

W I E N E R
digitale
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Johannes Knüchel

**Die rechtlichen Auseinandersetzungen Karl
Kraus' mit Alfred Staackmann und Lothar Rübelt**

DOI: 10.25365/wdr-04-02-07

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International
license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

Die rechtlichen Auseinandersetzungen Karl Kraus' mit Alfred Staackmann und Lothar Rübelt

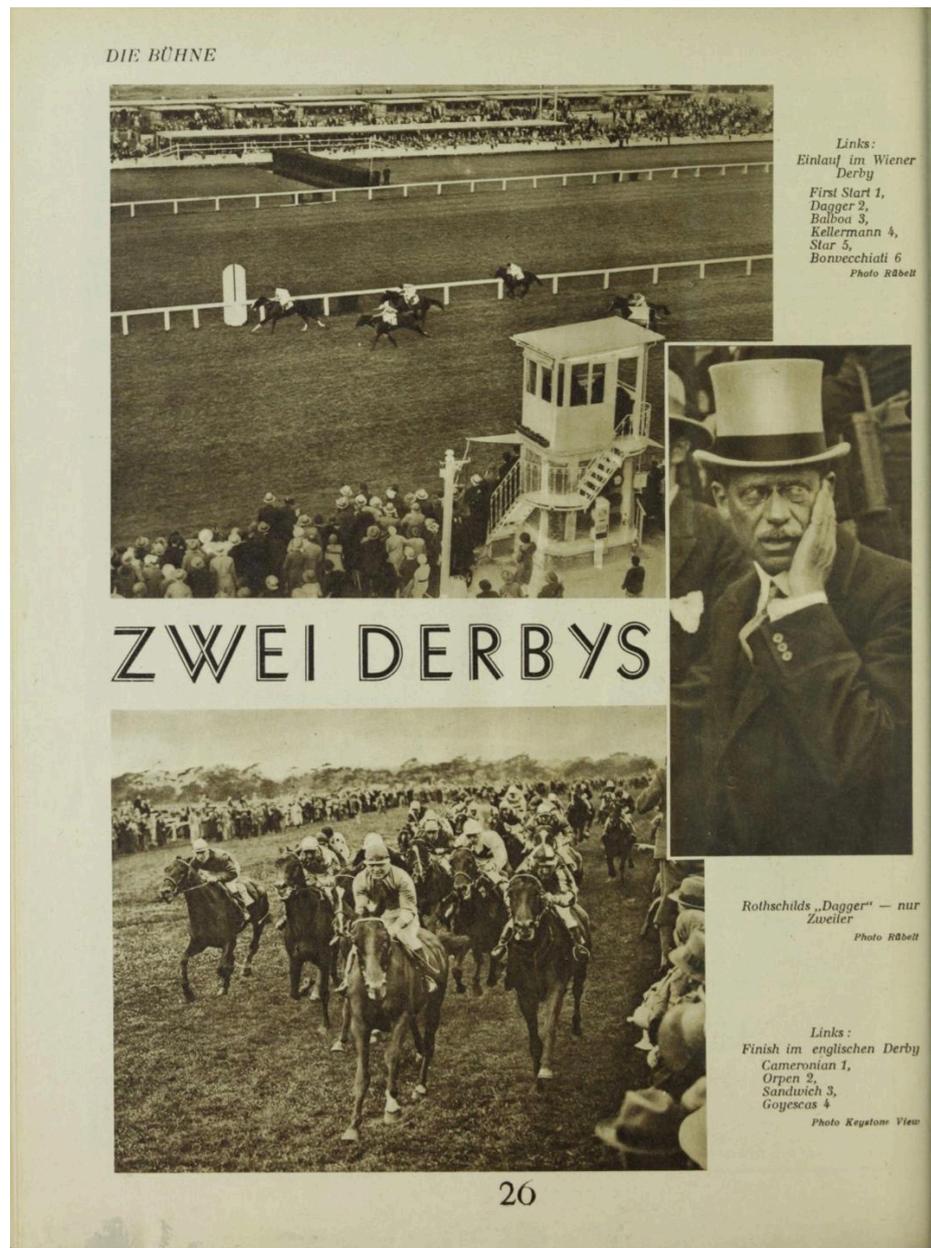
1. Einführung

- 1 In den über zweihundert Rechtsakten, die aus der Kanzlei des Wiener Rechtsanwalts Oskar Samek (1889–1959) stammen und die seine Arbeit mit und für Karl Kraus von 1922 bis 1938 dokumentieren, sind die weitaus meisten Zeugnis dafür, dass die beiden aufmerksam verfolgten, wo ein Rechtsanspruch von Kraus gültig gemacht werden konnte. Wenn es darum ging, Berichtigungen von Mitteilungen unwahrer Tatsachen in der Presse durchzusetzen oder Ehrenbeleidigungen und Urheberrechtsverletzungen zu bekämpfen, war Samek oft zur Stelle und ging im Namen seines Mandanten gegen die Gegner vor. Akten oder Fälle, in denen hingegen Kraus als beklagte Partei auftreten musste, sind also eine Seltenheit.¹ Dabei ist besonders einer, der Fall Lothar Rübelt contra Karl Kraus aus dem Jahr 1931, von Interesse, weil er sich um die Frage dreht, ob und wie Kraus in der *Fackel* Bilder bzw. Fotografien zitieren durfte. Da Samek und Kraus sich dort auf einen Fall aus dem Jahr 1914, Alfred Staackmann contra Karl Kraus, berufen, bei dem es ebenfalls um die gleiche Materie ging – zu dem allerdings keine Akten überliefert sind, sondern der nur in der *Fackel* dokumentiert ist –, ist es sinnvoll, beide Fälle sowie ihre Hintergründe zu betrachten, um den Fragen nachzugehen, wie Kraus mit dem verhältnismäßig neuen Medium umging, wie (juristisch) argumentiert wurde und welche Rolle die *Fackel* spielte.

2. Der Fall Lothar Rübelt contra Karl Kraus

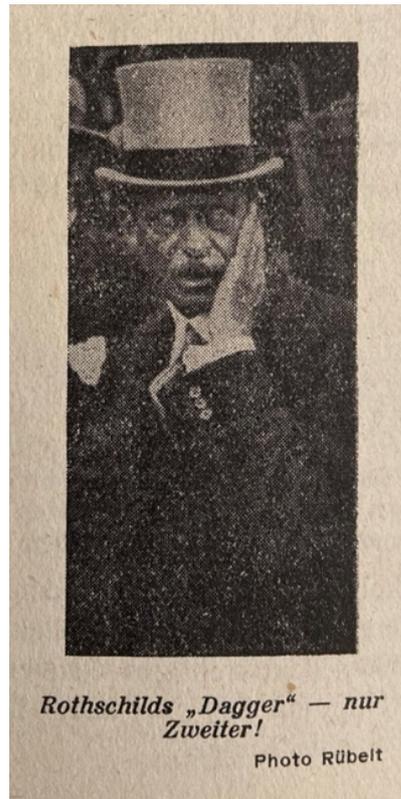
- 2 Im November 1931 brachte der Sportfotograf Lothar Rübelt (1901–1990) beim Wiener Landesgericht für Zivilrechtssachen eine Klage gegen Karl Kraus wegen Urheberrechtsverletzung ein. Rübelt, der „als führender Vertreter der Sportfotografie nach 1930“ (Koetzle 2005: 204f.) gilt, dokumentierte neben zahlreichen anderen Veranstaltungen auch das sogenannte Wiener Derby im Jahr 1931. Das Galopprennen wurde nach englischem Vorbild seit 1868 in der österreichischen Hauptstadt veranstaltet. Vier Aufnahmen von Rübelt erschienen in der Nr. 306 des siebten Jahrgangs der illustrierten Wochenzeitschrift *Die Bühne* (*Die Bühne* 1931: 26–28).² Unter dem Titel ‚Zwei Derbys‘ waren auf den Seiten 26 bis 28 die vier Bilder von Rübelt sowie zwei vom englischen Epsom Derby (geliefert von der Firma ‚Photo Keystone View & Co.‘) als kontrastierende Fotoreportage abgedruckt, wobei der Darstellungsschwerpunkt weniger auf dem Rennen und mehr auf den beteiligten Personen, Besuchern wie Clubmitgliedern lag. So fing Rübelt nach dem Rennen auch die Reaktion Alphonse Meyer Rothschilds ein. Rothschild war bekannt für seinen Rennstall und seine Erfolge in den öffentlich veranstalteten Galopprennen.³ Bestürzt darüber, dass er mit seinem Pferd, „dem besten Oesterreicher“ (*Neue Freie Presse*, 21. September 1930), „nur Zweiter“ (*Die Bühne* 1931: 26) geworden war, sieht man ihn auf dem Fotografieporträt die linke Hand an die Wange legen, in seinem Gesicht der halbgeöffnete Mund Ausdruck von Fassungslosigkeit und Resignation.⁴ Links oberhalb des Porträts ist ein aus einiger Entfernung geschossenes Foto von der Zielgeraden zu sehen, kurz bevor das Siegerpferd die Ziellinie überquert.

