmehr dezidiert auch die Theaterzensur als verfassungswidrig verworfen wurde.¹³⁹ Gleichwohl war damit in der Verwaltungspraxis die Problematik behördlicher Eingriffe in das Bühnenschaffen noch keineswegs endgültig beseitigt, indem der maßgebliche § 3 der Theaterordnung 1850, der eine Bewilligungspflicht für Theateraufführungen statuierte, noch nicht aufgehoben war.¹⁴⁰ Erst die ab den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erlassenen Veranstaltungsgesetze der Länder derogierten formell der Theaterordnung.¹⁴¹

Zensurbereich (und im Übrigen auch beim Konzessionsystem) zu verbessern.

¹³⁷ StGBI. 3/1918. Hierzu auch HINGHOFER-SZALKAY, Freiheit 88–90.

¹³⁸ Ausführlich zur Vorgeschichte und zu den zum Erkenntnis führenden Beratungen DIRNBERGER, Theaterzensur im Zwielight 240–246.

¹³⁹ Siehe DIRNBERGER, Theaterzensur im Zwielight 252–254.

¹⁴⁰ Zu diesem Problemkreis ausführlich DIRNBERGER, Theaterzensur im Zwielight 257–259. Die Abschaffung der Zensur zeichnet auf der Grundlage von Dirnberger nach BAMMER, Bundestheater und Verfassung 157–159. Vgl. ferner auch HINGHOFER-SZALKAY, Freiheit 98–99.

¹⁴¹ Siehe hierzu unten 5.

Dass in Zeiten eines autoritären respektive totalitären Regimes (1933/34–1938; 1938–1945) von künstlerisch freiem Bühnenschaffen angesichts einer intensiven Kontrolle bzw. weitgehenden Instrumentalisierung ohnehin keine Rede sein kann, sei an dieser Stelle der Vollständigkeit halber angemerkt.¹⁴²

b) Bau- und Feuerpolizey

Wie schon bei der zuvor dargestellten polizeylichen Regulierung von Gefechtssituationen auf der Bühne deutlich wurde, können bau- und feuerpolizeylichen Regelungskomplexen durchaus legislative Motive zugrunde liegen, die mit der Sicherstellung einer ordentlichen Bauführung und einer effektiven Brandprävention und in eventu Feuerbekämpfung nicht unmittelbar zusammenhängen. Dessen ungeachtet wurde vom Gesetzgeber das Theaterwesen nicht nur unter dem abstrakten Aspekt der potenziellen Gefährdung von Staat, Religion und Sittlichkeit, sondern auch unter dem sehr konkreten Gesichtspunkt des immanenten Risikos von großen Menschenansammlungen in geschlossenen Baulichkeiten als normierungsbedürftig erkannt.¹⁴³ Im Vergleich zu inhaltlich-ästhetischen Regelungen mit sittenpolizeylicher Stoßrichtung scheinen die ersten Normierungen bau- und feuerpolizeylicher Natur später, nämlich erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf und verdichten sich insbesondere aufgrund der Erfahrungen aus der Katastrophe des Ringtheaterbrandes (1882) ganz massiv. Dass die politische Gesetzgebung im feuer- und baupolizeylichen Bereich das Theater erst recht spät als Rege-

¹⁴² Die Literatur zum Verhältnis von NS-Regime und NS-Ideologie zum Theater ist zwischenzeitlich sehr reichhaltig, vgl. u.a. den Überblick bei GLASER, Literatur und Theater; zu den rechtlichen Grundlagen der Beschränkung des Theaterschaffens im österreichischen Ständestaat vgl. HINGHOFER-SZALKAY, Freiheit 91, Anm. 335.

¹⁴³ So allgemein Krzizek, System 2, 442.

lungsgegenstand entdeckte,¹⁴⁴ hing nicht zuletzt mit der Limitierung der Zahl der Theater zusammen, die ja (ungeachtet der nur wenige Jahre währenden josephinischen Spektakelfreiheit) selbst in Wien bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr überschaubar blieb. Erst mit der zunehmenden Expansion des Theaterwesens (auch in der Provinz) entstand ein akuter Regelungsbedarf. Insofern überrascht es nicht, dass frühe Bau- und Feuerlöschordnungen der österreichischen Länder (oder einzelner Städte), die teils bereits im 18. Jahrhundert erlassen wurden, noch keine auf das Theater bezüglichen Spezialbestimmungen enthielten.¹⁴⁵ Eine Ausnahme bildet naheliegenderweise die Feuerlöschordnung der Stadt Wien vom 31. Dezember 1817,¹⁴⁶ die in einem Paragraphen erstmals besondere Bestimmungen für die Theater enthält und die Normen der (nur die Hoftheater erfassenden) Theaterordnung von 1807 ergänzt.¹⁴⁷ In beiden Regelwerken wurden komplementär zueinander präventive Maßnahmen wie beispielsweise Rauchverbote, Vorsichtsmaßregeln beim Umgang mit offenem Licht, Anwesen-

heitspflichten für Rauchfangekehrer und Zimmerleute während der Aufführungen und Vorschriften bezüglich der Aufbewahrung von Löschutensilien und der Vornahme einer regelmäßigen Feuerbeschau getroffen. Daneben wurden gegebenenfalls besonders gefährliche Bühnenpraktiken, namentlich das Hantieren mit offenem Feuer auf der Bühne, gesondert verboten.¹⁴⁸

Die Norm der Theaterordnung von 1850, wonach nur nach Erteilung einer spezifischen Bewilligung durch die zuständige Statthalterei ein Gebäude zu Theaterzwecken benützt werden dürfe, wurde in den folgenden Jahren zur rechtlichen Grundlage der Vorschreibung einschlägiger bau- und feuerpolizeilicher Vorschriften.¹⁴⁹ Allerdings zeigte der Ringtheaterbrand am 8. Dezember 1881, der mit angenommenen 384 Toten die größte Theaterbrandkatastrophe des 19. Jahrhunderts darstellt,¹⁵⁰ die Insuffizienz der bisherigen Normen, deckte überdies die bislang nachlässige Implementation auf und führte zu einer intensiven legislativen und administrativen Tätigkeit.¹⁵¹

¹⁴⁴ Ganz allgemein (ohne speziellen Bezug zur österreichischen Rechtsentwicklung) BUCK, *Thalia in Flammen* 15.

¹⁴⁵ Zu Bauordnungen vgl. z. B. RÖBLER, *Sammlung; MÖSER, Die Bauvorschriften; MÜHLBÖCK, Baugesetz-Sammlung*; die Feuer(lösch)ordnungen und teilweise auch die Bauordnungen sind auch aufgezählt bei KUDLER, *Erklärung des Strafgesetzes* 393, Anm. 1. Eine (auch inhaltliche) Darstellung der Feuerordnungen mit Hinweisen auf die Fundstellen in den einschlägigen Gesetzessammlungen bei FAULLER, *Gesetze* 1, 380–425. Einen Überblick über die Geschichte des Baurechts in den österreichischen Ländern bietet KRZIZEK, *System* 1, 26–31.

¹⁴⁶ Vgl. Seiner k.k. Majestät Franz des Ersten politische Gesetze und Verordnungen für die Oesterreichischen, Böhmisches und Galizischen Erbländer. [...] Bd. 45, welcher die Verordnungen vom 1. Januar bis letzten December 1817 enthält, Nr. 167.

¹⁴⁷ Vgl. die ausführliche Darstellung bei BARTH-BARTHENHEIM, *System* 1, 283–288; FAULLER, *Gesetze* 2, 328–331.

¹⁴⁸ Vgl. FAULLER, *Gesetze* 2, 305.

¹⁴⁹ Vgl. MAYRHOFER, *Handbuch* 3, 912.

¹⁵⁰ Vgl. BUCK, *Thalia in Flammen* 17.

¹⁵¹ Ausführlich BUCK, *Thalia in Flammen* 165–183: Bei der fehlerhaften Entzündung der Gasbeleuchtung war ein Feuer entstanden, aufgrund kumulierten menschlichen und Materialversagens kamen durch die unmittelbare Feuer- und Brandeinwirkung sowie durch die ausgelöste Massenpanik fast vierhundert Menschen ums Leben: Feuerschläuche und die den Bühnen- und Zuschauerraum trennende Brandschutzvorrichtung funktionierten nicht, Feuerwächter waren nicht auf ihrem Posten, das Abdrehen der Gaszufuhr verhinderte zwar eine Explosion, wegen des Fehlens der (vorgeschriebenen) Notbeleuchtung entstand unter den Zuschauern aber Panik, die Fluchtwege waren zu verwinkelt und die Türen öffneten sich nur nach innen. Nach dem Brand wurde die strafrechtliche Verantwortung in einem von der Öffentlichkeit mit großem Interesse verfolgten Prozess aufgearbeitet.

Schon einige Tage nach dem Brand wurden die Statthaltereien angewiesen, den *Status quo* der feuerpolizeylichen Maßnahmen in den Theatern ihres Zuständigkeitsbereichs mittels eigener Kommissionen zu überprüfen, gegebenenfalls ergänzende Vorschriften zu erlassen und namentlich auch der gehörigen Umsetzung entsprechendes Augenmerk zukommen zu lassen.¹⁵² Durch (Landes-)Gesetze beziehungsweise im Verordnungsweg wurden ferner in den folgenden Jahren für einzelne Länder (Österreich unter der Enns 1882¹⁵³, Böhmen 1887¹⁵⁴) respektive Städte (Triest 1890¹⁵⁵, Laibach 1892¹⁵⁶) detaillierte bau- und feuerpolizeyliche Vorschriften für Theater erlassen.¹⁵⁷ Teilweise wiesen diese eine sehr große Regelungstiefe auf. So umfasste allein das die „Vorkehrungen zur Sicherheit der Personen in Theatern“ konkretisierende (und die Qualität einer Verordnung aufweisende) Triester „Reglement“ 90 Artikel; für Laibach wurde beispielsweise ausdrücklich angeordnet, dass selbst Tabakrauchen auf der Bühne nur fingiert, keinesfalls aber Rauchware tatsächlich entzündet werden dürfe (§ 8 leg. cit.).

