

Anfang oder Ende? Zukunftsromane aus den Böhmisches Ländern 1918–1920

Jörg Krappmann – Palacký-Universität, Olomouc

ABSTRACT

Beginning or End? Future Novels from the Bohemian Lands 1918–1920

The future novels written in the immediate post-war period (1918–1920) in the Bohemian Lands are related by two features. On the one hand, they imagine apocalyptic doomsday scenarios that perpetuate the horror of the World War and the political upheavals of the post-war period in excessive form. In terms of content, the texts are closely tied to processing the past and coping with the present, so that they cannot activate the innovative potential of the genre's constitutive thinking of possibility. On the other hand, the authors each tie their narratives to a guiding medium (music, theatre, film) and thus establish within the genre a literary procedure that is still used in contemporary science fiction.

The analysis contrasts (together with illustrative inserts on Hans Flesch's star utopia *Balthasar Tiphó*) the novels *Das große Wagnis* (Max Brod) and *Gespenster im Sumpf* (Karl Hans Strobl) as they, in addition to this modernisation, shed light on the relationship between centre and periphery in the Bohemian Lands.

KEYWORDS

Future Novel, Zukunftsroman, Science Fiction, Literature from the Czech Lands, Literary procedures, Max Brod, Karl Hans Strobl

Der Beitrag beschäftigt sich mit drei Zukunftsromanen von Autoren aus den Böhmisches Ländern, die kurz nach dem Ersten Weltkrieg erschienen: Max Brod: *Das große Wagnis* (1919), Hans Flesch: *Balthasar Tiphó* (1919), Karl Hans Strobl: *Gespenster im Sumpf* (1920).¹ Alle Texte deuten auf der Handlungsebene Möglichkeiten zu einer utopischen Umgestaltung der globalen Gesellschaft der Menschen an, schlagen aber zunehmend in dystopische Strukturen um und münden letztlich in apokalyptische Szenarien unterschiedlichen Ausmaßes.

So unverfänglich dieser Einleitungssatz daherkommen mag, operiert er doch mit unterschiedlichen Genrebegriffen (Zukunftsroman – Utopie – Dystopie – Apokalypse), deren gattungstheoretische Extensionen und kunstsystemische Relationen sich bisher definitorischen Maßnahmen weitgehend verweigert haben. Die Offenheit der Begrifflichkeiten und ihre komplexe Verschränkung innerhalb der literarischen Praxis zeigen gerade paradigmatisch die Rezensionen zu Sibylle Bergs zweitem Brainfuck-

1 Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Projekts *Unknown Worlds – Other Societies – New People. Trans-cultural Processes in Austrian Future Fiction of the Inter-War-Period*, das von der Grantová Agentura der Tschechischen Republik (GAČR, Registernummer 20-029865) gefördert wird.

Roman *RCE: #RemoteCode Execution* (Berg 2022), eine Dystopie, die noch ein Stück apokalyptischer von der düsteren, gar nicht so fernen Zukunft handelt und damit – einschließlich utopischer Weltrettung – das Sci-Fi-Genre auf ein neues Level gehoben hat.² Immerhin stehen die Schubladen, die der Vorgängerroman *GRM* von Berg so fest versperrt hatte, nun wieder für Sortierarbeiten offen.³

Um hier der nicht immer phrasenfreien Literaturkritik und präventiven Definitionsmodellen der Literaturwissenschaft entraten zu können, bietet sich – zumindest für die deutschsprachige Literatur der Zwischenkriegszeit – der Begriff Zukunftsroman als inkludierender Metabegriff an. Der Terminus Zukunftsroman (bzw. Zukunftsliteratur) fand aber bisher wenig Anwendung in umfassenderen germanistischen Arbeiten (Tzschaschel 2002; Brandt 2007; Esselborn 2019), sodass er vorab kurz erläutert werden soll.

ZUKUNFTSROMAN ALS GATTUNGSBEGRIFF

Die Begriffe Zukunftsroman und Science-Fiction werden derzeit aus heuristischen Gründen meist parallel und synonym verwendet.⁴ Das gilt auch für Arbeiten zur Literatur vor dem Zweiten Weltkrieg, obwohl sich die Bezeichnung Science-Fiction erst in den 1950er Jahren durch eine stärkere Rezeption der US-amerikanischen Kulturszene auch im deutschsprachigen Raum durchzusetzen begann (Innerhofer 1996). Damit setzten sich auch erst von diesem Zeitpunkt an die Genrekonventionen durch, die in der anglophonen Science-Fiction seit Hugo Gernsbacks Zeitschriftenprojekt *Amazing Stories* ab 1926 herausgebildet wurden. Die mit Kurd Lasswitz' Erzählband *Bis zum Nullpunkt des Seins* (1871) einsetzende und gegen Ende des 19. Jahrhunderts bereits ausgeprägte Zukunftsliteratur wurde hingegen von Leo Berg, einem der agilsten Organisatoren im *Netzwerk der Moderne* (Sprengel 2010), erstmals unter den Begriff Zukunftsroman subsumiert (Berg 1899). Der Begriff kam in der Folge auch als paratextuelle Beschreibungskategorie zum Einsatz, konkurrierte jedoch mit zahlreichen anderen Bezeichnungen (u. a. Zukunftsbild, utopische Novelle, exotischer Abenteuerroman, Zukunftspanthasie) oder wurde in den jeweiligen Untertiteln genauer attribuiert (z. B. phantastischer/sozialpolitischer/höchst aktueller Zukunftsroman). Auf Science im Sinne von futuristischer Technik wird dabei nicht explizit rekurriert, wodurch der Faktor Zeit in den Texten vor 1945 für die Gattung oder vielleicht besser das Genre Zukunftsroman konstitutiv ist.

Trotzdem konzentrieren sich auch Arbeiten (Innerhofer 1996; Esselborn 2019), die grundsätzlich die spezifische Genese der deutschen Science-Fiction als Zukunftsliteratur anerkennen, auf Texte, deren Plot von technisch-wissenschaftlichen Innovationen bestimmt wird. Dadurch kommt es zu einer Verengung der jeweiligen Textkorpora,

2 Kompilation von Rezensionen aus dem Kulturmagazin *Perlentaucher* (URL: <https://www.perlentaucher.de/buch/sibylle-berg/rce.html>) [29. 09. 2022] und der verlagseigenen Werbeseite von Kiepenheuer & Witsch (URL: <https://www.kiwi-verlag.de/buch/sibylle-berg-rce-9783462001648>) [29. 09. 2022].

