



Medienimpulse
ISSN 2307-3187
Jg. 59, Nr. 1, 2021
doi: 10.21243/mi-01-21-21
Lizenz: CC-BY-NC-ND-3.0-AT

Gewalt und bürgerliches Subjekt beim „brutalen Naturalisten“ Franz Schamann

Jan Budňák

Der aus Brünn stammende, ab 1902 in Wien wirkende Autor und Journalist Franz Schamann (1876–1909) wurde zu Lebzeiten und darüber hinaus einhellig als extremer Naturalist betrachtet. In der Tat finden sich in seinen Texten zahlreiche Repräsentationen von symbolischer sowie physischer Gewalt in (epochen-)typischerweise proletarischen bzw. armen ländlichen Milieus. Im Beitrag werden Schamanns frühe, in Brünn und Südmähren spielende Texte analysiert: das Volksstück Liebe (1901) und sein erster Erzählband Mährische Geschichten (1902). Während in Liebe die Tötung als ein legitimer und selbst von bürgerlichen Institutionen sanktionierter Ausweg auf dem Weg zum idealisierten bürgerlichen Subjekt gewertet wird, sind die Figuren der Mährischen Geschichten in einem Netzwerk

der Gewalt gefangen, das ihnen kaum andere als gewalttätige Handlungsoptionen offenlässt. Die breite Streuung von Funktionen der Gewalt in Schamanns Texten wird abschließend als Krisensymptom des bürgerlichen Subjekts (Andreas Reckwitz) kontextualisiert.

Franz Schamann (1876–1909), author and journalist born in Brno/Brünn and working in Vienna from 1902 on, was unanimously regarded as an extreme naturalist both during his lifetime and afterwards. As a matter of fact, there are numerous representations of symbolic and physical violence in his texts, set mostly in proletarian or poor rural milieus. In this paper, Schamann's early texts set in Brno and South Moravia are considered: the 'Volksstück' Liebe (1901) and his first volume of short stories, Mährische Geschichten (1902). While in Liebe homicide is shown as a legitimate way out, sanctioned even by bourgeois institutions, towards an idealized bourgeois subject, the characters in Mährische Geschichten are caught in a network of violence that leaves them with little options other than violent action. In conclusion, the broad distribution of functions of violence in Schamann's texts is contextualized as a symptom of crisis of the bourgeois subject (Andreas Reckwitz).

o. Einleitung

Einleitend sei aus der kurzen Notiz zitiert, in der das *Grazer Tagblatt* seine Leserinnen und Leser über den Tod des Schriftstellers Franz Schamann (1876–1909) informierte:

(Schriftsteller Franz Schamann †.) Am 5. d. [M., d. h. am 5. September¹ 1909] starb in Wien der Schriftsteller Franz Schamann im Alter von 33 Jahren. Schamann ist nach einem Leben voll Sorgen und Not verschieden. Charakteristisch für sein Schaffen war ein

brutaler Naturalismus. Trotz seiner poetischen Kraft verspernte er sich durch die Wahl seiner Stoffe selbst die Bühne. Schamann hat jahrelang an einem Lungenleiden² schwer gelitten, dem er endlich erlegen ist. (Anonym 1909)

Gemessen an der heutigen – beinahe absoluten – Unbekanntheit Schamanns sind seine Nachrufe in österreichischen und besonders in mährischen deutschsprachigen Zeitungen gar nicht so dünn gesät, wie man erwarten würde. Brünner Zeitungen – anders als ihre Wiener Pendanten – bringen Erinnerungstexte zu Schamann vereinzelt sogar noch in den 30er-Jahren (vgl. Glück 1932). Der Brünner Autor und Dramaturg Guido Glück (1882–1945) macht Schamann 1927 auch zu einem der Protagonisten seines Brünner Schlüsselromans *Narren des Lebens* (vgl. Glück 1932: 21). Schließlich ist eine bedeutende Passage aus dem zweiten Band von Karl Hans Strobls (1877–1946) *Memoiren* (Strobl 1942) Schamann gewidmet. Strobl, der von 1900 bis 1913 in Brünn lebte und als Finanzkonzipist arbeitete, nahm regen Anteil am deutschsprachigen literarischen Leben der Stadt. In der Passage wirft er einen sarkastischen Blick auf seinen Brünner literarischen Gefährten und neigt dabei sicherlich zu (überheblichkeitsbedingten) Übertreibungen. Es lässt sich der Passage aber auch deutlich entnehmen, dass der Name Schamann und eine Neigung zu Extremen im literarischen Betrieb Brünns um 1900 eins waren. Strobl nennt Schamann einen „Übernaturalisten“ und spezifiziert dies folgendermaßen:

