

I Pose und Subjektivierung im Leben

Richard Schaukals



Richard Schaukal, Fotografie 1922. Copyright: IMAGNO

1 Fotografie als Biographie

Ähnlich wie Thomas Mann war auch Richard Schaukal auf Momente der Selbstinszenierung und Selbsterhöhung in der Öffentlichkeit bedacht. Sie basierten auf den technisch-medialen Mitteln der Fotografie und sind bis heute wirksam. Im Zuge der Neuauflage von *Leben und Meinungen des Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten*¹ zeigte Rondo, ein Wiener Hochglanzmagazin für „Mode, Kosmetik, Design, Technozone, Musik, Essen und Reisen“, am 15. März 2013 auf einer halben Seite Hochformat Richard von Schaukal in aristokratischer Pose. Mit weißen Handschuhen blickt er standesbewusst durch sein Monokel in die Kamera. Dem Betrachter soll heute wie damals suggeriert werden: Schaukal ist der österreichische Dandytypus, den er selbst literarisch schuf. In der Abbil-

¹ Hg. von Alexander Kluy. Wien 2013.

dung, die unweigerlich mit *Andreas von Balthesser* in Verbindung gebracht wird, wirken unterschiedliche Autorschaftsebenen und Repräsentationsformen des sozialen Körpers ineinander, die über den Text und die Zeit hinaus auf die Betrachtung und Selbstdarstellung eines Lebens Einfluss nehmen. Mit den Ausführungen von Peter-André Alt ist hinsichtlich der Beziehung von Leben und Werk für die biographische Erschließung festzuhalten, dass „erst dort, wo das Werk zum Objekt der Interpretation avanciert, auch das Schriftstellerleben seine eigene Inszenierungsform enthüllt. Werk und Leben müssen in ihrer Wechselbeziehung untersucht werden, um Mythisierungen zu vermeiden.“² Schaukals *Andreas von Balthesser* verdeutlicht, wie das Werk nicht nur durch den Autor hervorgebracht wird, sondern auch ein Autorleben repräsentiert, reinszeniert und imitiert. Bisweilen sind biographische Begebenheiten literarisch vorweggenommen, so ein Gedanke, den Alt in seiner Kafka-Biographie aufgreift.³

Die Fotografie, die Schaukal als Dandy ablichtet, belegt eine Stilisierung des Lebens, die vom Habitus ausgeht und Sprache mit Körpersprache gleichsetzt. Das Pramat der Form transportiert die distinktiven Merkmale und die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftssicht. Schaukals aristokratischer Habitus, der sich in der Fotografie zeigt und den er auf *Andreas von Balthesser* überträgt, drückt sich insbesondere in der „langsamem Gebärde“ und im „langsamem Blick“ des Adels aus.⁴ Im Dandybuch ist die gestische Entschleunigung zugleich soziales Bekenntnis. Schaukal stellt diese in gedehnter erzählter Zeit dar:

Andreas von Balthesser, vom Vorsitzenden an seine Seite gebeten, hob das Monokel aus der rechten Augenhöhle, hielt es mit steifem Unterarm aufmerksam eine Weile vor sich hin, faßte das gewölbte Glas dann zwischen zwei Finger der Linken, entnahm mit der Rechten dem Frack – die beiden waren, wie man flüsternd auffing, unmittelbar von einem Diner gekommen – ein ungeheuer großes Taschentuch, entfaltete es, putzte das Monokel umständlich blank, und indem er sich, sein Glas wieder vorm Auge, mit einer leichten Verbeugung gegen die ihm voll schlecht verhehlter Neugier zugekehrten Gesichter wendete, sagte er halblaut und etwas näselnd: „Meine Herren!“⁵

Mit Blick auf Schaukals Briefpartner Thomas Mann beschreibt Tim Lörke die Funktion von Selbstinszenierungen dieser Art als „Ergebnis bewusster und kontrollierter Handlungen, die allesamt die Wahrnehmung der eigenen Person

² Alt: Mode ohne Methode?, S. 29.

³ Vgl. Peter-André Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn. Eine Biographie. München 2005, S. 14.

⁴ Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Bd. 9: Der Wille zur Macht. Ausgewertet und geordnet von Peter Gast unter Mitwirkung von Elisabeth Förster-Nietzsche. Stuttgart 1964, S. 630, Aph. 943.

⁵ Schaukal: Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, S. 231–232.

durch andere beeinflussen und lenken sollen.“⁶ Der mediale Einfluss ist nachhaltig wirksam, wie die Fotografie Schaukals zeigt.

In ihrem Beitrag über „Die Postkartenalben von Richard und Fanny Schaukal“ beschreibt auch Eva Tropper, wie Richard Schaukal auf einer 1903 angefertigten Portraitaufnahme die „Pose eines Mannes [einnimmt], dessen gesellschaftlicher Status unbestritten ist.“ Der „junge Durchstarter“ sei mit seiner Haltung vor der Kamera „für eine öffentliche Rezeption prädestiniert.“⁷ So wollte Schaukal von seinen Zeitgenossen wahrgenommen werden, die *Biographiewürdigkeit* entspringt der *Materialität* und *Pose*.

Mit Blick auf die biographisch-narrative Strategie, die von solchen Bildern ausgeht, kann Helge Gerndts Frage „Können Bilder erzählen?“ bejaht werden. Im ineinander greifen von „äußerem“ und „innerem“ Bild, das auch in Schaukals Portrait gegeben ist, sieht Gerndt eine „erkenntnistheoretische Chance“. Er spricht von drei analytisch voneinander zu trennenden „Grundaspekten des ‚Bild-Seins‘“, von *Materialität*, *Visualität* und *Visionalität*.⁸ Die Materialität des Trägermediums, also der plastische Gegenstand (hier die Silbergelatine-Platte), und die Visualität des Bildes (Schaukal im Portrait) führen zum imaginierten Narrativ (Visionalität). Die technische Erzeugung des Bildes und die selbstbewusste Pose des abgebildeten Subjekts befördern also eine Biographiewürdigkeit, die sich als Bilderzählung im Bewusstsein des Betrachters visional festsetzt und Schaukals gesellschaftliche und auch literarische Zugehörigkeit vermittelt.

Mit Bezug auf Sartres „progressiv-regressive Methode“ lassen sich die Postkartenfotografien zudem als „Objektivation der Person“ Schaukal bezeichnen.⁹ Wie die literarischen Werke sind auch sie Teil eines Selbstentwurfs, der drei Interpretationsräume öffnet: Erstens lassen sich Aussagen über die Inszenierungsstrategien Schaukals treffen, zweitens werfen sie ein Licht auf die zum Teil auch unbewussten Repräsentationsmuster, die den Stand und Habitus einer bürgerlichen Familie offenlegen (laut Sartre der *regressive* Anteil der Methode) und die – das ist der dritte interpretatorische Schlüssel – Erkenntnisse

⁶ Tim Lörke: Bürgerlicher Avantgardismus. Thomas Manns mediale Selbstinszenierung im literarischen Feld. In: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 23 (2010). Frankfurt am Main, S. 61–76, hier S. 61.

⁷ Eva Tropper: Mischung der Sphären. Die Postkartenalben von Richard und Fanny Schaukal. In: Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen 1900 bis 1936. Hg. von Eva Tropper und Timm Starl. Wien 2014, S. 73–87, hier S. 73–74.

⁸ Helge Gerndt: Können Bilder erzählen? Bemerkungen zur „Visualisierung des Narrativen“. In: Leben – Erzählen. Beiträge zur Erzähl- und Biographieforschung. Festschrift für Albrecht Lehmann. Hg. von Thomas Hengartner und Brigitta Schmidt-Lauber. Berlin/Hamburg 2005, S. 99–117, hier S. 102.

⁹ Sartre: Die progressiv-regressive Methode, S. 239.

über eine Epoche und ihre technologische und gesellschaftliche Dynamik liefern (der *progressive* Anteil).

Die zahlreichen Portraitaufnahmen, die in Schaukals Familie rasch zirkulierten, lassen sich als biographischer Ausdruck mit intendierter Außenwirkung deuten. Die Fotoalben sind eine Synthese aus Kunst und Leben, denn familiär-private und berufliche Bildkorrespondenzen wurden von der Familie Schaukal nicht getrennt, sondern ohne Ordnungsprinzip nebeneinander eingeklebt. Als „Mischung der Sphären“ ist die „spezielle, mäandernde und fragmentarische Struktur“ der Postkartenfotografien zu verstehen, die somit dem autobiographischen Genre entsprechen.¹⁰

Die Aufnahmen manifestieren ein privates „Familiengedächtnis“,¹¹ sind aber nicht allein Ausdruck einer emotionalen Bindung und Anteilnahme unter Familienmitgliedern, sondern auch Signale an Schaukals Dichterkollegen und an die lesende Öffentlichkeit. Er erhielt und versandte zahlreiche Portraitaufnahmen, um den Kontakt zu Arthur Schnitzler, Thomas Mann und vielen weiteren herzustellen und sich mit ihnen zu vernetzen. Der Bildtausch war eine verbreitete Gepflogenheit unter Künstlerinnen und Künstlern und trug zur Inszenierung von Selbst- und Autorschaftsentwürfen bei. Als Hermann Hesse (1877–1962) und Schaukal sich über den Wert von Erfolg austauschten, sinnierte der ältere Dichter: „[I]ch brauch nicht die cent lecteurs des Stendhal, ich brauch nur meine wenigen Freunde; könnte ich meine Bücher nur Ihnen und diesem geben, jedes kostbar auf dem teuren Papier gedruckt und wundervoll gebunden, mit meinem Bild ‚geschmückt‘ [...].“¹² Darin kommt Schaukals Pose des unabhängigen, nicht uneitlen Dichters deutlich zum Ausdruck, der das Buch als kostbaren Gegenstand wertet.

Auch der Kritiker Karl Credner (1875–1943) bat Schaukal um eine Fotografie, mit der er die Wirkung seines Aufsatzes über „Moderne deutsche Lyrik“ in der „polyglotten Monatsschrift Cosmos“ verstärken wollte. Der hohe Stellenwert von Abbildungen in Zeitschriften wird durch die Tatsache deutlich, dass Credner zwischen dem Verleger von *Cosmos* und Schaukals Wiener Fotografen vermittelte, weil die Qualität der zunächst eingesandten Bilder zu gering war.¹³ Auch Marie von Ebner-Eschenbach reagierte auf den wachsenden Wunsch ihrer Leser, sich ein biographisches Bild von der verehrten Autorin machen zu können. Die neuen technischen Möglichkeiten veranlassten ebenfalls Dichterinnen

10 Tropper: Mischung der Sphären, S. 80.

11 Tropper: Mischung der Sphären, S. 76–77.

12 Brief Schaukals an Hesse, 14. Oktober 1904, Nachlass Hermann Hesse, Literaturarchiv Marbach (im Folgenden zit. als H-NL, LAM).

13 Briefe Karl Credners an Schaukal, 12. Mai 1905, 27. Juni 1905 und 7. August 1905, S-NL, WB.

und Dichter der vorangehenden Generation, Person und Persona fotografisch zu vereinen.¹⁴ Die Fotografien waren einerseits Ausdruck familiären Zusammensinns, sollten aber auch Außenwirkung erzeugen und eine suggestive Aura entfalten. Diese machte Schaukal für seine dichterische Laufbahn ganz bewusst nutzbar.

