

LIBOR MAREK

Literatur aus der Mährischen Walachei: Ein Anlass zur Revision des literarischen Kanons?

Die vorliegende Studie bietet eingangs allgemeine Erwägungen über die Rolle des literarischen Kanons im 21. Jahrhundert und über eine mögliche Redefinition von Rollen der Akteur/innen der Kanonisierungsprozesse. Auf dieser Grundlage wird ein Konzept entworfen, dessen Ziel es ist, die Nützlichkeit und Notwendigkeit einer neuen Sicht auf vergessene und nichtkanonisierte Texte zu zeigen. Die Materialbasis bildet diesbezüglich die deutschgeschriebene Literatur aus der Mährischen Walachei, die auch in groben Zügen als literarisches Phänomen skizziert wird. Analysiert werden ausgewählte poetische Werke der aus diesem Gebiet der Böhmisches Länder stammenden und weitgehend unbekanntem Autorin Susanne Schmida (1894–1981).

Schlüsselwörter: Kanon, deutsche Literatur, Mährische Walachei, Expressionismus

1 Auf der Suche nach dem besseren Kanon: Ein Vorspiel

Der Schweizer Bestsellerautor und Unternehmer Rolf Dobelli (geboren 1966) beklagt sich in seinem am 27. August 2016 im Feuilleton-Teil der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienenen Artikel darüber, dass die heutigen Leser/innen literarische Texte grundsätzlich falsch lese, und plädiert – wie man es vom Verfasser des Ratgebers über die Denkfehler des modernen Menschen *Die Kunst des klaren Denkens* (2011) auch erwarten kann – für eine pragmatisch ausgerichtete und auf einem bedenklich minimalistischen Konzept beruhende Lesekultur, welche allerdings viel tiefere und durchaus länger wirkende Spuren im Geist der Leser/innen hinterlässt.

Dobelli spielt in seinem Kommentar zum gegenwärtigen Niveau der Lesegeohnheiten latent auf die Problematik des literarischen Kanons an, wobei er überraschenderweise keine privilegierten Kandidat/innen für die Einbeziehung in die Liste(n) kanonischer Werke nennt. In der Diskussion um Kanonfragen schlägt er ganz andere Töne an, indem er die Aufmerksamkeit der Leser/innen

von der Auswahl repräsentativer Bücher ablenkt und rundweg nach dem Sinn des Lesens fragt:

Was ist der Sinn einer Lektüre, wenn der Inhalt zum großen Teil versickert? Natürlich, das momentane Erlebnis des Lesens zählt auch, keine Frage. Doch ebenso zählt das momentane Erlebnis einer Crème Brûlée, von der man jedoch nicht erwartet, dass sie den Charakter ihres Verschlingers formt. Woran liegt es, dass so wenig von unserer Lektüre haften bleibt?

Wir lesen falsch. Wir lesen zu wenig selektiv und zu wenig gründlich. Wir lassen unserer Aufmerksamkeit freien Lauf, als wäre sie ein zugelaufener Hund, den wir gleichgültig weiterstreunen lassen, anstatt ihn auf prächtige Beute abzurichten. Wir verschleudern unsere wertvollste Ressource an Dinge, die sie nicht verdient haben. (DOBELLI 2016)

Für jene ‚prächtige Beute‘, mithin alles Wertvolle und Lesenswerte, schwärmte fünfzehn Jahre vor Dobelli auch der unermüdliche Vormund des literarischen Kanons Marcel Reich-Ranicki, der zugleich vor einer weltweiten Lese-Apokalypse warnte, denn: „Ohne Kanon gibt es nur Willkür, Beliebigkeit und Chaos und, natürlich, Ratlosigkeit“ (REICH-RANICKI 2001). Im Gegensatz zu Reich-Ranickis Kanon-Apologetik entwirft Dobelli beinahe mit frühaufklärerischer Naivität eine Theorie des rationalen Denkens, das zum besseren Leben führe, und beteuert, dass man weniger (vielleicht nur fünfzig Bücher im Leben), dafür aber effizienter lesen solle – mit dem Ziel, Neues zu entdecken, das persönliche Wertesystem zu festigen und exklusive ästhetische Vorstellungen im Gemüt abzuspeichern (vgl. DOBELLI 2016). Mit anderen Worten: Dieses Kanonkonzept vermittelt „prägnante Formen von Wissen, ästhetische und ethische Normen und Wertmaßstäbe [...]“ (RIPPL/WINKO 2013: 2).

Egal wie vereinfachend Dobellis Sätze auch klingen mögen, eines geht aus ihnen klar hervor: Im Kontext des 21. Jahrhunderts wäre es in der Tat angebracht, bei der Beantwortung der Frage „Was sollen wir lesen?“ konzeptmäßig an den Anfang jeglicher Kanonisierungsbemühungen (das heißt an den imaginären Anfang der Lesekultur) zurückzukehren und ganz intensiv die folgenden Fragen zu stellen: „Wie sollen wir eigentlich lesen?“ und letztendlich „Warum sollen wir überhaupt noch lesen?“ Ein triftiger Grund für diese gewagte Fragestellung ist die Breite und Vielfalt der heutigen deutschen literarischen Landschaft, womit bei weitem nicht nur die zunehmende Digitalisierung des Literaturraumes, etwa die Literaturblogs, Autor/innenforen, E-Books oder Fanzines, gemeint ist. Bei der Beschäftigung mit der Standardbuchproduktion gelingt es nämlich den Literaturwissenschaftler/innen, neben der Identifizierung und Behandlung

des literarischen Mainstreams auch viele unbekannte Texte dem Vergessen zu entreißen und – dank neuester technischer Handwerkzeuge – den Leser/innen in Form von Online-Datenbanken und -anthologien zur Verfügung zu stellen.

Allein die wachsende Symbiose von Literatur und Technik ist meines Erachtens keineswegs eine beunruhigende Tatsache. Im Gegenteil, spätestens seit der Renaissance begünstigt die Technik die Entwicklung und Verbreitung von Literatur, auch die Virtualität ist mit der Literatur aufs Engste verknüpft. Viel schwerwiegender ist jedoch die Diskrepanz zwischen dem einfachen Zugriff auf die Werke, der ins Uferlose gesteigerten Speicherkapazität, der daraus resultierenden Verschwommenheit der modernen Konservierungsmedien auf der einen Seite und dem Grundkonzept des Kanons auf der anderen Seite. Die gegen das Vergessen wirkende und „aus dem Geist der Schrift“ (ASSMANN/ASSMANN 1987: 19) schöpfende Kanonbildung wird verstanden als „gesellschaftlich-kultureller Prozess, in dessen Verlauf ein Kollektiv, in der Regel politische und kulturelle Eliten, ein Textkorpus als hochbedeutenden, wertvollen Traditionsbestand auswählt und kulturelle Praktiken herausbildet, um die Überlieferung für nachkommende Generationen zu sichern“ (KORTE 2002: 28). Darauf spielt indirekt auch Dobelli an. Seine Radikalität besteht aber größtenteils in der Betonung der individuellen, vorwiegend alters- und erfahrungsbedingten Verantwortung für die Konstruktion des persönlichen Kanons, der als Instrument zur Förderung des geistigen Wachstums dienen soll. Nur ein intentionales, repetitives und scharfsinniges Lesen ermögliche tatsächlich das „Eintauchen [ins Werk] – das Gegenteil von Surfen“ (DOBELLI 2016).

Zu Recht verweist Dobelli auf die Ähnlichkeit der gegenwärtigen Rezeption der Literatur mit den oberflächlichen, durch die Virtualisierung des Lebens verzerrten Wahrnehmungsformen des in der Netz-Realität befangenen modernen Menschen, der sich infolge der Hektik seines Lebens das hochfrequente und von Bildern durchsetzte Lesen angeeignet hat. Dagegen scheint der (bei weitem nicht nur literarische) Kanon in vieler Hinsicht ein Medium der Transzendenz zu sein. Hinter dem uralten Kanonisierungsdrang steckt nämlich nicht nur die Bemühung um die Auswahl und Zusammenstellung von Texten, „an [deren] Überlieferung eine Gesellschaft oder Kultur interessiert ist“ (WINKO 2002: 9), sondern auch eine intuitive Bestrebung um die Überschreitung ihrer zeitlichen Erfahrungswelt, sei es aus ideologischen, sozialen, ästhetischen oder anderen Gründen.

Welche vorläufigen Schlüsse lassen sich aus den obigen Beobachtungen ziehen und welche Anregungen ergeben sich aus ihnen für die nachfolgende Analyse? Der Kanon funktioniert trotz seiner qualitativen Grundlage (das Erlesene und Elitäre, das Erinnerungswürdige und Wissenswerte, das

Schöne etc.) nach wie vor als ein durchaus quantitativer Maßstab (Listen von Autorennamen und Buchtiteln, Ranglisten, curriculare Textkorpora, faktenbezogene Aspekte von Textinhalten). Daraus ergeben sich unzählige Herausforderungen und Aufgaben sowohl für die Leser/innen, als auch für die Literaturwissenschaftler/innen und Bildungsinstitutionen. Erstens: Die Hinwendung zur Qualität, das heißt eine intensive Aufarbeitung und Verinnerlichung der aus den kanonischen Werken gewonnenen Erkenntnisse und Werte, könnte der entscheidende Schritt zu einem sinnvollen und ganzheitlichen Verständnis wie auch zu einer faktischen Geltung und Nutzung des Kanons im 21. Jahrhundert sein. Dies ist eine immense Herausforderung für die Rezipient/innen literarischer Texte. Zweitens: Vonseiten der Bildungsinstitutionen würde das keine bloß intensivere oder medienorientierte, sondern auch eine charismabasierte Didaktisierung der Literatur (eine Art ‚Aufklärung reloaded‘) wie auch die Beihilfe zur (Wieder-)entdeckung von Literatur und generell ästhetischer Erfahrungen als ‚conditio humana‘ erfordern. Drittens: Die Aufgabe für die Literaturwissenschaftler/innen wäre diesbezüglich hingegen die Bereitschaft zur Revision des Kanons im Sinne einer neuen Sicht einerseits auf die (lange) bekannten, verbreiteten Texte und andererseits auf die vergessenen oder völlig unbekanntes Texte. Solch ein Paradigmenwechsel würde in der Literatur- und Lesepraxis eine größere Revolution herbeiführen als die neuesten Technologien, deren Bedeutung für die Verbreitung und Erforschung von literarischen Texten ansonsten nicht zu bestreiten ist.