[...] der Mann aus dem Volke, der Arbeiterdichter. Es war bei ihm alles wie mit der Holzhacke gehauen und es ging so blutig und

grausam und gewaltsam zu, dass man eine literarische Gänsehaut nach der anderen bekam. Mord, Blutschande, Totschlag, Brandstiftung und was das Strafgesetzbuch nur an Untaten enthält, waren seine dichterischen Leibgerichte. Er schrieb hauptsächlich Dramen, und seine Bühnenwerke waren eine überlebensgroße Anhäufung von Greueln. (Strobl 1942: 184)

Diesen karikierenden Blick auf Schamann findet man allerdings nicht nur in den Nachrufen nicht, wo eine gewisse Milde zu erwarten ist; man findet ihn genauso wenig bzw. höchstens gedämpft und mit Anerkennung vermischt in zeitgenössischen sowie auch in den wenigen nachgetragenen, zumeist publizistischen Auseinandersetzungen mit seinen Texten wieder. Diese bilden somit ein viel geeigneteres Fundament zur Analyse dessen, was auf die zeitgenössischen Leserinnen und Leser, Zuschauerinnen und Zuschauer an Schamanns Texten anstößig wirkte. Einer dieser interessant reflektierenden Texte stammt ebenfalls aus der (allzu flotten) Feder von niemand anderem als Karl Hans Strobl, der 1909 noch kein Bestsellerautor und Vorsitzender der österreichischen Reichsschrifttumskammer wie zum Zeitpunkt der Verfassung seiner Brünner Memoiren, sondern „die beste Hoffnung“ (Schick 1906: 18) der Mährischen Moderne war. In seinem Nachruf auf Schamann hebt Strobl zum einen dessen ‚naturalistisches‘ Persönlichkeitsfundament, zum anderen aber auch die künstlerische Intensität von Schamanns „unbedingtem Naturalismus“ hervor. Darin gleicht der Grundtenor von Strobls Nachruf auf Schamann den meisten anderen Nachrufen, er sei hier deshalb ausführlicher, weil repräsentativ, wiedergegeben:

Der Grundzug seines Wesens war eine unbändige, robuste Kraft, eine rücksichtslose Härte der künstlerischen Überzeugung, ein unbeugsamer Wille. Niemals war er weichen Stimmungen hingegeben, er sah die Welt ohne versöhnenden und verklärenden Schimmer. Seine Abstammung und sein ganzer Bildungsgang machten ihn zum unbedingten Naturalisten. Daß er dies war, zu einer Zeit, wo der Naturalismus als Moderichtung schon abgewirtschaftet hatte, machte ihm seinen Weg so schwer. Die Versöhnung und Verklärung, das Beschönigen und Verzuckern war ihm unmöglich, denn er war Schilderer aller Brutalitäten und Lächerlichkeiten des Lebens nicht aus kluger Berechnung, sondern weil er seinem Wesen nach nichts anderes sein konnte. Es war ihm nicht gegeben, Kompromisse abzuschließen. Mehr als einmal scheiterte die Auf-führung seiner dramatischen Werke an einem Zensurverbot. Und er war unfähig, sich zu beugen und „anstößige“ Stellen zu entfernen. [...]

Schon in [dem, JB] Erstlingswerk *Liebe* war sein Wesen als Dramatiker klar umrissen. Er liebte blutrünstige Vorgänge, starke Bühnenwirkungen und scheute vor keinen Unmöglichkeiten zurück. Er brachte Vorgänge auf die Bühne, die sonst kaum anzudeuten gewagt oder nur in frivolen Verkleidungen gebracht werden. Und von diesen grellen Szenen ging eine solche große dramatische und dichterische Kraft aus, daß man von ihnen hingerissen war. Ich erinnere mich eines Abends vor Jahren, an dem Schamann im Kreise einiger Freunde und einiger Schauspieler eines seiner Dramen vorlas. Es war ein sehr langes Stück und Schamann war ein sehr schlechter Vorleser. Aber die Vorgänge dieses Dramas stürmten mit solcher Wucht auf den Zuhörer ein, die Ereignisse und Menschen wurden so lebendig, daß man ganz gebannt war. Ein