Die frühe und vielseitige Verwendung des fotografischen Mediums für die Erzeugung einer privaten wie öffentlich wirksamen Imago ist Ausdruck der Discrepanz zwischen moderner Technologieaneignung und antimoderner Widerständigkeit gegen den Fortschritt. Der fortschrittspessimistische Schaukal griff früh auf ein Medium zurück, das sich Ende des 19. Jahrhunderts als bürgerliches Massenphänomen durchzusetzen begann. Die Verwendung der Fotografie als Mittel der Kommunikation und Repräsentation ist deutliches Anzeichen sozialer Transformationsprozesse, die Schaukals Stand unweigerlich eingeholt hatten und in dem sich dieser Stand entsprechend seiner habituellen Merkmale und Ideale zu inszenieren verstand. Die Postkartenalben zeigen Szenen einer bildungsbürgerlichen Familie, die sich in der Natur oder im Garten zur Schau stellt. In aller Regel wurden Aufnahmen vor städtischem Hintergrund vermieden, allerdings geben die raschen Sendungen der Fotografien – oft wurde an einem Tag mehrmals Post verschickt und empfangen – subtextuelle Hinweise auf eine beschleunigte Welt, der sich auch Schaukal nicht entziehen konnte.

Diese fotografischen Selbstinszenierungsstrategien ergänzen einen in den Briefen, in den biographischen Arbeiten und in den autobiographischen *Beiträgen zu einer Selbstdarstellung* erkennbaren dichterischen Selbstentwurf Schaukals, der kulturkonservative Werte medial in Szene zu setzen wusste. Dabei verfolgte er im Grunde das Ziel, sich in den öffentlichen literarischen Diskurs auch ikonographisch einzuschreiben und somit zum ‚biographiewürdigen‘ Individuum zu erheben.

Die Fotografien sind demnach Teil eines „postalischen Verfahrens“, anhand dessen sich biographische und soziokulturelle Erkenntnisse ableiten lassen.¹⁵ Die montageartig konzipierten Postkartenalben der Familie Schaukal sind als moderne Kommunikationsform zu werten. Dasselbe Bild konnte teils mehrmals zwischen unterschiedlichen Empfängerinnen und Empfängern zirkulieren, wurde mit Kommentaren versehen oder kleinen Zeichnungen verziert, ausgeschnitten und

¹⁴ Vgl. Peter C. Pfeiffer: Marie von Ebner-Eschenbach. Tragödie, Erzählung, Heimatfilm. Tübingen 2008, S. 32.

¹⁵ Sigrid Weigel: Korrespondenzen und Konstellationen. Zum postalischen Prinzip biographischer Darstellungen. In: Grundlagen der Biographik, S. 41–54.

schließlich in ein Familienalbum geklebt. Das bildliche Medium vermittelt einen „Rest gelebten Lebens“ und verfügt über „Präsenzqualität“ jenseits des Textes.¹⁶

2 Biographie und Retrophilie

Neben diesen medialen Selbstinszenierungen griff Schaukal auch auf Diskursstrategien der Retrophilie zurück, um sich in das literarische Feld einzuschreiben. Seine Rückwärtsgewandtheit war ebenfalls eine Form gelebter Praxis, um Kapital für die Positionierung im künstlerischen und politischen Feld zu generieren. Der Bezug auf Traditionen drückt in erster Linie seine spezifische Mentalität aus. Schaukal umgab sich nur mit Personen, die künstlerisch und politisch auf Linie waren, solche mit differierender Ideologie wurden gemieden oder bald ausgeschlossen. Er modellierte sein Sozialkapital und nahm dabei Verluste von symbolischem Kapital in Kauf. 1910 versuchte Albert Ehrenstein (1886–1950), mit dem arrivierten Kritiker in Kontakt zu treten. Als Schaukal nicht antwortete, schrieb Ehrenstein erneut, diesmal mit der Bitte um Rücksendung seiner Gedichte. Vier Jahre später kritisierte er in Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm* die dichterische Qualität Schaukals. Ehrenstein führte dessen „Stilsurrogat“ darauf zurück, dass er „sklavisch und slawisch polymorph“ sei und als Österreicher ein „mixtum compositum“.¹⁷ Die späte Retourkutsche war kein schwacher Hieb gegen Schaukal, der sich doch als Verkörperung Österreichs sah.

Mit der rückwärtsgewandten Utopie verfolgte Schaukal sowohl gesellschaftspolitische als auch kulturkritische Ziele. Als Dichter, Kritiker und Beamter gehörte er zu den Verfechtern einer affirmativen Kultur, die sich mit dem stabilisierenden Rückgriff auf Traditionen eine Erhöhung der geistig-seelischen Welt über die ‚kränkliche‘ Zivilisation erhofften.¹⁸ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben sich die Apologeten einer zweckfreien Kunst, so Herbert Marcuse, „ein Reich scheinbarer Einheit und scheinbarer Freiheit aufgebaut, worin die antagonistischen Daseinsverhältnisse eingespannt und befriedet werden sollen.“¹⁹ Diese antagonistischen Verhältnisse wirkten im künstlerischen Feld ebenso stark wie im politischen. Kultur und Politik standen in Relation, wie die

¹⁶ Fetz: Die vielen Leben der Biographie, S. 5.

¹⁷ Albert Ehrenstein: Österreichische Prosa. In: *Der Sturm*, 5. Jg., Nr. 13–14 (Oktober 1914), S. 98–99, hier S. 99.

¹⁸ Vgl. Herbert Marcuse: Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: Marcuse: Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt am Main 1968, S. 56–101, hier S. 63.

¹⁹ Marcuse: Über den affirmativen Charakter der Kultur, S. 64.

eskapistische Literatur oder die Vernachlässigung sozialethischer Themen vieler Dichter der Wiener Moderne verdeutlichen.

Eine ganze Schriftstellergeneration beschwore vor allem nach 1918 die Vergangenheit, um sich der topographischen wie literarischen Herkunft zu vergewissern und ein daraus ableitbares Zusammengehörigkeitsgefühl zu erzeugen. Die Verbindung zwischen Zeit und Ort, die dabei dem Begriff *Nostalgie* inhärent ist, wird in Schaukals Texten besonders deutlich. Claudio Magris datiert das Aufkommen eines habsburgischen Mythos auf das Ende der Monarchie, der Mythos ist also, wie die Nostalgie, eine Empfindung, die sich rückwirkend entfaltet und erst im Diskurs Gestalt annimmt.²⁰ Die tatsächliche Rückkehr zu den vormaligen politischen wie sozialen Verhältnissen wird nicht erwartet, der Mythos bleibt eine utopische Sehnsucht. Nostalgie bezeichnet auch das „Unbehagen an der Gegenwart“, eine „von unbestimmter Sehnsucht erfüllte Gestimmtheit, die sich in der Rückwendung zu einer vergangenen, in der Vorstellung verklärten Zeit äußert, deren Mode, Kunst, Musik o. Ä. man wieder belebt.“²¹ In *The Future of Nostalgia* beschreibt Svetlana Boym Nostalgie als Geisteshaltung, wie sie auch für Schaukal nach dem Ende der Doppelmonarchie bezeichnend war, als „longing for home that no longer exists or has never existed.“²²

Nostalgie entwirft eine Utopie, ohne notwendigerweise die Zukunft im Blick zu haben.²³ Sie soll kein exaktes Abbild vergangener Epochen sein, sondern ein Gefühl beschwören. Dementsprechend zählt die idealisierte Kindheitserinnerung zu den wiederkehrenden Nostalgiekonzepten in Schaukals Texten,²⁴ ein poetisches Sehnen nach kindlichem Glück, das auch bei Hofmannsthal wiederkehrt.²⁵

Der 25-jährige Schaukal schließt seine Rezension über Ferdinand von Saars (1833–1906) Novellen mit dem Ausruf: „... glücklich, wer von uns seufzend noch ‚Damals!‘ sagen kann.“ Er entwirft darin einen literarischen ländlichen Rückzugsraum, um dem städtischen Literaturbetrieb und den geshmähten Dichtern des „jungen Österreich“ (worunter er Jung-Wien verstand) zumindes geistig zu entfliehen. Dabei verschweigt Schaukal nicht, dass auch er zu jenen „geschminkten, viel zu gedankenschweren, sehnensmüden, Enterbten“ gehöre

²⁰ Claudio Magris: *Il mito asburgico. Umanità e stile del mondo austroungarico nella letteratura austriaca moderna*. Torino 1963.

²¹ [Art.] *Nostalgie*. In: DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Nostalgie> (zuletzt aufgerufen am 31. Juli 2019).

²² Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia*. New York 2001, S. XIV.

²³ Vgl. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. XIV.

²⁴ Vgl. Girardi: Der Dichter Richard von Schaukal als „Konservator“ der guten alten Zeit, S. 290–291.

²⁵ Vgl. Ulrike Tanzer: *Fortuna, Idylle, Augenblick. Aspekte des Glücks in der Literatur*. Würzburg 2011, S. 191–194.

(wieder das Junge Wien), die aus diesem Gefühl heraus einem verloren gegangenen „Einst“ nachtrauern.²⁶ Ob Antike, Mittelalter, Renaissance, Rokoko, Barock, Romantik oder Biedermeier: Schaukal perfektionierte seine rückwärtsgewandte Sehnsucht zu einer eigenen, produktiven Technik des „Pastiche“, zu einem „Individualstil des Künstlers“, der historische Stoffe und Motive von der Malerei auf die Literatur überträgt.²⁷ Ebenso intermedial ausgerichtet sind seine beiden 1907 erschienenen Bücher *Giorgione* und *Literatur*, die sich mit verschiedenen aktuellen und traditionellen Kunstformen auseinandersetzen. Ihre Dialogform verweist auf den zur Zeit der Renaissance blühenden Paragone.

Nachdem Schaukal vor allem zu Beginn des Ersten Weltkriegs engagierte Lyrik publiziert hatte, das heißt bellizistische Gedichte in martialischer Diktion, dämpfte sich seine Wortwahl in den ab 1915 veröffentlichten Erzählungen, die ahistorisch einem verklärten Kindheitsidyll nachhängen. Nach dem Ende der Monarchie verstärkte sich die räumliche Komponente in Schaukals nostalgischen Gefühlsbekundungen. Die Verbindungslien zum Heimatraum waren in erster Linie emotional gekappt worden, Schaukals Geburtsort Brünn lag nach 1918 in einem anderen Land, der Tschechoslowakei. Eine Rückkehr in den Ort der Herkunft, Kindheit und Jugend war nicht mehr möglich. Das ‚heimelige‘ Gefühl, wie er es in seinen Erinnerungen an Mähren schildert, kehrte sich in Unbehagen, ins Unheimliche und verschob die Herkunftstopographie in einen literarischen Vergangenheitsraum oder Erinnerungsort.²⁸

Sigmund Freuds (1856–1939) Ausführungen zum Unheimlichen (1919) gehen der etymologischen Semantik dieses Begriffs nach und zeigen anhand von E.T.A. Hoffmanns (1776–1822) *Der Sandmann* (1816), wie etwas Urvertrautes plötzlich als Unvertrautes wahrgenommen wird, gerade weil es ursprünglich bekannt, familiär und heimisch war.²⁹ Ein ähnlicher Fall der Inversion war Brünn, einst Schaukals Heimat, dann Ort des Un-Heimlichen. Der Erinnerung an das Haus seiner Kindheit haftet ganz im Sinne Freuds eine schauerliche Note an: „Das Stammhaus, aus dem 18. Jahrhundert, stand düster, schmal und

²⁶ Schaukal: Ferdinand von Saar. Ein Meister der Novelle. In: Das litterarische Echo, 2. Jg. (1899), S. 1111–1115, hier S. 1114–1115.