3 So kommen die Rezensionen zu *GRM* im *Perlentaucher* nahezu ohne zuschreibende Begriffe aus. URL: <https://www.perlentaucher.de/buch/sibylle-berg/grm.html> [29. 09. 2022].

4 Christoph Rauen beginnt seine Einleitung in den Band *Prestige-Science Fiction* [!] mit der Feststellung: „Zukunftsromane haben – wieder einmal – Konjunktur in der deutschsprachigen Literatur und Literaturkritik“ (Rauen 2020: 7).

die teils bereits widerlegten ideologischen Mustern folgen, jedenfalls aber von der zeitgenössischen literarischen Praxis nicht gedeckt sind.⁵ Unberücksichtigt bleiben dann in dem an sich breiten Spektrum der SF-Forschung so publikumswirksame und folgenreiche Texte wie Hugo Bettauers *Die Stadt ohne Juden. Ein Roman von übermorgen* (1922) und Karl Figdors *Die Herrin der Welt* (1919) oder Versuche, den in Naturalismus und Moderne beliebten Einakter in ein expressionistisch-futuristisches „Entscheidungsspiel“ (Stöckmann 2011: 105) zu konvertieren wie Hugo Sonnenscheins *Die Utopie des Herostrat* (1910). In meinem hier verfolgten Ansatz werden deswegen unter dem Begriff Zukunftsroman Texte verstanden, die die Möglichkeiten zukünftiger Weltgestaltung in ihren Vor- und Nachteilen ausloten oder den Zustand einer Ausgangsgesellschaft als bedroht wahrnehmen und in der Zukunft Veränderungen an der Gesellschaftsordnung einfordern und (zumindest ansatzweise) darstellen.

MAX BROD: DAS GROSSE WAGNIS

Als erster der drei hier näher fokussierten Romane erschien Anfang 1919 (und noch mit dem Impressum 1918) *Das große Wagnis* von Max Brod.⁶ Da der Verfasser den Text selbst als Ausdruck seiner Abkehr vom Aktivismus und Hinwendung zum Zionismus bezeichnete (Brod 1921: 61f.), wurde er bisher meist einer autobiographischen Lesart unterzogen, die eine neuerliche Wende in der seit *Schloß Normepygge* (1908) von Brod aufgeworfenen „Frage nach Welterlösung oder Individualerlösung“ konstatierte (Haring 2001/02: 212). In der streng homodiegetischen Konstruktion und dem bekennnishaften Stil des Textes fand dieses Vorgehen noch zusätzlich Bestätigung. Den Hauptteil des Romans bildet die Darstellung der soziopolitischen Architektur des Freiheitsstaates „Liberia“ (Brod 1918: 56),⁷ der sich im Niemandsland zwischen den Fronten eines bereits mehrere Jahre andauernden, fiktiven Krieges bildete.⁸ Gründer von Liberia ist die an den Psychoanalytiker Otto Gross angelehnte Figur des Doktor Askonas (Anz 2002: 340), ein diktatorischer Machthaber eines zunächst als Kollektivgemeinschaft mit frühkommunistischen Zügen eingeführten Höhlenstaates. Die Aufdeckung des Machtapparates, der vorwiegend auf gezielter Überwachung⁹ und

5 So wertet Hans Esselborn zu Beginn des einzigen (und nur fünf Seiten umfassenden) Kapitels, das sich nicht auf den technisch-utopischen Zukunftsroman beschränkt: „Viele Zukunftsromane sind Teil der politischen Auseinandersetzung in der Weimarer Republik und zeigen meist eine nationalistische, völkische oder gar faschistische Tendenz mit rassistischen Zügen.“ (Esselborn 2019: 188f.) Esselborn bezieht sich hier ausdrücklich auf die Arbeiten von Jost Hermand (1988; 2003), der wiederum an die frühe Studie von Manfred Nagl (1972) anschließt. Die Einseitigkeit der dort vorgenommenen Zuschreibungen wurde bereits mehrfach festgestellt (Friedrich 1995: 173–178, 197–199; Brandt 2007: 26–32).

6 Das genaue Veröffentlichungsdatum recherchierte Primus Heinz Kucher für das Online Epochen-Profil des Projekts *Transdisziplinäre Konstellationen in der österreichischen Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit* (URL: <<https://litkult1920er.aau.at/litkult-lexikon/brod-max/>> [29. 09. 2022]).

7 Die Namensgleichheit mit und die Anspielung auf die Gründungsgeschichte des afrikanischen Staats wird im Text diskutiert: „Sie sind in Liberia, Bester! Im Staate der Freiheit! Negerrepublik? Keine Ahnung. Der Name kam unter uns kurz im Scherz auf, blieb dann aber bestehen.“ (Brod 1918: 56)

8 Ein ähnliches Sujet liegt bereits der Erzählung „Die erste Stunde nach dem Tode“ (1919) zugrunde, die aber wegen des Entstehungszeitpunkts noch stärker die Verantwortung der Politik für den Krieg thematisiert.

9 „Es ist im allgemeinen die Einrichtung getroffen, daß die Bewohner der höheren Höhlengänge von denen der tiefer gelegenen überwacht werden.“ (Brod 1918: 109) Daneben sind die größeren Höhlen nach dem Vorbild des „Ohr des Dionysos“ (Brod 1918: 207) bei Syrakus ausgestattet.

funktionaler Steuerung des Sexualtriebs beruht und durch das „Opfer des Individuums“ (Vassogne 2009: 77) ein nur scheinbares Gemeinwohl erzwingt, führt zu revolutionären und wiederum gegeneinander arbeitenden Aufständen, die schließlich in die Zerstörung der utopischen Kommune durch das Militär münden. Den Konterpart zu diesen innersystemischen Kräften bilden der Erzähler, ein (angeblich) im Fronteinsatz verletzter Musiker, und seine Geliebte Ruth, in deren pflegenden Armen er aus einer traumartigen Bewusstlosigkeit in Liberia wieder erwacht (Brod 1918: 47f.).