In Österreich unter der Enns respektive nach dem Ende der Monarchie in Wien fand diese aus der Monarchie herrührende und mit Blick auf die besonderen Verhältnisse in der Hauptstadt verständliche Tradition einer eigenständigen gesetzlichen Regulierung des Theaterwesens ihre Fortsetzung. Nachdem das Gesetz aus 1882 knapp drei Jahrzehnte später durch eine Nach-

folgeregelung abgelöst worden war,¹⁵⁸ wurde 1929 das (schon im Jahr darauf novellierte und wiederverlautbarte) „Wiener Theatergesetz“ erlassen, das in beträchtlichen 121 Paragraphen auch (weniger umfassende) Normen betreffend Zirkusse und sonstige „Versammlungsräume für Vergnügungszwecke“ enthielt.¹⁵⁹ Dieses wurde erst 1978 durch das Wiener Veranstaltungsstättengesetz abgelöst, das nunmehr die Anlagen der sogenannten Voll- sowie Saaltheater wie auch jene sonstiger Veranstaltungsstätten gemeinsam regelte.¹⁶⁰ Sonderbestimmungen galten freilich für die Hof- respektive nachfolgend die Bundestheater¹⁶¹, da für „Angelegenheiten der Bundestheater“ gemäß Art. 10 Abs. 1 Z 13 B-VG der Bundesgesetzgeber zuständig ist und für die die Geltung der Theaterordnung von 1850 erst 1989 durch das Bundestheatersicherheitsgesetz aufgehoben wurde (Bauangelegenheiten der Bundestheater waren im Übrigen schon durch die B-VG-Novelle 1984 auf die Länder übertragen worden¹⁶²).¹⁶³

¹⁵² Vgl. MAYRHOFER, Handbuch 3, 913–914.

¹⁵³ LGBL für Österreich unter der Enns 68/1882.

¹⁵⁴ LGBL für Böhmen 27/1887.

¹⁵⁵ LGBL für das österreichisch-illirische [!] Küstenland 10/1890 sowie das darauf aufbauende Reglement (Verordnung) 11/1890.

¹⁵⁶ LGBL für Krain 20/1892.

¹⁵⁷ Vgl. die Auflistung bei MAYRHOFER, Handbuch, Bd. 3 914. Zum Inhalt ebd. 914–917 (feuerpolizeyliche Vorschriften); ebd. 1006–1007 (baupolizeyliche Vorschriften). Zu Wien vgl. BAMMER, Bundestheater und Verfassung 24–26.

¹⁵⁸ LGBL für Österreich unter der Enns 57/1911 („Gesetz [...] betreffend die bauliche Anlage, die innere Einrichtung und den Betrieb von Theatern, Rauchtheatern (Singspielhallen, Varietés), Zirkussen und Saaltheatern“).

¹⁵⁹ LGBL für Wien 1/1929. Zur komplexen Rechtslage in den einzelnen Bundesländern Mitte der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts siehe KRZIZEK, System 2, 439–441.

¹⁶⁰ LGBL für Wien 4/1978.

¹⁶¹ Zu diesem Übergang siehe BAMMER, Bundestheater und Verfassung 45–47; ausführlich DIRNBERGER, Von den Hoftheatern zu den Bundestheatern.

¹⁶² BGBl. 490/1984, Art. I.

¹⁶³ BGBl. 204/1989, Art. III, Abs. 1 (aufgehoben durch das Deregulierungsgesetz 2006 (BGBl. I 113/2006)). Siehe hierzu auch die Erläuternden Bemerkungen zur Regierungsvorlage in 841 BlgNR, XVII. GP. Sehr skeptisch gegenüber dem Bundestheatersicherheitsgesetz BAMMER, Probleme. Zum Fragenkomplex „Bundestheater und Baurecht“ nach der „Ausgliederung“ der Bundestheater durch das Bundestheaterorganisationsgesetz siehe auch GEUDER, Einführung 42–43; zur historischen Genese BAMMER, Bundestheater und Verfassung 141–157, bes. 152–153.

Sofern keine *leges speciales* bestanden, waren in den Kronländern und nachmals in den Bundesländern der Republik Österreich für das Theaterwesen die Bau- und Feuerpolizeyordnungen maßgeblich, ohne dass dabei notwendigerweise gesondert auf Theater eingegangen wurde.¹⁶⁴ Besondere Bedeutung erlangten überdies die ab den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts in den Ländern erlassenen Veranstaltungsgesetze, die regelmäßig auch Vorschriften über die Örtlichkeiten und deren spezifische Sicherheitserfordernisse umfassten und in dieser Hinsicht die feuer- und baupolizeylichen Bestimmungen komplettierten,¹⁶⁵ darüber hinaus freilich den verwaltungsrechtlichen Rahmen von Theateraufführungen in umfassenderer Weise determinieren.¹⁶⁶

5. Die Nachwirkung der „guten Polizey“ im 20. Jahrhundert: die Veranstaltungsgesetze der Länder

Allerdings überwiegen bei den soeben thematisierten Veranstaltungsgesetzen der Länder jene Kontinuitätsstränge, die sie in den Traditionen der Theaterpolizey des 19. Jahrhunderts verorten und dabei unter Umständen sogar die sit-

tenpolizeylichen Zielsetzungen in durchaus unterschiedlichem Ausmaß wiederbeleben.

Verfassungsrechtliche Grundlage für den ab den fünfziger Jahren einsetzenden Erlass der Veranstaltungsgesetze der Länder stellte Art. 15 Abs. 3 B-VG dar („Angelegenheiten des Theater- und Kinowesens sowie der öffentlichen Schaustellungen, Darbietungen und Belustigungen“). Gerade das Tiroler Veranstaltungsgesetz aus 1958¹⁶⁷ öffnete das Spielgeschehen auf der Bühne auf umfassende Weise für behördliche Ingerenzmöglichkeiten, indem von vornherein sämtliche Veranstaltungen, die „das Ansehen eines Berufsstandes herabsetzen, das sittliche, religiöse oder vaterländische Empfinden verletzen oder verrohend und sittenschädigend wirken“, als verboten klassifiziert wurden (§ 25 Z. 1 leg. cit.) und daher *a priori* nicht bewilligungsfähig waren. Andere Landesgesetze, selbst wenn sie in ebenfalls christlich-sozial regierten Ländern wie Salzburg noch in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts erlassen wurden, waren diesbezüglich deutlich zurückhaltender;¹⁶⁸ sie zogen auch den Kreis der bewilligungspflichtigen Theaterstücke teils enger als das restriktive Tiroler Gesetz, das grundsätzlich für sämtliche Theateraufführungen eine vorherige Bewilligung der Landesregierung vorschrieb (§ 3 Abs. 1 leg. cit.), wohingegen beispielsweise in Salzburg Vorstellungen des Salzburger Landestheaters oder des Festspielfonds von der Bewilligungspflicht ausgenommen waren (§ 4 Abs. 2 lit. a und b leg. cit.). Später erlassene Veranstaltungsgesetze wie schon das niederösterreichische aus 1970, das Wiener aus 1971 oder das burgenländische aus 1994 zogen den inhaltlichen Rahmen deutlich

¹⁶⁴ Spezialvorschriften bezüglich der Theater in den Bauordnungen führt an MAYRHOFER, Handbuch 3, 1004; für das 20. Jahrhundert vgl. z.B. KRZIZEK, System 2, 445–446 und 457–460. Als Beispiel feuerpolizeylicher Normierungskontinuitäten sei verwiesen auf das Tiroler Exempel mit den Feuerpolizeyordnungen von 1881 (LGBl. 36), 1927 (LGBl. 45), 1949 (LGBl. 26), 1970 (LGBl. 28, Wiederverlautbarung), 1978 (LGBl. 47) und 1996 (LGBl. 111).

¹⁶⁵ Siehe hierzu auch KRZIZEK, System 2, 445–446; BAMMER, Bundestheater und Verfassung 154.

¹⁶⁶ Wie schon in Wien 1978 (Veranstaltungsstättengesetz, LGBl. 4/1978) kam es so jüngst auch in Oberösterreich zu einer inhaltlichen Differenzierung, indem die Erfordernisse an die Örtlichkeit einer Veranstaltung in einem eigenen Gesetz festgeschrieben werden (vgl. das Veranstaltungssicherheitsgesetz, LGBl. für Oberösterreich 78/2007).

¹⁶⁷ LGBl. für Tirol 27/1958.