Abbildung 1. Bilder vom Wiener Derby 1931 in *Die Bühne*
(2. Juniheft 1931, S. 26). ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.



- 3 Die 65. von insgesamt 111 Glossen in der siebenfachen *Fackel*-Nummer 857–863 vom August 1931 lautet auf den Titel „Rothschild muß sich einschränken“ (F 857–863: 105–107).⁵ In der Mitte der Glosse, am Fuß der Seite 106, ist das Fotoporträt Rübelts von Rothschild eingegliedert, eine gesperrte Passage eines längeren Zeitungszitates unterbrechend. Es war das erste und blieb das einzige Mal, dass Kraus in der *Fackel* eine Fotografie von Rübel wiedergibt, was aber nicht auf die Klage zurückzuführen sein muss, wie die Akte aus der Kanzlei von Oskar Samek, der seit 1922 Kraus' Anwalt in Wien war, veranschaulicht (Nr. 167 in der Zählung Hermann Böhms, des ersten Herausgebers: [Böhm 1995–1997](#)).⁶

Abbildung 2. Reproduktion des in der Bühne veröffentlichten Fotos von Alphonse Meyer Rothschild in *Die Fackel* (Nr. 857-863 vom August 1931, S. 103). Privataufnahme.



- 4 Am 3. Oktober 1931, also mit einigem Abstand zur Veröffentlichung der inkriminierten *Fackel*, schrieb Lothar Rübelt an den Verlag Die Fackel einen handschriftlich unterzeichneten Brief (ebd.: 167.1). Dieses Dokument ist das erste in der erhaltenen Akte, die als solche im gesamten Bestand insofern eine Seltenheit darstellt, als es sich hier um eine Sache handelt, die nicht von Kraus selbst, sondern von jemand anderem ausgegangen ist. Rübelt formulierte in diesem Brief die knappe und vorsichtige Anfrage wie folgt: „Ich möchte Sie ersuchen mir mitzuteilen, wie Sie in den Besitz dieses Bildes gelangt sind, bezw. von wem Sie das Reproduktionsrecht erworben haben.“ (Ebd.) Die Antwort von Oskar Samek im Namen des Verlags folgte drei Tage später, am 6. Oktober (ebd.: 167.2). Darin teilt er, ausgehend vom ‚beziehungsweise‘ im Brief Rübels, die Anfrage in zwei Fragen auf und beantwortet diese jeweils in einem Absatz. Zunächst müsse die erste Frage „nicht beantwortet werden“ (ebd.), Sameks Gegenvorschlag lautet: „Ihr Interesse kann zum Teil befriedigt werden, wenn Sie sich unter den Zeitschriften, denen Sie das Bild überlassen haben, eine aussuchen.“ (Ebd.)
- 5 Sodann ging der Anwalt auf die Frage des Reproduktionsrechtes ein – im überlieferten Typoskriptdurchschlag vertippte sich der oder die Kanzleimitarbeiter:in und es war von einem „Reduktionsrecht“ (ebd.) die Rede –, das nicht vom Verlag Die Fackel, sondern einzig von den „oben erwähnten Zeitschriften“ (ebd.) zu erwerben gewesen sei. Denn dem Verlag stünde das Recht „zur Zitierung in einem bestimmten Zusammenhang frei“ (ebd.). Darauf wird analog zum ersten Absatz ein Lektürevorschlag geäußert: „Ueber die Gründe dieser Befugnis gibt Ihnen auf Wunsch der Wortlaut

des einschlägigen Gesetzes und der Judikatur Auskunft, namentlich die Entscheidung vom 12. April 1915 GZ Kr I 44/15, die einen analogen Fall der Reproduktion einer Fotografie durch ‚Die Fackel‘ betraf.“ (Ebd.) Mit diesem Hinweis schließt der Brief.

- 6 Offensichtlich begnügte sich der Fotograf aber nicht mit diesem Hinweis, er brachte am 5. November 1931 die Klage ein. Nachdem Kraus am 28. Dezember vom Landesgericht für Zivilrechtssachen zunächst schuldig gesprochen wurde (ebd.: 167.9), legte er am 26. Januar 1932 Berufung ein, der Fall ging so vor die nächste Instanz, das Oberlandesgericht Wien. Dieses gab dann am 2. März dem Berufungswerber, Kraus, Recht und änderte das erstinstanzliche Urteil ab (ebd.: 167.15). Die Änderung des Urteilsspruches stellte Rübelt – mittlerweile nicht mehr wie noch in erster Instanz von Ernst Uzel, sondern von seinem langjährigen Freund Otto Gustav Wächter⁷ vertreten – hingegen nicht zufrieden und er nahm am 14. April sein Recht wahr, gegen das Oberlandesgerichtsurteil Revision einzulegen (ebd.: 167.17). Am 20. September erging schließlich das in dieser Angelegenheit letztgültige Urteil des Obersten Gerichtshofes (ebd.: 167.21), in dem Kraus abermals Recht gegeben wurde.

Exkurs: Bildreproduktionen in der Fackel und den Akten

- 7 1931 war Kraus bereits im Umgang mit Bildreproduktionen geübt. Mit seiner in der *Fackel* Nr. 326–328 vom Sommer 1911 veröffentlichten „Illustration“ (F 326–328: U1), die Moriz Benedikt, den Herausgeber der *Neuen Freien Presse*, als ‚Sieger‘ vor der Säule der Pallas Athene vor dem Wiener Parlamentsgebäude zeigt, erfand er die satirische Fotomontage (vgl. [Lensing 1988: 559](#); [Fischer 2020: 1004](#)). Es deutete sich bereits an, dass Kraus dem Medium der Bildreproduktion innerhalb seiner Zeitschrift eine Aussagekraft abgewinnen wollte, und so verwundert es nicht, dass es von ihm hierzu seine eigene Tätigkeit reflektierende Texte bzw. Textpassagen gibt.⁸ Dennoch kann man sagen, dass er die Montage unterschiedlicher Bilder bzw. Bildausschnitte für eine Veröffentlichung in der *Fackel* in der Folge nicht so oft vornahm wie die ‚einfache‘, lediglich durch Verkleinerung erreichte Reproduktion eines vorgefundenen Bildes oder einer bereits publizierten Fotografie.⁹ Neben einer wichtigen, später noch ausführlicher beschriebenen Fotografie, die den Schriftsteller Otto Ernst zeigt, versuchte Kraus auch schon, das professionelle Umfeld Rübelts per direktem Bild- bzw. Fotozitat bloßzustellen: In einer Glosse der *Fackel* Nr. 697–705 brachte er nämlich im Oktober 1925 ein lediglich für den Satz in der Zeitschrift verkleinertes Foto der Belegschaft um den Herausgeber der Illustrierten *Die Bühne*, Emmerich Békessy. Der hinter der sehr erfolgreichen *Bühne* stehende Kronos-Verlag leitete folglich rechtliche Schritte gegen Kraus ein, die aber, wie in Akte 32 aus der Kanzlei Samek dokumentiert, keine Früchte trugen. Der Schlagabtausch zwischen Békessy und Kraus im Medium des Bildes war von Ersterem eröffnet worden, als dieser in der zweiten von ihm herausgegebenen, ebenfalls höchst beliebten Zeitschrift aus dem Hause Kronos, der *Stunde*, ein retuschiertes ‚Jugendbildnis‘ von Kraus und dessen Schwester, Marie Turnowsky, veröffentlichte. Kraus dokumentierte und kommentierte dieses Ereignis nicht nur,¹⁰ er leitete durch Samek ebenso rechtliche Schritte ein. Diesen Fall der öffentlichen Herabwürdigung auf visueller Ebene vom April 1925 nahm der Satiriker zum Anlass, die Schlagzahl gegen Békessy und *Die Stunde* zu erhöhen, wie an den Akten 12 bis 14 und 16 bis 18 ersichtlich ist.¹¹