Hauch von Größe wehte daraus, man spürte die ungeheure Konzentration und Anspannung des Willens, dieses sicherste Zeichen eines echten Dramatikers. (Strobl 1909)

Aus den zitierten Stellungnahmen zu Schamanns Werk, gleichgültig, ob sie Schamanns als extrem und brutal empfundene Stoffwahl und Ästhetik als Pathologie oder durch Faszination rahmen, ergibt sich deutlich, dass Schamann in der spätbürgerlichen, späthabsburgischen Zeit durch seine Gewaltrepräsentationen das Les- und Theaterpublikum (und die Zensur) aus der Reserve lockte. Er bewegte sich, ein Autodidakt, der mit dreizehn Jahren schon die Realschule verlassen musste (Kaufmann 1981: 177), an der Grenze des künstlerisch Repräsentier- und Konsumierbaren. Relevant ist hier also zu fragen, in welchen Bereichen der sozialen Welt Schamann die Brutalität ausmacht, genaugenommen wie durch sie das Bürgerliche und das Proletarische als reale soziale Segmente und – sich überlappende – Wertesysteme beleuchtet werden. Stichprobenweise werden zu dieser Analyse Schamanns erstes Drama *Liebe* (1901) und sein erster Prosaband *Mährische Geschichten* (1902) hinzugezogen, neben der zeitlichen Nähe ihrer Entstehung auch aufgrund ihrer mährischen ‚Affiliation‘ gewählt.

1. Liebe: Befreiung der Proletarier zu bürgerlichen Subjekten durch Gewalt

Das Volksstück *Liebe* (1901) ist der erste in Buchform veröffentlichte Theatertext des jungen Franz Schamann – das frühere Volksstück *Die Ziegler* (1900) wurde im Gegensatz dazu zwar im

Juli 1900 im Theater an der Wien aufgeführt, aber nie gedruckt (vgl. Ender 2018: 174). Was die Gewalt angeht, bietet *Liebe* ein breites Spektrum an Facetten, die dieses Phänomen als das Fundament des im Text dargestellten proletarischen Milieus erkennen lassen. Bemerkenswert ist allerdings, dass Schamanns Drama die Gewalt auch als dasjenige Mittel porträtiert, das zum Ausbrechen aus dem sich multiplizierenden, omnipräsenten Kreislauf der Gewalt im deklassierten Milieu führt. Wider Erwarten wird im Damentext des „Arbeiterdichters“ und „brutalen Naturalisten“ Schamann der Ausweg aus diesem Kreislauf der suburbanen, proletarischen Existenz mit viel Vertrauen auf herrschende liberalbürgerliche Institutionen und vor allem auf die ‚klassischen‘ Werte der bürgerlichen Subjektkultur (Reckwitz 2020) gestaltet.

Als Milieubild entspricht *Liebe* den Proletarierdramen des Naturalismus haargenau. Die Handlung spielt in den 1890er-Jahren „in einem der letzten Häuschen der Gomperzgasse“ (Schamann 1901: 2) in Brünn, am Rand eines der vielen von armen Familien bewohnten industriellen Stadtteile des damaligen ‚österreichischen‘ bzw. ‚mährischen Manchester‘. Der dramatische Text ist auch in zeitlicher Hinsicht verknüpft und konzentriert, was ihm eine starke prototypische Dimension verleiht: Der Kern der Handlung spielt am Weihnachtsabend, Akt 4 ein halbes Jahr später. Prototypischen Charakter hat auch die Wahl der Figuren. Das verkommene proletarische Milieu wird durch die große Familie der alten Josefa Nowak repräsentiert, die aus ihren vier Kindern und deren Familienangehörigen bzw. Bekanntschaften besteht: der äl-

testen Tochter Antonia Herget, Mutter von drei Kindern und Ehefrau des nichtsnutzigen Alkoholikers Christoph Herget, und Antonias Geschwistern Klara und Albin sowie der jüngsten Schwester Sophie, einem Brünner ‚süßen Mäd‘ und ihrem Verlobten, dem Bankangestellten Ernst Lobner. Die Ausgangssituation sowie das Verhalten der Familie, insbesondere der Mutter Josefa Nowak, wirken wie eine bittere, tragikomische Parodie auf den bürgerlichen Haushalt und bürgerliche Konventionen. „Die Wohnung liegt tiefer als das Niveau der Straße“ (Schamann 1901: 4), heißt es bezeichnend in der Regieanweisung. Die Familie wird auf eine passiv-aggressive Art von der scheinheiligen und auf Ansehen bedachten Mutter regiert.