¹⁶⁸ LGBl. für Salzburg 98/1957; LGBl. für Oberösterreich 7/1954; vgl. auch die ähnliche Regelung in Kärnten, wo im dortigen Landtag die Sozialdemokraten die Mehrheit stellten: LGBl. für Kärnten 24/1958.

weiter;¹⁶⁹ in Tirol fiel der die sittenpolizeyliche Regelungstradition fortschreibende § 25 allerdings erst mit dem Veranstaltungsgesetz 2003 weg.¹⁷⁰ In allen Fällen führte erst die erstmalige Erlassung eines Veranstaltungsgesetzes zur formellen Aufhebung der Theaterordnung aus 1850 und zu einer Reihe von jeweils eigens aufgeführter Polizeynormen aus der Zeit des Vormärzes. Eine Remineszenz an die schon im 18. Jahrhundert gesetzlich fixierten, damals freilich überaus zahlreichen sogenannten „Normatage“ – religiöse Festtage, an denen Theateraufführungen untersagt waren¹⁷¹ – stellen einschlägige Verbote in vielen Veranstaltungsgesetzen dar, die inzwischen jedoch im Regelfall nur noch den Karfreitag sowie allenfalls Weihnachten berücksichtigen und partiell zudem nicht mehr absolut gefasst sind, sondern nur mehr Veranstaltungen betreffen, die den religiösen Charakter der Feiertage zu beeinträchtigen geeignet sein können.¹⁷²

III. Aspekte der Regelung privatrechtlicher Verhältnisse

1. Allgemeines

Leopold Kopka hat in einem 1952 erschienenen Vorwort zum österreichischen Schauspielergesetz (SchauspG) angemerkt, dass einige der be-

deutsamsten „Rechte der Bühnenkünstler“ weit vor der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestanden.¹⁷³ Dabei widerspricht er sogar den von ihm hochgeschätzten Otto Opet, dem Verfasser des 1897 erschienenen Werks „Theaterrecht“, demzufolge das Arbeitsrecht der Bühnendarsteller „bloß auf Gewohnheitsrecht (Bühnenbräuchen) und einer seit dem Jahre 1860 durch ständige Schiedsgerichte erfolgten Rechtsprechung beruhe.“¹⁷⁴ Kopka zitiert, um diese Ansicht zu untermauern, einen Auszug eines Engagementvertrags des Weimarer Hoftheaters während der Intendanz Johann Wolfgang von Goethes zu Beginn des 19. Jahrhunderts.¹⁷⁵ Es handelt sich um eine damals sehr fortschrittliche Kündigungsklausel, die in Hinblick auf den Grundsatz der Beidseitigkeit bereits mit § 30 SchauspG aus dem Jahr 1922 vergleichbar war.¹⁷⁶ Das im Zuge des Engagementvertrags noch näher zu beschreibende Recht auf Beschäftigung war ebenfalls in manchen Teilen Europas bereits relativ früh – in Frankreich seit dem Jahr 1844 – zumindest auf der Ebene der Rechtsprechung existent.¹⁷⁷ Dessen unbeachtet muss, wie Josef Urban 1915 in seiner Dissertation „Von der Notwendigkeit und dem Inhalt eines Reichstheatergesetzes“ schreibt, in Bezug auf das Bühnenrecht hervorgehoben werden, dass dieses Recht seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert nicht an der generellen, von einer allmählichen Rücksichtnahme auf Arbeitnehmerinteressen geprägten Entwicklung des Arbeitsrechts teilnahm.¹⁷⁸ Dem diesbezüglichen Regulierungsbedarf wurde erst mit dem Bundesgesetz vom 13. Juli über den Bühnendienstvertrag – dem Schauspielergesetz – aus dem Jahr 1922 Genüge getan.

¹⁶⁹ LGBl. für Niederösterreich 251/1970; LGBl. für Wien 12/1971; LGBl. für das Burgenland 2/1994; vgl. auch den etwas anders gefassten § 9 des Vorarlberger Veranstaltungsgesetzes 1989 (LGBl. 1/1989).

¹⁷⁰ LGBl. für Tirol 86/2003; vgl. demgegenüber noch LGBl. 59/1982.

¹⁷¹ JAKSCH, Gesetzlexikon 5, 267–268.

¹⁷² Vgl. z.B. LGBl. für Tirol 86/2003: § 9 statuiert, dass am Karfreitag „nur solche Veranstaltungen durchgeführt werden [dürfen], die dem Charakter dieses Tages gerecht werden.“ Siehe schon LGBl. für Wien 12/1971, § 26 Abs. 5. Gar keine zeitlichen Beschränkungen enthält z.B. das Vorarlberger Veranstaltungsgesetz LGBl. 1/1989.

¹⁷³ CHILF, MARKOVICS, Schauspielergesetz 8.

¹⁷⁴ CHILF, MARKOVICS, Schauspielergesetz 8.

¹⁷⁵ CHILF, MARKOVICS, Schauspielergesetz 9.

¹⁷⁶ Vgl. CHILF, MARKOVICS, Schauspielergesetz 8–9. Siehe hierzu BGBl. 441/1922.

¹⁷⁷ CHILF, MARKOVICS, Schauspielergesetz 9.

¹⁷⁸ URBAN, Von der Notwendigkeit 9.

Um die Entstehung und die Notwendigkeit dieses Gesetzes nachzuzeichnen, wird im Folgenden die privatrechtliche Situation der darstellenden Künstler ab Mitte des 18. Jahrhunderts erörtert. Dabei wird sich zeigen, dass der dem Bühnenrecht insgesamt zugeschriebenen Doppelnatur, also der Mitberücksichtigung immaterieller Kriterien, umso größere Bedeutung zukommt, je mehr der darstellende Künstler selbst mit seinen nicht rein wirtschaftlichen Interessen ins Zentrum rückt.

2. Die Entwicklung bis zum Schauspielergesetz 1922

Schon die Wandergruppen im 17. Jahrhundert waren unternehmerisch strukturiert und damit durch ein Hierarchieverhältnis zwischen darstellend Tätigen und dem „Prinzipal“ gekennzeichnet.¹⁷⁹ Dieses wurde dadurch verstärkt, dass der Prinzipal über seine organisatorische Stellung hinaus – er verhandelte etwa über die Spielgenehmigungen mit den Stadträten – auch der Eigentümer sämtlicher Kostüme und Requisiten war und zudem alle Einnahmen zu verwalten hatte.¹⁸⁰ Sein plötzliches Verschwinden mit dem erspielten Geld und das Zurücklassen der Darsteller waren keine Seltenheit.¹⁸¹ Von der klaren Herausbildung eines abgrenzbaren Berufsbilds des Schauspielers als Voraussetzung einer ständischen Organisation kann zu dieser Zeit trotz einer sich abzeichnenden Professionalisierung nicht gesprochen werden.¹⁸² Hervorzuheben ist hingegen die sämtliche privatrechtlichen Verhältnisse prägende gesellschaftliche Marginalisierung der Darsteller, die bereits an mehreren

Stellen dieser Arbeit erörtert wurde: „Bis ins späte 18. Jahrhundert hinein bleiben sie weitgehend gesellschaftlich geächtet und bewegen sich in der Nachbarschaft von Bettlern und Prostituierten, Quacksalbern, Glückstöpfern, Kolporteuern und ambulanten Verkäufern.“¹⁸³ Dass diese weitgehende Verachtung binnen einiger Jahrzehnte in eine solche Verehrung umschlug, die die Polizeihofstelle dazu veranlasste, per Dekret den „Unfug“ zu unterbinden „daß den auf Theatern erscheinenden Künstlern zur Bezeigung des Beyfalles Kränze und Gedichte auf die Bühne geworfen werden“, ¹⁸⁴ ist beachtlich.

Diese Verbesserung der sozialen Stellung des Bühnenkünstlers zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die mit der Zunahme von festen Spielstätten und der „Hoftheaterpraxis“ einherging,¹⁸⁵ wurde nicht von einem vergleichbaren rechtlichen Fortschritt begleitet. Das ABGB 1811 regelte zwar in § 1163¹⁸⁶ – sofern keine Spezialvorschriften bestanden – die Ausweitung der Bestimmungen des Lohnvertrags (§§ 1151–1162 ABGB) auch auf Künstler,¹⁸⁷ allerdings erfassten diese bloß unzureichend die rechtsnatürlichen Besonderheiten des Bühnenvertrags.¹⁸⁸ Auf die

¹⁸³ GRAF, Das Theater im Literaturstaat 11.

¹⁸⁴ BARTH-BARTHENHEIM, System 2, 588.

¹⁸⁵ Vgl. zur Nationaltheateridee und Hoftheaterpraxis KOTTE, Theatergeschichte 263–272.

¹⁸⁶ § 1163 ABGB: „Die hier aufgestellten Vorschriften gelten auch von Rechtsfreunden, Aerzten und Wundärzten, Factoren, Provisoren, Künstlern [!], Lieferanten und anderen Personen, welche sich für ihre Bemühungen einen Gehalt, eine Bestallung, oder sonst eine Belohnung ausdrücklich, oder stillschweigend ausbedungen haben, in so fern hierüber keine besondern Vorschriften bestehen.“

¹⁸⁷ Weder im Kommentar von Zeiller oder Nippel findet sich zu § 1163 ABGB Näheres zu der Gruppe der Künstler; siehe ZEILLER, Kommentar 508; NIPPEL, Erläuterung 433–437.

¹⁸⁸ Zur umstrittenen Rechtsnatur des Bühnenvertrags siehe OPET, Theaterrecht 163–165; Opet folgt nicht der Ansicht, dass es sich um eine „locatio conductio operarum“ handelt, sondern kommt zum Schluss, den Bühnenvertrag als Innominatkontrakt einzuordnen

¹⁷⁹ GRAF, Das Theater im Literaturstaat 10; Als „erste österreichische Wandergruppe“ – zuvor gab es viele französische, englische usw. – nennt Hadamowsky die „Innsbrugerischen Comoedianten“, die im Jahr 1673 Wien bespielten, HADAMOWSKY, Theatergeschichte 106.

¹⁸⁰ Vgl. GRAF, Das Theater im Literaturstaat 10.