3. Der Präzedenzfall zu Rübelt: Staackmann contra Kraus

- 8 Im Gegensatz zum Fall, auf den Samek im ersten Antwortbrief hinwies, wurde die Auseinandersetzung mit Lothar Rübelt in der *Fackel* nicht weiter besprochen oder dokumentiert. Bei dem vom Anwalt zitierten Fall handelte es sich um die Auseinandersetzung mit dem Verleger Alfred Staackmann, zurückgehend auf Kraus' Aufsatz ‚Die Staackmänner‘ (von Ende April 1914) und die darin zum Ausdruck gebrachte Kritik an Staackmanns Verlag und seinen Autoren.¹² Kraus nahm dafür das *Taschenbuch für Bücherfreunde* (Greinz 1913) zum Anlass. Dieses *Taschenbuch* ist eine mit zahlreichen weiteren Schriftstellerfotografien – etwa von Peter Rosegger (zwischen S. 16 und 17), Karl Hans Strobl (zwischen S. 32 und 33) oder Rudolf Hans Bartsch (zwischen S. 96 und 97) – aufgeschmückte Anthologie. In der *Fackel* wollte Kraus nun den dort zuvor bereits oft gescholtenen Schriftsteller Otto Ernst¹³ erneut zum Objekt seiner Satire machen, weshalb er im Aufsatz zuletzt dasjenige Foto aus dem *Taschenbuch* reproduzierte, was den Autor „als Strandläufer von Sylt“ (ebd.: nach 128) zeigte.
- 9 Die zwei Fälle sind also ihren Umständen und Anlässen gemäß sehr ähnlich, die Aktenlage könnte hingegen aus heutiger Sicht unterschiedlicher nicht sein. Es ist bei allen Auseinandersetzungen bzw. Prozessdokumentationen – und das gilt besonders für die frühen Prozesse vor der ‚Ära Samek‘ – immer zu beachten, dass die Leser:innen darauf angewiesen sind, sich in erster Linie mit der Kraus'schen Darstellung aus der *Fackel* und in zweiter Linie mit etwaigen Berichten in der zeitgenössischen Tagespresse zu begnügen.¹⁴ Schon vor der Analyse der überlieferten Akten im Vergleich zu ihrer Darstellung in der *Fackel* liegt es für den Leser bzw. die Leserin nahe, von Kraus' Parteilichkeit auszugehen. Seine Zeitschrift war schließlich sein Organ, das, was ihn zur ‚Stimme des Gesetzes‘ zu einer Instanz werden ließ (Vismann 2000). Dass also die Wiedergaben und Zitationen der Prozess- oder Aktenakten, der zahlreichen Korrespondenzen und Dokumente von der Voreingenommenheit des Zitators Kraus geprägt sind, muss als gegeben angesehen werden. Die Frage nach der Art der Wiedergabe oder Zitierung der Akten innerhalb der *Fackel* ist daher weniger die danach, ob hier eine Umdeutung und Literarisierung von juristischen Dokumenten vorgenommen wird, sondern primär eine Frage nach dem Wie.
- 10 „Eine Sorte von Literatur“ (F 398: 22-28) – mit diesen Wörtern eröffnete Kraus den Essay ‚Die Staackmänner‘ in Heft 398 der *Fackel* von Ende April 1914, der drittletzten Ausgabe vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Was folgt, ist ein satirischer Rundumschlag gegen die Form des Romans, welche die Autoren zumeist bevorzugten, diejenige deutsche Literatur, die sich selber anscheinend ihrer Naturverbundenheit, Frische und Gesundheit rühmt und dies auch in der Vermarktung der Autoren zum zentralen Punkt erhebt, sowie gegen den Verleger Alfred Staackmann und seinen Verlag. Dieser wird zum Typus für die geistige Verkommenheit der gesamten deutschen Literaturlandschaft stilisiert. Die fiktive Autorfigur, die alle schlechten Eigenschaften repräsentiert, nennt Kraus – in undeutlichem Bezug auf eine vergangene Namensgebung¹⁵ – ‚Hans Heinz Hinz Greinz Kunz Kienzl‘. Der vernichtendste Aspekt der Kritik ist in der von Kraus prognostizierten Wirkung der von den ‚Staackmännern‘ produzierten Literatur zu sehen, denn er traute allein den im *Taschenbuch* enthaltenen fotografischen Porträts zu, dass sie „auf die Nachwelt kommen“ (ebd.: 23) werden. Darin ist bereits impliziert, dass Kraus selbst für die tatsächliche Wirkung der Fotos durch ihre Reproduktion in der *Fackel* verantwortlich sein wird.¹⁶

11 Doch wollte Kraus es bei dieser Veröffentlichung in der *Fackel* nicht belassen. In den Notizen der vierfachen Nr. 400–403, der letzten veröffentlichten Ausgabe der *Fackel* vor Ausbruch des Krieges, findet sich zunächst erneut Kritik an Otto Ernst, dem Verlag und der halbmonatlich erscheinenden „Rundschau ersten Ranges“ (Greinz 1913: vor Inhaltsseite am Ende des Buches) aus dem Hause Staackmann, dem „Turmhahn“ (F 400–403: 43–45). Nach dieser Notiz, die eher Merkmale einer Glosse denn einer Notiz trägt,¹⁷ folgen die Angaben zu den jüngst abgehaltenen Vorlesungen (ebd.: 45–53), deren erste und für diese Untersuchung relevante in Wien am 27. Mai stattfand. Im Vorlesungsprogramm (ebd.: 45)¹⁸ wird ersichtlich, dass Kraus eine spontane Veränderung des Programms hatte vornehmen müssen: Der dritte Programmpunkt sollte nach einer ‚Einleitung‘ primär aus ‚Lichtbildern‘ und begleitenden Texten bestehen, doch in der Mitte steht die „Mitteilung eines landesgerichtlichen Dekrets: Verbot der Vorführung des Otto Ernst“ (ebd.).

12 Auf der nächsten Seite folgt, wie um die Vorlesung vor die Augen derjenigen Leserinnen und Leser zu führen, die nicht im Großen Beethovensaal anwesend sein konnten, der Abdruck der ‚Einleitung zu den Lichtbildern‘. Dieser kurze Text ist für das Verständnis von Kraus’ Definition des eigenen Schreibens und Schaffens zentral. Die in Parenthesen angezeigten Ein- und Ausblendungen des an die Wand geworfenen Lichtbilds ermöglichen exemplarisch eine Untersuchung des Kraus’schen Umgangs mit dem Medium der Fotografie im Kontext seiner Vorlesetätigkeit. Die apokalyptische Diktion erinnert an *Die letzten Tage der Menschheit*, deren erste Entwürfe Kraus ungefähr ein Jahr später verfasste. Der Satiriker imaginiert im Perfekt die Abdankung seiner Berufsgruppe und der des Karikaturenzeychners von demjenigen Punkt her, an dem „das Leben am Ende ist“ (ebd.: 46). Worte über die Tätigkeit von Reporter und Fotograf und die Stärken des Letzteren führen darauf unvermittelt zu den vielzitierten Autodeskriptionen in der Vergangenheitsform:

Mein Amt war nur ein Abklatsch eines Abklatsches. Ich habe Geräusche übernommen und sagte sie jenen, die nicht mehr hörten. Ich habe Gesichte empfangen und zeigte sie jenen, die nicht mehr sahen. Mein Amt war, die Zeit in Anführungszeichen zu setzen, in Druck und Klammern sich verzerren zu lassen, wissend, daß ihr Unsäglichstes nur von ihr selbst gesagt werden konnte. (Ebd.)

13 Kraus formuliert in einer scheinbaren Retrospektive die vollzogenen Handlungen. Für die Lesenden ist somit die Fiktion aufgebaut, dass er nun sein Amt niederlegen könne. Doch schwenkt dann die Rede um und der didaktische Gehalt, der so häufig in Kraus’ Texten latent mitschwingt, kommt – noch vor den Lichtbildern – zum Vorschein:

Nicht auszusprechen, nachzusprechen, was ist. Nachzumachen, was scheint. Zu zitieren und zu photographieren. Und Phrase und Klischee als die Grundlagen eines Jahrhunderts zu erkennen. Ein Ohr kann müde werden; so soll einiges gezeigt werden, was in der österreichischen Versuchsstation des Weltuntergangs sich vor das Auge gestellt hat. (Ebd.)