Dementsprechend versteht sich der vorliegende Artikel nicht als Entwurf eines kohärenten Kanonkonzepts. Er bietet – wie oben kurz angedeutet – eine idealistische, ja utopische, dafür aber notwendige Konstruktion, die die Aushöhlung des Kanonkonzepts, etwa durch ein hohes Quantitätsgefälle, verhindern könnte, und – wie später zu zeigen sein wird – ein minimales Beispiel für eine mögliche Revision des literarischen Kanons.

2 Literatur aus der Mährischen Walachei: Die Materialbasis

Literarische Peripherien stellen eine unerschöpfliche Quelle für die in Bezug auf die literaturgeschichtlichen Epochen schwer einzuordnenden Autor/innen und Werke dar, die bei der Interpretation immer wieder Fragen nach der Kanonizität aufwerfen. Inwieweit kann sich beispielsweise ein regional verankerter Autor oder eine regional verankerte Autorin am ‚zentralen‘ literarischen Geschehen beteiligen und wie kommt diese Diskrepanz in seinen Werken zum Tragen? Ist oder war er nicht zufällig – etwa im Sinne eines ‚Inside Out‘

(SPIVAK 1993) – an diesem Geschehen auf irgendeine Art und Weise direkt beteiligt?

Bei der Erforschung der aus dem tschechischen Gebiet stammenden deutschgeschriebenen Literatur stieß ich auf die kaum noch sichtbaren Konturen eines lange verschütteten Literaturraums, der in jeder Hinsicht als peripher zu betrachten ist, nämlich der Mährischen Walachei. Dieses anscheinend ethnografische und monokulturelle (vgl. BROUČEK/JEŘÁBEK 2007: 1101), wie sich aber herausstellte, interkulturelle Gebiet, das neben Tschechen auch Deutsche und Juden mitgestalteten, brachte in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts eine relativ kleine Gruppe von Autoren und Autorinnen deutscher Zunge hervor.¹ Ihre Werke (obgleich in vielen Fällen Produkte zeitgenössischer Trends, etwa des Naturalismus oder der Moderne) hatten wohl auch aufgrund ihrer Dubiosität und Obskurität nur eine geringe Chance, einen privilegierten Platz im ‚großen‘ Kanon der gesamtdeutschen Literatur einzunehmen. Dies zeigt auch der Fall Schmida. Für diese Esoterikerin war die Kunst (nicht nur die Literatur, sondern auch der Tanz) – wie unten näher aufgeführt – vor allem eines der Instrumente, die zum Vollzug ritueller Praxis dienen. Genauso fielen auch andere Autoren und Autorinnen aus dem ‚regionalen‘ Kanon der deutschböhmisches und deutschmährischen Literatur heraus (vgl. BECHER u. a. 2017, KRAPPMANN 2013). Als Beispiel hierfür sei Paul Zifferer angeführt, dessen Werke der Aufmerksamkeit des tschechischen Literaturkritikers F. X. Šalda nicht entgingen. In einem stark national gefärbten, beinahe martialischen Kommentar bezeichnet Šalda Zifferer als bloßen „Versefmacher“ (ŠALDA 1905: 6) und stellt sich bezüglich seines Schaffens folgende Frage: „Aus wie viel hundert Leichen – unseren Leichen – erwuchs diese schwache, kränkliche und übelriechende Blüte?“ (Ebd.)

Unter dem Begriff ‚Literatur aus der Mährischen Walachei‘ verstehe ich dementsprechend ein literatur- bzw. im breiteren Sinne kulturhistorisches und raumbasiertes Konstrukt, das es möglich macht, unerforschte Segmente der deutschgeschriebenen Literatur aus den östlichen Regionen Mährens zu erfassen und einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung zu unterziehen. Man

¹ Die folgende Auflistung vermittelt einen repräsentativen Überblick über die aus der Mährischen Walachei stammenden, hier wirkenden oder in ihren Werken die Walachei thematisierenden Autoren: Paul Zifferer (1879–1929), Susanne Schmida (1894–1981), Ida Waldek (1880–1942), Heinrich Herbatschek (1877–1956), Ludwig Kurowski (1866–1912), Karl-Wilhelm Gawalowski (1861–1945), August Benesch (1829–1911), Marianne Bohrmann (1849–1916), Rudolf Hirsch (1816–1872), Johann Karl Ratzer (1802–1863), Karl Klaudy (1906 –?), Georg Simanitsch (1836–?).

kann sie auch als ein Bezugsfeld größerer, hierarchisch höherstehender und mehr oder weniger entfernter, deutscher Literaturräume begreifen. Es geht also um die Poetik eines Raumes, der als eine konkrete, geografisch identifizierbare Region bestimmbar ist, was dieser Literatur das Attribut der Regionalität verleiht (vgl. MECKLENBURG 1986: 15). Dabei stellt die Regionalität im Werk als poetologisch-strukturanalytische Kategorie nur ein Strukturmoment und Referenzobjekt, aber keine Kernaussage des jeweiligen Textes dar. Die deutschwalachische Literatur verfügt auch über eine historisch-geografische, selten über eine ethnografische Dimension, welche bei diesem ethnografischen Gebiet logischerweise eher aus der tschechischen literarischen Perspektive wahrnehmbar ist. Die Relevanz der ländlich-provinziellen Konnotationen dieses Raumes – regionale Abgelegenheit und Absonderung, territoriale Enge, Ländlich-Agrarisches, Dominanz von Landschaft und Natur, Marginalität und Ungleichzeitigkeit (vgl. ebd. 16) – schwankt in den Werken der deutschwalachischen Literatur von Fall zu Fall erheblich. Von daher muss man beim Herangehen an die Werke mit einer Pluralität von Regionalitätskonzepten rechnen, und zwar ohne Anspruch auf universale Geltung eines von ihnen. In einigen Werken ist das Mährischwalachische eher als symbolischer Zeichenträger, Erinnerungslandschaft, Fluchtpunkt oder Illusion präsent (beispielsweise in Susanne Schmidas autobiografischem Text *Die Spuren*).

Anschließend kann man von der Geschlossenheit bzw. Offenheit des Grundkonzepts der Region sprechen. Die poetische Geschlossenheit kann „nostalgisch oder utopisch als Gegen-Welt gegen die bestehende Welt konzipiert sein, wird sie negativ bewertet, so kann sie – realistisch oder symbolisch – schicksalhafte Unausweichlichkeit, aber auch soziale Zwänge darstellen“ (MECKLENBURG 1986: 48). Eine Idealisierung erzeugt also die Geschlossenheit des regionalen Raums, die Intensivierung der Konflikte führt zur Offenheit. Bei einigen deutschwalachischen Autor/innen ist die Region der Austragungsort von sozialen und politischen Konflikten an der Schnittstelle zwischen Stadt und Land, Modernität und Konservatismus, Offenheit und Territorialität (Marianne Bohrmann, Karl-Wilhelm Gawalowski, Ludwig Kurowski, August Benesch, Karl Klaudy). In diesem Fall ist die Region als „kleine Welt, als Abbild der Welt, als Sujet für den Aufbau einer *poetischen* Weltabbildung“ (ebd. 38) anzusehen. Dieses Mikrokosmos-Konzept funktioniert insbesondere in Paul Zifferers Roman *Die fremde Frau* aus dem Jahr 2016. Der fiktive Handlungsort Rottal, ein zum Scheitern verurteiltes nationales und Gesellschaftsmodell, erinnert in jedem Aspekt an Zifferers Geburtsort Bistritz am Hostein.

Trotz der Bemühungen um die Offenheit des Grundkonzepts der Region ist davon auszugehen, dass der Literatur aus der Mährischen Walachei das

Stigma der Marginalität anhaftet. Die Existenz am Rande scheint geradezu das Spezifische der deutschwalachischen Literatur zu sein, und zwar nicht nur in geografischer Hinsicht, sondern auch in Bezug auf die Themen oder Figuren. Gayatri Chakravorty Spivak attestiert der Marginalität eine gewisse Dynamik, wenn sie behauptet, sie stelle nichts anderes dar als „the name of a certain constantly changing set of representations that is the condition and effect of it“ (SPIVAK 1993: 62).² Es gilt also, dieser Dynamik auf die Spur zu kommen. Überdies unterstreicht die Existenz dieser Literatur die Notwendigkeit einer differenzierten kultur- und literaturwissenschaftlichen Sicht auf das ‚deutsche‘ Mähren, wie auch Jörg Krappmann in seinem Plädoyer für die „Beachtung der Binnengliederung“ (BECHER u. a. 2017: 5) deutschmährischer Literatur pointiert.

Es stellt sich also die Frage, inwieweit die Werke der Autoren und Autorinnen aus der Mährischen Walachei eine Affinität zum literarischen Kanon oder sogar eine Form von Kanonfähigkeit aufweisen können. Denn: Diese Zeugnisse eines recht spezifischen Kulturerbes verschwanden zum großen Teil aus den Katalogen der Bibliotheken oder sie tauchten in ihnen, aus welchen Gründen auch immer, nie auf.