¹⁸¹ Vgl. GRAF, Das Theater im Literaturstaat 10.

¹⁸² Vgl. GRAF, Das Theater im Literaturstaat 11.

Eigenheiten des Rechtsgeschäfts näher eingehende Spezialvorschriften gab es im selben Hauptstück (§§ 1164–1170) nur für Schriftsteller (Verlagsvertrag) und nach § 1171 sinngemäß für Komponisten. Für darstellende Künstler existierte hingegen nichts Vergleichbares, weshalb Opets für Deutschland getroffene Einschätzung der Dominanz von bloßem „Theatergewohnheitsrecht“ auch für Österreich zutrifft.¹⁸⁹ Abseits des Theaterprivatrechts im engeren Sinne entstanden bereits ab Ende des 18. Jahrhunderts gewisse obrigkeitliche Spezialanordnungen – sogenannte „Hoftheatergesetze“¹⁹⁰ –, um den Arbeitsablauf an bestimmten Theatern zu regulieren.¹⁹¹ Im Jahr 1779 wurden so die „Vorschriften und Gesetze nach welchen sich die Mitglieder des k.k. National-Theaters zu halten haben“ publiziert.¹⁹² Zu nennen sind auch die „Anordnungen für die Mitglieder des k.k. priv. Theaters an der Wien“¹⁹³ 1818 und schließlich, den Ablauf am Burgtheater neuerlich regulierend, die „Gesetze und Anordnungen für die Mitglieder des k.k. Hofschauspieles“ im Jahr 1823.¹⁹⁴ Solche Normen, die als *lex contracta* Teil der Verträge der Bühnenmitglieder wurden,¹⁹⁵ lassen sich der Einschätzung Opets zufolge bereits auf die französische Hoftheaterpraxis im 17. Jahrhundert zurückführen. Er verweist dabei auf königliche

„ordonnances“ für die *Comédie française*.¹⁹⁶ Studiert man die „Gesetze und Anordnungen für die k.k. Hofschauspieler“ von 1823, so sticht besonders § 13 ins Auge, demzufolge ein Schauspieler (nach Gehaltskürzung und Androhung) sogar in „Polizey-Verhaft“ zu nehmen ist, wenn er die zuteilte Rolle nicht einstudiert.¹⁹⁷ Darüber hinaus lassen sich anhand einiger Regelungen dieses Hoftheatergesetzes insbesondere auch Normierungen der künstlerischen Komponente exemplifizieren, beispielsweise in § 28: „Da des Schauspielers Aufgabe nicht nur in der vollendeten Darstellung seiner Rolle, sondern auch in der Einwirkung auf das Ganze besteht; wird der Regisseur bey diesen Proben [Anm: den Darstellungsproben] auf das erforderliche stumme Spiel, das weder zu matt, noch zu lebhaft seyn darf, sein Augenmerk richten.“¹⁹⁸ In § 89 wird die Aufgabe der Regie normiert, dem Auftrag der Direktion folgend das „Vollkommenste zur Darstellung zu bringen.“¹⁹⁹ in § 53 hingegen wird – ebenfalls in die künstlerische Freiheit eingreifend – geregelt, dass ein „zweckloser Wechsel des Anzugs“ verboten ist, „als dadurch der Zwischenakt unnöthig verlängert und die Geduld des Publikums erschöpft wird.“²⁰⁰ Schließlich sind auch disziplinierende Regelungen enthalten, die – im Gegensatz zum

ebd. 165. Siehe auch OPET, Bühnenengagementvertrag 161.

¹⁸⁹ Vgl. OPET, Theaterrecht 8.

¹⁹⁰ BURCKHART, Das Recht der Schauspieler 41.

¹⁹¹ Vgl. OPET, Theaterrecht 195–196.

¹⁹² HADAMOWSKY, Theatergeschichte 269.

¹⁹³ Vgl. FAULLER, Gesetze 322. Zur Folge der Rollenverweigerung nach „Anordnungen für die Mitglieder des k. k. priv. Theaters an der Wien“.

¹⁹⁴ Derartige „Hoftheatergesetze“ finden sich im Übrigen nicht nur im Österreich, wie z.B. ein Blick auf das preußische „Reglement für die königlichen Schauspiele in Berlin“ vom 1. 9. 1845 zeigt (BURCKHART, Das Recht der Schauspieler 41).

¹⁹⁵ Vgl. die „Gesetze und Anordnungen für die Mitglieder des k.k. Hofschauspieles“. Wien 1823, 4.

¹⁹⁶ OPET, Theaterrecht 196.

¹⁹⁷ Siehe § 13 der „Gesetze und Anordnungen für die Mitglieder des k. k. Hofschauspieles“. Vgl. § 80 des „Reglements für die königlichen Schauspiele zu Berlin“ 1845.

¹⁹⁸ Siehe § 28 der „Gesetze und Anordnungen für die Mitglieder des k. k. Hofschauspieles“.

¹⁹⁹ Siehe § 89 der „Gesetze und Anordnungen für die Mitglieder des k. k. Hofschauspieles“. Die Regie hat nach § 89 außerdem „so weit es ihren Wirkungskreis betrifft, über die Befolgung der Gesetze zu wachen.“

²⁰⁰ Siehe § 53 der „Gesetze und Anordnungen für die Mitglieder des k. k. Hofschauspieles“. Außerdem war in § 53 normiert, dass der „vorzustellende Charakter [...] den Umständen, unter welchen es in dem Stück erscheint, gemäß gekleidet sey, und nicht der Cavalier wie ein Handwerker, noch das Stubenmädchen wie eine Dame [...]“.

Verbot des Extemporierens (§ 46) – weniger die künstlerische Seite betreffen. So werden etwa durch § 30 und § 41 die prinzipielle Ruhe sowie das Vermeiden von störenden Geräuschen bei Proben und den Aufführungen angeordnet.²⁰¹ Im rechtsvergleichend heranzuziehenden „Reglement für die königlichen Schauspieler zu Berlin“ von 1845 finden sich in dieser Hinsicht – sogar unter Androhung von Arrest – das Verbot „betrunken auf der Bühne zu erscheinen“ sowie das Verbot von „Zänkereien“ unter den Theatermitgliedern.²⁰²

Diese Hoftheatergesetze sind für die Privatrechtsentwicklung insofern interessant, da sie neben dem Beleg grundsätzlichen Regulierungsbedarfs in manchen Punkten überdies auch manche rechtlichen Missstände dokumentieren, die im Zuge der auch den künstlerischen Bereich erfassenden „sozialen Bewegung“ ab dem ausgehenden 19. Jahrhunderts zunehmend kritisiert wurden.²⁰³ Während in § 13 des Hoftheatergesetzes 1823 Rollenverweigerung mit polizeylichem Arrest bedroht war, wurde ein Jahrhundert später mit § 22 SchauspG in einem Spezialgesetz das Recht zur prinzipiellen Rollenverweigerung geschaffen. Außerdem kann davon ausgegangen werden, dass das beschriebene Naheverhältnis zu Polizeygesetzen auch Auswirkungen auf das Bühnenprivatrecht abseits der Hoftheater hatte, zum Beispiel in Form der Konventionalstrafen. In seinem Aufsatz „Der Bühnenengagementvertrag“ macht Opet

²⁰¹ In diese Kategorie fällt auch § 32, in dem der Ausschluss von Theaterfremden bei der Generalprobe geregelt ist. Siehe auch PGS 1822/44 mit dem Titel „Nichtzulassung fremder Individuen zu den Special- und General-Theater-Proben“.

²⁰² Siehe §§ 52, 62 im „Reglement für die königlichen Schauspiele zu Berlin“ 1845. § 52 lautet: „Wer, wie es wohl nicht zu erwarten steht, sich so weit vergessen sollte, betrunken auf der Bühne zu erscheinen, wird mit dem Verluste eines Dritttheils der Monatsgage oder nach Umständen mit Arreststrafe von 3 bis 8 Tagen belegt.“

²⁰³ BURCKHART, Das Recht der Schauspieler 42.

1896 auf den diesbezüglichen Streitpunkt aufmerksam, ob die Einhaltung theaterpolizeylicher Normen zusätzlich vertraglich durch dem Theaterunternehmer zufließende Konventionalstrafen abgesichert werden dürfe:²⁰⁴ „Zuwiderhandlungen gegen die bühnenpolizeylichen Vorschriften und unzählige andere Dinge sind [...] mit Konventionalstrafen bedroht, alles Vorgänge, die schwerlich ein in Geld schätzbares Interesse des Direktors verletzen.“²⁰⁵ Die herrschende Ansicht – so schreibt Opet weiter – gehe davon aus, dass solche Vereinbarungen rechtlich nicht verbindlich seien. Somit zeichnete sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts zumindest auf Ebene der Wissenschaft langsam eine Emanzipation des Bühnenprivatrechts vom Bühnenpolizeyrecht ab.

3. Das Schauspielergesetz 1922

Das wirtschaftliche Ungleichgewicht zwischen Theaterunternehmer und Bühnendarsteller wurde bis in das beginnende 20. Jahrhundert seitens des Gesetzgebers – der sich in anderen Gebieten bereits um einen Ausgleich zwischen Arbeitgeber- und Arbeitnehmerinteressen bemühte – ignoriert.²⁰⁶ Darüber hinaus setzte sich auch die Rechtswissenschaft (abseits der politischen Gesetzeskunde) nicht besonders mit dem Theaterwesen auseinander. Während in Frankreich und Italien bereits 1830 und 1858 umfassende systematische Werke zum Theaterrecht erschienen waren,²⁰⁷ hatte sich die deutschsprachige Jurisprudenz erst relativ spät mit diesem Thema beschäftigt. Als erste „wahrhaft wissenschaftliche Bearbeitung“²⁰⁸ ist hier erneut Opets

²⁰⁴ Vgl. OPET, Bühnenengagementvertrag 187.