14 Die Infinitivkonstruktionen, die noch mit der Beschreibung des eigenen Amtes zusammenhängen, vermitteln gleichzeitig eine Handlungsanweisung, im Sinne des Optativs im Latein – an die Hörer gerichtet etwa im Sinne von: ‚Möget auch ihr Phrase und Klischee als Grundlagen eines Jahrhunderts erkennen!‘ Die Vorführung der Bilder dient als Anlass zur retrospektiven Feststellung von Tatsachen und zur Formulierung des Amtes. Kraus kehrt dann zum Persönlichen zurück – „Ich bin durch die Abenteuer aller Banalität gegangen und habe die Tiefen vieler Oberflächen durchmessen“ (ebd.) – und auch der topographische Bezug wird durch die Nennung von ‚Wien‘ und dem ‚Wiener‘ wieder konkret.

- 15 Nach einem einzelnen Asterisk als Trennungszeichen folgt dann in der *Fackel* das im Programm bereits angekündigte ‚Dekret, das fünf Minuten vor der Vorlesung zugestellt wurde‘, woran sich unmittelbar eine Erläuterung Kraus’ anschließt. In deren erstem Absatz wird der Inhalt des Dekrets, und was ‚inzwischen‘ passiert ist, erläutert.¹⁹ Im zweiten und letzten Absatz des Kommentars nimmt Kraus die – nicht durch Zitate belegte oder dokumentierte – Reaktion seiner Leser:innen zum Anlass, das Wesen der Bildzitate zu erklären. Bezugnehmend auf die Fotomontage „Der Sieger“ (F 326–328, Sommer 1911), in der Kraus den aus einem Gruppenfoto ausgeschnittenen Herausgeber der *Neuen Freien Presse*, Moriz Benedikt, vor die Säule der Pallas Athene vor dem Wiener Parlamentsgebäude setzte, betont er, dass es sich bei derlei Reproduktionen nicht um Karikaturen handle und zwar mit folgender Begründung: „Der ‚Sieger‘ ist aber beileibe kein Kunstwerk, sondern ein schlichter Alldruck nach einer Photographie.“ (F 400–403: 47) Die Belehrung geht weiter:

Es wäre ebenso wertlos wie überflüssig, das Gesicht des Herausgebers der *Neuen Freien Presse* in einer Karikatur darzustellen. Die Leser verstehen noch immer nicht, daß es sich um photographische Zitate der Wirklichkeit handelt und daß diese Reproduktionen eben dadurch Wert haben, daß das, was eine Karikatur sein könnte, keine ist. Der Glaube an eine solche muß also auf der Stelle durch das Wissen, daß es keine solche ist, widerlegt sein. (Ebd.)

- 16 Die Konsequenzen, die man aus der Bezeichnung „photographische Zitate der Wirklichkeit“ für Fotomontagen ziehen müsste, sind weitreichend. Die Wirklichkeit wäre somit lediglich über das manipulierte, montierte, zitierte Bild zugänglich. In der ‚reinen Wiedergabe‘ des Wirklichen enthüllte sich nicht das Wirkliche. Es wäre einzig möglich, etwas, was bereits existiert, was sich – medial, schriftlich, bildlich, fotografisch – materialisiert hat, zu verändern und so zu einer Wirklichkeit – und darin impliziert zu einer Wahrheit – zu kommen.²⁰

- 17 Es ist an dieser Stelle allerdings bemerkenswert, dass Kraus seine Ausführungen zu den Bildziten am ‚Sieger‘ exemplifiziert hat, denn hier scheint, da die ‚Erfindung‘ noch in der ‚Komposition‘ zu finden ist, die Grenze zur Karikatur klarer zeichenbar. Schließlich geht es bei der Karikatur doch darum, bereits in der (dargestellten) Wirklichkeit vorliegende Charakteristika „ins Komische, Grotteske, Humoristische“ (DWDS) zu steigern „und damit der Lächerlichkeit preis[zu]geben“ (DWDS). Die in der Fotomontage vorgenommene Rekonstellation von Bildmaterial mag zwar die gleiche Intention haben und ebenso eine Steigerung der Eigenschaften erreichen. Sie verfährt dabei aber lediglich rekontextualisierend; die eigentlichen Bestandteile der Montage werden nur insofern manipuliert, als sie zueinander in einen neuen, direkten Bezug gesetzt werden.²¹ Das ‚direkte‘ Bildzitat des Strandläufers Otto Ernst aus dem *Taschenbuch für Bücherfreunde* trägt gegenüber Karikatur und Fotomontage einen niedrigeren Grad an aktiver, eingreifender Produktion. Dessen Erfindung liegt im Auffinden, Ausschneiden und Zusammensetzen der Vorlage mit den eigenen Texten, nicht mit einer weiteren Fotografie – es bleibt also dennoch entscheidend, dass diese Aktionen auf den Seiten der *Fackel* und somit im eigenen publizistischen Hoheitsgebiet geschehen können.²² Die den Kommentar beschließende, den ‚Sieger‘ betreffende rhetorische Frage „Und das soll eine Karikatur sein?“ (F 400–403: 47) fordert ein Nachdenken der Leser:innen in Bezug auf das Wesen der unterschiedlichen von Kraus angewandten Verfahren geradezu heraus – denn Kraus karikiert nicht *prima facie*.

4. Der Fall einer deutschen Mona Lisa

- 18 Kraus zitierte seinen Kommentar zum Dekret ausschnittsweise einige Zeit später in der siebenfachen *Fackel* 406–412 vom Oktober 1915 (42).²³ Es war dies die dritte Ausgabe der *Kriegsfackel*, wie der Autor selber im Rückblick die während des Ersten Weltkriegs veröffentlichten Hefte titulierte,²⁴ und die erste Ausgabe, die einen Text aus den *Letzten Tagen der Menschheit* enthielt. Eingebettet sind das Zitat und der Rückbezug auf die verhinderte Vorführung des Lichtbildes in einen Text mit dem Titel ‚Der Fall einer deutschen Mona Lisa‘,²⁵ der zum Großteil aus Zitaten von Rechtsakten besteht: abermals dem Dekret (ebd.: 39) – im selben Umfang wie zuvor in F 400–403 und dem Anschein nach komplett zitiert²⁶ –, der Anklageschrift (ebd.: 39–42), einer Eingabe Alfred Staackmanns an das Landesgericht für Strafsachen Wien (ebd.: 42), der „reduzierten Anklage“ (ebd.: 43–44),²⁷ dem Urteil des Landesgerichts (ebd.: 44–47) und dem Urteil des Obersten Gerichtshofes (ebd.: 47–50). Zwischen diese Zitate sind einzelne kürzere Kommentare Kraus’ geschaltet, doch erst nach dem letztgültigen Urteil folgt ein längerer Absatz (ebd.: 50f.) und schließlich der wiederholte Abdruck des ‚Strandläufer‘-Porträts.
- 19 Direkt vor der Wiedergabe des Dekretes zu Beginn des Textes steht ein kontextualisierender Satz, die Umstände der Übergabe abermals erläuternd. Zwischen diesem und dem Titel steht nur noch ein lapidarer, abgesetzter Satz: „Ich soll der Täter gewesen sein.“ (Ebd.: 39). In der modalen Formulierung ist die Widerrede inbegriffen, die folgenden Zitate und spärlichen Kommentare dienen nach diesem Satz offensichtlich einzig der Erläuterung des eigentlichen Sachverhalts.²⁸
- 20 Kraus lässt die recht ausführliche, dem Anschein nach vollständig wiedergegebene ursprüngliche Anklageschrift – es gibt keine Ellipsen, weder durch Geviertstriche noch durch Punkte markiert – in Koloneln setzen und nimmt wie üblich zahlreiche Sperrungen vor; insgesamt erstreckt sich das Dokument in der *Fackel* so über zweieinhalb Seiten. Nicht gesperrt ist die erste Formulierung des Vorwurfs:
- In diesem Artikel [d.i. ‚Die Staackmänner‘] wird das im Vorhergehenden beschriebene Taschenbuch für Bücherfreunde 1913 in einer den Rahmen einer zulässigen Kritik weit überschreitenden Weise verspottet und es werden die Darbietungen des Buches, in der offenkundigen Absicht der Herabsetzung der Autoren sowie des Verlegers, verzerrt wiedergegeben. (Ebd.: 40)
- 21 Die für eine Ehrenbeleidigungsklage gemäß §§ 487–499 des damals geltenden Strafgesetzes vom 2. Mai 1852²⁹ typischen Stichworte Herabsetzung, Verspottung und Überschreitung des Rahmens einer zulässigen Kritik fallen hier allesamt, während Staackmann von sich selbst in der dritten Person spricht. Auch folgender Satz der Anklageschrift sei hier in der Betonung Kraus’ wiedergegeben:
- Der Beschuldigte hat sich aber weiters – und hierauf wird in dieser Eingabe in erster Reihe verwiesen – eines Eingriffes in das mir an den dem Werke ‚Taschenbuch für Bücherfreunde 1913‘ beigegebenen Reproduktionen von Originalbildern aus dem Leben der in diesem Werke besprochenen Schriftsteller schuldig gemacht, indem er am Schluss des inkriminierten Artikels [...] eines dieser Bilder [...] ohne mein Wissen und ohne meine Erlaubnis reproduzierte. (Ebd.; Herv. i. O.)
- 22 Die Lücke in diesem sich insgesamt über elf Zeilen erstreckenden Satz lässt Kraus nicht unkommentiert. Hinter der betonten Stelle verweist ein Asterisk auf die ‚Anm. d. Herausgebers‘ in der Fußnote: „Infolge Länge und Schwierigkeit der Satzkonstruktion ist dem Kläger die Hauptsache, nämlich das *zustehende*