Infolge ihrer Nichtbeachtung vonseiten der germanistischen Forschung blieb die deutschwalachische Literatur paradoxerweise von der klischeehaften Einteilung der deutschböhmischen bzw. deutschmährischen Literatur in zwei Kategorien verschont: in das Prager humanistische Schrifttum mit überzeitlicher Geltung und die reaktionär-chauvinistische Literatur aus der Provinz. Verwiesen sei diesbezüglich auf die Diskussionen, die im Zuge der Kafka-Konferenz in Liblice von 1963 und der *Weltfreunde*-Konferenz von 1965 entstanden. Der wohl strittigste Punkt der nachfolgenden Diskussionen ist die besagte Dichotomisierung des deutschen Schrifttums in den Böhmisches Ländern:

Die ideologische Unbedenklichkeitserklärung funktioniert also so: Die Autoren der „Prager deutschen Literatur“ werden allesamt als Humanisten beschrieben, ihnen werden die „Dunkelmänner“ der sudetendeutschen Literatur als Präfaschisten und Antisemiten entgegengestellt. Weiterhin wird die ghettohafte Abgetrenntheit der Prager Deutschen gegenüber den Tschechen grundsätzlich bejaht, doch um die nur deutschsprachigen Schriftsteller diese Grenze überwinden zu lassen [...]. (WEINBERG 2017: 26)

² Bezeichnung für eine bestimmte, sich ständig ändernde Reihe von Darstellungen, welche deren Bedingung und Wirkung zugleich ist.

Manfred Weinberg zieht dann eine höchst unerfreuliche Bilanz: „So liegt das eigentliche Skandalon auch vielmehr darin, dass die Germanistik weltweit die in Liblice etablierten Vorgaben ungebrochen übernommen und sogar über den Fall des Eisernen Vorhangs hinaus weiterverfolgt hat“ (BECHER u. a. 2017: 27). Auch das Beispiel der deutschwalachischen Literatur zeigt, dass die Sinnhaftigkeit einer solchen Kategorisierung verfehlt war, denn man findet da sowohl demokratisch gesinnte Humanisten (Heinrich Herbatschek) als auch oberflächliche Nationalisten (Karl-Wilhelm Gawalowski).

Alle in der vorliegenden Studie entworfenen Ansätze stützen sich auf eine breite Materialbasis (Texte von ungefähr zwanzig vergessenen Autor/innen), das Ergebnis langwieriger Archivforschungen,³ welche ohne das Durchsuchen von genealogischen Webseiten, Bibliothekskatalogen und Sammlungen diverser Online-Antiquariate sowie die Kommunikation mit den Verwaltern literarischer Nachlässe kaum denkbar gewesen wären. Neben einer ersten Sondierung in diesen wenig bekannten Teil der deutschen bzw. österreichischen Kulturgeschichte (vgl. MAREK 2018b) entstand – statt bloßer Konservierung, sprich Digitalisierung – eine kritische Edition ausgewählter Werke der oben erwähnten Autoren (vgl. MAREK 2018a). Davon ausgehend, führe ich nachfolgend ein Beispiel auf. Es geht um eine Autorin, deren Werke – wenigstens bezüglich ihrer Form und Aufmachung, nicht so ganz bezüglich der Motivik und des Inhalts – vom Kanon der gesamtdeutschen Literatur divergieren und die „von den Kanoninstanzen nicht wahrgenommen [wurden]“ (RUTHNER 2008: 44), demgemäß können sie als Exempel für eine vollständige Nichtkanonisierung

³ Brenner-Archiv Innsbruck, Nachlass Walter Schlorhauser, M40 Hermann Bahr an Paul Zifferer, Thomas Mann an Paul Zifferer, Arthur Schnitzler an Paul Zifferer, Stefan Zweig an Paul Zifferer; Deutsches Literaturarchiv Marbach, Bestandssignatur A: Andrian, Zugangsnummer HS.NZ78.0002.01775, Briefe von Paul Zifferer an Hugo von Hofmannsthal, Andrian, Zugangsnummer HS.NZ78.0002.01463, Briefe von Paul Zifferer an Leopold Andrian; Deutsches Literaturarchiv Marbach, Bestandssignatur A: Schnitzler, Zugangsnr. HS.NZ85.0001.02271,1–5, Briefe von Arthur Schnitzler an Paul Zifferer; Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main, Briefe Paul Zifferers an Hugo von Hofmannsthal, 1910–1929; Moravský zemský archiv v Brně (Mährisches Landesarchiv Brunn), Fond B 40/I kn. 436, Valašské Klobouky, B 40/I kn, G11, Sbírka rukopisů Františkova musea; Moravský zemský archiv v Brně, Poetische Versuche des Grafen Joseph Seilern, Fond G151, Kart.-Nr. 35, Inv.-Nr. 84; Státní okresní archiv Vsetín (Staatliches Bezirksstaatsarchiv Wsetin), Archivfonds Vzdělávací spolek Snaha Vsetín 1872–1932, Archivfonds OkÚ Vsetín kn. 220, Archivfonds Fernand Vilhelm; Státní okresní archiv Zlín (Staatliches Bezirksstaatsarchiv Zlín), Archivfonds Valašské Klobouky, Státní okresní archiv Zlín (Staatliches Bezirksarchiv Zlín), Archivfonds E69-Bařa, Archivfonds Osobní kartotéky zaměstnanců fy Bařa německé národnosti, ev. jedn. 001360, II. 09.01; Zemský archiv v Opavě (Landesarchiv Troppau), Fonds Velkostatek a ústřední správa Thonetových statků Vsetín.

dienen. Eine solche Exemplifizierung erfordert eine empirische und literaturwissenschaftliche Rekonstruktion der zunehmenden Ausgrenzungsprozesse und der Umstände der ausbleibenden Kanonisierungsprozesse in Bezug auf die Werke dieser Autorin.

3 Susanne Schmida: Am Rande und jenseits des Randes

Susanne Schmida⁴ (1894–1981) stammte aus dem mährisch-walachischen Ort Bistritz am Hostein, einer Provinzstadt in der nördlichen Ecke der ehemaligen Österreichisch-ungarischen Monarchie. Die heute weitgehend unbekannte Philosophin, Literaturtheoretikerin, exzentrische Esoterikerin und Schriftstellerin starb in Wien. Schmida hob sich wesentlich von den anderen deutsch-walachischen, im Kanon der deutschen bzw. österreichischen Literatur fehlenden Autoren und Autorinnen dadurch ab, dass sie imstande war, mannigfaltige Rand- und Grenzphänomene gekonnt literarisch aufzugreifen und überdies in ein transzendentes Konzept einzubauen (vgl. RUTHNER 2004).

3.1 Leben als Offenbarung des Anderen

In der Mährischen Walachei verbrachte Schmida die prägenden Jahre der Kindheit und Jugend, die mit mannigfaltigen geistigen und epiphanieartigen Erlebnissen eines frühzeitig reifen und der Kunst verschriebenen Mädchens verbunden waren, worüber uns Schmidas spirituell ausgerichtete Memoiren *Die Spuren* eindeutigen Aufschluss geben (vgl. SCHMIDA 1964: 10–17). Auch im Erwachsenenalter fuhr sie aber regelmäßig nach Bistritz, das sie rückblickend folgendermaßen porträtiert: „Das Leben in Bystritz war nicht nur an sich paradiesisch für mich, das Kind, sondern das ganze Land mit seinen mannigfachen Bewohnern war Grundlage eines durchaus erhöhten Zustandes, der indeß oft zwiespältig war [...]“ (ebd. 39). Zwiespältig, doch nicht minder gewichtig war der soziale und nationale Hintergrund von Schmidas Lebensgeschichte. Die großbürgerliche Familie, in die sie hineingeboren wurde, gehörte der Bistritzer deutschsprachigen Kommunität an, die sich überwiegend aus reichen Industriellen, Beamten oder Mitgliedern adeliger Familien rekrutierte. Susannes Vater Hugo Schmida (geb. 1866), welcher noch der Generation der arrivierten, durchsetzungsfähigen deutschen Selfmade-Männer der Nachgründerzeit angehörte, wurde 1898 zum Direktor der Wiener

4 In ihren Büchern und Schriften verwendete die Autorin verschiedene Varianten und Kombinationen des Vor- und Nachnamens, z. B. Susanna/Susanne Schmida/Schmida-Wöllersdorfer/Schmida-Brod. In der vorliegenden Studie wird zu der am häufigsten vorkommenden Form des Namens Susanne Schmida gegriffen.

Niederlassung der Bugholzmöbelfirma Thonet ernannt, woraufhin er mit einem Teil seiner Familie – ähnlich wie viele weitere mährische Landsleute – in die österreichische Metropole übersiedelte. Hier begann Schmidas intellektueller Werdegang. 1913 inskribierte sie an der Philosophischen Fakultät der Universität Wien, an der sie 1919 – als eine der ersten Frauen – mit einer Studie zu Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr bei Robert Reininger (1869–1955) promovierte. Bereits als Studentin begeisterte sich Schmida für die indische Philosophie, Gymnastik, Tanz und Yoga. Im Jahr 1923 heiratete sie Viktor Brod, mit dem sie in einer offenen Beziehung oder eher Partnerschaft lebte und weiterhin lediglich mit Frauen liiert war. Zusammen mit Hilde Hager (1888–1952), einer von ihren Geliebten, gründete sie 1934 die sog. Schule des Bundes für neue Lebensform, eine spirituell orientierte Gymnastikschule, aus der später das sog. Institut Dr. Schmida hervorging, jenes Zentrum für Meditation, Yoga, Ausdruckstanz, Gymnastik und Rhetorik, das sie leitete und das bis heute unter der Bezeichnung Institut Schmida firmiert.