Der Unterschied zwischen dem, wie es in der Familie ‚intern‘ zugeht, und dem Bild, das von ihr nach außen hin bewahrt werden soll, könnte kaum größer sein. Diese Doppelmoral wird zunächst beim Umgang der Mutter mit dem Glauben bzw. mit Kirchenangelegenheiten sichtbar. Vorgezeichnet wird dies durch ihr unwiderstehliches erstes Entree in die „düstere, fast unheimliche“ (Schamann 1901: 4) Wohnung voll von Weihwasserbehältern: „G‘lobt sei Jes‘ Krist! Teufel noch amal, is‘ das a Kälten, Teufel noch amal! Ich hab‘ die ganzen Füß‘ abg‘frozen; in alle Kirchen haben’s im Winter Bretter am Fußboden, nur bei dei Dominikaner nit!“ (Schamann 1901: 11). Unmittelbar darauf geht Josefa zum Zählen des durch Kerzenverkauf erwirtschafteten Kleingeldes über.

Durch die Kombination von zur Schau gestellter Frömmigkeit einerseits und der Hemmungslosigkeit in (mit-)menschlichen und finanziellen Angelegenheiten andererseits wird Josefás Verhaltensmuster nicht nur im Bereich Glauben charakterisiert. Das eigentliche Thema des Stücks ist die Doppelmoral Josefás und ihrer Familie in Sachen der Liebe. In der Familie wird Liebe als ein Gemisch von rührender Sentimentalität – Sophie, das ‚süße Mädł‘, singt ununterbrochen populäre Lieder – und hemmungsloser Ausbeutung derjenigen Männer praktiziert, die sich darauf einlassen, die ihrer Kraft verfallen, wie der junge Bankbeamte Lobner. Der Text lässt keinen Zweifel daran, dass dies dem fragwürdigen Input der Matriarchin geschuldet ist, obwohl die ganze Familie mehr oder weniger eifrig mitmacht.

Der Einfluss der Mutter wird zu Beginn des Textes bloß angedeutet und könnte unter Umständen auch als Satire gelesen werden:

Albin: Schau'n S' Mutter, so macht sie's [Sophie] Jedem! Statt dass sie bei Einem halten thät', fliegt sie mit Ander'n 'rum, halt' den zum Narren – sagen S' ihr doch, dass das nit geht.

Josefa: Gib mir Ruh, ich will von nix wissen; sie kann doch machen was ihr passt – nur kan' Schkandal, denn nach'r sollt' s' mich kennen lernen. [...]

Albin: No, und was glauben S', soll mit mir g'scheh'n? Ich soll am End' mein Lebtag zuschau'n?

Josefa: Musst Dir halt a Arbeit, oder a Stellung suchen!

Albin: Deswegen sag' ich doch, dass sich die Sophie bei Einem halten soll, der uns Alle dann versorgt.

Josefa (hält mit dem Zählen inne [sie verkauft Kerzen in der Kirche], sieht Albin überrascht an; pfiffig). Ja, das wär' was! Herrgott! (In den alten Ton fallend.) Ah na, ich will von nix wissen! (Schamann 1901: 15)

Der Ratschlag, den die alte Josefa für ihre mittlerweile erwachsenen Kinder hat, lautet „g'scheidt sein“ (Schamann 1901: 16) und „beten, Mäd'l, beten! Dass Dir nix passiert, und – dass Dich Kaner sieht!“ (Schamann 1901: 17).

Bald ist es jedoch um Josefás Liebenswürdigkeit – und auch ihre scheinbare Harmlosigkeit – geschehen, sobald die „Anständigkeit“ der Familie von einem ihrer Angehörigen bedroht wird. Bezeichnend ist die Konversation mit ihrer Tochter Klara, die zwar ein uneheliches Kind hat, die es aber auch geschafft hat, sich von der Familie zu lösen und zwar in äußerster Armut, aber anständig – eben ohne Anführungsstriche – zu leben. Es werden hier also zwei Arten von Anstand konfrontiert – innerer (Klara) und äußerlicher (Josefa):

Josefa: Na! Ich hab' schöne Sachen von Dir g'hört! Was hast D' denn mit dem Commis bei Deiner Herrschaft? Ich hab' a saubere Tochter, das muß ich sagen!