²⁷ Ariane Martin: Wiener Barock. Rückwärts gewandte Sehnsucht und die Technik des Pastiche als Individualstil in Richard Schaukals Gedicht „Rococo“. In: Eros Thanatos, Bd. 5–6 (2001/2002), S. 5–17, hier S. 13–14.

²⁸ Brünn wurde ‚Mährisches Manchester‘ genannt und wies ähnliche soziale Konflikte auf wie die vielen anderen Industriestädte. Schaukals Erinnerung an Brünn ist, wie sein Bild von Alt-Wien, ein verklärtes Idyll.

²⁹ Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Freud: Studienausgabe. Bd. 4: Psychologische Schriften. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt am Main 1970, S. 241–274.

tief, längst in fremden Händen, da ich es mir zeigen ließ, auf der Höhe des Krautmarkts.“³⁰

Die rückwärtsgewandte Sentimentalität ist in Schaukals Büchern außerdem von einer Geste der *Melancholie* getragen, die Freud eher als Trauer bezeichnen würde. In „Trauer und Melancholie“ (1917) unterteilt der Psychoanalytiker die beiden Begriffe in einen „Normaleffekt“ (Trauer) und seine „psychogene“ Ausdifferenzierung (Melancholie).

Die Zusammenstellung von Melancholie und Trauer erscheint durch das Gesamtbild der beiden Zustände gerechtfertigt. Auch die Anlässe zu beiden aus den Lebenseinwirkungen fallen dort, wo sie überhaupt durchsichtig sind, zusammen. Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw. Unter den nämlichen Einwirkungen zeigt sich bei manchen Personen, die wir darum unter den Verdacht einer krankhaften Disposition setzen, an Stelle der Trauer eine Melancholie.³¹

Schaukal reagierte auf den Verlust seiner verklärten Heimat mit Trauer und bisweilen auch mit polemischer Wut. Weil Trauer nicht die poetische Wirkung und ihren kalkulierten Gestus umfasst, der Schaukals literarische Auseinandersetzung mit dem Verlust seines ‚Vaterlands‘ betrifft, könnte seine Retrophilie – in Anlehnung an Freud – als poetische Melancholie bezeichnet werden, eine öffentlich verarbeitete wie selbstkonstitutiv wirkende Trauerarbeit. Freud versteht unter Melancholie die krankhafte Verstimmung, die zur „Herabsetzung des Selbstgefühls“ führt.³² Schaukals poetische Melancholie drückte sich hingegen – und anders als Freud es an unter Melancholie leidenden Patienten nachweist – in Form von Vorwürfen und Schmähungen gegen die Personen aus, die er für den Verlust des Objekts seiner Sehnsucht verantwortlich machte. In der editorischen Vorbemerkung zu „Trauer und Melancholie“ weisen die Herausgeber der Freud’schen *Studienausgabe* darauf hin, dass Freuds zentrale Erkenntnis in der „Darstellung des Vorgangs [liege], wie eine Objektbesetzung in der Melancholie durch eine Identifizierung ersetzt wird.“³³ Die Identifizierung, also die Gleichsetzung mit dem entchwundenen Objekt, die zu Autoaggression und Melancholie führt, ist bei Schaukal zum Teil gegeben. Seine Objektbesetzung führte nach dem Verlust jedoch nicht nachweislich zu Selbsthass, sondern zur

30 Schaukal: Beiträge zu einer Selbstdarstellung, S. 5.

31 Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. In: Freud: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des Unbewußten. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt am Main 1975, S. 197–212, hier S. 197.

32 Freud: Trauer und Melancholie, S. 198.

33 Freud: Trauer und Melancholie, S. 196.

Abneigung bestimmter Institutionen, Personen oder Gesellschaftsgruppen. Die Jahre ab 1920 markierten den Höhepunkt von Schaukals aggressiver Rhetorik. An Alfred Kubin schreibt er im Sommer 1933, dass er zum „anerkannten Früher der antisemitischen Literatur-Reinigung gediehen“ sei, ehe sich Nazi-Deutschland gegen ihn, den „stärksten Kulturträger“ des Landes, gestellt habe, „weil er Österreicher ist und überhaupt unabhängig bleiben will.“³⁴ Hier wird Schaukals Wendung vom sich isoliert wähnenden Künstler zum politisch geschassten, nicht minder antisemitischen Kulturaktivisten deutlich.

Schaukal wähnte sich in den letzten zehn Jahren seines Lebens von Feinden umringt, ein Zustand, der sich zu einer absonderlichen Verbindung aus Hass, Verschwörungsdenken und Rückwärtsgewandtheit steigerte, wie Kubin demselben Brief entnehmen konnte: „[A]ber eh nicht bei uns wieder die Burgmusik die kaiserliche Wachablösung begleitet, ist diese von Geschrei erfüllte Ruine des bettelnden ‚Freistaats‘ auch nicht meine Heimat (und die alte, die von den Freimaurer-Demokraten der Tschechoslowakei drangsalierter wird, schon gar nicht!)“³⁵

In diese Begriffsspirale aus Retrophilie, Nostalgie und Melancholie ist auch *Anachronismus* einzugliedern. Richard Schaukal verbreitete seine Kulturkritik über mediale Wege, die er in kulturkritischen Ausbrüchen von Beginn an kritisierte, wie sein gegen die Zeitung gerichteter Beitrag „Über die Forderung von sogenannten Gedanken in der Dichtung“ aus der *Wiener Rundschau* vom 15. Februar 1899 belegt. Zudem inszenierte er sich und seine Familie fotografisch als Sommerfrischler von aristokratischem Format. Die Urlaubsbilder zeigen ein ländliches Garten- oder Gebirgssetting. Mit den Ausführungen Peter Trawny's lassen sich Schaukals Praktiken als „faktischer Anachronismus“ bezeichnen. Damit ist der Umstand gemeint, dass „(1.) eine Anti-Position zur Gegenwart eingenommen wird bei (2.) gleichzeitiger Benutzung der Mittel der Gegenwart in der Darstellung des Anti.“³⁶ Merkmale von Anachronismus sind „falsche historische Zuordnung“ und „Fehler in der historischen Einstufung.“³⁷ Der Begriff ist also pejorativ konnotiert und ideologisch aufgeladen. Er verweist auf veraltete Auffassungen und überholte Ansichten, die – so eine zusätzliche Komponente – über moderne Informationskanäle verbreitet werden.³⁸

³⁴ Brief Schaukals an Kubin, 18. Juli 1933, K-S, BSB.

³⁵ Brief Schaukals an Kubin, 18. Juli 1933, K-S, BSB.

³⁶ Peter Trawny: Technik. Kapital. Medium. Das Universale und die Freiheit. Berlin 2015, S. 119.

³⁷ [Art.] Anachronismus. In: DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Anachronismus> (zuletzt aufgerufen am 31. Juli 2019).

³⁸ Trawny nennt als Beispiel radikalislamische Botschaften, die über Internet verbreitet werden; vgl. Trawny: Technik. Kapital. Medium, S. 119.

Selbstreflexion und Selbstpositionierung sind ebenso bezeichnende Aspekte der regressiven Auseinandersetzung wie das Bestreben, sich einer Gemeinschaft von Gleichgesinnten anzuschließen. Wie bereits dargelegt, entwickelten Dichterinnen und Dichter im 19. Jahrhundert ein besonderes Bewusstsein für Selbstinszenierungsmöglichkeiten, die mit der Entwicklung der Portraitfotografie einhergingen. Schaukal nutzte die Fotografie, um sein berufliches wie privates Leben abzulichten, dabei schrieb sich das Medium auch in seine frühe Poetik ein. 1903 veröffentlichte Schaukal in der Zeitschrift *Bühne und Welt* eine „Porträtskizze“ über Frank Wedekind, in der er über dessen Werke assoziiert:

[V]ielleicht sind alle Wedekindschen Produkte – Negativa? Wirklich ganz photographisch-technisch gemeint. „Entwickeln“ sie sich erst im – Jenseits der Leser, Hörer, Zuschauer? Als solche notwendig Körperlose, die eigentlich auf steten Übergängen wogen (wie Geister über Brückenbogen), haben sie auch begreiflicherweise wenig Fleischlichkeit. [...] Sie gehen durcheinander, durch, ineinander über wie Schatten, sie haben keine Vorder- und keine Rückseite, sie sind verflüchtigte Essensen und all ihre traurigen und erbärmlichen Schicksale, Geschehnisse und Situationen sind wie von einer *laterna magica* huschend vor uns hin und von uns weg geworfen. [...] Wie wenn man durch ein Opernglas wechselnd sähe, bald durch die kleinen, bald durch die großen Gläser. [...] Wie das Leben der Kinematographen – zwischen den sichtbaren Momenten ist das Wedekindsche Werk.³⁹

Mit Aufkommen der Fotografie setzten bekanntlich auch Diskussionen über die Veränderungen der Wahrnehmung, die Technisierung des Blicks, über neue ästhetische Möglichkeiten und kulturellen Fährnisse ein. Vor allem wurde das Gefühl des Unheimlichen und Gespenstischen, wie es hier von Schaukal aufgegriffen wird, noch lange thematisiert, so etwa von Roland Barthes in *Die helle Kammer* (1980; dt. 1989).

Während Baudelaire (1821–1867) 1859 in „Die Fotografie und das moderne Publikum“ noch gegen ein neues Medium und seinen negativen Einfluss auf Kunst und Gesellschaft Stellung bezogen hatte, reflektierten spätere theoretische wie literarische Texte, die auch auf die Entwicklungen des Films eingehen, den Themenkreis Tod, Vergänglichkeit und das scheinbare Fortleben in den Momentaufnahmen. In Marcel Prousts (1871–1922) *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ruft der Besuch eines Fotografen beim Erzähler eine Todesvision hervor. Als er seine Großmutter gleichsam durch die optische Linse betrachtet, wird ihm ihre Sterblichkeit bewusst.

³⁹ Schaukal: Frank Wedekind. Eine Porträtskizze. In: WE. Bd. 5: Über Dichter. München/Wien 1966, S. 7–13, hier S. 10.