Schmidas philosophischen und poetologischen Texten wurde so gut wie keine Rezeption zuteil, aber einige von ihnen, eigentlich die wesentlichen, wurden systematisch herausgegeben.⁵ Dies betrifft insbesondere ihr philosophisches Hauptwerk *Perspektiven des Seins*, in dem sie die Spannungen zwischen der transzendentalen und der empirischen Erkenntnis zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen machte (SCHMIDA 1968: 8). Dadurch wurde auch jenes Konfliktfeld angesprochen, das für ihr Gesamtwerk prägend war. Als Schriftstellerin, die ebendiese Spannungen thematisierte, ist sie jedoch völlig unbekannt geblieben. Schmidas literarischen Nachlass, eine Reihe von locker geordneten Manuskripten und Typoskripten, die von ungefähr 1913 bis zu ihrem Tod entstanden, entdeckte ich im erwähnten Institut Schmida in Wien. Hier fristeten die Texte noch fünfunddreißig Jahre nach dem Tod der Schriftstellerin ein Schattendasein, was sich erst im Jahr 2016 änderte. Alle Quellenbestände wurden von mir gesichtet, aufgearbeitet und dem Archiv der Wienbibliothek im Rathaus übergeben (Nachlass Susanne Schmida – Viktor Brod). Es handelt sich um expressionistische Dramen, aber auch lyrische Skizzen, Gedichte, Memoiren, philosophische und poetologische Abhandlungen, Essays,

5 *Neue Feste: Gedanken zum Drama der Zukunft* (1918), *Den führenden Geistern Europas angesichts der kulturellen und politischen Weltlage* (1935), Die älteste und die jüngste Philosophie: Ein Vergleich zwischen den Hauptthesen der Vedantalehre und den Resultaten der Philosophie Reiningers (1949), *Theater von morgen* (1950), *Es sind die Götter: Darstellung der menschlichen Urtypen ihrer Schicksale* (1951), *Perspektiven des Seins* (vier Bände: 1968, 1970, 1973, 1976).

esoterische Texte mit rituellem Charakter, Tanzmatineen, Fragmente, Entwürfe aller Art, Korrespondenz und sonstige Dokumente.

Bereits aus den obigen Ausführungen ist zu ersehen, dass sich eine Verkettung von Randphänomenen, die eine Kanonisierung ihrer Werke wesentlich erschwerten, hinter der gesellschaftlichen und geistigen Existenz Schmidas verbarg. Die Inkompatibilität mit dem Mainstream scheint fest in ihre Lebensweise und Schaffensmethoden eingeschrieben zu sein. Bei den Texten geht es aber auch um das Ausmaß der Inkompatibilität, genauer gesagt – um das Ausmaß und die Interpretation der ‚Differenz‘ zu anderen Texten (vgl. RIPPL/WINKO 2013: 40). Diese Interpretation beeinflusst unmittelbar die Kanonisierung der Werke. Schmidas Texte bieten auf jeden Fall Neues und Innovatives (vgl. JAUß 1970: 190f.), von der Norm Abweichendes, oft Empörendes (siehe unten), das offensichtlich nicht als Innovatives, sondern nur als von der Norm Abweichendes und Empörendes erkannt wurde. Bei der Konstruktion der Texte verwendete Schmida die Methode einer maximalen Verfremdung der poetischen Gegenstände, wobei sie wahrscheinlich allzu weit ging und eine relativ kleine Anzahl von Synapsen schuf, die die Texte hätten lesbarer machen können. Nicht einmal der zeitlose Charakter oder die religiöse Valenz der Werke verhalfen ihnen zum kanonischen Status. Damit hängen auch ihre sozusagen handwerklichen Qualitäten (Harmonie zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen) und die Funktionalität (genügend Potenzial für die Bedeutung) zusammen.

Wie dem auch sein mag: Die Grundprinzipien, auf denen die Unternehmungen der Esoterikerin aufbauten, liefen allen Grundsätzen des bürgerlichen Lebens zuwider. Ihr Glaube an die Macht der Visionen (vgl. SCHMIDA 1964) trieb sie in ihrem Leben an die Grenze zur Scharlatanerie und verwischte die Barrieren zwischen Traum und Realität (siehe unten die Schauung im Jahr 1930 in der Nähe der Ehrentrudisalm). Das ist übrigens ein weiteres wesentliches Moment in Susanne Schmidas Leben, ihr Durchsetzungsvermögen, das allerdings nicht selten durch eine kontemplative Passivität und Hingabe an den Strom des Lebens aufgewogen wurde. Diese Diskrepanz kommt beispielsweise im Memoirenkapitel *Erleuchtung* in den folgenden Worten zum Ausdruck: „Man kann nichts erzwingen, aber man muß rufen!“ (ebd. 52) Von klein auf musste sich die Repräsentantin von mehreren Minoritäten hart durchschlagen, wobei sie immer einer übermächtigen Majorität ausgeliefert war. Schmidas Familie gehörte der deutschen Minderheit an, die von der tschechischen Mehrheit umgeben war und misstrauisch bäugelt wurde; z. B. im Jahr 1880 lag der Anteil der Deutschen an der Gesamtbevölkerung von Bistritz am Hostein bei 6,2 % (vgl. BARTOŠ/SCHULZ/TRAPL 1980: 162). Die Isolation der Familie Schmida war

noch dadurch verstärkt, dass die Deutschen die reiche Schicht in der ansonsten armen mährischwalachischen Region darstellten (vgl. DOLÁKOVÁ/HOSÁK 1980: 73–74). Sie selbst oszillierte zeit ihres Lebens zwischen dem Zentrum (Wien) und der Peripherie (Bistritz), zwischen dem urbanen Raum und der ländlichen Provinz, was auch an ihren Werken abzulesen ist.

Neben den Identitätsmarkern Klassen-, nationale bzw. regionale Zugehörigkeit müssen auch Geschlecht und sexuelle Orientierung erwähnt werden. Von einer komplizierten Konstruktion der Identität zeugt bei Schmida, wie oben angedeutet, auch das camouflageartige Spiel mit verschiedenen Varianten ihres Namens – abwechselnd verwendete sie den Nachnamen ihres Gatten, ihren Geburtsnamen und den Geburtsnamen ihrer Mutter. Neben Camouflagen erfolgten auch etliche Bekenntnisse und das Coming-out. Ein weiteres hochrelevantes Identitätsmerkmal, Schmidas Homosexualität, wird nämlich in ihren Texten offen und unverhohlen thematisiert. In *Die Spuren* beschreibt sie unumwunden die erste Liebe einer Vierzehnjährigen folgenderweise: „Wohl hatte ich mich in meine Klassenlehrerin A. M., eine schlanke jüngere Person mit schönen blauen Augen und schwarzem Haar verliebt. Ihre große Bigotterie war mit schuld, daß ich in der ganzen Zeit der Bürgerschule ‚fromm‘ blieb.“ (SCHMIDA 1964: 15) Fraglich bleibt, ob die spätere Ehe mit Viktor Brod nur eine intellektuell-geistige Partnerschaft zweier Philosoph/innen war, oder doch ein Zugeständnis an die Konventionen der weitgehend homophoben Gesellschaft in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg.

Es steht zwar fest, dass Susanne Schmida keine vereinzelt Frauenstimme in der mährischwalachischen Literatur war, aber sicherlich war sie eine symptomatisch überhörte und missverstandene Stimme. Als esoterisch und mystisch veranlagte Frau, die in einer pragmatischen Umgebung aufwuchs, suchte sie folgerichtig nach einer alternativen künstlerischen Ausdruckssprache, die sie – in modernistischer Manier – in Träumen und Visionen fand. Hierzu führe ich die semifiktionale Darstellung einer ihrer intensivsten Schauungen an, die sich im Jahre 1930 in der Nähe der Ehrentrudisalm bei Salzburg beim Anblick eines Baums ereignete, dessen Zweige nach oben abbogen, selbst wieder Bäume bildeten und der für die Visionärin die Gestalt eines dreistufigen Gebäudes hatte:

Unser Wohlbefinden war vollkommen. Dies war die Voraussetzung jenes geistigen Höhepunktes, den wir durch den Eindruck des Baumes erreichen sollten. Der Baum blieb kein Baum, sondern verwandelte sich in ein Symbol, das Symbol für die Beziehung von Ich und Du. Und weiterhin in die des Baues der Welt.
[...]

Es war der Höhepunkt meines geistigen Lebens, wenn nicht meines Lebens überhaupt. Ich brauchte nicht zu denken oder zu zergliedern, ich brauchte nur zu schauen, es lag alles offen vor meinen Blicken.

[...]

Wir stiegen die 400 Stufen aus dem sumpfigen Tal wieder zur Passhöhe hinauf. Und als wir oben anlangten, kam mir auf dem sandigen Pfad meine Shakti entgegen, die mit ihrer Mutter sich entschlossen hatte, uns auf die Ehrentrudisalm zu folgen.

(SCHMIDA 1964: 36)

An Schmidas Visionen knüpfte sich ihre bizarre Ritualpraxis. Allmählich scharte sie eine Reihe von ‚Schülern‘ und ‚Schülerinnen‘ um sich, deren geistigen Werdegang sie gestaltete, indem sie sie in rituell-kultische Treffen und Übungen involvierte, die als eine lange Vorbereitung auf die stufenweise Einweihung in eine neue geistige Existenz gedacht waren. Aus den Versatzstücken hinduistischer und buddhistischer Spiritualität schuf sie Rituale, die von Meditationen und Tanz begleitet waren und deren Anwendung ein Tor zur transreligiösen Lebensweise eröffnete. In den im Nachlass befindlichen Texten des Kreises ist alles penibel verzeichnet, samt Antrittsordnung, Aufrufung der Einzuweihenden, Räucherung und Anweisungen zum Musikarrangement. Diese Texte gleichen bis ins kleinste Detail durchdachten mystischen Szenarien. Der Fokus liegt dabei auf der spirituellen Transformation eines Individuums, nicht so sehr auf der elitären Auserwählung:

IV. Ich verbinde euch und uns zu einer Einheit. Der Strom der durch unsere Kette flutenden Kraft wird uns alle stärken und erhöhen. Denn wenn 2 oder 3 oder 6 oder 12 im gleichen Rhythmus beisammen sind, bildet sich von selbst ein höheres Ich. Darüber hinaus umgeben wir alle Wesen und alle Formen des Lebens mit unbegrenzter Liebe und grenzenloser Barmherzigkeit.

V. Stehend mit der Gebetsgeste:

O mein Wille, Wende aller Not,
Meine Notwendigkeit!

Ja, ein Unverwundbares ist in mir, ein Unbegrabbares...

[...]

IX. Aufnahme in den Kreis:

Ich trete ein in den Kreis, dessen Mitte gestaltlos ist, und in dem für jeden von uns einmal die Stunde kommt, in der er selbst zum Bildnis des Ewigen wird.