Von Ruth wird die zionistische Sendung des Menschen gelebt, der Kampf gegen das unedle Unglück, das Brod – hierin Hugo Bergmann folgend – als Charakteristikum des Judentums ausmachte. Der Text führt auf mehreren Ebenen und in unterschiedlichen Figurenkonstellationen die Verantwortlichkeit des Menschen „für all jenes Übel [vor], das trotz Behebbarkeit und trotz menschlicher Freiheit, es zu beheben, nicht behoben wird“ (Brod 1921: 62). Als möglicher Ausweg aus dieser Paradoxie der Moderne wird eine gemeinsame Zukunft in Palästina avisiert, die jedoch durch den gewaltsamen Tod beider Protagonisten nur als imaginiertes Lebensplan angedeutet werden kann.

Armin Wallas erkannte in dem Roman eine Perspektive für die „revolutionsgeschüttelte Nachkriegsgesellschaft“ (Wallas 2002: 87). Das ist auf der diegetischen Ebene zwar falsch, denn der Krieg dauert während der gesamten Handlung an. Die Handlung selbst aber hat einen prekären Status, da die utopische Gesellschaft nur den angstbesetzten Erlösungsphantasien des Erzählers entspringt, der bei seinem ersten Fronteinsatz desertierte und nun im Gefängnis auf seine am Ende des Romans vollzogene Hinrichtung wartet.¹⁰ Die Einschätzung trifft aber doch den Kern des Krisenbewusstseins in den Böhmisches Ländern, das auch Brod dazu sensibilisierte, den Krieg als „Anbruch des Endes einer Epoche“ zu verstehen (Krolop 2005: 32), das sich nicht geräuschlos vollziehen würde.

Bemerkenswert ist der Ort des utopischen Geschehens, der fernab der Metropolen und Städte, ja scheinbar gänzlich abgeschieden von der Zivilisation liegt. Liberia erscheint so und auch wegen seiner ausgeklügelten Stadt- bzw. in diesem Fall „Höhlenarchitektur“ als Pendant zum Inselstaat Utopia von Thomas Morus, mithin also als statische Raumutopie, die in der Moderne gegenüber den prozessualen und damit dynamischeren Zeitutopien – man denke an Edward Bellamys *Looking Backward* (1888) und seine zahlreichen Responionen (Affeldt-Schmidt 1991: 355) – aus der Mode gekommen war. Den ländlich-regionalen Raum der Freiheitskommune als Illustrierung des „idyllischen, immerhin etwas krähwinkelhaften Dasein[s]“ zu lesen, „aus dem der Zionismus auf die Weltbühne gerissen wurde“ (Brod 1920: 9), scheint also kein allzu großes Wagnis zu sein.

KARL HANS STROBL: *GESPENSTER IM SUMPF*

Anders als Brods Utopie ist Strobls *Gespenster im Sumpf* ein Stadtroman per excellence. Das Szenario sei hier nur kurz umrissen: Wien ist seit längerer Zeit von einem Virus befallen, sodass die Stadt von der Außenwelt abgeschottet wurde und nur über per Floß transportierte internationale Hilfsgüter versorgt werden kann. Die hohe

10 „Amtlicher Vermerk (im Akt): Der Deserteur E. St., bei dem die beiliegenden Papiere vorgefunden worden sind, ist heute erschossen worden.“ (Brod 1918: 338)

Sterblichkeitsrate durch den „morbus Viennensis“ (Strobl 1920: 25) – eine aggressive Mutation des Tuberkulosebazillus – hat die Einwohnerzahl stark dezimiert. Teilweise scharen sich die Überlebenden um eine aus dem Nordbahnhof agierende Restregierung, teilweise halten sie die Fassade ihres ehemaligen bürgerlichen Lebens trotz der bedrückenden Umstände in absurden Akten der Pflichterfüllung aufrecht, die meisten aber fristen eine erniedrigende Existenz in Erdhöhlen. Der äußere Verfall der Stadt findet seine Parallele im moralischen Verfall der Einwohner bis hin zum Kannibalismus.¹¹ Im Rahmen des organisierten Katastrophentourismus gelangt eine Gruppe von amerikanischen Investoren nach Wien, um die Stadt aus geschäftlichen Interessen zu retten. Trotz der Immunisierung durch einen kurzfristig entwickelten amerikanischen Impfstoff schlägt das Unternehmen fehl, da die eigentlichen Drahtzieher des Untergangs zu spät und nicht in vollem Ausmaß erkannt werden. Denn der Krankheitserreger ist lediglich eines der Instrumente der perfiden Racheaktion zweier Opfer des Ersten Weltkriegs. Zum einen der seiner Gliedmaßen beraubte, nur noch aus Rumpf und Kopf bestehende Schembera, der das nach den Gebietsabtretungen im Vertrag von St. Germain rudimentarisierte Restösterreich repräsentiert. Zum anderen der polnische Jude Moishe Seelenheil, der im Krieg mehrfach schwersten Folterungen ausgesetzt war und durch Gewaltaktionen sowohl des russischen wie des habsburgischen Militärs seine Frau und fünf Kinder verloren hat.

Die enge Verschränkung des Untergangs Wiens als Ausgangspunkt einer globalen Apokalypse und eines jüdischen Antagonisten würde auch bei anderen Autoren als dem in deutschnationalen Kreisen gut vernetzten und späterem Landesleiter der Reichsschrifttumskammer für Österreich Bedenken auslösen. Doch so unverhohlen hier das Narrativ der jüdischen Weltverschwörung alludiert wird, so eingehend wird auch die brutale Gewalt gegen die Juden und die latente bzw. sich den jeweiligen Machthabern anbietende Pogromstimmung weiter Teile der Bevölkerung dargestellt, die den Rachefeldzug Seelenheils instigieren. Für beide Figuren lassen sich zudem spätere literarische Parallelen angeben: für den aufgrund der Amputationen bewegungsunfähigen Schembera die Titelfigur des 1939 veröffentlichten Romans *Jonny zieht in den Krieg* des US-amerikanischen Schriftstellers und Drehbuchautors Dalton Trumbo und für das Schicksal Seelenheils der Roman *Juden in Ketten* von Joseph Delmont, einem Pionier der österreichischen Filmindustrie, der auch Mitarbeiter der Prager Zeitschrift *Der Philosemit* war. Der Roman Delmonts galt bei seinem Erscheinen als realistischer jüdischer „Ghettoroman“ (Krolop 1991/92: 69) und präsentiert deckungsgleich die von Strobls Figur erlebte Geschichte des polnischen Judentums. Mit Geschichte und Kultur des galizischen Judentums hatte sich Strobl bereits bei den Vorarbeiten zu seinem Roman *Seide Borowitz* (1918) beschäftigt, der sowohl wegen der einfühlsamen Darstellung Galiziens¹² als auch der jüdischen Lebenswelt seiner

11 „Da ist es nötig geworden, damit nicht diese zweifache Krankheit, die leidliche Seuche, der morbus Viennensis, und die moralische, wieder über die ganze Erde sich ausbreiten, etwas zu tun. Um die Kultur zu retten, war es notwendig, die Stadt sich selbst zu überlassen. [...] Der morbus Viennensis wäre ja zu bekämpfen gewesen, aber die geistige Seuche war unheilbar.“ (Strobl 1920: 52f.)