Was in diesem Moment, als ich meine Großmutter sah, in meinen Augen mechanisch stattfand, war wirklich eine photographische Aufnahme! [...] [N]un sah ich zum ersten Male und nur für einen Augenblick, denn ganz schnell verschwand sie wieder, auf dem Kanapee unter der Lampe rot, schlaff, gewöhnlich, krank, dösend, mit etwas irren Augen über ein Buch gleitend, eine gedrückte Frau, die ich nicht kannte.⁴⁰

In Anlehnung an das Motiv der fotografisch antizipierten Sterblichkeit der Großmutter beginnt auch Siegfried Kracauer (1889–1966) seinen 1927 verfassten Aufsatz über „Die Photographie“. Dieser setzt mit dem Bild ein, wie junge Leute die 60 Jahre alte Werbefotografie einer 24-jährigen „dämonischen Diva“ betrachten. Sie ist nach der Mode der Zeit gekleidet und wirft sich in Pose. Die innerfamiliäre Überlieferung besagt, dass es sich um eine Aufnahme der Großmutter handelt, was die Enkelkinder in Anbetracht des strahlenden Mannequins nicht glauben können. Bei näherer Betrachtung der Fotografie „lässt sich die Großmutter in modisch-altmodische Einzelheiten auf.“ Während die Person entschwindet, bleibt nur die „Außendekoration, die sich verselbständigt hat“, übrig. Dieser antiquierte Rest wirkt auf die Enkel nun nicht mehr dämonisch, sondern schauerhaft und zugleich lächerlich. „Denn durch die Ornamentik des Kostüms hindurch, aus dem die Großmutter verschwunden ist, meinen sie einen Augenblick der verflossenen Zeit zu erblicken“, die niemals wiederkehrt.⁴¹

Im Zuge der daran anschließenden geschichtsphilosophischen und kulturgeschichtlichen Ausführungen merkt Kracauer an, dass Historismus und Fotografie ungefähr zur gleichen Zeit aufkamen und Fotografie ein ebenso anachronistisches Medium wie die Architektur des Historismus sei. Tatsächlich ähneln sich die kritischen Kommentare gegen den Historismus und die Fotografie: Leblosigkeit, imitatorischer Abglanz und der gescheiterte Versuch, eine zeitliche oder räumliche Kontinuität herzustellen, lauten die geläufigen Kritikpunkte. Fotografie und Historismus fingieren eine die Zeit übergreifende oder durchdringende Dynamik, dies wird anhand der sich rasch wandelnden Mode ersichtlich. Dass die technischen Aufnahmen zwar die menschlichen Sinnesorgane und Wahrnehmungsfähigkeiten verstärken, dabei aber auch zu Starre und Auslöschung des Lebens führen können, behandelt Luigi Pirandello (1867–1936) Erzählung *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio* (1915). Darin schildert ein Kameramann, der die Handkurbel eines Filmaufnahmegerätes gleichmäßig betätigt

40 Marcel Proust: Guermantes [= Auf der Suche nach der verlorenen Zeit', Tl 3]. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Supplement III: Die Herzogin von Guermantes. Aus dem Franz. von Walter Benjamin und Franz Hessel. Frankfurt am Main 1987, S. 135–136.

41 Siegfried Kracauer: Die Photographie. In: Kracauer: Schriften. Bd. 5.2: Aufsätze 1927–1931. Hg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main 1990, S. 83–97, hier S. 83–84.

und mit ihr widerstrebend eine Symbiose eingeht, seine Kamera als gefrässige Maschine, die lebendige Momente in Rollen (Aufbewahrungshüllen) bannt und sie artifiziell reproduzierbar macht. Pirandellos Novelle ist beinahe zeitgleich mit Prousts erstem Teil von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* erschienen, den Walter Benjamin (1892–1940) ins Deutsche übersetzte. Benjamin, der in seinem Kunstwerkaufsatz auf Pirandellos Erzählung verweist, die er in einer französischen Übersetzung gelesen hatte,⁴² stand mit Kracauer in Kontakt. Von ihm könnte auch die Anregung gekommen sein, den Aufsatz mit dem Großmutterbild zu beginnen (wie bei Proust)⁴³ und die Fotografie als gefrässiges Medium zu schildern (wie bei Pirandello die Kamera): „Daß sie die Welt frißt, ist ein Zeichen der Todesfurcht. Die Erinnerung an den Tod, der in jedem Gedächtnisbild mitgedacht ist, möchten die Photographien durch ihre Häufung verbannen.“⁴⁴ Wahrscheinlich kannte Schaukal weder Kracauer noch Benjamin oder Pirandello, aber zu seinen Lieblingsbüchern zählte Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.⁴⁵

Schaukals Retrophilie und seine praktische wie theoretische Auseinandersetzung mit der Fotografie sind Ausdruck einer sozialen Orientierung und Distinktion. Mithilfe der Fotografie sollten aristokratisch intendierte, aber bürgerlich geäußerte Gesten dauerhaft festgehalten und überliefert werden.⁴⁶

3 Biographie als Selbstreflexion

Die nach außen wirkenden aristokratischen Gesten und gesellschaftlichen Inszenierungen auf Fotografien kehren in Schaukals Habitus als Sammler von Gemälden und Büchern sowie nicht zuletzt auch in seinen biographischen Texten

42 Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. I.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 431–508, hier S. 489–490.

43 Das vermutet Carlo Ginzburg: Details, Nahaufnahmen, Mikroanalyse. Randbemerkungen zu einem Buch Siegfried Kracauers. In: Ginzburg: Faden und Fährten. Wahr, falsch, fiktiv. Aus dem Ital. von Victoria Lorini. Berlin 2013, S. 76–88, hier S. 80

44 Kracauer: Die Photographie, S. 94.

45 Vgl. Schaukal: Ich und die Bücher. In: Schaukal: Erkenntnisse und Betrachtungen. Leipzig 1934, S. 358. Vgl. zum Thema auch Cornelius Mitterer: Blickdichte. Richard Schaukals und Luigi Pirandellos narratologischer Dialog über Perspektive, Geschwindigkeit und Ästhetik. In: Technische Beschleunigung – ästhetische Verlangsamung? Mobile Inszenierung in Literatur, Film, Musik, Alltag und Politik. Hg. von Jan Röhnert. Köln u. a. 2015, S. 190–207.

46 Vgl. Max Kommerell: Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: Kommerell: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin. Frankfurt am Main 1991, S. 243–317. Zuerst in: Das Innere Reich, 4. Jg., H. 1 (1937), S. 654–697.

wieder.⁴⁷ Denn mit dem Aufkommen der Fotografie verliert die schriftliche Biographie keineswegs ihre Geltung oder macht die Produktion von Lebensgeschichten überflüssig.⁴⁸ Sie reiht sich vielmehr in ein habituelles Gesamtbild ein, das von unterschiedlichen medialen Formaten erzeugt und getragen wird.

Richard Schaukal war im Besitz einer der größten Wiener Privatbibliotheken, die sich heute im Niederösterreichischen Landesarchiv in Sankt Pölten befindet. Aktuell verzeichnet der Onlinekatalog (OPAC) 2.677 Werke, die ‚Schaukal-Bibliothek‘ umfasst aber an die 10.000 Bücher, darunter handsignierte Erstausgaben und andere Rarissima.⁴⁹ Abgesehen vom kulturellen Wert der Privatbibliothek lassen sich anhand der Titel Rückschlüsse auf Schaukals literarische Mentalität ziehen. Siegfried Kracauer bezeichnet die Analyse von Erfolgsbüchern und ihrem Publikum 1931 als „Kunstgriff zur Erforschung von Schichten, deren Struktur sich auf direktem Weg nicht bestimmen lässt.“⁵⁰ Zum Leseklientel der Biographie zählte er vor allem die „neubürgerliche“ Gesellschaftsschicht.⁵¹ Schaukal verabscheute zwar die neubürgerliche Schicht, las aber wie sie Biographien. Seine Privatbibliothek ist mit einer ganzen Reihe auto-/biographischer Werke bestückt. Neben Künstlerportraits und Forscherbiographien finden sich darunter Memoiren europäischer Staatsmänner sowie geschichtliche Werke von Leopold von Ranke (1795–1886), Theodor Mommsen (1817–1903), der 1902 mit dem Nobelpreis für Literatur geadelt wurde, und weiteren Exponenten, die die politische Biographik und Historiographie im 19. Jahrhundert maßgeblich beeinflusst haben. Reinholt Schneider (1903–1958) schildert in *Winter in Wien* (1958) seinen Eindruck der Büchersammlung und des universalistischen Sammlergeistes Richard Schaukals:

Die in zwei hohe Räume zusammengedrängte Bibliothek, großartiger Ausdruck eines souveränen Geistes, dessen Spannweite sich schon durch die gleichzeitige Bevorzugung E.T.A. Hoffmanns und Pascals anzeigt; Weltliteratur, Recht, Geschichte [...]; die Bücher stehen nur dann miteinander in Beziehung, reden nur dann miteinander, wenn ein Mensch sie verbindet [...].⁵²

⁴⁷ Eine Übersicht über Schaukals biographisches Schaffen findet sich im Anhang.

⁴⁸ Vgl. Kentaro Kawashima: Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald. Bielefeld 2011, S. 23.

⁴⁹ Nach einer Auskunft des ehemaligen Landesarchivleiters Willibald Rosner.

⁵⁰ Kracauer: Bemerkungen zu Frank Thieß. In: Kracauer: Schriften. Bd. 5.2: Aufsätze 1927–1931. Hg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main 1990, S. 312–318, hier S. 312.

⁵¹ Kracauer: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform. In: Kracauer: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main 1977, S. 75–80.

⁵² Reinholt Schneider: Winter in Wien. Aus meinen Notizbüchern 1957/58. Freiburg im Breisgau u. a. 2003, S. 165–166.

Schaukal scheint neben einer naheliegenden Verehrung der Habsburger auch für die politische Biographie und Geschichtsschreibung preußischer Prägung empfänglich gewesen zu sein, auch wenn er in seinem Buch über Karl Kraus festhält, dass „der Österreicher mit Recht ‚preußische Geschichtsschreibung‘ über das [ablehnt], was nur aus österreichischer Art zu begreifen ist.“⁵³ Schaukal war im Besitz von Thomas Carlyles *History of Friedrich II. of Prussia, called Frederick the Great* (1858), seine Sammlung enthält darüber hinaus aktuellere Schriften wie Johannes Penzlers siebenbändige Bismarck-Biographie (1897/1898), Eduard Vehses *Illustrierte Geschichte des preußischen Hofes, des Adels und der Diplomatie. Von Friedrich Wilhelm II. bis zum Tode Kaiser Wilhelms I.* (1902) und Georg Winters *Friedrich der Große* (1907), um nur einige exemplarische Titel zu nennen, die sein historisch gefärbtes Biographieverständnis untermauern.

Der Blick auf die Dichterbiographien in der Sammlung verdeutlicht eine thematische Präferenz, die Schaukal dann auch in die literarisch-biographische Praxis umsetzte. „Portraits“ über Heinrich Heine (1797–1856), E.T.A. Hoffmann, Jean Paul (1763–1825) und viele weitere, darunter auch französische Dichter des späten 18. und 19. Jahrhunderts, zeigen seine ästhetische Vorliebe für Romantik und Biedermeier. Im Prinzip bestätigt diese Büchersammlung hinsichtlich der Ideologie und Poetik ein Bild, das sich auch in seinem Werk widerspiegelt und Schaukal als Dichter des literarischen Historismus, speziell der Neuromantik positioniert. Die in diesem Kontext zu verortende ambivalente Haltung gegenüber dem Bürgertum steht in einem komplexen Zusammenhang mit der biographischen Konjunktur im 19. Jahrhundert und geht über den Topos der romantischen Kritik an bürgerlichen Daseinsverhältnissen hinaus. Die zentrale, vielzitierte und zum Teil auch erweiterte These Helmut Scheuers lautet, dass die Entwicklung des biographischen Genres ein Bestandteil der „Aufstiegs- und Krisengeschichte des Bürgertums“ sei.⁵⁴ Um dies mit Blick auf Schaukal plausibel zu machen, soll vorab ein Rekurs auf die Entfaltung der Biographie ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts genommen werden.