Urheberrecht, in Verlust geraten; nicht durch meine Schuld. Die Gerichte haben sich dieser Situation angepaßt.“ (Ebd.; Herv. i. O.) Das rhetorische Abweisen der Schuld greift an dieser Stelle zurück auf den Einleitungssatz. Nicht klar ist allerdings, was mit der Rede von den an die Situation angepassten Gerichten gemeint sein soll. Vermutlich wurde Staackmann bzw. dessen Anwalt Dr. Nettel auf den Formfehler aufmerksam gemacht – denn für eine korrekte Eingabe ist die Nennung des betreffenden verletzten Rechtes und ggf. der jeweiligen Paragrafen unerlässlich – und sie überdenken infolgedessen die Strategie. Kraus kommentiert das Folgeschehen ironisch: „Schon bald nach Zustellung der Anklageschrift erfolgte ein Verzicht auf das Recht, sich in seiner Ehre aufs Tiefste verletzt zu fühlen.“ (Ebd.: 42)

- 23 Nach dem Zitat der zweiten Eingabe Staackmanns und der bereits vorgestellten Bemerkung (F 400–403: 47) folgt ein weiterer Kommentar des Satirikers: „Aus der reduzierten Anklage, gegen die wegen eines juristischen Formfehlers mit Erfolg Einspruch erhoben und die noch einmal, also eigentlich zum drittenmal, überreicht wurde“ (ebd.: 43), in welchem ein gewisser Stolz ob der an den Tag gelegten Rabulistik nicht zu überhören ist. Samek und Kraus hatten hier offensichtlich Spaß daran, den einmal eines Fehlers überführten Staackmann erneut auf Herz und Nieren zu prüfen und so den Prozessfortgang zu verlangsamen. Es wird allerdings nicht erwähnt, worin der Formfehler bestanden hatte; einzig die wiederholte Betonung der Tatsache, dass Kraus nie geplant hatte, mehrere Bilder aus dem *Taschenbuch* in der Vorlesung vorzuführen, in Kombination mit der Sperrung in der folgenden Passage der ‚reduzierten Anklage‘ lässt darauf schließen, dass es um die im Vorwurf formulierte Anzahl der Fotografien ging: „er habe weiters dieses Bild in einem von ihm am 27. Mai 1914 im großen Beethovensaale in Wien gehaltenen Vortrage wissentlich und unbefugt als Lichtbild vorzuführen versucht [...]“ (Ebd.: 43; Herv. i. O.).
- 24 An der im Urteil des Landesgerichts enthaltenen Begründung des Freispruches von Kraus ist zunächst bemerkenswert, dass den im *Taschenbuch* enthaltenen Bildern die Qualität, dem Kritiker „Veranlassung zu einer scharfen Kritik“ (ebd.: 46) gegeben zu haben, nicht abgesprochen wird. Das Bild von Otto Ernst sei einzig „als Beispiel“ (ebd.) für die im Aufsatz vollzogene Satire verwendet worden. Somit ist der Behauptung der Klageseite, Kraus habe in seinen Ironisierungen die Rechte des Kritikers weit überschritten (ebd.: 44), widersprochen.
- 25 Daneben ist im Urteilsspruch eine Erklärung des Beklagten wiedergegeben, die deshalb an dieser Stelle ausführlich zitiert werden soll, weil Kraus sich im Fallkomplex Paul Amadeus Pisk (Akten 134 & 162) wiederholt auf das Gegenteil des hier Behaupteten berief:³⁰

In tatsächlicher Beziehung ist noch zu bemerken, daß der Angeklagte erklärt, er könne ungeachtet des Umstandes, daß bei ihm unmittelbar vor Beginn des Vortrages die erwähnte Platte gefunden wurde, nicht zugeben, daß es zur Reproduktion des Bildes gekommen wäre, denn dies hätte von seiner Disposition während des Vortrages abgehungen, den er nicht fix vorbereitet hatte. (Ebd.: 46)

- 26 Dass diese ‚Erklärung‘ wohl nicht der Wahrheit entspricht – zumindest wenn man nicht von einer grundsätzlichen Änderung in der Planungs- und Arbeitsweise Kraus‘ von 1914 bis spätestens 1929 ausgehen will –, kann an vielen Dokumenten belegt werden.³¹
- 27 Es folgen die zwei maßgeblichen und auch zum Teil für die spätere Auseinandersetzung mit Lothar Rübelt relevanten Argumentationen. Erstens und auf § 42 Urheberrechtsgesetz basierend, dass das Bild Otto Ernsts nicht mehr als Fotografie, sondern als Werk der Literatur anzusehen sei (da es ja bereits in einem Werk der Literatur, dem *Taschenbuch für Bücherfreunde*, veröffentlicht wurde)³² und zweitens, noch weniger naheliegend:

Nun erklärt aber § 25 Z. 2. [UrhRG] die Aufnahme einzelner erschienenen Werke oder einzelner Skizzen und Zeichnungen aus einem solchen Werke in einem durch den Zweck gerechtfertigten Umfange in ein großes Ganzes nicht als Urheberrechtseingriff, wenn dieses Ganze sich nach seinem Hauptinhalte als ein selbständiges wissenschaftliches Werk darstellt. | Der in Frage stehende satirische Artikel ‚Die Staackmänner‘ kommt aber zweifellos als ein selbständiges wissenschaftliches Werk in Betracht, nämlich als eine ästhetisch-kritische Analyse des Wertes der mehrerwähnten Bilder. (Ebd.)

28 Aus der nach § 25 UrhRG³³ attestierten Wissenschaftlichkeit der Kritik ergibt sich für das Gericht folglich, dass die zulässige Menge an zitiertem Fremdmaterial von Kraus nicht überschritten wurde.

29 Nach der von Kraus nicht zitierten Nichtigkeitsbeschwerde Staackmanns folgt im Urteil des Obersten Gerichtshofes die Zurückweisung des in der Beschwerde formulierten Angriffs auf die festgestellte Wissenschaftlichkeit.

Wenn auch der Artikel im Grunde auf Bosheiten gegen die darin besprochenen Schriftsteller hinausläuft, ist er doch eine kritische Besprechung der meisten in dem Taschenbuch für Bücherfreunde befindlichen Abbildungen von Schriftstellern und wendet sich gegen die Veröffentlichung dieser Bilder und *die meist gesuchte Situation*, die sie darstellen, sowie gegen die in den Augen des Angeklagten darin gelegene Geschmacklosigkeit. Als kritischen Artikel muß man also den Artikel ‚Die Staackmänner‘ im weiteren Sinn auch als einen wissenschaftlichen Artikel bezeichnen. (Ebd.: 48f.; Herv. i. O.)

30 Auch bezüglich der anderen verhandelten Punkte stimmt das Urteil des Obersten Gerichtshofes demjenigen des Landesgerichts zu.