12 Der Kulturjournalist Hermann Menkes, der selbst aus Galizien (Brody) stammte und mit seinen literarischen und essayistischen Arbeiten zu den wichtigsten „Propagatoren“ des Kulturraums Galizien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde, vermerkt in einer Rezension zu Strobl: „Er brachte den westeuropäischen Kulturhochmut in dieses Land der Armut und des leidvollen Lebens nicht mit.“ (Menkes 1918: 4)

Protagonistin (Eisner 1933: 358) geschätzt wurde und Aufnahme in eine Bibliographie zur neueren jüdischen Literatur fand, die 1925 anlässlich des 14. Zionistenkongresses in Wien herausgegeben wurde (Löwith 1925: 16).

Obwohl die Handlung von *Gespenster im Sumpf* um 1950 angesiedelt ist, wurde der Zukunftsroman von den zeitgenössischen Rezensenten der österreichischen Presse-landschaft als Dokument des politischen, ökonomischen und kulturellen Niedergangs der Habsburger Metropole nach dem Ersten Weltkrieg und des katastrophalen Versorgungszustands der Wiener Stadtbevölkerung gewertet: „Es ist ein Notschrei, der aus einer Stadt dringt, deren Elend am weitesten gediehen ist, die jedoch an einer Straße liegt, die heute alle Menschen wandeln.“ (Hohlbaum 1921: 2; ähnlich, aber weniger wortgewandt bereits Foges 1920 und Donau 1920) Eine eindeutige politische Stoßrichtung des Textes gegen das Rote Wien entspringt aber einer nachträglichen Zu-spitzung (Schmidt-Dengler 2002: 32). Vielmehr finden sich im Text kritische Passagen gegenüber nahezu allen politischen „Ismen“ des Zeitgeschehens, die auf eine grundsätzliche Enttäuschung angesichts des allgemeinen politischen Handelns während und im Vorfeld des Ersten Weltkriegs hindeuten. Der neuen Demokratie wird aber zunächst nicht zugetraut, die Rolle des Garanten der übergeordneten österreichischen Idee einzunehmen, die Strobl in Wien verkörpert sah:

Und dies vor allem war Wien für die Welt: der erste Versuch einer Verschmelzung aller Eigenschaften verschiedenster Völker, erste Begegnung des Westens mit dem Osten, des Nordens mit dem Süden. Welches Genie der Völkerpsychologie könnte feststellen, wie viele Elemente hier gemischt worden sind? Von der Höhe geistiger Erhebung aus gesehen, war Wien das Herz Europas. (Strobl 2020: 129)

Eine vergleichbare Konstellation findet sich in den beiden Beiträgen für die *Neue Rundschau*, in denen Robert Müller die Befindlichkeit der Ersten Republik beurteilt: „Öster-Reich ist tot. Was lebt, ist wieder Ostmark und Wien.“ (Müller 1923: 560) Nur Wien repräsentiere noch die ehemalige Reichsidee, die restlichen Provinzen bildeten nunmehr ein Land. Nur Wien habe „die gesamte Tradition eines Jahrhunderte alten Riesenreiches“, nur dem Wiener seien „das gesamte abendländische, seelische und geistige Leben [...] durch seine Seele hindurch gezogen“ (Müller 1923: 561). Deswegen sei der Wiener „die schlechthin problematische Art der Zivilisation des gesamten Europa“ (Müller 1923: 560), denn die Vielfalt an Einflüssen fördere auch die Vorahnung eines Scheiterns des gesamten Konstruktes, das sich nach dem Ersten Weltkrieg im „Untergang eines Weltentraumes“ (Müller 1923: 565) vollzogen habe. Diesem permanenten Zweifel des Wiener stellt Müller den Optimismus von New York als „Antipoden“ (Müller 1923: 561) gegenüber. Die kulturell-anthropologische Gegenüberstellung von Wien und New York wird meist mit den Erfahrungen begründet, die Müller während eines zweijährigen Aufenthalts in der amerikanischen Metropole sammeln konnte (Köster 1985: 23-29). Aber auch die Reisegruppe in Strobls Zukunftsroman stammt aus New York. Ihr gehört ein Künstler an, dessen Vater aus Wien in die USA ausgewanderte, dort aber zunächst – umgeben von Devotionalien und Reminiszenzen – seine Alt-Wiener Existenz bewahrt. Erst nach den kriegerischen Auseinandersetzungen, die den Untergang der Stadt einleiteten, bricht er in einem Zerstörungsakt die Brücken in die Heimat ab (Strobl 1920: 60f.). Die Begründung dafür, die trotz der Figurenrede auch

als Stellungnahme Strobls zur 1920 noch breit diskutierten Kriegsschuldfrage zu lesen ist, artikuliert aber erst der Sohn als Vertreter der jungen Generation: „Warum haben sie sich den Lügner und Betrüger ausgeliefert, diesen Menschen ohne Gewissen und Ehre, die alles Bestialische wachgerufen haben und alle guten Mächte: Ehrfurcht, Bescheidenheit, Pflichtgefühl mit Hohn überspien.“ (Strobl 1920: 60)

Während die Texte von Strobl und Robert Müller das diskursive Vorfeld zu Joseph Roths habsburgischem Inkassounternehmen in den 1930er Jahren bilden, verlagert Brod die Frage nach der Verantwortung für das Kriegsgeschehen von der politischen Ebene in die individuelle Schicksalsbeziehung seiner Protagonisten. Darauf deuten die expliziten Verweise auf Theodor Storms Novelle *Aquis submersus* (Brod 1918: 38, 337) hin, in der „die Frage nach Schuld und Verantwortlichkeit“ (Grätz 2017: 204) im Hinblick auf die grundsätzlichen Entscheidungsmöglichkeiten des Menschen verhandelt wird.¹³ Das kann hier allerdings nicht näher ausgeführt werden. Nicht ausgespart werden soll aber der satirisch-zynische Seitenhieb Brods gegen den österreichischen Generalstab, vor allem da er bisher von der Forschung nicht ausreichend gewürdigt wurde. In der Rahmengeschichte von Brods Stadtutopie gelangt der Protagonist an einen versteckten Ort, eine idyllische Garten- und Parkszenen, in der besonders auffällig einige Herren um ein Beet stehen, dessen Bepflanzung ständig verändert und neu bestückt wird. Die Blumen symbolisieren in diesem Strategiespiel dabei die Truppenkontingente und die Betrachter das Offizierskorps:

Man wiegt die Höchstkommandierenden geradezu in Frieden ein. Dadurch wird der Krieg für sie zur Abstraktion, zum Schema, zur Gegeneinanderbewegung bloß gedachter, irgendwo vorhandener oder auch nicht vorhandener Massen. Nur wenn das Gefühl, wenn jeder Gedanke an die Wirklichkeit erloschen ist, kann die denkbar richtigste Entscheidung im Interesse der Allgemeinheit gefällt und frei von allen materiellen Störungen gleichsam im luftleeren Raum ausgeformt werden. (Brod 1918: 18)

Den Zukunftsromanen der Nachkriegszeit blieb aber der Weltkrieg als Erlebnis und nicht als Abstraktion eingeschrieben. Die Wirklichkeit der Vergangenheit bestimmt noch weitgehend den Ausblick auf die Zukunft. Strobls textuell vollzogene Zerstörung der Metropole Wien unter den Augen einer globalen Öffentlichkeit ist dabei das Gegenstück zu Brods Vernichtung der Landkommune Liberia, die nur in den idiosynkratischen Vorstellungen des unzuverlässigen Erzählers stattfindet, aber auch darüber hinaus nur eine marginale Episode im fiktiven Kriegsgeschehen wäre. Unter dem Blickwinkel von Zentrum und Peripherie ist festzuhalten, dass der aus Mähren stammende, regional gebundene Strobl die Großstadt Wien zum Gegenstand seiner Apokalypse macht, während der Prager Max Brod nur das geographisch wie von seiner soziopolitischen Bedeutung her periphere Liberia untergehen lässt. Obwohl das Korpus an einschlägigen Texten recht gering ist, beschränkt sich der Befund nicht auf die beiden Einzeltexte, sondern deckt sich mit den Konstellationen in anderen apokalyptischen Zukunftsvorstellungen zwischen 1918 und 1920. So in der Erzählung *Die Sonnenseuche* (1920) des Wiener Früh-

13 Ruth konstruiert eine pädagogische Apparatur, die die Entscheidungsfähigkeit bei Kindern fördern soll: „Ja, der schnelle Entschluß ist eben das große Wagnis.“ (Brod 1918: 103; Herv. im Original)

expressionisten Heinrich Nowak und in der Zukunftsvision *Baltasar Típho* des aus Brunn stammenden Hans Flesch-Brunningen.¹⁴ Im letztgenannten Text verliert die anfangs als Hort der Kultur und Politik eingeführte Hauptstadt eines von der Erde abgespaltenen Planeten ihre zentralistische Machtposition gegenüber regionalen Kleinstädten, die am Ende des Romans zu weitgehend autonom agierenden Stadtstaaten aufsteigen. Die zunehmende Dysfunktionalität der Metropole wird schließlich durch die Übertragung der Herrschaftsgewalt auf regional operierende Institutionen behoben.

Der Hang zur Zerstörung der Großstadt Wien in den apokalyptischen Zukunftsromanen der Nachkriegszeit fällt vor allem deswegen auf, da in den österreichischen Zukunftsromanen vor dem Ersten Weltkrieg das „alte Wien“ mit seinen Traditionen als Ruhe- und Fixpunkt in den futuristischen Modernisierungstürmen fungierte. Und es passt ins Bild, dass den in diesem Sinne apologetischen Wientexten, die allesamt von gebürtigen Wienern verfasst wurden (Vincenz Chiavacchi, Rudolf Hawel, Sigmund Wilhelm) mit Pankraz Schuk ein Autor aus der mährischen Provinz entgegentritt.¹⁵ Dabei handelt es sich bei seinem 1924 erschienenen Roman *Die letzten Wiener* trotz des Titels nur insoweit um eine Apokalypse, als hier der Niedergang eines kaisertreuen Familienverbandes, also der letzten Wiener ‚echten Schlags‘, innerhalb der demokratisierten Wiener Nachkriegsgesellschaft dargestellt wird.¹⁶

MEDIUMPRÄFERENZ ALS VERFAHREN

Es ist ein allgemeines Signum der Literatur der direkten Nachkriegszeit, dass die Gegenwart als Zustand der Krise wahrgenommen wurde. Bemerkenswert ist aber, dass auch die Zukunftsromane in einem destruktiven Krisenbewusstsein verfangen bleiben und selbst in den futuristisch weit ausgreifenden Varianten lediglich die negativen Elemente in zugespitzt apokalyptischen Visionen in die Zukunft extrapolieren. Dies gilt besonders für Texte von Autoren aus den Böhmisches Ländern, denen durch die Gründung der ersten Tschechoslowakischen Republik eine Option zur Überwindung der Krise mit eutopischem oder zumindest utopischem Potential zur Verfügung gestanden hätte. Das durch die Folie des Untergangsszenarios eingeschränkte Möglichkeitsdenken kompensieren die Texte aber durch narratologische Details, die erheblich zur Gattungsdynamik des Zukunftsromans in der Zwischenkriegszeit beitragen.

14 Nowak legte allerdings stets Wert auf seine familiäre Bindung an die Böhmisches Länder (Prachatitz; Allenkowitz). „Die tschechische Herkunft prägte das Elternhaus. Der Vater schrieb sich Novák, bis er bei der Einrichtung eines Ladengeschäftes [...] seinen Namen widerwillig eindeutschen mußte, worüber sich auch der Sohn zeitlebens ärgerte. In der Familie wurde weiterhin Tschechisch gesprochen.“ (Ihrig/Janetzki 1984: 186)

15 Eine differenzierte Einordnung der Zukunftstexte dieser hier lediglich aus dem Blickwinkel lokaler Apologese vereinten Autoren findet sich in meinem Beitrag in der vorangegangenen Nummer der *brücken* (Krappmann 2022).