²⁰⁵ OPET, Der Bühnenengagementvertrag 187.

²⁰⁶ Vgl. URBAN, Von der Notwendigkeit 9.

²⁰⁷ Vgl. CHILF, MARKOVICS, Schauspielergesetz 8; Gemeint sind Vivien und Blancs „Traité de la législation des théâtres“, und Saluccis „Manuale della giurisprudenza dei teatri“.

²⁰⁸ CHILF, MARKOVICS, Schauspielergesetz 8.

im Jahr 1897 erschienenenes „Deutsches Theaterrecht“ zu nennen. Die Missstände, die Opet dort (und im 1896 erschienenen Artikel „Der Bühnengagementsvertrag“) beschrieb, deckten sich weitgehend mit den Ausführungen des damaligen Intendanten des Burgtheaters, des Juristen Max Burckhart, wenn er in „Das Recht der Schauspieler“ über Bühnendarsteller schreibt: „Jeder von Ihnen trägt seine eigene Haut zu Markte und jeder sollte daher auch gegen eine Art juristischer Vergewaltigung in rein künstlerischen Fragen nicht ganz schutzlos sein.“²⁰⁹ Das Zögern des Gesetzgebers im Zusammenhang mit dem Bühnenprivatrecht bezeichnete Opet als „Grundsatz des *laissez faire, laissez aller*“, der aufgrund der häufigen Ausbeutung der Bühnenkünstler seitens des Theaterunternehmers nicht mehr aufrechtzuerhalten sei.²¹⁰

Neben dem Ungleichgewicht zwischen den Direktoren und Schauspielern war es in Österreich vor allem der von beiden Seiten geteilte Ärger über die Zensurvorschriften, der das Reformstreben antrieb und etwa auch zur Gründung des „Vereins deutscher Bühnenmitglieder Österreichs“ im Jahr 1897 führte.²¹¹ Auf Seite der Direktoren ist im gleichen Jahr wiederum Burckhart zu nennen, der 1897 unter anderem in Zusammenarbeit mit dem späteren Reichsratsabgeordneten und Juristen Julius Ofner einen „Entwurf eines österreichischen Theatergesetzes“ publizierte.²¹² Über die nächsten zwanzig Jahre erschienen mehrere elaborierte Gesetzes-

entwürfe, die allerdings nie zum Beschluss eines „Theatergesetzes“ führten.²¹³

Um ein neuerliches Scheitern im letzten Moment zu verhindern, wurde Anfang der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts schließlich der öffentlich-rechtliche Teil – und damit auch der Teil über Zensurenverschärfungen – im Zuge der Schlussverhandlungen vom privatrechtlichen Teil getrennt.²¹⁴ Nichtsdestotrotz ist Kopka und anderen Kommentatoren zuzustimmen, wenn er die Gesetzwerdung dieses privatrechtlichen Teils, der 1922 als ‚Bundesgesetz über den Bühnendienstvertrag (Schauspielergesetz)‘ – beschlossen wurde, als eine „bedeutende kulturpolitische Tat“ bezeichnet.²¹⁵ Neben aus anderen arbeitsrechtlichen Gesetzen vertrauten Regelungen wie etwa dem Kündigungsschutz (§ 30) befanden sich im neuen SchauspG auch Spezialvorschriften, die zuvor bloß als Bühnenbrauch²¹⁶ existierten oder vertraglich vereinbart werden konnten. Der große Vorteil der nunmehrigen gesetzlichen Regelung – die Definition als *ius cogens* – ergab sich aus § 45 Abs. 2: „Die dem Mitglied auf Grund dieses Gesetzes zustehenden Rechte können durch den Dienstvertrag weder aufgehoben noch beschränkt werden.“²¹⁷ Betrachtet man bestimmte Spezialvorschriften des SchauspG, die bloß exemplarisch skizziert werden sollen, so sind sie meist Ausfluss des von Opet folgenderweise beschriebenen Interesses des Künstlers: „Der Vortheil, den der Schauspieler durch Abschluß des Engagements in

²⁰⁹ BURCKHART, Das Recht der Schauspieler 48.

²¹⁰ OPET, Theaterrecht 8. Ganz ähnlich BURCKHART, Das Recht der Schauspieler 56.

²¹¹ Vgl. CHILF, MARKOVICS, Schauspielergesetz 11.

²¹² Vgl. URBAN, Von der Notwendigkeit 9. Dieser Entwurf war in „Theaterkonzession“, „Theaterkaution“ und „Theaterverträge“ unterteilt; Dirnberger nennt auch einen früheren Gesetzesentwurf aus dem Jahr 1870, siehe DIRNBERGER, Von den Hoftheatern zu den Bundestheatern 261.

²¹³ DIRNBERGER, Von den Hoftheatern zu den Bundestheatern 260–261. 1903 und 1911 legte Ofner zu Gesetzestexten ausgearbeitete Entwürfe vor. Ein weiterer stammte – ebenso 1911 – vom Reichstagsabgeordneten Karl Urban; ebd.

²¹⁴ Vgl. CHILF, MARKOVICS, Schauspielergesetz 14. Das folgenden Zitat Kopkas ebd.

²¹⁵ Siehe BGBl. 441/1922.

²¹⁶ Zu den Bühnengewohnheiten ist hinzuzufügen, dass diese gem. § 50 SchauspG subsidiäre Geltung für den Bühnendienstvertrag erhalten, wobei die Grenze des § 879 ABGB zu beachten war.

²¹⁷ § 45 Abs. 2 SchauspG.

erster Reihe sucht, ist vielmehr etwas immaterielles[!], die Anerkennung seiner künstlerischen Bedeutung, das Bekanntwerden seines Namens, die stete Möglichkeit, um den Beifall der Menge zu werben.“²¹⁸ Besonders wichtig, um diesem Interesse des Schauspielers gerecht zu werden, ist daher das in § 21 SchauspG geregelte Recht auf Beschäftigung,²¹⁹ das einem Bühnenmitglied das Recht einräumt, den Vertrag vorzeitig aufzulösen, wenn es nicht angemessen beschäftigt wird.²²⁰ Mit dem Interesse am Bekanntwerden korrespondiert § 16, der die öffentliche Kundmachung der Darsteller – üblicherweise in Form eines Theaterzettels – seitens der Direktion anordnet.²²¹ Die unter bestimmten Voraussetzungen gegebene Möglichkeit der Rollenverweigerung wurde in § 21 geregelt.²²² Zu nennen ist – in diesem Fall eindeutig ein wirtschaftliches Interesse betreffend – zudem § 14, durch den die Ausstattungskosten der Schauspieler dem Theaterunternehmer auferlegt wurden.²²³ Insbesondere der lange Zeit vorherrschende Brauch, Künstler für die eigenen, oftmals sehr teuren Kostüme aufkommen zu lassen, konnte katastrophale Folgen nach sich ziehen. Urban fasste die daraus resultierenden Möglichkeiten für Darstellerinnen, die nicht auf private Unterstützung hoffen konnten, pointiert zusammen: „Schulden, Prostitution oder – Kündigung [...]“.²²⁴ Diese unhaltbaren Verhältnisse wurden mit § 14 SchauspG beseitigt.²²⁵

²¹⁸ OPET, Engagementvertrag 162.

²¹⁹ § 21 SchauspG; siehe BURKHART, Das Recht der Schauspieler 49 zum Begriff des nicht beschäftigten – ‚kaltgestellten‘ – Schauspielers, dessen künstlerische Zukunft von der Direktion vernichtet werden kann.

²²⁰ Siehe auch OPET, Engagementvertrag 207.

²²¹ § 16 SchauspG. Näheres zur Begründung OPET, Engagementvertrag 202.

²²² § 21 SchauspG. Näheres erneut bei OPET, Der Engagementvertrag, 179 – 183.

²²³ § 14 SchauspG.

²²⁴ URBAN, Von der Notwendigkeit 69. Schauspielerinnen benötigten oft mehrere Kostüme pro Stück. Ein

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts erfolgten die Entwicklungen im Bereich des Bühnenarbeitsrechts fast ausschließlich im Wege kollektivvertraglicher Gestaltung.²²⁶ Das kaum veränderte SchauspG 1922 blieb bis 2010 in Geltung, bis es im Zuge des Inkrafttretens vom „Bundesgesetz über Arbeitsverhältnisse zu Theaterunternehmen (Theaterarbeitsgesetz, TAG)“ ersetzt wurde. Der Großteil der Bestimmungen des SchauspG wurde durch das TAG in unveränderter oder angepasster Form übernommen, andere hingegen wurden – wie der umstrittene § 31 – durch die Nichtübernahme beseitigt.²²⁷ In diesem Paragraphen war das Recht des Ehemanns verankert, „binnen zwei Monaten nach der Eheschließung“ den Bühnenvertrag der Ehefrau zu kündigen. Aus heutiger Sicht stellt diese Regelung ein Relikt eines patriarchalischen Ehemodells dar; darüber hinaus lässt sie ein über lange Zeit anhaltendes und zum Teil heute noch spürbares Vorurteil erkennen: nämlich die mittelalterliche Auffassung von der „entehrenden Natur des schauspielerischen Berufs“²²⁸.