Klara: Ein ganzes Jahr haben S' sich um mich nicht gekümmert - -

Josefa (fällt ihr in das Wort): Ich kümmer' mich auch weiter nit um Dich; ich will Dir nur sagen, daß D' ja nit denkst, ich hätt' an' Platz für Dich, und Dein Bastard'l. [...]

Klara: Seh'n S' Mutter, ich bin nicht so, wie die Sophie, ich bin Gott sei Dank, ein anständiges Mäd'l - -

Josefa (giftig): Anständiges Mäd'l? He! - A anständiges Mäd'l is' verplempert? Ha?!

Klara (weinend): Unglück ist Unglück!

Josefa: A Schlampen bist, ja! (Höhnisch.) Unglück sagt' s'! (Schamann 1901: 19–20)

Allein dem großen Ausmaß der verbalen Gewalt (*hate speech*, Butler 2006) seitens der Mutter ist die Sympathielenkung im Stück deutlich zu entnehmen. Während Josefa auch angesichts des Verhaltens ihrer Tochter Sophie, die – lungen- und wohl auch geschlechtskrank – parallele Liebesbeziehungen zu einem Hauptmann und zu dem naiven Bankbeamten Lobner unterhält und an dem die ganze Familie finanziell parasitiert, an ihrer Konzeption von „Anstand“ festhält, emanzipieren sich ihre übrigen drei Kinder im Laufe des Stücks davon. Der direkte Zusammenhang zwischen Josefes Erziehung zum ‚Scheinbewahren‘, das jedoch materiell am Verkaufen von ‚Liebe‘ (Sophie) und an der Vernichtung des Opfers dieses Handels (Lobner) beruht, wird schließlich von Antonia gegenüber ihrer Mutter formuliert: „Die letzte Class' Ihrer Schul' – ist das Spital!“ (Schamann 1901:118) Sophie, das süße Mäd'l, stirbt am Schluss an ihren Krankheiten, Lobner kann sich zwar im letzten Moment von ihr lösen, ist aber auch angesteckt und davon bedroht, dass seine Geldunterschlagungen in der Bank und in seiner Familie entdeckt werden.

Die Ausbeutung durch ‚Liebe‘, die von der Familie mit dem Bankangestellten Lobner betrieben wird, dem einzigen – soziologisch besehen – bürgerlichen Charakter im Text, beruht auf der für die

Jahrhundertwende typischen Phänomenologie der Liebe als rational nicht kontrollierbarer Gewalt. Dieses Konzept kennen wir freilich von berühmteren Zeitgenossen Schamanns – Otto Weininger und Sigmund Freud. In Schamanns *Liebe* wird Liebe aber tatsächlich als „Gift“ versinnbildlicht. Das geht mit einer grundsätzlichen Entwertung dieser Emotion einher. Dieser Zusammenhang wird zuletzt selbst dem berauschten Lobner klar:

Ich weiß jetzt, was die Sophie ist, und dennoch lieb' ich sie – sie kommt mir vor wie eine Giftblume, deren Gefahr wir kennen, aber trotzdem immerfort ihren Geruch einsaugen; er berauscht uns, und das ist der Reiz, der uns fesselt. Der hält mich hier, ich kann mich nicht losreißen – wenn's auch mein Unglück ist - - -. (Schamann 1901: 118)

Dieses Urteil über *die* Liebe wird gegen Ende auch von Antonia, der Sympathieträgerin des Textes, wiederholt und unmissverständlich generalisiert: „Er [Lobner] hat Gift eing'nommen, da hat er Recht. D i e Liebe! – Ach! – Liebe ist Fluch!“ (Schamann 1901: 125) So ist paradoxerweise die ebenfalls sterbende schöne Sophie die einzige Figur, die zwischen „rechte[r]“ Liebe und ihrer eigenen Praxis von Liebe als Rausch, Gewalt und (Auto-)Destruktion unterscheidet. Sie sagt zu Lobner, der noch immer nicht von ihr loslassen will und damit seine Existenz bedroht:

[...] das war keine rechte Liebe – ich hab' Deine Liebe nicht verdient! Ich hab' Dich um Deine schönste Zeit gebracht – ach! Wir Beide sind noch Kinder – Du musst Dir ein and'res Mäd'l suchen, als ich's bin, weißt, eins von die Anständigen – [...] verzeih' mir!“ (Schamann 1901: 131)