16 Möglicherweise handelt es sich bei dem Roman von Schuk um eine Replik auf den „Geselligkeitsverein D' letzten Weaner“, in Strobls Zukunftsroman der gespenstische Überrest biedermeierlicher Stadtkultur: „Das satzungsmäßige Ziel war ein gemüthlicher Untergang, die satzungsmäßigen Mittel zur Erreichung dieses Zieles: Pflege von Freundschaft, Geselligkeit und Humor.“ (Strobl 1920: 91) Die Schatten der Vergangenheit, die zu einer Belastung für die neugegründete Republik werden würden, bezeichnete bereits Alfred Polgar in einer Glosse der Zeitschrift *Der Friede* (05. 07. 1918) als „Gespenster“ (Polt-Heinzl 2012: 46).

Da sich die Forschung zu Brod auf die Genese zionistischen Denkens und die Abkehr von den politischen und kulturellen Vorstellungen des Berliner Ziel-Kreises konzentrierte, blieb bisher unbemerkt, dass die immerhin knapp 50 Seiten starke Rahmenhandlung eine längere Traumsequenz enthält, in der außerhalb der Höhlenkommune des Dr. Askonas eine weitere utopische Vorstellung imaginiert wird:

So bestand etwa einer meiner ersten Eindrücke in diesem Traume darin, daß man mir die Partitur des Werkes zeigte: sie war schief über eine riesige Landkarte von Europa hin gedruckt, begann irgendwo bei Schottland und setzte sich [...] über Mitteleuropa bis nach Südrussland fort. Gleichzeitig war es mir als säße ich irgendwo in einem engen, schlecht beleuchteten Schulzimmer, wo einzelne Chöre dieser großen Symphonie geübt wurden. (Brod 1918: 36)

Aus dieser Partitur entspinnt sich die utopische Vision von einem „akkordisch geeinten Musik-Europa“ (Brod 1918: 45), deren Umsetzung jedoch vom allerdings mehrfach als unzuverlässig markierten Erzähler aus der Perspektive des laufenden Krieges heraus als vorerst unrealistisch zurückgewiesen wird. Die Vereinigung Europas bleibt aber gerade durch den Akt der (scheinbaren) Diskreditierung als mögliche zukünftige Perspektive erhalten, da diese utopische Friedenskomposition eben nicht weitergeführt wird und somit auch nicht der apokalyptischen Erzähllogik der Binnengeschichte unterliegt. Fortgeführt wird aber die musikalische Kompositionstechnik als stilistisches Ordnungsprinzip des Romans, was bereits der Prager Judaist Friedrich Thieberger in einer der frühesten Rezensionen des Romans konstatierte (Thieberger 1919: 62–64).¹⁷

Der von Brod eingeschlagene Weg eines an ein Medium gekoppelten poetologischen Verfahrens im Zukunftsroman wird von den regionalen Autoren Flesch und Strobl mit größerer Verve vorangetrieben. Dem auf Emotionslosigkeit und einer starren hierarchischen Struktur basierenden Staatsgefüge des Planeten Karina entflieht der Alleinherrscher Balthasar Tiphos aus Fleschs gleichnamigem Zukunftsroman, indem er sich in eine esoterische Kommune begibt, die auf einer exotischen Insel im „Haus des Herzens“ (Flesch 1919: 93) ein hedonistisches Ideal zwischen sexueller Ausschweifung und meditativer Verinnerlichung lebt.¹⁸ Der engagierte Workout des Machthabers wird aber von seinen politischen Gegnern mittels des chemoelektrischen P-Strahlenverfahrens aufgezeichnet.¹⁹ Die eher nicht jugendfreien, keinesfalls aber systemkonformen Aufzeichnungen werden dann als Liveübertragung auf eine hauptstadtnahe Insel, eine Art astrales Coney Island, projiziert und der Bevölkerung als begehbares und teilweise interaktive Attraktion zugänglich gemacht. Das reale Agieren des

17 Auch Hermann Menkes resümierte: „Musik ist die Seele dieses visionären, ekstatischen Romans von Max Brod.“ (Menkes 1919: 3)

18 Dass in *Zivilisationsflucht und literarische Wunschräume* (Reif 1975), der einschlägigen Monographie zum Exotismus der ästhetischen Moderne, Fleschs antizivilisatorische „Südseephantasie“ nicht berücksichtigt wird, verweist einmal mehr auf die Schwierigkeiten der germanistischen Literaturwissenschaft vor dem cultural turn, sich populären (damals noch „trivialen“) Genres wie Zukunftsroman bzw. Science-Fiction zu öffnen.

19 Die wichtigste Eigenschaft der P-Strahlen ist „die Pontopotenzen, d.h. die Fähigkeit durch den Äther eine energietragende Brücke zu schlagen, ohne dass räumliche oder zeitliche Verschiebungen in der transportierten Masse“ (Flesch 1919: 72) entstehen.

Protagonisten in der virtuellen Matrix führt aber, anders als in Peter Weirs *Truman-Show* (1998), nicht zum Ausbruch Tiphos aus der inszenierten Sitcom, sondern zu einer Revolution der Bevölkerung gegen das dystopische Staatsmodell des Planeten.

Auch in Strobls *Gesperster im Sumpff* gibt es ein Mastermedium, das die morbide Welt des untergehenden Wiens dominiert. Offensichtlich ist die Eingangshalle des Bahnhofs, von dem die „Regierung“ ihre gouvernementalen Restbefugnisse steuert, als Kulisse eines absurden Theaters konstruiert. Die Wände der Halle sind mit Urlaubsbildern aus den Regionen Österreichs verkleidet, die von der „grünen Mizzi“, einem Lorelei-Double, als Reiseziele feilgeboten werden.²⁰ Im Vordergrund spielen vier Männer den Weltkrieg als Kartenspiel nach, dessen Regeln erst noch erfunden werden müssen. Zwischen den handelnden Figuren agiert der Regierungschef als epische Vermittlungsinstanz in den aus „Pappendeckel“ (Strobl 1920: 146) erbauten Kulissen, unterstützt von einem Chor im Bühnenhintergrund, der bei Bedarf das patriotische Volkslied *Das ist mein Österreich* (Strobl 1920: 155) intoniert.²¹ Begleitet wird der Volksvertreter ohne Volk (alle Überlebenden in Wien bekleiden „Staatsämter“) von einem germanophilen Souffleur, der seine fremdwortreichen Ankündigungen „entwelscht“ (Engel 1918: 5). Zu allem theatralischen Überfluss mutieren finanzielle Abgaben an die Regierung sprachlich zu „Regiebeiträgen“ (Strobl 1920: 156). Lediglich die Lokomotive, die „zur Hälfte“ in der Wand des Bahnhofsgebäudes steckt, scheint real zu sein, referiert aber zugleich auf den wohl dramatischsten und spektakulärsten Eisenbahnunfall der Moderne.²²