Die für das liberale Bürgertum im Prinzip erfolglose Revolution von 1848/49 evozierte in Deutschland eine biographietheoretische Trendwende; der „Verlust einer geschichtlichen Sinnimmanenz“ führte zur thematisch-stilistischen Differenzierung der Gattung. Scheuer unterteilt die ab diesem

⁵³ Schaukal: Karl Kraus. Versuch eines geistigen Bildnisses. Wien/Leipzig 1933, S. 32.

⁵⁴ Scheuer: Biographie, S. IX. Anne-Kathrin Reulecke überträgt Scheuers These auf die Kategorie der Geschlechterdifferenz im Rahmen der Subjektkonstruktion; vgl. Reulecke: „Die Nase der Lady Hester“. Überlegungen zum Verhältnis von Biographie und Geschlechterdifferenz. In: Biographie als Geschichte. Hg. von Hedwig Röcklein. Tübingen 1993, S. 117–142.

politischen Wendepunkt auf den Markt gebrachten Lebensbeschreibungen in „*vita activa*“ und „*vita contemplativa*.⁵⁵ Das dieser Polarität vorangehende, besonders auf Herder (1744–1803) und Goethe basierende Harmoniemodell setzte Geist und Handlung sowie den Bezug zwischen Ich und Welt in ein sich gegenseitig bedingendes Wechselsehverhältnis, wie mit Blick auf Herders „Fünften Brief zu Beförderung der Humanität“ ersichtlich wird.⁵⁶ Die in offener Essayform verfassten (biographischen) Texte wurden im ausgehenden 18. Jahrhundert als Auseinandersetzung mit dem (eigenen) Künstlertum und seiner moralpädagogischen Wirkung betrachtet, wobei erkenntnistheoretische Fragen nach Objektivität und Wahrheitsanspruch diskutiert wurden, die Friedrich Schlegel mit seiner Auffassung vom steten Wechsel aus Selbstschöpfung und Selbstvernichtung theoretisch weiterführte.⁵⁷ Das steht im Kontext der Selbstbefragung und Selbsterreferentialität der romantischen Ironie, auf die auch Schaukal immer wieder Bezug nahm.

Ab der Mitte des 19. Jahrhundert erfuhr jenes Harmoniemodell einen Wandel, der sich an zwei Georg-Forster-Biographien ablesen lässt: 1797 schrieb Friedrich Schlegel (1772–1829) in seinem „Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker“ über Forster (1754–1794): „Für seinen Geist war die Weltumsegelung vielleicht die wichtigste Hauptbegebenheit seines Lebens.“⁵⁸ Die Persönlichkeit wird also in Einklang mit der geistigen und einer sich die Welt aneignenden Triebkraft geschildert – *vita contemplativa* (Geist) und *activa* (Weltumsegelung) gehen darin Hand in Hand. Der nationalliberale Historiker und spätere Abgeordnete der Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche, Georg Gottfried Gervinus (1805–1871), wählte für seinen 1843 verfassten biographischen Essay über Forster hingegen die *vita activa* als Narrativ; Gervinus legte den Fokus auf Forsters politische Handlungsbereitschaft. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fächerte sich die Individualbiographie in zwei Sparten auf: in die politische Biographie und in die Künstler- oder Gelehrtenbiographie.⁵⁹ Im Zuge dieses Differenzierungsprozesses entstand eine Form der politischen Biographik, die historiographisch durchdrungen war und sich in

⁵⁵ Scheuer: Biographie, S. 55.

⁵⁶ Vgl. Tobias Heinrich: Das lebendige Gedächtnis der Biographie. Johann Gottfried Herders „Fünfter Brief zu Beförderung der Humanität“. In: Theorie der Biographie, S. 23–27, hier S. 25–26.

⁵⁷ Vgl. Friedrich Schlegel: Athenäum Fragment 51 [1798]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I. 1796–1801. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München u. a. 1967, S. 172.

⁵⁸ Friedrich Schlegel: Georg Forster. Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker. In: Lyceum der schönen Künste (Berlin), 1. Bd., 1. Teil, S. 80–81.

⁵⁹ Vgl. Klein: Einleitung: Biographik zwischen Theorie und Praxis, S. 7.

den Dienst preußisch-nationaler Hegemonieansprüche stellte. Die zu dieser Zeit wachsende Zahl glorifizierender Berichte über militärische Heldenataten des preußischen Adels zeitigten, so Scheuer, eine Rückkehr zum „voraufklärerischen Herrschaftspersonalismus“.⁶⁰ Vor allem bürgerliche Biographen fielen im 19. Jahrhundert hinter ein bereits während der Aufklärung etabliertes Standesbewusstsein des Bürgertums zurück. In dieser Zeit hatten Händler und Gelehrte begonnen, ihre Lebensgeschichte niederschreiben zu lassen oder selbst zu verfassen. Heinrich von Treitschke (1834–1896), dessen Schriften auch in Schaukals Bibliothek zu finden sind, gehörte zu den führenden Apologeten preußischer Vormachtstellung, und er propagierte diese in seinen historiographischen und biographischen Schriften. Treitschke stattete seine Herrscherportraits einerseits mit bürgerlichen Tugenden aus und verfasste andererseits Künstler- oder Wissenschaftlerbiographien, die mit einer monarchisch-militärischen Ideologie imprägniert waren, um Kunst, Bildung und Militärwesen in einer nationalpolitischen Weltanschauung zu verbinden. Noch 1930 stellt Kracauer in diesem Kontext fest, dass Künstlerbiographien gegenüber den Lebensbeschreibungen historischer Helden deutlich unterrepräsentiert seien.⁶¹ Heinrich von Treitschke untergrub das Emanzipationsbestreben der 1848er-Erhebungen nachhaltig und führte in seinen biographisch-historischen Essays die Entfaltung politischer Mitbestimmung auf einen von der Krone begünstigten Sachverhalt zurück. Indem er sich einer dem Bürgertum nahestehenden Gattung bediente, unterminierte Treitschke das Freiheitsansinnen jenes Standes auf ihrem seit der Aufklärung angestammtem literarischen Feld. Seine Werke entpolitisieren den Freiheitsbegriff, verschieben ihn in einen abstrakten, nur mehr sittlich-philosophischen Geistesraum und unterbinden ein realpolitisches Bestreben. Treitschkes Lebensschilderungen sind zum Teil auch autobiographisch und dienen der Verbreitung affirmativer Ansichten und staatstragender Ideale.⁶² Diese antidemokratische Entwicklung der Biographie zum ideologischen Medium wird von Scheuer mit Blick auf die deutschen Teilstaaten analysiert. Für Österreich ist ein ähnlicher Prozess anzunehmen, wie Schaukals Ideologie und seine Bücher-Sammlung nahelegen. Staatswesen und Staatsformen, der kulturelle Einfluss und die politische Mitbestimmung, auf all diese im frühen 20. Jahrhundert besonders stark kulminierenden Debatten, die zu allmählicher Klassenkonsolidierung der Arbeiterschicht und Orientierungslosigkeit beim Bürgertum geführt

⁶⁰ Scheuer: Biographie, S. 63.

⁶¹ Vgl. Kracauer: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform, S. 75.

⁶² Vgl. Scheuer: Biographie, S. 65–69.

haben, reagierte Schaukal in kulturkritischen Aufsätzen sowie in literarischen und biographischen Werken.

Wie Treitschke schätzte auch der österreichische Ministerialbeamte den bürgerlichen Stand nicht sonderlich und in seinem Essay über Karl Kraus heißt es 1933: „[D]aß es noch niemals einen ‚demokratischen‘ Künstler gegeben hat, leuchtet ein.“⁶³ Diese Skepsis steht mit einer antisemitischen Gesinnung in Verbindung, die beide Akteure – Schaukal und Treitschke – an den Tag legten. Schaukals früher Antisemitismus war antijudaistisch, andererseits begründete er seine Judenfeindlichkeit auch mit einer fadenscheinigen Kulturkritik. Am 20. Oktober 1921 schreibt Alois Essigmann (1878–1937) Schaukal: „Ich bin der Überzeugung, dass dieses Problem [die ‚Judenfrage‘], *Ihr* ureigentliches *soziales* Problem ist. Nur in der Judenfrage kommen Sie mir als *objektiv* großer ‚Politiker‘ in Betracht, alle anderen ‚aktuellen‘ Aufsätze kann ich immer und immer wieder nur als ‚Schaukals‘ schätzen und werten.“⁶⁴

Gewiss spielte auch Sozialneid gegenüber den jüdischen Mitbürgern eine entscheidende Rolle, ein Phänomen, das der Historiker Götz Aly mit Blick auf die deutschen Staaten beschreibt.⁶⁵ Alys Antisemitismusthese lässt sich zum Teil auf Österreich-Ungarn übertragen, sie ist aber in einen komplexeren Zusammenhang zu stellen und liefert bei weitem nicht das einzige Erklärungsmodell für einen im ausgehenden 19. Jahrhundert europaweit herrschenden Konflikt. Im Zuge der ‚jüdischen Emanzipation‘ setzte sich die bürgerliche Schicht nicht mehr allein aus einer christlich geprägten Mehrheit zusammen, die darüber hinaus zwar noch über den alleinigen Zugang zu höheren Chargen im Militär, zu politischen Ämtern und zu Positionen im Staatsdienst verfügte, im kulturellen Feld und im Bildungsbereich hingegen an Einfluss verlor.⁶⁶ 1885 waren 60 % der Ärzte und die Hälfte aller in Wien registrierten Rechtsanwälte Juden. Die meisten einflussreichen Zeitungen und Zeitschriften wurden von Publizisten jüdischer Abstammung herausgegeben, etwa die *Neue Freie Presse*, deren Leiter von 1908 bis zu seinem Tod im Jahr 1920 der überaus einflussreiche Moriz Benedikt (1849–1920) war.⁶⁷

⁶³ Schaukal: Karl Kraus, S. 29.

⁶⁴ Brief Essigmans an Schaukals, 20. Oktober 1921, S-NL, WB; Hervorh. im Orig. als Unterstreichungen.

⁶⁵ Vgl. Götz Aly: Warum die Juden? Warum die Deutschen? Gleichheit, Neid und Rassenhass, 1800–1933. Frankfurt am Main 2011, vor allem S. 93–98.

⁶⁶ Vgl. Osterhammel: Die Verwandlung der Welt, S. 1229–1238.

⁶⁷ Vgl. [Anon.]: [Art.] Benedikt, Moritz. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL). Bd. 1. Wien 1957, S. 69. http://www.biographien.ac.at/oeb1_69.pdf (zuletzt aufgerufen am 31. Juli 2019).

Mit Beginn des Ersten Weltkriegs verstärkten sich die antisemitischen Resentiments. Zehntausende Juden mussten aus Galizien, der Bukowina, Polen und den westlichen Teilen Russlands in die Hauptstadt Österreich-Ungarns fliehen, die sich infrastrukturell nicht nur nach Süden und Westen, sondern auch nach Norden und Osten ausgedehnt hatte. Ende des 19. Jahrhunderts wuchs das Streckennetz der österreichischen Bahnen erheblich und reichte bis in die östlich gelegenen Kronländer,⁶⁸ aus denen viele Menschen vornehmlich jüdischer Konfession nach Wien gelangten. Zwar stellte die Judenfeindlichkeit zu jener Zeit alles andere als ein neues Phänomen dar,⁶⁹ doch sie verstärkte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgrund demographischer Faktoren, politischer Ereignisse und der damit verbundenen Wohnungsnot und Nahrungsmittelknappheit. Die Ermordung des Industriellen, Schriftstellers und Außenministers der Weimarer Republik Walther Rathenau (1867–1922) ist eines der prominentesten Beispiele für die konkrete Lebensgefahr, der sich im frühen 20. Jahrhundert politisch engagierte Personen mit jüdischen Wurzeln ausgesetzt sahen.