(SCHMIDA 1967)

Neben der ästhetischen Inszenierung des Rituals spielte bei den Treffen auch der Ort der Kultausübung, nämlich das Gebäude des Bundes für neue Lebensform, in dem sich die Mitglieder der Schmida-Gemeinschaft trafen,

eine unübersehbare Rolle. Nicht nur die zitierten zeremoniell-akklamativen Passagen, sondern auch ganze Texte Schmidas bilden daher eine Art gruppenspezifischen Kanon (RIPPL/WINKO 2013: 1), der bis in die heutigen Tage auf besondere Art und Weise gepflegt wird (vgl. INSTITUT Dr. SCHMIDA). Das Institut dient demnach als Kanoninstanz mit einem variablen Kreis von Interpreten, die die Nachfolge ihrer Meisterin antraten. Die kanonisierende Fixierung schuf eine Auslegungs- und zugleich Erinnerungsgemeinschaft, welche die Vergangenheit präsent zu halten versucht. Auf die Urteile der literarischen Expert/innen hat man bereits früher weitgehend verzichtet, eben angesichts des eingeschränkten Leser/innenkreises und der ausbleibenden Kanonisierung der Werke Schmidas zu ihren Lebzeiten.

Paradoxerweise erfuhr der Ort selbst in den vergangenen Jahren eine radikale Verwandlung, transformiert wurde ebenfalls sein geistiges Potenzial. Heutzutage befasst sich das Institut mit der alternativen Erwachsenenbildung, z. B. mit autogenem Training, Atemschulung, Psychotherapie, Tranceforschung und Schamanismus, auf kommerzieller Basis. Dadurch wurde logischerweise die in jeder Hinsicht spezifische geistige Tradition Schmidas unterbrochen. Diese Entwicklung scheint allerdings plausibel zu sein und es geht sogar um das zweite ‚Versagen‘ des ambitionierten ästhetischen und geistigen Programmes von Susanne Schmid. Das erste Versagen war die Funktionalisierung der Literatur als Instrument einer alternativen Lebenspraxis, samt dem Einsatz von Randgenres, und das daraus resultierende Exil der Autorin vor dem Tor des Kanons. Die extravagante Philosophin hatte – bewusst oder intuitiv – in den mannigfaltigen, oben dargelegten geistigen Spielereien eine exklusive Alternative zu den Paradigmen und Dogmen der modernen, das heißt pragmatischen und säkularisierten, Industriegesellschaft gesucht. Und die Regeln und Praktiken der postindustriellen Gesellschaft machten ihr Werk scheinbar definitiv zunichte. Das Einzige, was gerettet werden konnte, ist der Text, sei er auch außerhalb der Grenzen des Kanons geblieben, allerdings mit einem unbestreitbaren Innovationspotential für das literarische ‚Zentrum‘ (vgl. Ruthner 2004: 38). Schmid ging es unter anderem darum, etwas zu finden, was – mit Dobelli gesprochen – „den Charakter [...] formt“ (DOBELLI 2016).

3.2 „Man muß rufen!“

Schmidas Schriftstellerei erwuchs zum großen Teil aus dem Bedürfnis nach mystischer Erfahrung. Auch in ihren Memoiren erklärte sie sich von Anfang an bereit, dieser „Berufung“ (SCHMIDA 1964: 18) zu dienen, wobei das Schreiben für sie eine Form rituellen Handelns war, dessen Spuren ebenfalls die in ihrem Nachlass erhaltenen, expressionistisch geprägten Dramen tragen.

Diese Werke entbehren allerdings jeglicher Provinzialität und Regionalität. Hätten sie dann einen einfacheren Weg Schmidas zum Kanon bahnen können? Das ist aus mehreren Gründen unwahrscheinlich. Charakteristisch für diese Texte ist nämlich eine von der realen menschlichen Umwelt maximal abweichende fiktive Welt, ein Brechen von sprachlichen Codes und autonomieästhetische Positionen.

Paradigmatisch ist in dieser Hinsicht der vierteilige Dramenzyklus *Die Stadt der Menschen: Tragödie in vier Teilen mit einem kultischen Vor- und Nachspiel*.⁶ Die Niederschrift der ersten drei Teile erfolgte zwischen den Jahren 1913 und 1917. Der vierte Teil bleibt trotz intensiver Nachforschungen unauffindbar. Jeder Teil stellt ein in sich geschlossenes thematisches Gebilde dar. Keiner von ihnen wurde jedoch aufgeführt, obwohl diesbezüglich eine Verhandlung mit dem damaligen Dramaturgen am Volkstheater Heinrich Glücksmann verlief. Der Grund, warum alle Bemühungen um eine Inszenierung misslangen, soll laut Schmida die Andersartigkeit ihrer Dramen gewesen sein. (Vgl. ebd.) Die Texte waren angeblich „ein enormer Schritt aus dem, was die gesamte neuzeitliche Literatur Europas an Dramen bot“ (ebd.). Es fällt jedoch schwer, dieser Behauptung zuzustimmen. Schmidas einigermassen unkritische Selbsteinschätzung stützt sich auf ihre Überzeugung, dass sie sich „zur dramatischen Form der Antike mit Einheit von Ort und Zeit und Öffentlichkeit des Geschehens, ausgedrückt in dem Chor_[3] durchrang, wobei die Handlung aber in einer phantasierten Gegenwart, also nicht in der Antike, spielte“ (ebd.). Wie später zu zeigen sein wird, war ihre Anpassung an zeitgenössische literarische Trends größer, als sie gab.

Authentische Reaktionen auf Schmidas schriftstellerische Arbeit gibt es kaum. Eine aussagekräftige Bewertung ihrer poetischen und ästhetischen Welt ist allerdings in einer Ausgabe der *Theologischen Literaturzeitung* nachweisbar. Die Diktion der Rezension bestätigt paradoxerweise das, was Schmida selbst von ihrem Schaffen behauptete (vgl. obiges Zitat ebd.), nämlich die Andersartigkeit ihrer poetischen Strategien, einerseits ihre Bewunderung für die Modernität und andererseits den anachronischen Blick in die Vergangenheit. Diese Doppelbödigkeit widerspiegelt auch ihre solitäre Position und die damit zusammenhängende Ausgrenzung aus dem Literaturbetrieb, die eigentlich eine Selbstaussgrenzung war. Der Rezensent der besagten Zeitung, der sich mit

⁶ Weitere Dramen aus dem Nachlass: *Andreja: Tragödie in 7 symmetrisch aufgebauten Abteilungen*, *Das karge Mahl*, *Das Drama der grossen Mutter*, *Opferdrama*, *Riold von Rillersperge*. Das Entstehungsjahr der einzelnen Stücke kann nicht belegt werden.

Schmidas Poetik *Neue Feste: Gedanken zum Drama der Zukunft* (1918) auseinandersetzt, betrachtete das Werk folgendermaßen:

Vier Aufsätze behandeln Musik und Drama, Metaphysik der Tragödie, Tragische Urmotive und Neue Feste. Was ‚uns‘ fehlt, ist der Mythos. Er kann uns aber durch gewaltige Dramen nach dem Muster der griechischen Tragödie gegeben werden, die freilich an ihrem Teil aus dem Mythos hervorging. Der Verfasserin schweben Bühnenerlebnisse für Hunderttausende Gleichgesinnter vor, denen mit der Tragödie zugleich eine neue Religion zuteil wird, eine Religion, mit der zwar die Gefahr des Untergangs im Wahnsinn gegeben ist; diese kann aber durch nachfolgendes Satirspiel bezwungen werden. Geschrieben anno 1917! Dem schönen Glauben an diese Art besserer Zukunft verbindet sich die blödeste Verständnislosigkeit gegenüber unserer nationalen Vergangenheit und vorab dem Christentum. Felix Braun-Wien erwartet nach seinem Vorwort, der Leser dieser Aufsätze werde ‚an Glauben gewinnen‘. (SMEND 1920: 283)

Nur am Rande sei angemerkt, dass die Annäherungsversuche Schmidas an die Autoren des Jung-Wien, die von dem oben erwähnten Autor des Vorwortes und Förderer Schmidas, Felix Braun, vermittelt worden waren, keinen sichtbaren Erfolg brachten (vgl. SCHMIDA 1964: 18).

3.3 Die Stadt der Menschen

Die Stadt der Menschen ist ein apokalyptisches Stationen-, Verkündigungs- und Wandlungs-drama, das heißt ein auf die messianischen Absichten eines Visionärs und Menschenführers zugeschnittenes Werk mit religiös codierter Darstellung entfremdeter und erlöster Zustände (vgl. KRAUSE 2015: 204). Es beruht auf räumlicher Kargheit, Hyperbolik der Figurenrede, reichlich verwirrender Handlung und deren Fragmentarisierung. Die Szene und Figuren haben eine metaphorische Tiefe. In Bezug auf den Sprachstil kann man von einer gewissen Zweigleisigkeit des Zyklus sprechen. Den Ausgangspunkt für diese Argumentation bilden übrigens die im obigen Unterkapitel dargestellten Überlegungen bezüglich der angeblichen Andersartigkeit von Schmidas Dramatik. Einerseits lässt sie oft auf der (imaginären) Bühne, ähnlich wie bei ihren esoterischen Treffen, ein chorisches, liturgisch-pathetisches Stimmenspiel im antiken Arrangement ertönen:

Chor der Mönche: (in Bewegung)
Wir wandern in einem Kreis.
Uns hat die Erkenntnis verlassen.
Wir haben die Einsicht nicht mehr,
Der wir herkommend vertraut.

Wir suchen und suchen nicht mehr.
 Wir folgen und folgen nicht gern.
 Wir sind als Gefangene da.
 Die Zeiten rufen zur Tat.

Wer gehen will, folge sogleich
 Den beiden, die ledig des Eides
 Verlassen das Kloster des Athos
 Auf hohem Berge gebaut.