31 Die Kompilation der Urteile und weiteren Texte schließt Kraus mit einem Kommentar ab, der wie folgt einsetzt:

Die Gerichte haben somit anerkannt, daß ich keinen Urheberrechtseingriff begangen, sondern von dem Recht, ein ‚Literaturwerk‘, als das im Sinne des Gesetzes sogar das Taschenbuch der Staackmänner anzusehen ist, angemessenen Gebrauch gemacht habe. (Ebd.: 50)

32 Dieser Satz ist grammatikalisch inkorrekt, es fehlt eine zu erwartende Verbklausel wie ‚zu zitieren‘ oder etwas Vergleichbares hinter „ein ‚Literaturwerk““ (ebd.). Bemerkenswerterweise kam er aber ohne Überarbeitungen zustande, in der fünften Fassung dieses Aufsatzes.³⁴ Zwei mögliche Erklärungen für diesen Umstand bieten sich, wobei letztere wahrscheinlicher ist. Es könnte sich um einen kollektiven Lapsus Kraus‘, der/des Setzer/s und des Druckers handeln, oder es wird hier bewusst (wenn auch subtil) auf die syntaktische *lacuna* in der ursprünglichen Anklageschrift Staackmanns angespielt. Was mit dem unvollständigen Satz gemeint ist, ist klar. So, wie es gesagt wird, ist es hingegen formal falsch. Die Beschreibung des Aktes des Herausnehmens, die in einer Verbkonstruktion zu erwarten wäre, ist selbst herausgenommen.³⁵ Die Bedingung der Formgerechtigkeit gilt aber für bei Gericht eingereichte Texte in einem anderen Maß als für *Fackel*-Texte. Kraus als Herr im eigenen Haus, Personalunion aus Richter, Zeuge und Anwalt in eigener Instanz kann sich den abermaligen, wenn auch unterschwellig Hohn, der im Wiederabdruck des nun auch ihm gehörenden Bildes kulminiert, leisten:

das Bild kann jetzt höchstens mir gestohlen werden, und wenn es einer tun will, so habe ich nichts dagegen [...]. Ich hebe das Nachdrucksverbot der Fackel für diesen Fall auf und autorisiere jedermann, mich zu zitieren. Das Bild kann mir gestohlen werden. (Ebd.: 51)

5. Fazit

- 33 17 Jahre später nimmt Kraus die Essenz aus den Urteilen, dass die *Fackel* ein wissenschaftliches Werk sei, wieder auf und macht sie erfolgreich zum Zentrum der Verteidigung gegen die Anklage von Lothar Rübelt. Der Bezug in den Rechtsakten auf die vergangene Jurisdiktion in Form des Antwortbriefs von Oskar Samek ist bereits der Wink mit dem Zaunpfahl für den Kläger, dass es hier wohl für ihn nichts zu gewinnen gibt. Der Beklagte hatte eine starke argumentatorische Grundlage, Kraus konnte sich wohl sicher sein, dass die frühzeitige Verurteilung durch das Landesgericht für Zivilrechtssachen nicht das letzte Wort in diesem Fall darstellte – auch wenn er sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr auf den § 42 des ‚alten‘ Urheberrechtsgesetzes von 1895 berufen konnte.
- 34 Die Frage, ob die *Fackel* tatsächlich ein wissenschaftliches Werk darstellt, wie es das oberstgerichtliche Urteil feststellt, darf aus heutiger Sicht mit gutem Gewissen verneint werden. Fraglich mag hingegen bleiben, ob Kraus selbst, jenseits der praktischen Anforderungen seines juristischen Kampfes, diese Frage ebenso verneint hätte und sich schlicht aus taktischen Gründen gegen Rübelt der vergangenen Rechtsprechung bediente, denn schließlich gehen aus dem Sieg gegen den Fotografen keine weiteren Aufsätze oder Glossen in der *Fackel* hervor und auch in seinen anderen Prozessen musste er sich auf dieses Argument nicht mehr stützen. Zentral war für den multimedial agierenden Satiriker die Freiheit als Zitator – nicht nur von Texten, sondern auch von Bildern. Einmal gewonnen, kann sie in der Folge effektiv benutzt werden.

Literaturverzeichnis

- Böhm, Hermann (1995–1997): Karl Kraus contra ... Die Prozeßakten der Kanzlei Oskar Samek. 4 Bde. Wien: Wiener Stadt- und Landesbibliothek.
- Die Bühne (2. Juniheft 1931). URL: anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1931&page=776&size=41, Zugriff am 16.8.2022.
- DWDS = Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute: „Karikatur“. Abgerufen von www.dwds.de/wb/Karikatur, Zugriff am 16.8.2022.
- F = Austrian Academy Corpus: AAC-Fackel. Online Version: „Die Fackel. Herausgeber: Karl Kraus, Wien 1899–1936“. AAC Digital Edition No. 1. URL: fackel.oeaw.ac.at/, Zugriff am 16.8.2022.
- Fischer, Jens Malte (2020): Karl Kraus. Der Widersprecher. Wien: Zsolnay.
- Greinz, Hans Rudolf (Hg.) (1913): Taschenbuch für Bücherfreunde. Leipzig: Staackmann.
- Hall, Murray G. (1985/2016): Ehrendoktorate österreichischer Universitäten für reichsdeutsche Verleger. URL: verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page_id=693, Zugriff am 16.8.2022.
- Koetzle, Hans-Michael (2005): Rübelt, Lothar, in: Neue Deutsche Biographie 22, 204f. URL: deutsche-biographie.de/pnd118892770.html#ndbcontent, Zugriff am 16.8.2022.
- Lensing, Leo A. (1988): „Photographischer Alldruck“ oder politische Fotomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Fotografie, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 107, 556–571.
- Müller, Burkhard (1995): Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums. Stuttgart: M & P.
- Neue Freie Presse (21. September 1930): „Graf-Nikolaus-Esterhazy-Erinnerungrennen“ (S. 22). URL: anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19300921&ref=anno-search&seite=22, Zugriff am 16.8.2022.



- RGBL. 197 = Gesetz vom 26. Dezember 1895, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie. RGBL. 197. URL: alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=18950004&seite=00000667, Zugriff am 16.8.2022.
- Rübelt, Lothar (1919): Fotografien zu „Vom Vorgabemeeting des W.A.C.“, in: Illustriertes Österreichisches Sportblatt, 19. April 1919, 9. URL: anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ios&datum=19190419&ref=anno-search&seite=9, Zugriff am 16.8.2022.
- Rübelt, Lothar (1924): Fotografien zu „Meisterinnen der Leichtathletik“, in: Die Bühne, Heft 4, 1924, 40. URL: anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1924&page=50&size=21&qid=UO4BZ5WLIK4PAIGJP2OEU22774P0TC, Zugriff am 16.8.2022.
- Rübelt, Lothar (ca. 1976): Gespräch mit Charlotte von Wächter, in: United States Holocaust Memorial Museum, Accession Number: 2014.103.3, RG Number: RG-90.147.0002. URL: collections.ushmm.org/search/catalog/irn722777, Zugriff am 16.8.2022.
- StGBL. 325 = Gesetz vom 13. Juli 1920 über die Änderungen des Gesetzes vom 26. Dezember 1895, RGBL. 197, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie. StGBL. 325. URL: alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?apm=0&aid=sgb&datum=19200004&seite=00001367&size=45, Zugriff am 16.8.2022.
- Unsel, Siegfried (1960): Brechts Dreigroschenbuch. Texte Materialien Dokumente. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Vismann, Cornelia (2000): Karl Kraus. Die Stimme des Gesetzes, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74/4, 710–724. Wienbibliothek im Rathaus.