Schaukal kleidete seinen Antisemitismus in kritische Worte gegen die Kommerzialisierung der Kunst durch ungebildete Sammler, womit er die neureichen Mäzene des Industrieadels und das jüdische Bildungsbürgertum gleichermaßen meinte.⁷⁰ Kunst unterliege seit der Mitte des 19. Jahrhunderts einem jüdischen und ökonomischen Ungeist, so Schaukal, der sich Ende des Jahrhunderts in der bürgerlichen Mitte diffundiert und dort avantgardistische Formen angenommen habe.

Dies korrespondiert mit der kontrovers diskutierten ‚Marginalisierungsthese‘. Ausgehend von der sogenannten Surrogatfunktion der Kunst in der Wiener Moderne, die Carl Schorske in *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture* (1979) erstmals formuliert und ursprünglich auf alle gesellschaftspolitisch orientierungslosen ‚Söhne‘ der liberalen Vätergeneration bezogen hatte,⁷¹ wurde diese These dahingehend erweitert, dass vor allem junge jüdische Intellektuelle um 1900 auf das künstlerische Feld ausweichen mussten, da politische und höhere gesellschaftliche Positionen für sie nur begrenzt oder überhaupt nicht zugänglich

68 Vgl. Richard Heinendorff: Die K.u.K. privilegierten Eisenbahnen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie 1828–1918. Wien u. a. 1975, S. 33–44 und S. 165.

69 Brigitte Hamann: Hitlers Wien. München/Zürich 1998, vor allem S. 467–496, liefert in einen übersichtlichen, auf numerische Daten gestützten Abriss über die ‚Judens in Wien‘.

70 Siehe zum Beispiel den Dialog zwischen dem ‚Gebildeten und dem Künstler‘ bei Schaukal: Giorgione oder Gespräche über die Kunst. München/Leipzig 1907, S. 1–82.

71 Carl E. Schorske: Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture. New York 1979.

waren. Im Zuge eines Assimilierungsdrucks, der zur Abwendung von jüdischen Traditionen⁷² und Hinwendung zu neuen (bildnerischen, literarischen, musikalischen) Ausdrucksmitteln führte, seien jüdische Künstler besonders empfänglich für die Ambivalenzen ihrer Gegenwart gewesen. Daraus resultierte eine selbstreflexive Haltung, die zusammen mit der spannungsreichen Dialektik rückwärtsgewandter und innovativer Tendenzen ein spezifisches Wesensmerkmal der Wiener Moderne geworden sei.⁷³ Der jüdische Anteil an den kulturellen Entwicklungen, die von Wien aus Europa beeinflussten, ist immer wieder Thema in Debatten über die Wiener Moderne.⁷⁴

Die Biographie stellte als nicht-progressives, dem Adel affirmativ gegenüberstehendes Genre ein geeignetes Konsolidierungsangebot zwischen Staatsmacht und Staatsbediensteten zur Verfügung. Schaukals Lebensschilderungen (darunter auch seine Kritiken) vereinen ästhetische und ideologische Auffassungen, die von seinen frühen Aufsätzen etwa über Ferdinand von Saar (1899/1900)⁷⁵ bis zu seinem drei Jahrzehnte später verfassten Essay *Karl Kraus. Versuch eines geistigen Bildnisses* (1933) sichtbar werden. Die biographische Form als Flucht der neubürgerlichen Literaten vor gesellschaftlicher und ästhetischer Instabilität ist nur eine Seite der biographischen Texte Richard Schaukals.⁷⁶

3.1 Schaukals biographische Essayistik

Vor allem Schaukals Kraus-Essay ist in dieser Hinsicht bemerkenswert. Der Text ist ganz unterschiedlichen biographischen wie literaturkritischen Traditionen des späten 18. sowie des frühen 20. Jahrhunderts verpflichtet und zeigt historiographische sowie impressionistische Spuren des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die auf Dilthey zurückgehende hermeneutische Biographik, das deutende Erleben im Text und die autobiographische Verknüpfung des

⁷² Diese Dynamik führte zum Teil aber auch gerade zu einer stärkeren literarischen Auseinandersetzung mit der jüdischen Tradition oder zur politischen Hinwendung zum Zionismus.

⁷³ Eine übersichtliche Zusammenfassung der hier angesprochenen Forschungsthesen zur Wiener Moderne findet sich bei Dagmar Lorenz: Wiener Moderne. Stuttgart/Weimar 2007, S. 6–9.

⁷⁴ Siehe etwa die Kontroverse zwischen Ernst Gombrich und George Steiner, auf die Edward Timms hinweist; vgl. Timms: Dynamik der Kreise, S. 11.

⁷⁵ Vgl. Cornelius Mitterer: „Welch werthvolle und kunstreich geschmiedete kleine Sache.“ Richard Schaukal – Literaturkritiker der Moderne. In: Revista de Filología Alemana, H. 24 (2016), S. 53–65, hier S. 61–63.

⁷⁶ Vgl. Kracauer: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform, S. 78.

Verfassers mit dem dargestellten Objekt treten in Schaukals biographischen Schriften klar zutage.⁷⁷

Darüber hinaus ist auch eine Nähe zur rückwärtsgewandten Mythographie bemerkbar, auf die besonders Biographen zurückgriffen, die sich Stefan George (1868–1933) nahe fühlten. Schaukal hatte ebenfalls versucht, sich dem George-Kreis anzuschließen, doch seine Kontaktaufnahme blieb erfolglos. Neben Geist, Aura und Personenkult sind auch voraufklärerische und antidemokratische Tendenzen, die von einem geistigen Superioritätsgedanken durchdrungen sind, Überschneidungspunkte in der biographischen Perspektive der George-Schule und Richard Schaukals. Die Autoren rund um Stefan George setzten einer in ihren Augen zunehmend technisierten, entmenschlichten und versachlichten Welt eine neue Form des „Heldenglaubens“ entgegen. Sie idealisierten die biographierten Persönlichkeiten als Typen überzeitlicher Prägung, um auf die Gemeinsamkeiten „gleichherrher Geister“ aufmerksam zu machen. Auch politisch und historisch bedeutsame Personen wie Napoleon (1769–1821) wurden dem Wesen nach und nicht im Lichte ihres militärischen Handelns beschrieben. Die Heroen sollten so ihren Glanz auf den Verfasserkreis zurückwerfen, also eine Resonanz biographischer Bedeutsamkeit erzeugen.⁷⁸

Schaukal verfährt in einem während des Ersten Weltkriegs publizierten, kurzen biographischen Essay über Bismarck ganz ähnlich. Er schildert den Staatsmann als „symbolischen Helden“, der deutsches „Wesen“ in sich vereine und Schöpfer eines Kunstwerks (die Nation) sei. Damit adaptiert Schaukal Heinrich von Treitschkes Vorstellung, Kunst, Politik und Militärwesen könnten in biographisch-historiographischen Werken miteinander verbunden werden, um sie antidemokratisch auszurichten. Die Österreicher hätten ein Anrecht darauf, Bismarck für sich zu beanspruchen, so Schaukal, der mit einer Art kultureller und emotionaler Gemeinschaft argumentiert, die über die Staatsgrenzen des deutschsprachigen Territoriums hinausreiche. Der Staatsmann wird als schöpferische Kraft erst mit Napoleon verglichen, dann mit Immanuel Kant (1724–1804), den Brüdern Jacob und Wilhelm Grimm (1785–1893 bzw. 1786–1859), Johann Sebastian Bach (1685–1750), Richard Wagner (1813–1883) und E.T.A. Hoffmann, um in pathetischer Steigerung in Bismarck „meiner Seele

⁷⁷ Vgl. Bödeker: Biographie, S. 32. Schaukal nennt Wilhelm Dilthey neben einer Reihe anderer Philosophen und Schriftsteller als wichtigen Einfluss; vgl. Schaukal: Beiträge zu einer Selbstdarstellung, S. 38; siehe auch Schaukals Einleitung zu E.T.A. Hoffmanns ausgewählte Werke in acht Bänden. Leipzig 1908, S. XVIII.

⁷⁸ Vgl. Scheuer: Biographie, S. 119–121.

deutsche Heimat“ zu erblicken.⁷⁹ Wie stark sich in dem kurzen Portrait Schaukals kulturelle, geschichtliche, biographische und ästhetische Prägung verdichtet, zeigt die abschließende Epiphrase: „Ich bin in ihm, dem Menschen, dem Künstler, dem Staatsmann, zu Hause, bei mir.“⁸⁰

3.2 Die hohe Schule der geschmeidigen Selbstdarstellung

Richard Schaukal verfolgte mit seinen biographischen Portraits, Essays und Monographien die Strategie der Selbstmodellierung, Subjektivierung und Selbsterhebung in den dichterischen Rang. Die Ästhetisierung der Kritik, die Aufwertung der Kritikerposition und die Literarisierung essayistischer Beiträge, die ab 1890 auch Österreich erreicht hatte, beeinflusste Schaukals selbstreferentielle biographische Herangehensweise. Er selbst bezeichnete diese Form der Referentialität als „„hohe Schule‘ der geschmeidigen Selbstdarstellung“⁸¹ Wie dargelegt, bilden ästhetische Vorlieben und Gemeinsamkeiten die entscheidenden Auswahlkriterien seiner biographischen Darstellungen, die mit Scheuers Ausführungen zur *vita contemplativa* konform gehen. Die poetische Verortung der eigenen Person über biographisch-narrative Mittel geht stilistisch und thematisch auf Formen der Lebensbeschreibung zurück, wie sie im 19. Jahrhundert verbreitet waren. Zu jener Zeit entstanden in Deutschland und Österreich biographische Essays über Künstler, die vordergründig auf ihr ästhetisches Wirken ausgerichtet blieben. Ein Bezug zwischen Welt und Individuum wurde zwar nicht grundsätzlich geleugnet, aber in den Bereich der geistigen Weltbeziehung des Künstlers enthoben, „dargestellte soziale Kontakte mussten durch geistige Beziehungen bestimmt sein.“⁸²

Auch Schaukals Essay über Kraus ist der „Versuch eines geistigen Bildnisses“, so der Untertitel, und knüpft an die Form der *vita contemplativa* an, die das asketisch-geistige Wirken von Karl Kraus dem ursprünglichen Sinn des Begriffs entsprechend in zum Teil religiöser Diktion hervorhebt. Schaukal widmet den Essay dem katholischen Schriftsteller Theodor Haecker (1879–1945). Otto Forst-Battaglia (1889–1965), der Schriftleiter der Reihe, in der *Karl Kraus* 1933 erschienen ist, wünscht sich im Geleitwort eine einschlägige Leserschaft: die „gebildeten, positiv-gläubigen Deutschen“.⁸³

⁷⁹ Schaukal: Bismarck. In: Schaukal: Zeitgemäße deutsche Betrachtungen. München 1916, S. 9–11, hier S. 11.

⁸⁰ Schaukal: Bismarck, S. 11.