Wir leben und leben nicht mehr.
 Die Kraft ist gebrochen, wir schwanken.
 Kein Weg ist, kein Ziel uns gegeben,
 Und scheiden wir, ist es Verrat.
 (SCHMIDA, Das Urteil: 17)

Der antik anmutende Sprachduktus verweist zwar noch auf die alte, inzwischen verlorene, obwohl durch dialektische Zwiespältigkeit („Wir suchen und suchen nicht mehr“) ergänzte Ordnung und Harmonie des Geistes, aber die alten Botschaften werden nun von ganz neuen, dringenden Appellen überlagert („Die Zeiten rufen zur Tat“). Vor allen Dingen liegt hier ein eindeutiger expressionistischer Sprachstil vor – mit rudimentärer Ausdrucksweise und krasser Dominanz von Substantiven und imperativischen Verbformen:

Das Weib: (triumphierend)
 Herauf!
 (sich zurückwendend) Wasser! Wasser! Wasser!
 Tollwut! Kreisendes Ei!
 Birst! Platze!
 Scheusal heraus!
 Wasser! Wasser!
 (sich etwa anklammernd) Friss mich auf! Schluck mich ein!
 Schlepp mich fort!
 Wasser! Wasser!
 (SCHMIDA, Die Rettungslosen: 3)

Diese Textstelle, die sich auf die dramatische Situation nach einer schweren Naturkatastrophe mit verheerenden Folgen bezieht, steht sinnbildlich für die Beschleunigung des Sprechens und die gesteigerte Dynamik des modernen Lebens. Überdies gelingt es Schmida hier, eine maximale Verfremdung durch Abstraktion zu erreichen. Gerade dazu ist der Expressionismus eine passende Form, die es möglich macht, „Gegenstände und Sachverhalte, die in der außerliterarischen Erfahrung angetroffen werden können, auf Formen, in denen

nur die als zentral geltenden Eigenschaften sichtbar werden, zu reduzieren“ (KRAUSE 2015: 168). Schmidas Blick war allerdings auch in die nahe literarische Vergangenheit gerichtet, denn sie erging sich in *Die Stadt der Menschen* in detaillierten, beinahe naturalistischen Beschreibungen der Szene:

Die Arena ist derart aufgeschüttet, dass sich aus ihr in ihrem Umfange ein Hügel erhebt, dessen Gipfel sich links gegen den Hintergrund zu befindet, [genau wie im ersten Teil]. Die Fläche des Hügels ist mit Gras bewachsen, hie und da etwas Buschwerk, das an einer Stelle tiefer[,] unten dichter und grösser ist, so dass sich ein Mensch darin verbergen kann. Derart maskiert ist auch der untere Eingang, so dass derjenige, der den Hügel ersteigen will, aus Buschwerk hervortreten scheint. Am Gipfel des Hügels befindet sich ein Gebäude, dessen Gewaltigkeit natürlich nur durch das mächtige Portal angedeutet werden kann. Ein schmiedeeisernes Tor verschliesst den Eingang. Vor hier beginnend führen breite flache Steinstufen den Berg herunter[,] und zwar erst in gerader Richtung, dann wenden sie sich von einem Treppenabsatz, der in der Mitte der ganzen Szenerie liegen muss, [einerseits] gegen den Hintergrund, um dorthin zu verschwinden, [andererseits nach rechts zu hinab, wo sich auch ein Eingang befindet]. Alles muss voll Hoheit und Einfachheit sein. Rechts kann der Hintergrund durch einzelne Bäume begrenzt werden. Der Hintergrund selbst ist die Hauptsache. Er stellt die Aussicht auf eine moderne Grosstadt dar, wie sie sich etwa dem Blick von einem Hügel eines Vorortes bietet. Die Stadt erstreckt sich vom Fusse des Berges in das Land hinein, ist aber durchaus übersehbar. Links zieht sich als Rahmen eine sanfte Gebirgskette hin, der auch der Hügel anzugehören scheint. Von rechts zu ist das Land flach, grün, fruchtbar, von Eisenbahnen und Strassen durchgezogen. Im Umkreis ferne Dörfer, Felder. Die Stadt ist neuerbaut, die Häuser sind hoch, grossfenstrig, von Gärten umgeben, aus weissem oder rötlichem Stein, mit Kuppeln und Türmen. Die Dächer aus Kupfer. Die Anlage einheitlich nach einer grossen architektonischen Idee. Die Strassen mit weissen Fliesen gepflastert, Schienen, Brunnen, Viadukte etc. Das Ganze macht irgendwie den Eindruck einer Märchenstadt, welcher Eindruck dadurch vertieft wird, dass sie noch vollkommen unbewohnt ist. Der Himmel ist unbegrenzt.

(SCHMIDA, *Die blutende Stadt*: 1)

Die Handlung, deren Rahmen das kultische Vor- und Nachspiel (*Das Urteil* und *Die Weihe des Tempels*) bilden, beginnt mit der Schilderung eines mythisch anmutenden, allem Anschein nach antiken Arrangements. Im Bergkloster von Athos spricht der Abt ein gewichtiges Urteil. Der seit einem Jahr freiwillig unter diesen Mönchen lebende Städtebauer Urtig bekommt die Aufgabe, den Bau des Doms von Athos zu vollenden. Gebete an Kronos richtend, übermittelt ihm der Abt den heiligen, im Zustand der Kontemplation offenbarten Auftrag: Die Domkuppel von Athos erhält erst dadurch ihre Vollendung, dass ein Dom in der

realen Welt und in der realen Zeit vollendet wird. Urtig soll dementsprechend als Missionär und zeitenwendender Geist in die Welt ziehen und mitten in der modernen Zivilisation eine quasi-messianische Tat vollbringen.

Die dramatische Spannung, welche im Verlauf der Handlung aller drei Teile entsteht, ergibt sich einerseits aus der Konfrontation zwischen den einzelnen Akteuren, die jeweils eine konkrete Haltung zum Leben repräsentieren (z. B. Anton Hilger – Rückzug aus der Gesellschaft, radikal individualistischer und pragmatischer Lebensentwurf), und andererseits aus der Konfrontation zwischen den einzelnen Interessengruppen (z. B. Überlebende, Irre, Führende, Chaos-Stifter). Ein immens wichtiger dramatischer Faktor ist die Masse, die Volksmenge, die durch den Chor repräsentiert wird und die sich abwechselnd auf die Seite dieser oder jener Interessengruppe schlägt. Das Grundprinzip des ersten Teils des Zyklus, des Dramas *Die Rettungslosen*, ist das Oszillieren zwischen zwei Existenzformen: Himmel und Hölle, Leben und Tod. Die Erde wurde nämlich von einer riesigen Naturkatastrophe, dazu noch von einem Krieg heimgesucht. Geschildert wird eine grauenerregende, post-apokalyptische, post-urbane und chaotisch-überwirkliche Landschaft mit herumliegenden Skeletten und Erdlöchern. Das Böse, der Auslöser des Kriegs, bleibt abstrakt und anonym. Das, was von den Städten übrigbleibt, gleicht einem dämonischen Ort, wo der Kampf ums Überleben ausgetragen wird. Im Mittelpunkt der Szene steht ein Hügel mit einer Hütte, die von Anton Hilger, einem blinden Uhrmacher und dessen Tochter Jona bewohnt wird. Die Endzeitstimmung ist allgegenwärtig, dauernd wird die Not expressiv in die Welt hinausgeschrien. Die Überlebenden gleichen wilden Tieren, die auf Berge und Hügel klettern. In dieser existentiellen Bedrohung werden auch die Mitmenschen völlig ignoriert. Hilger stirbt, weil er dem Andrang der Rettungswilligen nicht standhalten kann.

In diesem Augenblick beginnt Urtigs Mission. Er übernimmt die Regie, gibt den Menschen Hoffnung auf einen Neuanfang, spornt sie zum Bau einer neuen Stadt und zur spirituellen Erneuerung der Zivilisation an. Dabei besitzt er nicht nur die nötige moralische Autorität, sondern auch einen gewissen göttlichen Nimbus. Im Bewusstsein der säkularisierten, hoffnungslosen Gesellschaft, in diesem letzten Residuum des Geistigen, gibt es mittlerweile keinen Platz für Gott, aber Urtig nimmt sich dieser Rolle an. Die Menschen sind zunächst davon überzeugt, dass er ein böser Gott ist. Sie schreiben ihm dämonische Fähigkeiten zu, z. B. den Anteil an der Naturkatastrophe. Urtig beherrscht allmählich den ganzen Raum, erläutert seine Zukunftsvisionen und die Menschen schließen sich seinen Parolen an. Anstelle sachlicher Lösungen werden Befehle erteilt.

Im zweiten Teil des Zyklus, *Urtig der Bauherr*, agiert Urtig – siebzehn Jahre nach dem Zerfall der alten Welt – als Erbauer und Verwalter einer

neuen, mythischen Stadt. Das Hauptthema des Dramas ist nun der Konflikt zwischen der individuellen Freiheit und den Interessen der Gemeinschaft, zwischen dem Individuum und den Machtstrukturen im Angesicht einer technischen Katastrophe. Schmida fragt hier nach dem Wert des Menschenlebens im Zeitalter der Technik, Akzeleration und des pragmatischen Denkens. Urtig wird zum ersten Mal mit den Folgen seiner groß angelegten Bau- und Erneuerungskonzepte konfrontiert. Das von ihm ins Leben gerufene Urbanisierungsprojekt ist allmählich zur Karikatur seiner ursprünglichen Pläne verkommen und das ganze Machtzentrum steht kurz vor dem Zusammenbruch. Das neue Jerusalem wurde seiner ursprünglichen eschatologischen Hülle entkleidet und behält die Gestalt einer sozialen Utopie.