Neben diesen Äußerungen symbolischer Gewalt (vgl. Moebius/Wetterer 2011), die sich zum Großteils als implizite Auseinandersetzungen zu den Themenkomplexen Erziehung als Gewalt, Konvention als Gewalt und Liebe als Gewalt dem dramatischen Text lesen lassen, enthält Schamanns *Liebe* auch eine Szene, die seinem Ruf des „brutalen Naturalisten“ am ehesten entspricht: die – sich auf der Bühne abspielende – Tötung Christoph Hergets durch seine Ehefrau Antonia, die älteste Tochter der Josefa Nowak. Die Motive für diesen Totschlag bestätigen die grundsätzliche Annahme Bourdieus, die hinter seinem Konzept der symbolischen Gewalt steht, dass nämlich „das Eingebundensein in Strukturen und Prozesse symbolischer Gewalt [...] alle sozialen Akteure bis in ‚das Innerste der Körper‘ [prägt] und [...] ihre Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata [strukturiert] und [...] so mittelbar zur Entstehung physischer Gewalt bei[trägt]“ (Christ/Gudehus 2013: 4). Demzufolge hängt auch dieser Totschlag als Akt der ultimativen physischen Gewalt mit der in der Familie Nowak/Herget betriebenen ‚Praxis der Liebe‘ aufs Engste zusammen. Christoph Herget, ein arbeitsloser Trinker und Spieler, befiehlt seiner Frau Antonia, seine Spielschulden mit ihrer ‚Liebe‘ zu begleichen: „De zwölf Gulden zahlst nit; da gehst hin, und er wird schon mit Dir ins Reine kommen!“ (Schamann 1901: 109). Die äußerste physische Gewalt im Stück wird dann folgendermaßen repräsentiert:

Toni [Antonia] (wild): Mich verkaufen? - - Mich, Dein ehrliches Weib um Schnaps verschachern?! – G’schlagen hast, g’stohlen hast – ich hab’ nichts g’red’t, aber mich verkaufen!? – Krepier! (Sie schleudert ihn zu Boden, würgt ihn, wobei sie auf seinem Brustkorb kniet.)

[...] (Toni erhebt sich, versetzt Herget einen Fußtritt, kreischt).
(Schamann 1901: 110)

Die spontane Tötung Hergets durch Antonia stellt die Klimax des Stücks dar, allerdings deckt sich diese nicht ganz mit dem klassischen Katharsis-Konzept des Aristoteles. Nach Aristoteles' *Poetik* ist die Katharsis „dann erreicht, wenn sich das Moment der Wiedererkennung (*anagnórisis*) mit dem Umschlag vom Glück ins Unglück (*peripéteia*) überlagere (*Poet.* 1452a22–1452b14). Der Wechsel werde durch einen schwerwiegenden Fehler (*hamartía*) des Helden herbeigeführt (*Poet.* 1452b10–15)“ (Marx 2012: 32). Bei Schamann erweist sich aber die Tötung eben nicht als *hamartía*, sondern als eine Befreiung der Tötenden von dem Getöteten und der Doppelmoral, deren Nutznießer er ist. Antonia muss im Grunde keine Konsequenzen ihrer Tat tragen, und es herrscht Einverständnis darüber in der fiktionalen Welt des Stücks. Sie wird freigesprochen und vom Brünner Bürgermeister sowie von ihrer Familie verstanden und unterstützt. Schamanns Stück ist somit nicht auf eine Katharsis, herbeigeführt durch die ‚tragische Größe‘ einer Figur, die den Untergang heldenhaft akzeptieren und erleiden muss, hin strukturiert. Die einzige Person, bei der die Tötung auf Ablehnung stößt, ist die Mutter Josefa, die diesmal weniger auf das Ansehen der Familie bedacht ist – vielmehr scheint sie prinzipielle Einwände gegen die Tötung von *Ehemännern* durch *Ehefrauen* zu haben, nennt Antonia „Luder“ und „Furie“ (Schamann 1901: 111, 112) und erweist sich – als Matriarchin und prägende Kraft der familiären Zustände – somit als die einzige unbelehrbare Hüterin der ‚männlichen‘ (Herget) Herrschaft. Diese Koa-

lition der Matriarchin mit dem getöteten Vater ist gewiss ein aus gendertheoretischer Sicht paradoxer Befund – als ein aus moralischer Sicht zu verurteilender Zusammenschluss zweier ‚Menschenverkäufer‘ ist sie jedoch logisch.