⁸¹ Schaukal: Karl Kraus, S. 52.

⁸² Klein: Einleitung: Biographik zwischen Theorie und Praxis, S. 8.

⁸³ Schaukal: Karl Kraus, S. 7.

Die christlich philosophische Stoßrichtung des Paratextes setzt sich fort. Schaukal verklärt in den ersten Seiten Kunst als religiöses Mysterium und hermetisch abgetrenntes Gesellschaftsfeld, das nur ‚Ein-Geweihten‘ aus der Kaste des Geistesadels zugänglich sei: Kunst sei „ein verschlossenes Gebiet, eine Gralsburg, die Berufene hüten [...]. Kraus wird immer wieder Armseligen wie Zurückhaltenden als eitel gelten, weil sie seinen Anspruch auf den unsichtbaren Kronreif gar nicht in Betracht zu ziehen imstande sind.“⁸⁴

Wesentlich für Schaukals Kraus-Essay ist aber vor allem der Anspruch des Interpreten an seinen zum „Idealkonkurrenten“ erhobenen Widerpart.⁸⁵ Er stellt Kraus zu Beginn als „Gleichstrebenden“ und „ungleichen Wahlverwandten“ vor,⁸⁶ der, wie er selbst, einem „Bunde von Alleingängern“ angehöre.⁸⁷ Die puristische Geistesarbeit ziehe unweigerlich Isolation nach sich. *Karl Kraus* ist keine mythographische Überhöhung der behandelten Person, wie sie Ernst Bertram (1884–1957) 1918 mit *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* vorgelegt hat; Schaukal schildert sein biographisches Objekt als außerhalb der Gesellschaft stehenden genialen ‚Sonderling‘, als düsteren Doppelgänger seiner selbst. Für den konsequenten mythischen Zugriff fehlt die generationale Distanz und Aura des verstorbenen Helden. Kraus war bei Veröffentlichung des Essays noch am Leben und genauso alt wie der Verfasser des *Bildnisses*.

Schaukal wählte für die subjektiv geprägte biographische Herangehensweise immer wieder Akteure des literarischen Feldes, mit denen ihn nicht nur dieselbe *Generationslagerung*, sondern auch der *Generationszusammenhang* verband, so etwa Frank Wedekind, Peter Altenberg (1859–1919) oder André Gide (1869–1951). Über denselben Geburtszeitpunkt im selben historisch-sozialen Raum sowie über die Partizipation an gemeinsamen prägenden Schicksalen hinaus zielte Schaukal auf die Herstellung einer *Generationseinheit*. Mitglieder einer Generationseinheit sind nicht nur per Zufall miteinander verbunden, sie lassen sich einer sozialen Gruppe zuordnen und reagieren auf die geistigen Strömungen der Zeit in vergleichbarer Weise.⁸⁸

Schaukals Essay spart lebensgeschichtliche Fakten zu Kraus ebenso ostentativ aus wie dessen Leistungen und die Einflüsse auf das Wiener Kulturleben. Vergleiche mit Philosophen, allen voran Pascal (1623–1662), sowie aphoristische Sinsprüche und persönliche Lebensansichten werden assoziativ miteinander

⁸⁴ Schaukal: Karl Kraus, S. 43–44.

⁸⁵ Scheuer: Biographie, S. 83.

⁸⁶ Schaukal: Karl Kraus, S. 11–12.

⁸⁷ Schaukal: Karl Kraus, S. 14.

⁸⁸ Vgl. Karl Mannheim: Das Problem der Generation. In: Mannheim: Wissensoziologie. Auswahl aus dem Werk. Hg. von Kurt H. Wolff. Berlin/Neuwied 1964, S. 509–565, hier S. 541–555.

verflochten. Schaukal wählt für diesen unstrukturierten Gedankenstrom einen Plauderton, den Hermann Bahr mit seinen Literaturkritiken als ‚Causerie‘ eingeführt hatte. Dabei überlagern die moralphilosophischen Sentenzen und ein subjektiver Stil die biographische Auseinandersetzung mit Kraus. Schaukal distanziert sich aber auch von biographischen Strukturierungsnormen, die von der Geburt über die Entwicklung zum bedeutenden Protagonisten bis zu dessen Tod die konventionelle Biographie in drei Teile gliedert. Kenntnisse über Person, Leben und Werk werden vorausgesetzt und Kraus (der „einseitige Satiriker“) für die Selbstpositionierung (Schaukal als „vielseitiger Dichter“) instrumentalisiert.⁸⁹ Schaukal macht keinen Hehl aus der eigennützigen Aneignung: „Wenn ich heute Karl Kraus, wie er auf mich gewirkt hat, darzustellen unternehme, hat die Darstellung mit mir zu rechnen: ich kann mich darin nicht unterschlagen.“ Denn, so Schaukal in Anlehnung an die hermeneutische Biographik, „der wahrhaftige Kritiker eines völligen Eindrückes vermittelt schaffend seinerseits den Eindruck des Ganzen.“⁹⁰ Hier bezieht sich Schaukal auf Dilthey, der das „Wiederfinden des Ich im Du“ als epistemologischen Kern der Biographie bezeichnete. Für Dilthey besteht die Möglichkeit eines intersubjektiven geistigen Austauschs von Individuen, die sich in die Totalität einer Universalgeschichte eingliedern; die Welt könne jedoch nicht allein auf biographische Weise erklärt werden, da das Individuum der „Kreuzungspunkt für Kultursysteme [und] Organisationen“ sei, „in die sein Dasein verwoben ist.“⁹¹

Schaukal bezeichnet seine essayistischen Texte über Personen nie als Biographien, sondern als Portraits, Selbstdarstellungen oder Monologe. Die geistig-künstlerische Mentalität der behandelten Protagonisten wird intersubjektiv dargestellt. In diesem Zusammenhang ist ein Aspekt von Interesse, der von Schaukals überbordendem Schreibfluss kaschiert zu werden droht. Seine Texte lassen einen Hang zur „Subjektivität des Biographen“ erkennen, mit dem sich zum Beispiel Wolfgang Hildesheimer in den 1970er Jahren auseinandersetzen sollte. Der Verfasser der bereits erwähnten streitbaren Mozart-Biographie (eine Gattungsbezeichnung, gegen die Hildesheimer sich wehrte) meinte, er habe beim Abtippen seines Vortragstitels „Der Biograph als Autobiograph“ statt „Auto“ „Anti“ geschrieben. An diese Freud’sche Fehlleistung knüpft Hildesheimer seine Kritik am Biographiebegriff, die ihn zu der Überlegung führt, sein Mozart-Buch sei eigentlich ein „Monolog“.⁹² Natürlich erreicht die Zentrierung

⁸⁹ Schaukal: Karl Kraus, S. 41–43.

⁹⁰ Schaukal: Karl Kraus, S. 17.

⁹¹ Dilthey: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Frankfurt am Main 1981, S. 235 und S. 310.

⁹² Wolfgang Hildesheimer: Die Subjektivität des Biographen, S. 285–286.

der methodischen Verfahren bei Hildesheimer eine an Moderne und Postmoderne geschulte Tiefe, die Schaukal nicht an den Tag legen konnte. Aber beide sprechen ihren Texten essayistische Tendenzen zu und so sind Schaukals theoretische Bemerkungen zum biographischen Verfahren denen von Hildesheimer nicht unähnlich, etwa wenn er „die Objektivität des Kritikers“ als eine „der Wahrhaftigkeit beflissene Subjektivität“ bezeichnet.⁹³

Dass Schaukal andererseits der impressionistischen Eindruckskunst verhaftet blieb, zeigt seine sonderbare Unterteilung zeitgenössischer Literaten in Dramen- und Prosa-Autoren sowie in Lyriker, Essayisten, Satiriker. Letztgenannte, unter die er sich selbst reiht, seien auf Vermittlung des „Eindrucks“ bedacht. Es wird deutlich, dass Schaukal noch 1933 Tendenzen einer Poetik der impressionistischen Kritik und Rudimente von Ernst Machs (1838–1916) Empiriokritizismus in eine eigentümliche biographische Methodik überträgt.⁹⁴

Ein Zeichen der Zeit ist hingegen die Begründung von Kraus' kämpferischer Geistesenergie mit dem antisemitischen Topos des jüdischen Heimatverlustes. Im Gegensatz zur „Breite eines räumlichen Zusammenhangs“ (der Deutschen) wahrten die Juden einen überterritorialen Zusammenhalt in der „Blutsgemeinschaft“.⁹⁵ Zu Schaukals Antisemitismus aus Sozialneid gesellte sich in den späteren Jahren ein biologisch-rassistischer Judenhass. Kraus hatte 1899 die jüdische Glaubensgemeinschaft verlassen, war 1911 zum Katholizismus konvertiert und 1923 wieder aus der katholischen Kirche ausgetreten. Mit Blick auf das Jahr der Publikation ist Schaukals Essay Beleg und Menetekel für die zunehmende Vehemenz und Totalisierung des antisemitischen Diskurses, der auch in den Texten virulent wurde, die sich eine vordergründig positive Auseinandersetzung auf die Fahnen schrieben. Im Oktober 1933 setzte Karl Kraus mit seinem Gedicht „Man frage nicht“ ein Zeichen gegen die nationalsozialistische Bedrohung. Das Gedicht wurde in Heft 888 der *Fackel* abgedruckt, der einzigen im Jahr 1933 erscheinenden Ausgabe, die zudem nur vier Seiten umfasste.

Die Auseinandersetzung Schaukals mit Kraus steht im Zeichen seiner bisweilen eindimensionalen, dann aber wieder sehr komplexen ästhetischen wie ideologischen Anschaufung. Einerseits lehnte er den nationalsozialistischen ‚Anschluss‘ Österreichs an das Deutsche Reich ab. Auf der anderen Seite wird im biographischen Kraus-Essay Schaukals dogmatischer Antisemitismus und seine ambivalente Haltung zum Krieg deutlich. Über *Die letzten Tage der Menschheit* schreibt er:

⁹³ Schaukal: Karl Kraus, S. 18.

⁹⁴ Vgl. Schaukal: Karl Kraus, S. 48.

⁹⁵ Schaukal: Karl Kraus, S. 22–23.