Das Symbol für Urtigs geistige und politische Macht, ein phänomenaler Turm, der monumentalste Bau der Stadt und deren Wahrzeichen, droht wegen extremer bautechnischer Experimente einzustürzen. Die Stadt weist zwar Züge einer genialen urbanen Komposition auf, aber sie entbehrt jeglicher humanen Dimension. Es gibt hier keine Kirchen, keine Friedhöfe, die Verstorbenen werden als wertlose Gegenstände gleich verbrannt, keine Feste werden gefeiert. Das ruft eine kurze Revolte gegen Urtig und die ganze Gründergeneration hervor. Überdies werden soziale Töne laut, Entlassungen drohen und die Arbeiter/innen fordern mehr Schutz. Sogar Jona und Urtigs Sohn Froher schlagen sich auf die Seite der revoltierenden Arbeitermasse, wodurch sie die sozial motivierte Revolte in eine Revolte gegen die Vätergeneration verwandeln. Paradoxaerweise gerät Urtig in die Rolle des Unterdrückers und entwickelt sich zum Repräsentanten eines ähnlichen Regimes, zu dem er früher eine Alternative zu bieten glaubte.

Im dritten Teil, *Die blutende Stadt*, geht die literaturhistorische Regression noch weiter. Urtigs Stadt ist als prunkvolles Machtzentrum nunmehr vollendet und sie soll feierlich eröffnet werden. Die Stadt ist allerdings von Angriffen und Unruhen bedroht. Dabei stirbt Urtigs Sohn Froher, wodurch er ein eher neutestamentarisches als altertümlich-rituelles Opfer bringt. Der inzwischen alte Urtig, eine Art Faustgestalt, nimmt alle Schuld für seine Missgriffe und Irrtümer auf sich.

Darüber, was mit Urtig im vierten, fehlenden Teil dieses Dramenzyklus passiert, kann nur spekuliert werden. Aber auch ohne den vierten Teil lässt sich unschwer feststellen, dass seine Mission erfolgreich war. Denn: Im Nachspiel *Die Weihe des Tempels* kehren wir an den ursprünglichen Handlungsort, in die Halle des Bergklosters von Athos, zurück. Bei der Entscheidung der Mönche über den neuen Abt fällt die Wahl auf Urtig, der mittlerweile die höchste Stufe der Erkenntnis erreicht hat und dementsprechend als Berufener anerkannt wird.

Auffallend ist Schmidas Sorge um die allererste Voraussetzung und Bedingung der Erkenntnis wie auch die Integrität des Wahrheitsbegriffs. Als universeller Bezugspunkt des Ichs wird hier das Urerlebnis postuliert, eine Art vorexistentialer Zustand, ein in Worten unaussprechliches Totalerlebnis und der Kern des Ichs (vgl. SCHMIDA 1968: 87). Solch ein Seinererlebnis wird bei Schmida als die eigentliche Wirklichkeit angesehen, wodurch in vollem Umfang die intuitive Erkenntnis rehabilitiert wird. Die Annäherungsversuche des Individuums an das Urerlebnis erfolgen dementsprechend in Visionen und Epiphanien. Hierfür steht vor allem der Protagonist Urtig, in diesem Sinne ein Sprachrohr der Philosophin Schmida. So sieht seine Vision der Stadt der Zukunft aus:

Das Wort versagt mir, denn ich schaue grenzenlos !
 [...]

 Geblendet fast. Die Dächer spiegeln
 Die Mauern leuchten so ! Ah ich erkenne –
 Nun blauer Dunst !
 Ah ! ein Angesicht ! Tief in der Stadt ruht
 Ein Angesicht ! Im dunkelblauen Duft
 Des reichen Frauenhaars ! Geschlossene Augen !
 (immer abgebrochener)
 Ah ! Ich erkenne – es nicht !
 Arme, weisse, halten meine Stadt
 Umschlungen
 (SCHMIDA, Die Rettungslosen: 24f.)

Das aus der zitierten Textstelle hervorgehende, fast prophetische Ergriffen-sein von der menschlichen Dimension der Stadt und generell von der Schönheit des Menschen in einem wichtigen Augenblick ist das Erbe der Literatur der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Nach Theodor Wolpers zeitigt der faszinierende Augenblick keine „Erscheinung Gottes vor der Welt“, sondern „das Hervortreten der Seele der Dinge oder Gedanken, also [...] eine profane, ästhetische Epiphanie, was die klassische Moderne und die heutige Literaturwissenschaft als Schlagwort aufgegriffen hat“ (WOLPERS 1999: 240). Dieser Ausstieg aus der historischen Zeit verschafft dem Eingeweihten, Urtig, einen einzigartigen Zugang zum Wissen und Verstehen, das einer selbstgesteuerten Bewegung gleicht.

Das rahmenprägende Motiv des Dombaus hat auch symbolischen Charakter. Angespielt wird dabei auf den geistigen Bau oder eher Unterbau der Gesellschaft und deren maroden Zustand, auf das moderne, materialistisch und positivistisch begründete Weltbild (vgl. FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ 2010: 20f.), das als Folge

des Industrialisierungs- und Urbanisierungsprozesses und der Dynamik des Lebensstils des an der Schwelle des 20. Jahrhunderts in der Großstadt lebenden, durch allzu viele Sinnesreize, Erlebnisse und Informationen abgestumpften, überforderten, transzendent obdachlosen Menschen zu verstehen ist. Der Mensch muss sich wieder „herauslösen aus der verwalteten Gesellschaft, die von Industrie und Technik bestimmte Dingwelt wieder als sein Gegenüber sehen, um sich selber als Mitte der Welt zu begreifen. Durch die eigene Wandlung wandelt er die Welt“ (BEST 2007: 7). Und eben darum geht es auch im Zyklus *Die Stadt der Menschen*. Überspitzt gesagt, kann man diesbezüglich sogar von einer Moralpredigt Schmidas sprechen, zum Beispiel dann, wenn die Überlebenden am Ende des ersten Teils, *Die Rettungslosen*, geführt von Urtig, ins neue, gelobte Land schreiten:

Wir sind die Menschen, die der Erde geboten !
Einst gehört' ihre Frucht uns !
Einst sandten wir Schiffe
Durch alle ihre Meere und alles war unser.
Nun stellen wir dar den Menschen der Erde
Der nach der Gewalt griff über die Welt !
Nun stellen wir dar der Menschheit Maß
Und brechen den Massstab mitten entzwei.
(SCHMIDA, *Die Rettungslosen*: 54)

Die neue Stadt, die den Menschen als Rettung in der Not von Urtig versprochen wird – „Komm mit ! Ich brauche alle ! alle !“ (ebd. 53), ist lediglich ein Ersatz für die wahre Erlösung. Denn: Die im kultischen Vor- bzw. Nachspiel beschriebene mythische Stadt ist eine Erlösungsmetapher, die auf das neue Jerusalem hinweist, wohingegen die ursprüngliche Stadt in der realen Welt und Zeit nur Chaos und Katastrophe bedeutet:

(einzelne) Die Wasser kommen ! –
– Die Flut ist da ! –
Sie netzt meine Ferse –
Sie fasst mein Gewand –
Entflieht ihr ! Flieht weiter ! –
Kein Halt hier ! Ertrinken ! –
Ist sicher uns ! – Weiter ! –
– Ihr wollt nicht ? –
(Ebd. 31)

Urtig findet in der realen Welt ein wahres Geisterreich, eine verkehrte Welt. Zugespielt gesagt, wird eine Erscheinung mit einer anderen Erscheinung kon-

frontiert. In die realistisch geschilderte Umwelt bricht immer wieder etwas Irreales ein und schafft die Atmosphäre des Rätselhaften und Wunderbaren, die Kausalität wird völlig außer Kraft gesetzt.

Die Menschen, die Bewohner des von Urtig besuchten Landes, das Ziel seiner Mission, sind entwurzelte, verdinglichte, verwechselbare Wesen, die sich in Träume und Halluzinationen flüchten. Sie verständigen sich durch Ausrufe und Wortballungen. Ihre Gesten sind keine verständlichen menschlichen Gesten (vgl. KRAUSE 2015: 168). Die Überlebenden gleichen wilden Tieren, die auf Berge und Hügel wie in einem Alptraum oder Trancezustand klettern. Zeitliche und räumliche Grenzen werden dabei aufgehoben. Es erfolgen Verkündigungen im einfühlend-bejahenden Pathos (ebd. 142):

Komm, wage es ! Ein unendlicher Sprung !
 Hinüber ins Aeusserste !
 Leben ! Leben !
 Eine andere Welt beginnt !
 Dies wird Traum und Träume zu Welten !
 Wage es zu leben !
 O Leben !
 (SCHMIDA, Die Rettungslosen: 28f.)

Die zunächst entauratisierte und später wieder auratisierte Stadt, ein Prototyp für das moderne Siedlungszentrum, dient als Signum für die entfremdete und in den Menschen – durch Zutun des neuen Anführers Urtig – wieder erwachende Macht des menschlichen Geistes, eine der häufigen expressionistischen Utopien. Manfred Brauneck spricht in diesem Zusammenhang von der „Metaphysik des »neuen Menschen“ (BRAUNECK 1970: 8) bzw. von den „Apotheosen einer neuen Zeit“ (ebd.). Die Gestalt Urtigs ist die überzeugendste Offenbarung metaphysischer Autorität, die es möglich macht, dass aus dem Chaos eine neue Ordnung hervorgeht. Die Grundlage dafür ist nicht nur eine machttechnische (das Führungspotenzial Urtigs), sondern auch eine soziale (die Befriedigung materieller Bedürfnisse der unter Hunger leidenden Überlebenden). Die Auseinandersetzung mit metaphysischen Fragen geht mit der Lösung sozialer Probleme einher:

– Wo führst Du uns hin ! –
 Gib uns Brot ! Gib Mühsal ! –
 Hilf uns nur ! –
 Lass uns nicht allein ! –
 – Elend verkommen ! –
 – Wohin gehst Du ? Ich gehe mit Dir !–

– wir gehen mit Dir ! Alle !
gib uns Brot !
(SCHMIDA, Die Rettungslosen: 31)

Urtig ist also eine Art Messias-Figur – mit den Attributen Mission, Verkündung von Wahrheiten, soziales Engagement, Menschenführung – (vgl. KRAUSE 2015: 33), zugleich mit einer gewissen vitalistischen Aggressivität. Er weist auch etliche Züge alttestamentarischer Propheten auf (Hinüberführen des Volkes ins neue, gelobte Land). Lämmert spricht aber auch über die in expressionistischen Dramen auftretenden Odysseus-Figuren, die sich als Retter der Menschheit anbieten (LÄMMERT 1970: 19). Dies gilt ebenfalls für Urtig, der dazu noch als aktivistischer Menschenverbrüderer agiert und die Fähigkeit besitzt, die Massen zu manipulieren. Zu den wichtigen Koordinaten des Expressionismus, die im ganzen Zyklus unverkennbar sind, gehört auch der Vater-Sohn-Konflikt, auf den hier aber nicht näher eingegangen wird.