Anmerkungen

- 1 Nur sieben Akten dokumentieren Prozesse, die nicht von Kraus, sondern von einer jeweiligen Gegenseite initiiert wurden.
- 2 Rübelt war selber Sportler und veröffentlichte seine ersten Fotografien bereits Ende der 1910er, vgl. [Rübelt \(1919\)](#), Zugriff am 16.8.2022. Schon in der Debütausgabe der *Bühne* von 1924 wurden Fotografien von Rübelt veröffentlicht, vgl. [Rübelt \(1924\)](#), Zugriff am 16.8.2022.
- 3 Vgl. die Berichte in der *Neuen Freien Presse* vom 27. Juli 1930 (S. 18) unter anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19300727&ref=anno-search&seite=18, Zugriff am 16.8.2022, und vom 22. September 1930 (S. 9) unter anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19300922&ref=anno-search&seite=9, Zugriff am 16.8.2022.
- 4 Für die Beschreibung des Bildes ist der ANNO-Scan die beste Grundlage. Kraus hat für die Wiedergabe des Fotos in der *Fackel* das Klischee stark verkleinern lassen, sodass in einem Originalexemplar der *Fackel* Nr. 857–863, das dem Verfasser vorliegt, gerade noch der halb geöffnete Mund erahnbar ist; während im Zweitausendeins-Reprint das Klischee stark ausgebleicht ist, ist die Wiedergabe in der *Online-Fackel* – wohl wegen des Scans ohne Grautöne, die für Texte optimal, für Bilder inadäquat ist – kaum erkennbar, vgl. fackel.oeaw.ac.at/f/857,106, Zugriff am 16.8.2022.
- 5 Die zweifach vorkommende Rubrik ‚Glossen‘ auf den Seiten 5–39 und 93–128.
- 6 Die Akten werden im Folgenden zitiert nach dem Muster ‚Aktennummer.Dokumentnummer‘. Eine neue, digitale Edition ist vor Kurzem erschienen, s. die Projektvorstellung durch die Herausgeber:innen in dieser Ausgabe.
- 7 Otto Gustav Wächter war seit 1930 NSDAP-Mitglied und machte parteiintern Karriere. Nach dem Juliputsch 1934, an dem er aktiv beteiligt war, gelang ihm die Flucht nach Deutschland auch dadurch, dass er zunächst in der Wohnung der Familie Rübelt Unterschlupf finden konnte (vgl. [Rübelt ca. 1976](#): ab 9’45”).
- 8 Vgl. ‚Die Staackmänner‘, in: F 398: 22–28, besonders 27; ‚Läuterung‘, in: F 686–690, Mai 1925: 80–92.
- 9 Als erste solche gilt die Reproduktion eines am Lido von Venedig aufgenommenen Fotos des Schriftstellers Hermann Bahr, die Kraus in F 381–383, September 1913: 33 wiedergab. Burkhard Müller spricht von einer Fotografie, „die den Charakter des dokumentarischen Zitats trägt“ (Müller 1995: 92).
- 10 Vgl. ‚Läuterung‘, in: F 686–690, Mai 1925: 80–92, die Bildreproduktionen auf 86f.
- 11 Das retuschierte Jugendbildnis von Kraus und seiner Schwester stellte nicht den einzigen Versuch der *Stunde* dar, Kraus mittels Bildern zu verunglimpfen, vgl. Akte 15.
- 12 In dieser Kritik sah der Verleger den Straftatbestand der Ehrenbeleidigung, weshalb er, im Gegensatz zu Rübelt, die Klage nicht beim Landesgericht für Zivilrechts-, sondern beim LG für Strafsachen einbrachte (für einen Überblick über die Verlagsgeschichte sowie Hinweise zu der bis zur ‚Ungeheuerlichkeit‘ wachsenden Popularität der Verlagsprodukte Staackmanns vor dem Ersten Weltkrieg und darüber hinaus s. [Murray G. Hall 1985/2016](#)).



- 13 Ernst tauchte schon 1900 in der *Fackel* auf, Kraus beschrieb ihn als schlechten, deutschtümelnden Literaten. 1902 widmete er ihm mehrere Texte, die die positiven Rezensionen über Ernsts Drama *Die Gerechtigkeit* thematisieren (vgl. F 121, Mitte November 1902: 20–22; F 122, Ende November 1902: 1–12). In der Folge war Ernst oft der indirekten Kritik ausgesetzt, wenn Kraus das Lob, das Dritte für ihn äußerten, ironisch zitierte, vgl. F 249, März 1908: 16; ‚Razzia auf Literarhistoriker‘, in: F 341–342: 29–43, hier 36 und 40.
- 14 Für den Fall der ‚Staackmänner‘ sind die von Kraus wiedergegeben Akten nicht in den Handschriften und Vorarbeiten überliefert. Vgl. [Wienbibliothek im Rathaus \(im Folgenden: WBR\) Ib 159667 bis 159673](#).
- 15 Dieser Bezug verweist auf F 389–390: 6, wo Kraus in der Glosse ‚Immer vor Weihnachten‘ den selben Autorentypus mit den Namen ‚Rudolf Hans Heinz Otto Ernst Greinz‘ versieht. Sieben Jahre später beschäftigt sich Kraus abermals mit (Künstler-)Namen und dem Phänomen der Doppelvornamen, das ihm für die ‚Staackmänner‘ als typisch erscheint: „Ich habe seinerzeit für die Staackmänner den Sammelnamen Otto Ernst Hans Heinz Greinz Hinz Kunz Kienzl vorgeschlagen, bin damit aber nicht durchgedrungen.“ (F 601–607: 84) Dass die Namenskombinationen immer leicht variieren ist somit kein Zufall, sondern Pointe.
- 16 Die Prognose über das Bildnis Otto Ernsts findet ihren präzisesten Ausdruck im Satz: „Die Literaturgeschichte wird es ausschneiden“ (F 398: 27). Kraus betont hier indirekt die Zirkularität des Exzerpierens bzw. Zitierens durch die Zeit oder die Geschichte, denn er sagt so auch, dass die Einordnung und Kritik der *Fackel* sich wohl besonders intensiv mit dem Bildzitat auseinandersetzen würde.
- 17 Die Grenze zwischen den beiden Textsorten ist nicht immer scharf zu ziehen. Teilweise überwiegt in den Notizen das Dokumentarische (Spendenbescheide, Vorlesungsprogramme, Druckfehlerberichtigungen), teilweise nähern sie sich aber eben auch dem polemischen Grundton der Glossen an und sind dann aus diversen Zitaten und den bedingt dazugehörigen Kommentaren Kraus‘ gebildet. – Als dezidierte Rubriken werden die ‚Notizen‘ zum ersten Mal in F 239–240 vom Dezember 1907, die ‚Glossen‘ in F 251–252 vom April 1908 gebracht. Ihre partielle inhaltliche und formelle Übereinstimmung äußert sich auch darin, dass sie schon früh unter einer Sammelrubrik geführt wurden, s. F 283–284: 38–47.
- 18 Vgl. das leider nur als Typoskript erhaltene Vorlesungsprogramm unter www.kraus-vorleser.wienbibliothek.at/content/78-vorlesung-am-27051914, Zugriff am 16.8.2022.
- 19 Also dem, was zwischen Vorlesung, Dekretzustellung, Klage einerseits, Veröffentlichung der *Fackel* 400–403 andererseits geschehen war. Laut Eigenauskunft hatte Kraus nie beabsichtigt, wie im Dekret angegeben, mehrere Bilder aus dem *Taschenbuch für Bücherfreunde* Staackmanns zu reproduzieren, sondern nur dasjenige von Otto Ernst, zudem hatte Alfred Staackmann die ursprünglich eingebrachte Klage wegen Ehrenbeleidigung zurückgezogen.
- 20 Diese von Kraus nahegelegten Überlegungen finden sich zwanzig Jahre später in Bertolt Brechts *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment* (entstanden 1931; hg. von Siegfried Unseld 1960). Es heißt dort unter ‚III. Kritik der Vorstellungen‘, die zweite Vorstellung, ‚Der Film braucht die Kunst‘, betreffend: „Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich,[sic!] ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘. Es ist ebenso tatsächlich Kunst nötig“ (Unseld 1960: 93f.) Simon Ganahl sei für diesen Hinweis gedankt.
- 21 In Bezug auf den ‚Sieger‘: Das Abbild Moriz Benedikts wird nicht zusätzlich verfälscht – im Gegensatz zur durch Retusche bewirkten Karikatur des jungen Kraus‘ in der *Stunde*. Benedikts fiktives, von Kraus konstruiertes Posieren vor dem Parlament soll freilich eine seiner Eigenschaften ‚steigern‘ bzw. sie erst zum Vorschein bringen, nämlich dass der ‚Herr‘ der *Neuen Freien Presse* vor der Politik ebenfalls als Sieger dasteht.
- 22 Auf die Frage, inwiefern Kraus‘ Texte dazu beitragen, dass, wie im Fall des ‚Siegere‘, aus einer Fotomontage (auch) eine Karikatur oder zumindest ein satirischer Hybrid aus Text und Bild entsteht, geht indirekt Jens Malte Fischer ein (Fischer 2020: 259–261).
- 23 Dort endet das Zitat mit dem Satz „[...] bildliche Darstellungen der *Fackel* seien Karikaturen“ (F 406–412: 42) und bricht somit vor den Ausführungen zur Fotomontage des ‚Siegere‘ ab. Kraus verdeutlicht dies an dieser Stelle durch eine Ellipse am Ende des Satzes anstelle eines Punktes (vgl. F 400–403: 47).
- 24 Den Ausdruck hatte wohl zunächst Siegfried Jacobsohn geprägt, vgl. das Zitat eines Artikels von Jacobsohn aus der *Schaubühne* in F 454–456: 32 und Kraus‘ spätere Verwendung in ‚Weltgericht‘ (F 499–500: 1–5, hier: 2).
- 25 Eine direkte Anspielung auf den Diebstahl der Mona Lisa im Jahr 1911, vgl. ‚Mona Lisa und der Sieger‘ in F 331–332: 1–5. Gleichzeitig trägt die Titelkonstruktion mehrere semantische Nuancen. Zwar bezieht sich ‚Fall‘ in erster Linie auf die Gerichtshandlungen, aber kann sich ebenso gut auf den implizierten abrupten Niedergang der ‚deutschen