IV. Schluss

„Thalia in Ketten?“ Diese im Übertitel gleichermaßen verdichtet wie pointiert zum Ausdruck gebrachte Frage nach einer normativen Hegung bzw. möglicherweise gar beschränkenden Gängelung des Theaters und schauspielerischer Produktionen im Wege der Gesetzgebung blen-

Ausgleich der Aufwendungen mittels Erhöhung der Gage erfolgte nicht, ebd.

²²⁵ Vgl. URBAN, Von der Notwendigkeit 71. Urban spricht von reichsdeutschen Verhältnissen.

²²⁶ Vgl. die Erläuternden Bemerkungen zur Regierungsvorlage in 936 BlgNR, XXIV. GP, S. 1.

²²⁷ Selbstverständlich wurde, wie bereits die Erläuternden Bemerkungen zur Regierungsvorlage ausführten (vgl. 936 BlgNR, XXIV. GP, S. 4), § 31 materiell bereits durch die Reform des Eherechts 1975 derogiert.

²²⁸ OPET, Theaterrecht 171.

det sprachlich die Schwester Thalias aus, die Muse der Tragödie Melpomene. Dies ist zwar auch, aber keineswegs nur Gründen der sprachlichen Ästhetik zwecks Vermeidung allzu holpriger Formulierungen geschuldet; aufgrund des dem Humor innewohnenden subversiven Potenzials (man denke nur an die in der zweiten Hälfte so bekämpften Hanswurst- und Stegreifspiele) musste Thalia der Obrigkeit wohl deutlich normierungsbedürftiger erscheinen als ihre ernste Schwester.

Gleichzeitig verschließt sich die einleitend aufgeworfene Frage einer allzu plakativen Beantwortung. Für die Zeit des aufgeklärten Absolutismus sowie des Vormärzes wird man sie mit Blick auf die sich sukzessive intensivierende Polizeygesetzgebung tendenziell bejahen müssen. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wiederum ließ die verwaltungsrechtliche Regelungsdichte im Theaterbereich signifikant nach und verlagerte sich zunehmend auf bau- und feuerpolizeyliche Vorschriften, wobei im zuletzt angesprochenen Sektor der Ringtheaterbrand als Katalysator wirkte. Allerdings manifestierten sich in den Veranstaltungsgesetzen der Länder noch im 20. Jahrhundert die letzten Ausläufer sittenpolizeylicher Normierungstraditionen. Umgekehrt kam es ab dem 20. Jahrhundert zu einer verstärkten Regelung der privatrechtlichen Rechtsverhältnisse mit Theaterbezug, wobei im vorliegenden Beitrag primär dem Arbeitsrecht Aufmerksamkeit zuteil wurde.

Diese Schwerpunktverschiebung bei der legislativen Hegung Thalias kann man als Erfolgsgeschichte lesen: Der künstlerischen Entfaltungsfreiheit bei Bühnenproduktionen sind, flankiert und verfestigt durch die 1982 verfassungsrechtlich verankerte Freiheit der Kunst, kaum mehr normative Grenzen gesetzt. Dieser grundsätzliche Befund darf allerdings nicht zum vorschnellen Fehlschluss verführen, dass die Vollzugspraxis bei Theaterproduktionen nicht auch rigide Handhabungen insbesondere der Veranstaltungsgesetze kennt, die über die Hintertür

polizeylicher Regelungsziele Praktiken „versteckter Zensur“ fortschreiben.²²⁹ Gleichwohl: Der Kontrast zur obrigkeitlich-legislativen Disziplinierung von Theaterschaffenden und -konsumenten früherer Epochen lässt das Narrativ einer fortschreitenden Entfesselung Thalias plausibel und als normativen Ausdruck einer zunehmend offeneren, kulturell pluralistischeren Gesellschaft erscheinen.

Es ist jedoch ebenso eine gänzlich andere Lesart denkbar, nämlich jene des konstanten Bedeutungsverlusts des Theaters im Verlauf der letzten zweieinhalb Jahrhunderte. Die frühen Normierungsbestrebungen der Obrigkeit reflektieren schließlich eine tiefgehende Überzeugung von den weitreichenden Einflussmöglichkeiten und damit einhergehend von dem Gefährdungswie von dem Erziehungspotenzial des Theaters.²³⁰ Eine solche Sichtweise auf die hervorragende gesamtgesellschaftliche Bedeutung, ja auf das explosive Potenzial der Schaubühne dürfte heute wohl nicht einmal mehr in den theateraffinsten Personenkreisen unreflektiert geteilt werden. Der scheinbar so deutlich greifbare Fortschritt kann derart als Abbild eines fortwährenden Niedergangs interpretiert werden: Thalia darf ohne weiteres von der Kette legislativer Zählung gelassen werden, da sich ihre Stimme – so überhaupt noch jenseits der Theatermauern vernommen – ohnehin in ungehört bleibenden Kassandrarufern erschöpft.

²²⁹ Ein anschauliches Beispiel für das Verbot einer Theaterproduktion in Wien im Jahr 2010, da im Rahmen performativer Kunst auf der Bühne mit menschlichen Exkrementen hantiert wurde, liefert RÖSSL, Versteckte Zensur.

²³⁰ Siehe auch HÜTTNER, Publikum 145–147.

Korrespondenz:

MMag. Christoph M. Stoll
 Institut für Römisches Recht und Rechtsgeschichte
 Universität Innsbruck
 Innrain 52, 6020 Innsbruck
 christoph.stoll@uibk.ac.at

Univ.-Prof. DDr. Martin P. Schennach
 Institut für Römisches Recht und Rechtsgeschichte
 Universität Innsbruck
 Innrain 52, 6020 Innsbruck
 martin.schennach@uibk.ac.at

Abkürzungen:

SchauspG Schauspielergesetz
 TAG Theaterarbeitsgesetz

Literatur:

Sigmund ADLER, Die politische Gesetzgebung in ihren geschichtlichen Beziehungen zum allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuche, in Festschrift zur Jahrhundertfeier des allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuches, Bd. 1 (Wien 1911) 85–145.

Heinrich ALT, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt (Berlin 1846).

Norbert BACHLEITNER, The Habsburg Monarchy, in: Robert Justin GOLDSTEIN (Hg.), The Frightful Stage. Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe (New York–Oxford 2009) 228–264.

Armin BAMMER, Verfassungs- und verwaltungsrechtliche Probleme des Bundestheatersicherheitsgesetzes, in: Zeitschrift für Verwaltung 14 (1989) 450–464.

Armin BAMMER, Bundestheater und Verfassung. Eine historisch-systematische Untersuchung der (verfassungs)rechtlichen Stellung der Bundestheater unter besonderer Berücksichtigung der Kunstfreiheit und der Kompetenzverteilung (= Juristische Schriftenreihe 53, Wien 1992).

Johann Ludwig Ehrenreich von BARTH-BARTHENHEIM, System der österreichischen administrativen Polizey, mit vorzüglicher Rücksicht auf das Erzherzogthum Oesterreich unter der Enns. Ein Versuch. Bd. 1, 3. Hauptstück: Orts-Polizey und Bd. 2, 3. Hauptstück: Orts-Polizey (Wien 1829).

Peter BENDIXEN, Bernd WEIKL, Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie (Wiesbaden 2011).

Jakob Friedrich von BIELEFELD, Des Freyherrn von Bielefeld Lehrbegriff der Staatskunst. Erster Theil. Aus dem Französischen übersetzt (Breslau–Leipzig 1761).

Peter BLICKLE, Gute Polizei oder Sozialdisziplinierung, in: Theo STAMMEN u.a. (Hgg.), Politik – Bildung – Religion. Hans Maier zum 65. Geburtstag (Paderborn u.a. 1996) 97–107.

Elmar BUCK, Thalia in Flammen. Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart (Köln 2000).

Max BURCKHARD, Das Recht der Schauspieler (Stuttgart 1896).

Herbert CHILF, Albert MARKOVICS (Bearb.), Das Schauspielergesetz. Mit einem Vorwort von Leopold Kopka (Wien 1952).

Ignaz DE LUCA (Bearb.), Politischer Codex, oder wesentliche Darstellung sämmtlicher, die k. k. Staaten betreffenden Gesetze, und Anordnungen im politischen Fache. Bd. 10 (Wien 1792).

Martin DINGES, Policeyforschung statt „Sozialdisziplinierung“?, in: ZNR 24 (2002) 327–344.

Franz DIRNBERGER, Von den Hoftheatern zu den Bundestheatern. Besitz und Rechtskonflikte 1918–1926 in: MÖStA 35 (1983) 238–281.

Franz DIRNBERGER, Theaterzensur im Zwielficht der Gesetze (1918–1926), in: MÖStA 36 (1984) 237–260.

Chrysostomus FAULLER, Gesetze, Verordnungen und Vorschriften für die Polizei-Verwaltung im Kaiserthume Österreich, erschienen in den Jahren 1740 bis Ende 1825, und in alphabetisch-chronologischer Ordnung zusammengestellt, mit vorzüglicher Rücksicht auf Nieder-Oesterreich (Wien 1828).

Erich FEIL, Fritz WENNIG, Bühnenrecht. Künstlerische und darstellende Berufe. Kurzdarstellung (Wien 2001).

Erika FISCHER-LICHTE, Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik (Tübingen u.a. 2000).

Erika FISCHER-LICHTE, Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches (Tübingen 2010)

Heinrich GEUDER, Einführung in das österreichische Planungs- und Baurecht. Studienbuch für alle einschlägigen Fachstudien (Wien 2002).

Hermann GLASER, Kunst: Literatur und Theater, in: Wolfgang BENZ (Hg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus (Stuttgart 1997) 167–171.