Leser wie Protagonisten erkennen bald, dass von diesem operettenhaften Schmierentheater – ein Abglanz der einstigen Blüte des Wiener Theaters – keine Lösung zu erwarten ist. Deswegen schickt Strobl seine Figuren an geheimnisvolle Orte und in rätselhafte Situationen, deren vermeintliche Auflösungen nur in noch geheimnisvollere und rätselhaftere Szenarien münden. Leser, die noch in den 1980er Jahren digital sozialisiert wurden, fühlen sich dabei in ein Adventure Game der ersten Generation versetzt. Die Figuren ziehen von Raum zu Raum, lösen darin eine Aufgabe (gesprächlich ‚Quest‘ genannt) und gelangen auf das nächste Level. Da das übergeordnete Narrativ aber unentdeckt bleibt, manövrieren sich die Protagonisten letztlich in Sackgassen, aus denen sie keine Escape-Taste befreit und ein Game Over die unabdingbare Folge ist. Wie konsequent Strobl dieses narrative Modernisierungsspiel betreibt, soll abschließend ein Ausschnitt belegen, in dem eine Metalepse – für weitere literarische

20 „Wir hatten eigens für sie unterhalb des Kahlenberges einen Lurleifelsen [sic!] erbaut. Aus Kunststein. Für die Reisenden auf dem Wasserweg. Da mußte sie nun sitzen und ihre Haare kämmen, grüne Haare selbstverständlich. Die goldenen Locken bei Heine sind ja Unsinn. [...] Sie war überaus stilvoll eingerichtet, nach den Entwürfen von Richard Teschner, der ist ja Spezialist für dämonische Mittelwesen“ (Strobl 1920: 158).

21 Der Text stammt von dem Literaturhistoriker Adolf Bekk, der durch Arbeiten über Shakespeare und Hölderlin bekannt wurde. Das Lied ist enthalten im offiziellen, von Heinrich Dieter herausgegebenen *Soldatenliederbuch für das kaiserlich-königliche Heer* (Salzburg: Pustet 1881). Der Text ist einsehbar unter: URL <[https://de.wikisource.org/wiki/Das_ist_mein_Oesterreich_\(Bekk\)](https://de.wikisource.org/wiki/Das_ist_mein_Oesterreich_(Bekk))> [29. 09. 2022].

22 Am 22. 10. 1895 durchbrach ein Zug am Pariser Kopfbahnhof Montparnasse bei einem fehlerhaften Bremsmanöver die Außenwand. Die späterhin ikonischen Bilder fanden durch Ludwig Ritter von Stockerts Publikation *Eisenbahnunfälle* (Leipzig: Engelmann 1913) Verbreitung – und sind heute im Internet in mehreren Formaten zugänglich. Zwar ohne Bild, aber mit einer bildhaft-photographischen Beschreibung wurde der Unfall u. a. in der *Neuen Freien Presse* vermeldet (*Neue Freie Presse* Nr. 11195, 25. 10. 1895, S. 6).

und cineastische Darstellungen von Zukunft stilbildend – funktionalisiert wird. Die handelnden Akteure sind Miss Gulliver, die Tochter des amerikanischen Großinvestors, und der anarchistische Wiener Chefideologe Dr. Neu:

Was lesen Sie?

Seine Hand sank über Mund und Kinn herab, streckte sich nach dem Buch. Un-erklärliches war in seinem Gesicht [...]

Was ist das? beharrte sie, froh, bleiben zu dürfen.

Es ist ein Buch, ein Roman: „Gespenster im Sumpf“ von einem Karl Hans Strobl. Und, denken Sie: Das Sonderbare ist, dass darin ein Doktor Neu und eine Miss Selina Gulliver vorkommen, die alles das erleben, was wir miteinander erlebt haben. Und ich lese eben diese Stelle, in der dieser Doktor Neu zu seinem Schrecken Miß Gulliver eintreten sieht. Er liest ein Buch und auf ihre Frage, was das sei, antwortet er, daß es ein Roman: Gespenster im Sumpf sei, in dem ein Doktor Neu und eine Miss Gulliver vorkommen, die eben dasselbe erleben. Also daß sie bei ihm eintretend, ihn über einem Buch findet, in dem sich genau dasselbe zuträgt, immer wieder dasselbe. (Strobl 1920: 261)

Das Buch reicht nur bis zu dieser Szene, da die Fortsetzung von den Akteuren erst erlebt werden muss. Einstweilen besteht der Rest des Buches nur aus leeren Seiten. Der Verweis auf die noch zu beschreibenden weißen Blätter ist über den Roman von Strobl hinaus für den Zukunftsroman in Österreich und den nun politisch eigenständigen Böhmisches Ländern symptomatisch. Denn einen Anfang im Sinne eines politischen Aufbruchs oder zumindest die Andeutung eines zukünftig einzuschlagenden Weges sucht man in den Endzeitvisionen der Jahre 1918–1920 noch vergeblich. Aus gattungsdynamischer Sicht werden aber vor allem von den regionalen Autoren narratologische und wissenspoetologische Möglichkeiten aufgezeigt, die in den nächsten Jahrzehnten das Genre Zukunftsroman prägen werden.

LITERATUR

- Affeldt-Schmidt, Birgit (1991): *Fortschrittsutopien. Vom Wandel der utopischen Literatur im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler.
- Anz, Thomas (2002): Indikatoren und Techniken der Transformation theoretischen Wissens in literarischen Texten – am Beispiel der Psychoanalyse-Rezeption in der literarischen Moderne. – In: Maillard, Christine/ Titzmann, Michael (Hgg.), *Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 331–347.
- Berg, Leo (1899): Der Zukunftsroman. – In: *Literarisches Echo* 2/3 (01. 09. 1899), 159–165.
- Berg, Sibylle (2019): *GRM. Brainfuck*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Berg, Sibylle (2022): *RCE: #RemoteCode Execution*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Brandt, Dina (2007): *Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945. Gattungstypologie und sozialgeschichtliche Verortung*. Tübingen: Niemeyer.
- Brod, Max (1918): *Das große Wagnis*. Leipzig, Wien: Kurt Wolff.
- Brod, Max (1920): *Sozialismus im Zionismus*. Wien, Berlin: Löwit.