4 Fazit

Der literarische Kanon funktioniert trotz seiner qualitativen Grundlage (das Schöne, Erinnerungswürdige und Wissenswerte) größtenteils als quantitativer Maßstab (Listen von Autorennamen und Buchtiteln, curriculare Textkorpora). Auch die Wirksamkeit der Kanones als Träger der Transzendenz schwankt erheblich. Demgegenüber kann man auf vergessene und nichtkanonisierte Texte stoßen, die ein enormes qualitatives (formale, thematische Innovation) und geistiges (Glaube, Esoterik) Potenzial mit überzeitlicher Geltung bergen. Deren Erforschung und Etablierung als Forschungsobjekte erfordert den Mut der Literaturhistoriker/innen zur Revision des bestehenden Kanons. Ein Paradebeispiel für ein derartiges Segment der deutschgeschriebenen Literatur ist die Literatur aus der Mährischen Walachei, einer durchaus peripheren literarischen Landschaft, deren Repräsentanten zeigen, wie sich ein regional verankerter Autor oder eine regional verankerte Autorin am zentralen literarischen Geschehen beteiligen kann. Beispielsweise die Texte Susanne Schmidas, Produkte zeitgenössischer Trends (etwa des Expressionismus) und kuriose Randerscheinungen, weisen auf den ersten Blick eine geringe Affinität zum Kanon auf. In diesen Werken kann man aber neben relevanten ästhetischen und geistigen Botschaften auch mannigfaltige Ausgrenzungsmechanismen und außerliterarische Ursachen für misslungene Kanonisierungsprozesse entdecken.

Literaturverzeichnis:

- ANZ, Thomas (2010): *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart: Metzler.
- ASSMANN, Aleida/ ASSMANN, Jan (1987): *Kanon und Zensur als kultursoziologische Kategorien*. In: ASSMANN, Aleida/ASSMANN, Jan (Hgg.): *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München: Fink, S. 7–27.
- BARTOŠ, Josef/ SCHULZ, Jindřich/ TRAPL, Miloš (1980): *Historický místopis Moravy a Slezska v letech 1848–1960, sv. VII*. Ostrava: Profil.
- BECHER, Peter/ HÖHNE, Steffen/ KRAPPMANN, Jörg/ WEINBERG Manfred (Hgg.) (2017): *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder*. Stuttgart: Metzler.
- BEST, Otto F. (2007): *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- BRAUNECK, Manfred (Hg.) (1970): *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. Bamberg: C. C. Buchners.
- BROUČEK, Stanislav/ JEŘÁBEK, Richard (red.) (2007): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Mladá Fronta.
- DOBELLI, Rolf (2011): *Die Kunst des klaren Denkens. 52 Denkfehler, die Sie besser anderen überlassen*. München: Hanser.
- DOLÁKOVÁ, Marie/ HOSÁK, Ladislav (1980): *Dějiny města Bystřice pod Hostýnem. Bystřice pod Hostýnem: MNV Bystřice pod Hostýnem*.
- FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg (2000): *Expresionismus: Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouc: Votobia.
- JAUß, Hans Robert (1970): *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KORTE, Hermann (2002): *K wie Kanon und Kultur. Kleines Kanonglossar in 25 Stichwörtern*. In: *Literarische Kanonbildung*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arold u. Hermann Korte. ARNOLD. München: Text + Kritik. Sonderband IX/2, S. 25–38.
- KRAPPMANN, Jörg (2013): *Allerhand Übergänge. Interkulturelle Analysen der regionalen Literatur in Böhmen und Mähren sowie der deutschen Literatur in Prag (1890–1918)*. Bielefeld: transcript.
- KRAUSE, Frank (2015). *Literarischer Expressionismus*. Göttingen: V&R unipress.
- LÄMMERT, Eberhard (1970): *Das expressionistische Verkündigungsdrama*. In: Braunbeck, Manfred (Hg.): *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. Bamberg: C. C. Buchners, S. 17–31.
- MAREK, Libor (2018a): *Bilder und Stimmen des anderen deutschen Ostens. Eine kritische Edition der Werke deutscher Autoren aus der Mährischen Walachei*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.
- MAREK, Libor (2018b): *Zwischen Marginalität und Zentralität. Deutsche Literatur und Kultur aus der Mährischen Walachei 1848–1948*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.
- MECKLENBURG, Norbert (1986): *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*. Königstein/Taunus: Athenäum.

- RIPPL, Gabriele/ WINKO, Simone (Hgg.) (2013): Handbuch Kanon und Wertung. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- RUTHNER, Clemens (2004): Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert. Tübingen/Basel: Francke.
- RUTHNER, Clemens (2008): „Das Neue ist nicht zu vermeiden.“ Der Literaturkanon zwischen Ästhetik und Kulturökonomie – eine Theorieskizze. In: Struger, Jürgen (Hg.): Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Wien: Praesens, S. 31–60.
- ŠALDA, František Xaver (1905): Ležela země přede mnou, vdova po duchu, který odešel. Dojmy a bolesti. In: Volné směry. Měsíčník umělecké kultury. Jg. IX, S. 3–11.
- SCHMIDA, Susanne (1918): Neue Feste. Gedanken zum Drama der Zukunft. Leipzig: Orion.
- Dies. (1935): Den führenden Geistern Europas angesichts der kulturellen und politischen Weltlage. Wien: Selbstverlag.
- Dies. (1949): Die älteste und die jüngste Philosophie. Ein Vergleich zwischen den Hauptthesen der Vedantalehre und den Resultaten der Philosophie Reiningers. In: Philosophie der Wirklichkeitsnähe. Festschrift zum 80. Geburtstag Robert Reiningers. Wien: Sexl, S. 254–277.
- Dies. (1950): Theater von morgen. Eine Untersuchung über die Wesensform des Dramas in dichterischer und theatralischer Hinsicht. Wien/Köln: Sexl.
- Dies. (1951): Es sind die Götter. Darstellung der menschlichen Urtypen ihrer Schicksale. Wien/Köln: Sexl.
- Dies. (1968): Perspektiven des Seins. I. Band. Systematik. Die vier Aspekte der Erkenntnis. München/Basel: Ernst Reinhardt.
- Dies. (1970): Perspektiven des Seins. II. Band. Mikrokosmos. Die Kategorien der Psychologie. München/Basel: Ernst Reinhardt.
- Dies. (1973): Perspektiven des Seins. III. Band. Selbstinnewerdung. Strukturen des Selbstbewußtseins. München/Basel: Ernst Reinhardt.
- Dies. (1976): Perspektiven des Seins. IV. Band. Makrokosmos. Die fünf Aspekte des Universalen. München/Basel: Ernst Reinhardt.
- SMEND, J[?] (1920): Susanna Schmida-Wöllersdorfer. Neue Feste. Gedanken zum Drama der Zukunft. In: Theologische Zeitung. Nr. 23/24, S. 283.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1993): Outside in the Teaching Machine. New York/London: Routledge.
- WINKO, Simone (2002): Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen. In: Literarische Kanonbildung. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arold u. Hermann Korte. München: Text + Kritik. Sonderband IX/2, S. 9–24.
- WOLPERS, Theodor (1999): Der Kult des Augenblicks. Ein Kunstprinzip bei Wilde, Conrad und Joyce. In: Mölk, Ulrich (Hg.): Europäische Jahrhundertwende: Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900. Göttingen: Wallstein, S. 227–250.
- ZIFFERER, Paul (1916): Die fremde Frau. Berlin: Fischer.

Archivquellen:

- SCHMIDA, Susanne: Die Stadt der Menschen, Tragödie in mehreren Teilen (Das Urteil, Die Rettungslosen, Urtig der Bauherr, Die blutende Stadt, Die Weihe des Tempels) [Manuskript, Typoskript und Durchschlag]. Wienbibliothek im Rathaus, Archivbox 7.
- Dies. (1964): Die Spuren. Autobiographische Erinnerungen von Viktor und Susanne begonnen Ende des Jahres 1964, d. h. nach dem vollendeten 70. Lebensjahr [Durchschlag und Typoskript-Kopie]. Wienbibliothek im Rathaus, Archivbox 7, 4 Fragmente (Feststellungen an meinem 70. Geburtstag, Gedichte).
- Dies. (1967): Ritual der Einweihung [Typoskript]. Wienbibliothek im Rathaus, Archivbox 2, Texte und Abfolgen für die Aufnahme von Schülern des Yoga-Instituts Dr. Susanne Schmida.
- SCHMIDA, Susanne/ BROD, Viktor (1894–1981): Nachlass. Wienbibliothek im Rathaus. ID-Nr. LQH0274287, lokale Signatur ZPH 1699.

Internetquellen:

- DOBELLI, Rolf (2016): Weniger lesen, dafür doppelt. In: Neue Zürcher Zeitung vom 27.08.2016, URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/buchkultur-weniger-lesen-dafuer-doppelt-ld.113256> [01.04.2020].
- INSTITUT Dr. SCHMIDA, URL: <http://www.schmida.com/> [31.05.2020].
- REICH-RANICKI, Marcel (2001): „Literatur muss Spaß machen“. Marcel Reich-Ranicki über einen neuen Kanon lesenswerter deutschsprachiger Werke. Gespräch mit Volker Hage. In: Spiegel vom 18.06.2001, URL: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-19438065.html> [01.04.2020].