Karl von GÖRNER, Der Hans-Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels (Wien 1884).

- Ruedi GRAF, *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht* (= Studien zur deutschen Literatur 117, Tübingen 1992).
- Elisabeth GROSSEGGGER, *Das Burgtheater und sein Publikum, Bd. 2: Pächter und Publikum 1794–1817, 1. Teilbd.* (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte 530, Wien 1989).
- Tobias GÜLICH, *Die Theaterautoren und ihr Recht. Der Weg zum gesetzlichen Schutz der Aufführung dramatischer Werke in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis zum Bundesbeschluss vom 12. März 1857* (Göttingen 2011).
- Ludwig GUMFLOWICZ, *Das österreichische Staatsrecht (Verfassungs- und Verwaltungsrecht). Ein Lehr- und Handbuch* (Wien 1907).
- Franz HADAMOWSKY, *Die Josefinische Theaterreform und das Spieljahr 1776/77 des Burgtheaters. Eine Dokumentation* (Wien 1978).
- Franz HADAMOWSKY, *Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751–1848)*, in: Herbert ZEMAN (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)* (Graz 1979) 289–305.
- Franz HADAMOWSKY, *Wien – Theatergeschichte: Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (Wien u.a. 1988).
- Hilde HAIDER-PREGLER, *Der wienerische Weg zur K.K.-Hof- und Nationalschaubühne*, in: Roger BAUER, Jürgen WERTHEIMER (Hgg.), *Das Ende des Stegreifspiels – die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas* (München 1983) 31–32.
- Karl HÄRTER, *Policey und Strafjustiz in Kurmainz. Gesetzgebung, Normdurchsetzung und Sozialkontrolle im frühneuzeitlichen Territorialstaat* (= Studien zur europäischen Rechtsgeschichte 190, 2 Teilbde., Frankfurt am Main 2005).
- Wolfgang HARTUNG, *Die Spielleute im Mittelalter. Gaukler, Dichter, Musikanten*, Düsseldorf (Zürich 2003).
- Helmut HERLES, *Nestroy und die Zensur*, in: Jürgen HEIN (Hg.), *Theater und Gesellschaft. Das Volkstück im 19. und 20. Jahrhundert* (Düsseldorf 1973) 121–132.
- Hans-Christian von HERMANN, *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft* (München 2005).
- Stephan G. HINGHOFER-SZALKAY, *Die Freiheit der politischen Meinungsäußerung. Ihre Entwicklung im österreichischen und britischen Verfassungsrecht und ihre staatsphilosophischen Wurzeln* (= Studien zu Politik und Verwaltung 98, Wien–Köln–Graz 2011).
- Alwine HOFSTETTER, *Politische und rechtliche Aspekte von Kunst und Kultur in Österreich* (= Schriften der Johannes-Kepler-Universität Linz, Reihe A: Rechtswissenschaften, Linz 2004).
- Peter HÖYING, *Forschung und Zensur*, in: Erika FISCHER-LICHTE, Jörg SCHÖNERT (Hgg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts* (Göttingen 1999) 433–449.
- Johann HÜTTNER, *Das Burgtheaterpublikum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Margret DIETRICH (Hg.), *Das Burgtheater und sein Publikum, 1. Band: Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater* (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte 305, Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 3, Wien 1976) 123–184.
- Andrea ISELI, *Gute Policey. Öffentliche Ordnung in der Frühen Neuzeit* (Stuttgart 2009).
- Roman JAKOBSON, *Linguistik und Poetik*, in: Elmar HOHENSTEIN, Tarcisius SCHELBERT (Hgg.), *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971* (Frankfurt am Main 1979) 83–122.
- Peter Karl JAKSCH, *Gesetzlexikon im Geistlichen, Religions- und Toleranzfache [...] für das Königreich Böhmen von 1601 bis Ende 1800. Bd. 5* (Prag 1828).
- Simon KARSTENS, *Lehrer – Schriftsteller – Staatsreformer. Die Karriere des Joseph von Sonnenfels (1733–1817)* (Wien–Köln–Weimar 2011).
- Verena KEIL-BUDISCHOWSKY, *Die Theater Wiens* (= Wiener Geschichtsbücher 30, 31, 32, Wien–Hamburg 1983).
- Heinz KINDERMANN, *Das Publikum und die Schauspielrepublik*, in: Margret DIETRICH (Hg.), *Das Burgtheater und sein Publikum, 1. Band: Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater* (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte 305, Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 3, Wien 1976) 97–121.
- Manfred KLUTH, *Der Anspruch der Sondervergütung im Bühnenrecht* (Köln 1969).
- Franz-Ludwig KNEMEYER, *Art. „Polizei“*, in: Otto BRUNNER, Werner CONZE, Reinhart KOSELLECK (Hgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 4* (Stuttgart 1978) 875–897.

- Franz-Ludwig KNEMEYER, Policybegriffe in Gesetzen des 15. bis 18. Jahrhunderts, in: *Archiv für öffentliches Recht*, NF 92 (1967) 154–181.
- Reinhold KNOLL, Kunst und Kultur im Josephinismus, in: Helmut REINALTER (Hg.), *Josephinismus als Aufgeklärter Absolutismus* (Wien–Köln–Weimar 2008) 273–316.
- Gernot KOCHER: Zum Wechselspiel von Rechtsordnung und Sozialordnung in der theresianisch-josephinischen Gesetzgebung und Judikatur, in: Richard Georg PLASCHKA u.a. (Red.), *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.* Internationales Symposium in Wien 20.–23. Oktober 1980. Bd. 1 (Wien 1985) 377–396.
- Karl KORINEK u.a., *Kulturrecht im Überblick* (Wien 2004).
- Andreas KOTTE, „Gottferne“ – Zur Marginalisierung der *Giulleria* im Mittelalter“ in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 16/Heft 2 (2011) 94–104.
- Andreas KOTTE, *Theatergeschichte* (Köln–Weimar–Wien 2013).
- Wolfgang KOZAK, Matthias BALLA, Sebastian ZANKEL: *Theaterarbeitsgesetz* (= Gesetze und Kommentare 183, Wien 2011).
- Friedrich KRZIZEK, *System des Österreichischen Baurechts*. 3 Bde. (Wien 1972–1976).
- Josef KROPATSCHKEK, *Oestreichs Staatsverfassung, vereinbart mit den zusammengezogenen bestehenden Gesetzen, zum Gebrauche der Staatsbeamten, Advokaten [...]*. 10 Bde und 2 Supplementbde. (Wien 1795–1810).
- Joseph KUDLER, *Erklärung des Strafgesetzes über schwere Polizei-Uebertretungen [...]*. Bd. 1: Von schweren Polizei-Uebertretungen und deren Bestrafung (Wien 1841).
- Achim LANDWEHR, *Kulturgeschichte* (Stuttgart 2009).
- Achim LANDWEHR, *Kulturgeschichte*, in: Frank BÖSCH, Jürgen DANYEL (Hgg.), *Zeitgeschichte – Konzepte und Methoden* (Göttingen 2012) 313–328.
- Achim LANDWEHR, Stefanie STOCKHORST, *Einführung in die Europäische Kulturgeschichte* (Paderborn u.a. 2004).
- Oskar LEHNER, *Österreichische Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte mit Grundzügen der Wirtschafts- und Sozialgeschichte* (Linz 2002).
- Günter LÖSEL, *Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheaters* (Bielefeld 2013).
- Peter M. LYNEN, *Kunstrecht 1: Grundlagen des Kunstrechts* (Wiesbaden 2013).
- Hans MAIER, *Die ältere deutsche Staats- und Verwaltungslehre* (1986, ND München 2009).
- Wolfgang MARTENS, *Das Bild des Theaters in den Deutschen Polizey- und Cameralwissenschaftlichen Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts* in: Roger BAUER, Jürgen WERTHEIMER (Hgg.), *Das Ende des Stegreifspiels – die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas* (München 1983) 104–106.
- Wolfgang MARTENS, *Obrigkeitliche Sicht: Das Bühnenwesen in den Lehrbüchern der Policey und Cameralistik des 18. Jahrhunderts*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 6 (1981) 19–51.
- Naoko MATSUMOTO, *Polizeibegriff im Umbruch. Staatszwecklehre und Gewaltenteilungspraxis in der Reichs- und Rheinbundpublizistik* (= Studien zu Policey und Policywissenschaft, Frankfurt am Main 1999).
- Michael MAURER, *Kulturgeschichte. Eine Einführung* (Köln–Wien–Weimar 2008).
- Ernst MAYRHOFER, *Handbuch für den politischen Verwaltungsdienst in den im Reichsrathe vertretenen Königreichen und Ländern mit besonderer Berücksichtigung der diesen Ländern gemeinsamen Gesetze und Verordnungen*, Bd. 4 (Wien 1898).
- James Van Horn MELTON, *Absolutism and the eighteenth-century origins of compulsory schooling in Prussia and Austria* (Cambridge [Mass.] u.a. 1988).
- Ernst MISCHLER, Josef ULBRICH, *Österreichisches Staatswörterbuch*. Bd. 4 (Wien 1906).
- Jürgen MÖCKE, *Musiktheater und Vertragsrecht. Die Verträge im Musiktheaterbetrieb vom Gastspiel bis zum Tarifvertrag im Wandel der Zeit* (Hamburg 2013).
- Ignaz MÖSER, *Die Bauvorschriften. Systematisch zusammengestellt*. 2 Bde. (Stanislawow 1843).
- Rudolph C. MÜHLBÖCK, *Baugesetz-Sammlung aller in den k.k. österreichischen Staaten von dem Jahre 1793 bis 1850 ergangenen Bauordnungen oder Bauvorschriften für alle politischen und Justizbehörden, Magistrate, Gemeinden [...]*. 4 Bde. (Wien 1852).
- Thomas NICKLAS, *Macht – Politik – Diskurs: Möglichkeiten und Grenzen einer Politischen Kulturgeschichte*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 86 (2004) 1–25.
- Franz Xaver NIPPEL, *Erläuterung des allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuches für die gesamten deutschen Länder der österreichischen Monarchie, mit*