- Brod, Max (1921): *Heidentum, Christentum, Judentum. Ein Bekenntnisbuch*. Bd. 1. München: Kurt Wolff.
- Donau, Grete (1920): Gespenster im Sumpfe. – In: *Wiener Montags-Journal* 40/2029 (31. 12. 1920), 3f.
- Eisner, Pavel (1933): Německá literatura na půdě ČSR od roku 1848 do našich dnů [Deutsche Literatur auf dem Boden der Tschechoslowakei von 1848 bis heute]. In: *Československá vlastivěda. Díl VII: Pisemnictví*. Praha: Sfinx, 325–377.
- Engel, Eduard (1918): *Entwelschung. Verdeutschungswörterbuch*. Leipzig: Hesse & Becker.
- Esselborn, Hans (2019): *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Vom technisch-utopischen Zukunftsroman zur deutschen Science Fiction*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Flesch, Hans (1919): *Baltasar Tipho: Eine Geschichte vom Stern Karina*. Leipzig, Wien: E.P. Tal & Co.
- Foges, Max (1920): Phantastische Romane. – In: *Neues Wiener Journal* 28/9744 (21. 12. 1920 Mittagsblatt), 3f.
- Friedrich, Hans-Edwin (1995): *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*. Tübingen: Niemeyer.
- Grätz, Katharina (2017): Aquis submersus. – In: Demandt, Christian/ Theisohn, Philipp (Hgg.), *Storm-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler.
- Haring, Ekkehard W. (2001/02): Modernekritik und literarischer Messianismus bei Brod. – In: *brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei. NF* 9–10, 205–219.
- Hermand, Jost (1988): *Der alte Traum vom neuen Reich. Völkische Utopien und Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- Hermand, Jost (2003): Weiße Rasse – Gelbe Gefahr. Hans Dominiks ideologisches Mitläufertum. – In: Esselborn, Hans (Hg.), *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 48–57.
- Hohlbaum, Robert (1921): Die Gespenster von Wien. – In: *Neues Grazer Tagblatt* 3/124 (22. 02. 1921), 1f.
- Ihrig, Wilfried/Janetzki, Ulrich (1984): Nachwort. – In: Nowak, Heinrich, *Die Sonnenseuche. Das gesamte Werk 1912–1920*. Wien, Berlin: Medusa.
- Innerhofer, Roland (1996): *Deutsche Science Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Köster, Thomas (1985): *Bilderschrift Großstadt. Studien zum Werk Robert Müllers*. Paderborn: Igel.
- Krappmann, Jörg (2022): Untergänge der Versuchsstation. Konservative Zukunftsromane der ‚Frühen Moderne‘. – In: *brücken. Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft* 29/1, 93–104.
- Kropol, Kurt (1991/92): Sammlungsruf in zwölfter Stunde: Der Philosemit (1931/32). – In: *brücken. Germanistisches Jahrbuch. NF* 1, 65–76.
- Kropol, Kurt (2005): Zur Geschichte und Vorgeschichte der Prager deutschen Literatur des „expressionistischen Jahrzehnts“. – In: Ders., *Studien zur Prager deutschen Literatur*. Wien: Edition Praesens, 19–64.
- Löwit, Richard (1925): *Ein Viertel-Jahrhundert jüdischer Literatur 1900–1925, anlässlich des XIV. Zionistenkongresses in Wien herausgegeben von der Buchhandlung R. Löwit*. Wien: Löwit.
- Menkes, Hermann (1918): Seide Borowitz. Ein Ghetto-Roman von Karl Hans Strobl. – In: *Neues Wiener Journal* 26/8900 (14. 10. 1918), 3f.
- Menkes, Hermann (1919): Im Höhlenstaat. Max Brod: Das große Wagnis. – In: *Neues Wiener Journal* 27/9123 (01. 04. 1919), 3.
- Müller, Robert (1923): Der letzte Österreicher. – In: *Neue Rundschau* 34/I, 560–569.
- Nagl, Manfred (1972): *Science Fiction in Deutschland. Untersuchungen zur Genese, Soziographie und Ideologie der phantastischen Massensliteratur*. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde.
- Polt-Heinzl, Evelyne (2012): *Österreichische Literatur zwischen den Kriegen. Plädoyer für eine Kanonrevision*. Wien: Sonderzahl.
- Rauen, Christoph (Hg.) (2020): *Prestige-Science Fiction – Neue deutschsprachige Romane zwischen Kunstanspruch und Unterhaltung*. Berlin u. a.: Lang.

- Reif, Wolfgang (1975): *Zivilisationsflucht und literarische Wunschräume. Der exotische Roman im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (2002): Wien 1918: Glanzloses Finale. – In: Ders., *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 24–52.
- Sprengel, Peter (Hg.) (2010): *Im Netzwerk der Moderne: Leo Berg. Briefwechsel 1884–1891. Kritiken und Essays zum Naturalismus*. Bielefeld: Aisthesis.
- Stöckmann, Ingo (2011): Entscheidungsspiele: Rainer Maria Rilkes Prager Einakter. – In: Todorow, Almut/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Prag als Topos der Literatur*. Olomouc: Universitätsverlag, 103–116.
- Strobl, Karl Hans (1920): *Gespenster im Sumpf. Ein phantastischer Wiener Roman*. Leipzig: Staackmann.
- Thieberger, Friedrich (1919): Max Brod: „Das große Wagnis“. – In: *Esra 1/2*, 62–64.
- Tzschaschel, Rolf (2002): *Der Zukunftsroman in der Weimarer Republik. Eine geschichtswissenschaftliche Untersuchung*. Wetzlar: Förderkreis Phantastik.
- Vassogne, Gaëlle (2009): *Max Brod in Prag. Identität und Vermittlung*. Tübingen: Niemeyer.
- Wallas, Armin A. (2002): Kulturzionismus und jüdische Identität. Die Zeitschriften *Jerubbaal* (1918/19) und *Esra* (1919/20) als Sprachrohr und Diskussionsforum der zionistischen Jugendbewegung in Österreich. – In: Ders. (Hg.), *Jüdische Identitäten in Mitteleuropa. Literarische Modelle der Identitätskonstruktion*. Tübingen: Niemeyer, 61–100.