- Mona Lisa', d.h. Otto Ernst, beziehen. In jedem Fall impliziert die hyperbolische Formulierung, dass Kraus durch sein Bildzitat ein Werk von allerhöchster Qualität geschaffen habe, denn die Gioconda galt schon damals als überzeitliches Meisterwerk.
- 26 Abgesehen vom Zeilenumbruch differiert die erneute Zitierung des Dekrets in F 406–412 nur in der falschen Schreibung ‚Zollamtstraße‘ bei erster Erwähnung (anstelle von ‚Zollamtsstraße‘) und der orthographischen Variante ‚photographischen‘ anstelle von ‚fotografischen‘.
- 27 Die Wahl des Adjektivs ist treffend, denn es schwingt die ursprüngliche etymologische Bedeutung des Zurückziehens (lat. *re-ducere*) mit der Grundbedeutung der Verminderung oder Verkleinerung mit.
- 28 Die Rede vom ‚Täter‘ bleibt freilich vager als der Titel es hier nahelegen würde. Der Raub des Gemäldes war der Leserschaft sicher noch im Gedächtnis und so würde man bei einer analogen Formulierung wohl eher das Wort ‚Räuber‘ erwarten. Warum Kraus hier also bewusst den offeneren Begriff wählte, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Es könnte damit zusammenhängen, dass der von ihm begangene Raub nicht im materiellen, sondern im geistigen Raum vorgenommen wurde, oder aber, dass die Anschuldigung zunächst auf Urheberrechtsverletzung plus Ehrenbeleidigung lautete. Dies geht aus der von Alfred Staackmann am 26. Mai eingereichten Anklageschrift hervor.
- 29 117. Kaiserliches Patent vom 2. Mai 1852. Strafgesetz über Verbrechen, Vergehen und Übertretungen, Reichsgesetzesblatt XXXVI. Stück. Vgl. alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1852&page=579&size=45, Zugriff am 16.8.2022.
- 30 S. Dok. 134.22, 24.6.1930, ‚Schriftsatz zur Vorbereitung der Hauptverhandlung (Samek an das Strafbezirksgericht I Wien, G. Z.4 U 114/30)‘: „Da Herr Karl Kraus *niemals frei* spricht sondern *immer vorliest*, ist der Abdruck die einzige verlässliche Wiedergabe dessen, was bei dem Vortrag vorgefallen ist. Ueber die wörtliche Kongruenz des tatsächlich Gesprochenen und des später Gedruckten gibt es keinen Zweifel. Jeder Zeuge, der etwas anderes bekundet als was im Druck als gesprochener Text wiedergegeben ist, würde die Unwahrheit sagen, und hunderte Gegenzeugen würden ihm widersprechen.“ (Böhm 1995–1997, Bd. 2: 381f.; Herv. v. JK).
- 31 Erstens einige der überlieferten Vorlesungsprogramme, die Kraus wie alle seine Manuskripte minutiös und oft mehrfach überarbeitete, bis er mit dem Ergebnis zufrieden war, zweitens die Zeitzeugenberichte über seine Vorlesungsplanungen, drittens die Korrespondenzen mit den Veranstaltern bzw. beteiligten Institutionen (Verlag R. Lányi, Jahoda & Siegel), zuguterletzt eben die erwähnten Rechtfertigungen in den Akten 134 (Dokumente 22 & 47) und besonders 162.
- 32 Der § 42 des Urheberrechtsgesetzes in der Fassung des Gesetzes „vom 26. Dezember 1895, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie“ (RGBl. 197), welches zum Zeitpunkt der Klage Staackmann ca. Kraus noch galt, sah eine inhaltliche Ausnahme „hinsichtlich solcher Werke der Photographie“ (ebd.) vor, „welche als Vervielfältigungen oder Nachbildungen von noch geschützten Werken der Literatur oder Kunst oder als Bestandtheile noch geschützter literarischer Werke nach den hiefür geltenden Bestimmungen zu behandeln sind.“ (Ebd.) Dieser Paragraph wurde mit Artikel I des Gesetzes „vom 13. Juli 1920 über die Änderungen des Gesetzes vom 26. Dezember 1895, R. G. Bl. 197, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie“ (StGBL. 325) aufgehoben. Folglich findet sich auch in der aktuellen Judikatur zum Urheber- bzw. Medienrecht kein analoger Fall, wo eine Fotografie, die einmal in ein Literaturwerk oder ein anderes Medium eingebettet wurde, fortan selbst als Literaturwerk oder entsprechendes Medium gilt, wie das im Prozess gegen Staackmann Kraus noch zugesprochen werden konnte.
- 33 Der § 25 wurde im Gegensatz zu § 42 mit dem Gesetz vom 13. Juli 1920 (StGBL. 325) nicht aufgehoben, sondern weitestgehend beibehalten, zum Teil auch ausgeweitet und präzisiert, vgl. alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1895&page=708&size=45 und alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=sgb&datum=1920&page=1451&size=45, Zugriff jeweils am 16.8.2022.
- 34 Vgl. für die Vorstufen der gesamten Nummer: WBR Ib 159667 bis Ib 159673, die ersten fünf Überarbeitungen von ‚Der Fall einer deutschen Mona Lisa‘ sind in WBR Ib 159668, 78–104, die letzte Überarbeitung nach dem Umbruch ist in WBR Ib 159673, 72–74 enthalten. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass die erste ‚Fassung‘ des Textes (WBR Ib 159668, 78–83) nur aus Druckfahnen besteht, denen das ‚Rohmaterial‘ zugrundelag, also das Dekret, die Urteile und Schriftsätze, das Fackel-Zitat, das Bild. Die Texte und das Bild wurden vor der ersten erhaltenen Druckfahne von Kraus lediglich mit sachlichen Einleitungssätzen bzw. beschreibenden Vermerken versehen. Erst nach der Überarbeitung der ersten Druckfahnen trägt der Text einen Titel – er hieß zunächst noch ‚Ein Fall der Mona Lisa‘, dann ‚Die deutsche Mona Lisa‘, bevor Kraus schließlich zum Titel der Druckfassung fand – und ist um die satirischen Passagen angereichert.
- 35 Wie ein Blick in das Manuskript (WBR Ib 159668, 100) aber beweist, war sie niemals enthalten – sie wurde also auch nicht im Nachhinein herausgenommen.

Zusammenfassung

Im Zentrum des Beitrags von Johannes Knüchel steht eine Urheberrechtsklage, die 1931 gegen Karl Kraus aufgrund des umstrittenen Abdrucks einer Sportfotografie in der *Fackel* angestrebt wurde. Dieser Fall ist insbesondere interessant, weil er sich um die Frage dreht, ob und wie damals Bilder bzw. Fotografien zitiert werden durften. Er befindet sich an der Schnittstelle zwischen Satire, Rechtswissenschaft und Zeichen- bzw. Bildtheorie – ein sehr fruchtbarer Ort in Hinblick auf Kraus' Umgang mit Bildern, seine spezifische Technik des Zitierens und Montierens und seine Betätigung auf dem Gebiet des Rechts.

Schlagwörter: Karl Kraus, Die Fackel, Bildzitat, Fotomontage, Urheberrechtsstreit, Oskar Samek

Abstract

Johannes Knüchel's contribution focuses on a copyright lawsuit against Karl Kraus in 1931, based on a debated reprint of a sports photograph in the *Fackel*. This case is particularly interesting because it addresses the question whether and how images or photographs could be quoted at the time. And the case is at the intersection between satire, jurisdiction, and sign or image theory – a fertile point with regard to Kraus and his use of images, his specific technique of quoting and montage, and his activities in the legal field.

Keywords: Karl Kraus, Die Fackel, quotation of images, photomontage, copyright lawsuit, Oskar Samek

Autor·in

Johannes Knüchel

Ludwig Boltzmann Institute for Digital History