- besonderer Berücksichtigung des practischen Bedürfnisses (Graz 1834).
- Peter NITSCHKE, Die Polizierung aller Lebensbereiche. Sozialdisziplinierung und ihre polizeilichen Implikationen in der Prämoderne, in: DERS. (Hg.), Die deutsche Polizei und ihre Geschichte. Beiträge zu einem distanzierten Verhältnis (Hilden 1996) 27–45.
- Peter NITSCHKE, Von der Politeia zur Polizei. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Polizeibegriffs und seiner herrschaftspolitischen Dimension von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, in: ZHF 19 (1992) 1–27.
- Gerhard OESTREICH, Policity und Prudentia civilis in der barocken Gesellschaft von Stadt und Staat, in: DERS., Strukturprobleme der frühen Neuzeit. Ausgewählte Aufsätze, hg. von Brigitta OESTREICH (Berlin 1980) 367–379.
- Theo ÖHLINGER, Die Museen und das Recht. Von der Öffnung der kaiserlichen Gemäldesammlung bis zum Bundesmuseengesetz. Erweiterte Fassung einer Abschiedsvorlesung vom 16. Jänner 2008 (Wien 2008).
- Thomas OLECHOWSKI, Entwicklung des Preßrechts in Österreich bis 1918. Ein Beitrag zur österreichischen Medienrechtsgeschichte (Wien 2004).
- Otto OPET, Der Bühnengagementvertrag in: Archiv für die civilistische Praxis NF 36 (1896) 155–222.
- Otto OPET, Deutsches Theaterrecht. Unter Berücksichtigung der fremden Rechte (Berlin 1897).
- Karl-Heinz OSTERLOH, Joseph von Sonnenfels und die österreichische Reformbewegung im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus. Eine Studie zum Zusammenhang von Kameralwissenschaft und Verwaltungspraxis (= Historische Studien 409, Lübeck–Hamburg 1970).
- Johann Christian PAULY, Die Entstehung des Polizeirechts als wissenschaftliche Disziplin. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte des öffentlichen Rechts (= Studien zu Policity und Policitywissenschaft, Frankfurt am Main 2000).
- Josef PAUSER, „sein ir Majestät jetzo im werkh die polliceyordnung widerumb zu verneuern“. Kaiser Maximilian II. (1564–1576) und die Landstände von Österreich unter der Enns im gemeinsamen Ringen um die „gute pollicey“, in: Willibald ROSNER (Hg.), Recht und Gericht in Niederösterreich. Die Vorträge des 17. Symposions des Niederösterreichischen Instituts für Landeskunde. Stift Ardagger, 30. Juni bis 4. Juli 1997 (= Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde 31, St. Pölten 2002) 17–66.
- Hilde PREGLER-HAIDER, Die Schaubühne als „Sittenschule“. Joseph von Sonnenfels und das Theater, in: Helmut REINALTER (Hg.), Joseph von Sonnenfels (Wien 1988) 191–244.
- Peter PREU, Polizeibegriff und Staatszwecklehre. Die Entwicklung des Polizeibegriffs durch die Rechts- und Staatswissenschaften des 18. Jahrhunderts (= Göttinger Rechtswissenschaftliche Studien 124, Göttingen 1983).
- Heinz RIEDER, Wiener Vormärz: Das Theater, das literarische Leben, die Zensur (Wien 1959).
- Ines RÖSSL, Versteckte Zensur, in: juridikum 23/Heft 1 (2011) 1–3
- Stephan J. RÖBLER, Sammlung der im Baufache und in den damit zunächst verzweigten Gegenständen bis Ende 1841 erschienenen Verordnungen. 2 Bde. (Prag 1842).
- Martin P. SCHENNACH, „Allgemeines Bestes“ und „bürgerliche Freiheit“? Staatsentstehung, Staatszweck und Staatstätigkeit bei Joseph von Sonnenfels, in: Rainer MURAUER, Johannes GIEßAUF, Martin P. SCHENNACH (Hgg.), Päpste, Privilegien, Provinzen. Studien zur Kirchen-, Rechts- und Landesgeschichte. Festschrift für Werner Maleczek zum 65. Geburtstag (= Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsbd. 55, Wien–München 2010) 352–376.
- Martin P. SCHENNACH, Generalisierung und Differenzierung des Rechts und durch das Recht? Zu einem Vergleich von ALR, Code civil und ABGB, in: Heinz BARTA (u.a.) (Hgg.), Kontinuität im Wandel: 200 Jahre ABGB 1811–2011 (Innsbruck 2012) 49–84.
- Martin P. SCHENNACH, Gesetz und Herrschaft. Die Entstehung des Gesetzgebungsstaates am Beispiel Tirols (= Forschungen zur deutschen Rechtsgeschichte 28, Köln–Wien–Weimar 2010).
- Martin P. SCHENNACH, Recht – Kultur – Geschichte. Rechtsgeschichte und Kulturgeschichte. Wissenschaftshistorische und methodische Annäherungen, in: ZNR 36 (2014) 1–31.
- Martin P. SCHENNACH, Privatautonomie oder paternalistischer Interventionsstaat? Das ABGB und sein kodifikatorisches Umfeld, in: Pio CARONI, Riccardo FERRANTE (Hgg.), La codificazione del diritto fra il Danubio e l'Adriatico. Per i duecento anni dall'entrata in vigore dell'ABGB (1812–2012) (Turin 2015) 35–78.
- Peter SCHNYDER, Schillers „Pastoraltechnologie“. Individualisierung und Totalisierung im Konzept der ästhetischen Erziehung, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 50 (2006) 234–262.
- Evelyn SCHREINER, 100 Jahre Volkstheater. Theater, Zeit, Geschichte (Wien 1989).

- Gertrud SCHUBART-FIKENTSCHER, Zur Stellung der Komödianten im 17. und 18. Jahrhundert (= Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse 107, Heft 6, Berlin (Ost) 1963).
- Reiner SCHULZE, Policey und Gesetzgebungslehre im 18. Jahrhundert (= Schriften zur Rechtsgeschichte 25, Berlin 1982).
- Andrea SCHWARZ, Historische Entwicklung und aktueller Stand des Schauspielerrechts (Wien 2005).
- Thomas SIMON, „Gute Policey“. Ordnungsleitbilder und Zielvorstellungen politischen Handelns in der Frühen Neuzeit (= Studien zur europäischen Rechtsgeschichte 170, Frankfurt am Main 2004).
- Joseph von SONNENFELS, Sätze aus der Polizey, Handlungs- und Finanz-Wissenschaft. Zum Leitfaden der akademischen Vorlesungen (Wien 1765).
- Moritz von STUBENRAUCH, Handbuch der österreichischen Verwaltungs-Gesetzkunde. Nach dem gegenwärtigen Stande der Gesetzgebung. 2 Bde. (Wien 1856).
- Silvia Serena TSCHOPP, Wolfgang E. J. WEBER, Grundfragen der Kulturgeschichte (= Kontroversen um die Geschichte, Darmstadt 2007).
- Oscar TEUBER, Die Theater Wiens, Bd. 2/1–2 (Wien 1896–1903).
- Josef ULBRICH, Lehrbuch des österreichischen Verwaltungsrechtes (Wien 1904).
- Joseph ULBRICH, Das Staatsrecht der oesterreichisch-ungarischen Monarchie (Freiburg im Breisgau 1884).
- Georg-Christoph von UNRUH, Polizei, Polizeiwissenschaft und Kameralistik, in: DERS., Kurt G. A. JESERICH, Hans POHL (Hgg.), Deutsche Verwaltungsgeschichte, Bd. I: Vom Spätmittelalter bis zum Ende des Alten Reiches (Stuttgart 1983) 388–427.
- Josef M. URBAN, Von der Notwendigkeit und dem Inhalt eines Reichstheatergesetzes. Die privatrechtlichen Probleme des Bühnenrechts nach geltendem Rechte und den deutschen und österreichischen Gesetzentwürfen (München 1915).
- Katharina URLEB, Arbeitsrechtliche Fragen des Schauspielergesetzes (= Beiträge zu besonderen Problemen des Arbeitsrechts 23, Wien 2009).
- Meike WAGNER, Theater und Öffentlichkeit im Vormärz: Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis (Berlin 2013).
- Stephan WAGNER, Der politische Kodex. Die Kodifikationsarbeiten auf dem Gebiet des öffentlichen Rechts in Österreich 1780–1818 (= Schriften zur Verfassungsgeschichte 70, Berlin 2004).
- Friedrich WALLA, Die Theaterzensur am Beispiel des Lumpacivagabundus, in: W. Edgar YATES (Hg.), Vom schaffenden zum edierten Nestroy (Wien 1994) 45–68.
- Artur-Axel WANDTKE, Claudia OHST (Hgg.), Medienrecht Praxishandbuch, Bd. 2: Schutz von Medienprodukten (Berlin–Boston 2014).
- Franz von ZEILLER, Commentar über das allgemeine bürgerliche Gesetzbuch für die gesammten Deutschen Erbländer der Oesterreichischen Monarchie, Bd. 3 (Wien–Triest 1811).