Der Krieg also, wie Kraus ihn einzig ansprechen konnte, eine verbrecherische greuliche Töterei, als Veröffentlichung und Öffentlichkeit, vor Publikum und für das Publikum mit Verlogenheit in Szene gesetzt, Beute und Ausbeute einer als Patrioten protokollierten Gesellschaft von Leichenräubern.⁹⁶

Schaukal versteht die Tragödie als Kritik an diskursiven Praktiken und der hetzerischen Propagandarolle der Presse. Doch zieht er daraus den Schluss, dass es schwieriger gewesen wäre, aus dem Stoff (der medialen Berichterstattung über den Krieg) keine Satire zu machen und stattdessen „die unzähligen Wunder an Schönheit und Würde, Ehre und Treue, Glaube und Mut, Entzagung und Opfer zu sammeln, die vier Jahre des göttlichen Zorns [...] unter einer in allen Tinten der Fäulnis erschimmernden Oberfläche verbargen.“⁹⁷ Die Argumentation mündet in der Beschreibung des Titelbilds von *Die letzten Tage der Menschheit*, das Kaiser Franz Joseph (1830–1916) beim Besuch einer Ausstellung zeigt und Schaukal erschüttert. Noch 1933 bekennt er seine tiefwurzelnde monarchistische Gesinnung: „Aber mich röhrt vor allem der Kaiser. ,Mein Kaiser, mein Kaiser gefangen!“⁹⁸

Sobald Karl Kraus als kritischer Akteur im Zeichen des Engagements erscheinen könnte, der die politischen Belange der Monarchie durch seine satirische Schlagkraft beeinflusste, verlässt der Autor den Weg der Lebensdarstellung, um an eine Auslegung im Sinne des *geistigen Bildnisses* anzuknüpfen. Gerade Kraus würde sich für eine Darstellung der *vita activa* eignen, da seine kritischen Äußerungen, theoretischen Ausführungen und streitbaren Positionen einem klaren Zweck gewidmet waren, beispielsweise der ‚aktiven Klageführung‘, die Kraus gemeinsam mit seiner Sprach- und Ornamentkritik zum moralischen Engagement erhoben hatte.⁹⁹ Schaukal beschreibt Kraus aber im Sinne der *vita contemplativa*, wodurch entscheidende lebens- und sozialgeschichtliche Teile der Biographie von Kraus ausgespart bleiben. Schaukal wählte den kontemplativen Stil, da er sich aufgrund seiner formalen Offenheit für den bekenntnisreichen, selbststreflexiven und assoziativen Essayton eignete. Lediglich die abschließende Zusammenfassung der kurzen Kraus-Biographie weicht davon ab. Ein als „Lebensskizze“

⁹⁶ Schaukal: Karl Kraus, S. 34.

⁹⁷ Schaukal: Karl Kraus, S. 34.

⁹⁸ Schaukal: Karl Kraus, S. 36.

⁹⁹ Vgl. Karl Kraus in: Die Fackel 46 (1900), S. 20: „Weil unser öffentlicher und mündlicher Strafprocess die Popularklage nicht kennt, habe ich ja zum Zwecke der öffentlichen, schriftlichen Popularklage die ‚Fackel‘ gegründet.“ Vgl. auch Katharina Prager: „Ich bin ja nur deshalb ein Lump, weil der andere sich ärgert“. Vom Schimpfen, Schmähen und Polemisieren rund um Karl Kraus. Mit neun Schmähbriefen aus dem „Museum der Dummheit“. In: „ERLEDIGUNGEN“. Pamphlete, Polemiken und Proteste. Hg. von Marcel Atze und Volker Kaukoreit. Wien 2014, S. 138–171; sowie Timms: Dynamik der Kreise, S. 128.

bezeichneter Abriss beschreibt formal und inhaltlich konzise Karl Kraus' Wirkmacht und deutet dessen *vita activa* an:

1899 schuf er sich in der zwanglos erscheinenden Zeitschrift „Die Fackel“, die er allmählich ohne Mitarbeiter bestreitet, die seiner Unabhängigkeit taugliche Bühne. Er erlangt Ruf, der, angefeindet, sich als Ruhm ausbreitet. Dem Schweigen, das ihn einzumauern droht, tritt er als sein eigener Vorleser herausfordernd entgegen. Fehden mit zweifelhaften Größen des Schrifttums machen den jeden Gegner erledigenden Unbedingten gefürchtet. Aber der begeisterte Anhang insbesondere des Meisters beschwörenden und verkörpernden Vortrags – er liest vor allem Shakespeare und Nestroy – wächst zur Gemeinde. Als Vorleser bereist er die Nachbarländer. Auch in Paris wird er gefeiert. Mehr und mehr vertieft er sich mit leidenschaftlicher Liebe und scharfsichtiger Erkenntnis in die deutsche Sprache, deren Gesetze er klarlegt.

Kraus lebt in Wien, dessen Luft ihm, dem auch als Hasser eingefleischten Österreicher, einzig taugt. Der Dienst am Wort, die Arbeit, der er die Nacht weiht, ist ihm gleich Flaubert Ziel und Gehalt des Daseins.¹⁰⁰

Schaukals Dichtung, seine Literaturkritik und die essayistischen Lebensbeschreibungen sind mit Alois Hahn als „Biographiegeneratoren“ zu bezeichnen.¹⁰¹ Hahn meint damit narrative Organisationen (Institutionen und Diskursformen), die eine introspektiv ausgerichtete, aber von einer kontrollierenden Instanz eingeforderte Selbstbekenntnis, Selbstauslegung und Auseinandersetzung mit der Vergangenheit einfordern. Hahn erläutert das Prinzip der Biographiegeneratoren anhand der Soziologie der Beichte als religiöse Projektionen des Selbst.¹⁰² Auch Schaukals auto-biographische Fragmente verweisen auf einen schöpferischen Erweckungsmoment und werden von ihm selbst als ‚Selbstergründung‘ oder ‚Selbsterkenntnis‘ bezeichnet. Die biographische Reflexivität, der Schaukal eine kontinuierliche ästhetisch-poetologische Selbstreflexion an die Seite stellt, ist als Reaktion auf die Zeit, auf ihre soziale, ästhetische, technische und ideologische Heterogenität zu verstehen. Sie eignet sich als gedanklich-ideologische Wirkungsstätte zur Bildung neuer Selbstentwürfe, die in Schaukals biographischen Schriften besonders evident sind.

In Anlehnung an Peter Braun und Bernd Stiegler, die die Entwicklung biographischer Erzählformen bis heute in einem kreativen Spannungsverhältnis mit der Entwicklung des Romans parallelsetzen und ihre Gemeinsamkeit im „Reflexiv-Werden“ der erzähltechnischen Bedingungen und Möglichkeiten

¹⁰⁰ Schaukal: Karl Kraus, S. 72.

¹⁰¹ Alois Hahn: Identität und Selbstthematisierung. In: Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis. Hg. von Alois Hahn und Volker Kapp. Frankfurt am Main 1987, S. 9–24, hier S. 12.

¹⁰² Vgl. Hahn: Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte, S. 197–236.

sehen,¹⁰³ lässt sich die impressionistische Literaturkritik und ihre subjektivierende Ästhetik zusammen mit Schaukals Lebensschilderungen als produktive Auseinandersetzung mit ästhetischen Verfahren der Prosa beschreiben. Mit Blick auf die biographische Gattung merkt Kracauer an, dass sie eine Reaktion auf die „Krisis des Romans“ und des Individuums darstelle.¹⁰⁴ Die Moral der Biographie sei, dass „sie im Chaos der gegenwärtigen Kunstübungen die einzige scheinbar notwendige Prosaform darstellt“,¹⁰⁵ an der sich das verunsicherte Bildungsbürgertum festhalten könne.

Doch ist auch diese auf den ersten Blick so schlüssige Parallelsetzung von sozialer Entwicklung und ästhetischer Entfaltung der Biographie nicht ohne weiteres auf Schaukal zu übertragen. Seine biographischen Produkte sind Ausdruck einer Dialektik aus zurückblickenden und modernen Versatzstücken. Sie revitalisieren keineswegs nur ältere Prosaformen. Indem Schaukal sich mit Texten wie *Karl Kraus* in seiner eigenen Vorstellungswelt bewegt, vermeidet er das biographische wie historiographische Spannungsverhältnis aus Objektivierung der (historischen) Subjekte und einer auf sie einwirkenden Welt. Die soziale Außenwelt wird durch den Innenfokus ausgeblendet, der einzige Bewertungsmaßstab für moralische, ästhetische, poetologische, ideologische und auch erkenntnistheoretische Problemstellungen in Schaukals Texten ist Schaukal. Er entwickelt eine diffuse Begriffsverkettung von ‚dem‘ *Selbstverständlichen, Natürlichen* und *Religiös-Metaphysischen*, das von unterschiedlichen Denkern des christlichen Abendlands beeinflusst ist, aber im Prinzip eine Suche nach neuen literarischen Ausdrucksmitteln darstellt.

Schaukals Habitus und die damit verbundenen Praktiken, etwa das selbstkonstitutive Verfassen von subjektiven Lebensbildern, loten biographische Spielräume aus. Die Herstellung von Identität erfolgt „im Sprechen, Handeln, Schreiben, im gestischen, stimmlichen, physiognomischen Ausdruck“, die einen solchen „Spielraum des Biographischen“ bilden.¹⁰⁶ Seine biographischen Texte vereinen somit ganz unterschiedliche geistesgeschichtliche und poetologische Momente: Aspekte der impressionistischen Kritik finden sich darin ebenso wieder wie hermeneutische Ansätze zur Biographik, dazu Rückgriffe auf antidemokratische und antibürgerliche Formen der Historiographie sowie eine religiös-metaphysische Auffassung von der Autonomie des Kunstuwerks und ihrer geistesaristokratischen Bewahrer. All diese Momente prägen das kurze biographische *Bildnis* über Karl Kraus.

103 Braun/Stiegler: Die Lebensgeschichte als kulturelles Muster, S. 14–15.

104 Kracauer: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform, S. 76.

105 Kracauer: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform, S. 77.

106 Fetz: Die vielen Leben der Biographie, S. 11.

Dass Schaukal mit dem Begriff Biographie wenig anfangen konnte und dass diese Ablehnung des Gattungsbegriffs auch eine antibürgerliche Spitze enthält, legt der ironische Kurztext mit dem Titel „Biographie“ (1902) nahe. In einem einzigen langen Satz wird das Leben eines anonymen Würdenträgers aus Zeiten des Liberalismus von der Wiege (wobei Schaukal die Geburt mit dem Beginn der politischen Laufbahn gleichsetzt) bis zur Bahre geschildert, der öffentlichen Beisetzung unter großem Andrang. Mit der extremen Raffung der erzählten Zeit karikiert Schaukal die existentielle Sinnlosigkeit linearer Lebensläufe und die Biographie-Manie des bürgerlichen 19. Jahrhunderts:

Der neugewählte Vertreter eines großen Wahlbezirks verkündete in einer zahlreich besuchten Versammlung seiner Anhänger seine Ziele und sogenannten Überzeugungen, ließ sich des Abends bei einem umfänglichen Festessen von angetrunkenen Tischgenossen lebhaft feiern, saß in der Mitte der Volksabgeordneten mehrere Jahre hindurch schweigend und an seinem Pulte schnitzelnd, erhielt, da seine Fabriksunternehmung einen unerwartet gewaltigen Aufschwung genommen hatte, einen hohen Orden, wurde endlich geadelt – was später den Erfolg hatte, daß sein mäßig begabter Sohn im Ausland einen großen Staat vertrat –, starb und wurde von Tausenden Menschen auf den Friedhof geleitet und in spaltenlangen Aufsätzen vieler öffentlicher Blätter für einige Stunden müßiger Menschen hin und her besprochen.¹⁰⁷

Richard Schaukals biographisches Schaffen ist – zusammengefasst – von zwei Aspekten getragen, die ideologisch und methodisch miteinander verbunden sind und in Bezug zu seiner antibürgerlichen, geistesaristokratischen Haltung stehen: Erstens rekurriert er in seinen Lebensbeschreibungen auf eine Form der Biographik, die dem politisch-nationalen Geschichtsverständnis des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist; zweitens sind seine biographischen Schriften reflexive Selbstverortungen in der Tradition einer impressionistischen Kritik.

¹⁰⁷ Vgl. Schaukal: Von Tod zu Tod: Biographie. In: WE. Bd. 2: Um die Jahrhundertwende. München/Wien 1965, S. 206.