Diese moralische Scheinheiligkeit hat jedoch bei anderen Figuren – und vor allem überraschenderweise bei führenden bürgerlichen Institutionen – mit der Tötung Hergets definitiv ausgedient. Antonia wird zwar umstandslos verhaftet, wird aber nach einigen Monaten wieder freigesprochen, der Brünner Bürgermeister Winterholle^{3r} verschafft ihr eine Stelle als Krankenpflegerin im Krankenhaus, ihren Kindern Plätze im Waisenhaus (wo sie „gut erzogen werden [...] und wenn der Mann ‘was sagt, dann g’schieht’s auch“, Schamann 1901: 117), solange die Mutter nicht wieder zu Hause ist. Barsch lehnt Antonia den Vorschlag Josefas ab, die Kinder sollen „zur Großmutter“ gehen. Dementsprechend haben auch die übrigen Familienmitglieder Verständnis für die Tötung. Die Tötung lässt sich in diesem Fall also durchaus als eine befreiende und moralisch sowie institutionell sanktionierte, gerechte Tat verstehen, durch die die falsche Moral der Josefa Nowak endgültig abgeworfen wird.

Mit nur ein wenig Übertreibung handelt es sich bei Schamanns *Liebe* also um ein ‚bürgerliches Trauerspiel‘ besonderer, nämlich post-bürgerlicher Prägung, allerdings mit zwei Vorbehalten: dass zum einen die bürgerlichen Verhaltens- und Wertennormen von den zu Bürgern herangewachsenen Proletariern übernommen werden, während der Bürger Lobner (genauso wie die adeligen

Protagonisten der bürgerlichen Trauerspiele Lessings oder Schillers) als characterschwach dargestellt wird und von den ‚edel‘ gewordenen Proletariern zur Vernunft gerufen werden muss. Zum anderen ist *Liebe* strukturell gesehen keine Tragödie im aristotelischen Sinne, deren kathartische Wirkung auf die Zuschauerinnen und Zuschauer durch den unvermeidlichen, die ‚tragische Größe‘ dokumentierenden Untergang des Protagonisten erzielt würde. *Liebe* bietet vielmehr eine warnende Erzählung, es ist ein moralisches Rührstück, das den Untergang der Schwachen und die Rettung der Belehrbaren zeigt. Dadurch wird die bestehende ethische Norm bestätigt und gefestigt. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die physische Gewalt. Diese spontane, reine, ‚gerechte‘ Gewalt wird im Drama als die rettende Tat, als ein Deus ex machina präsentiert.

2. Mährische Geschichten: Gewalt als unentrinnbares Netz

Im Vergleich zu *Liebe* (1901) sind Schamanns *Mährische Geschichten* (1902) wesentlich stärker von Determinierung bestimmt, skeptischer, brutaler. Während *Liebe* auf eine Art (Wieder-)Herstellung des achtbaren bürgerlichen Subjekts (vgl. Reckwitz 2020: 249–250 u. a.) im Proletariermilieu hinausläuft, zeigen Schamanns frühe Erzählungen die (physische) Gewalt als eine unvermeidbare Kettenreaktion, in der die Protagonistinnen und Protagonisten zugrunde gehen. Ihre Möglichkeiten, sich im Status Quo, sei es im Bereich des Glaubens bzw. der Kirche, der Gerichtsbarkeit, des Militärs oder der Familie, zu arrangieren, sind extrem einge-

schränkt, sie sind in ihren düsteren Welten gefangen und gestalten diese auch in diesem Sinne mit. Das Projekt des liberalen bürgerlichen Subjekts, das sich durch äußere Tüchtigkeit und innere Tiefe (vgl. Reckwitz 2020: 112–123) auszeichnet, geht hier in exzessiven Gewaltinszenierungen unter.

Am komplexesten wird die Verflechtung von Gewalt-Ausüben und Gewalt-Erleiden in Schamanns erster *Mährischer Geschichte* mit dem Titel *Veruna* (Schamann 1902: 7–51) dargestellt. Durch die Kombination von realistisch-mimetischen mit symbolischen, imaginierten Sequenzen ist sie auch poetologisch interessant und weist auf post-naturalistische Symbolizität hin (vgl. z. B. Hauptmanns *Hanneles Himmelfahrt*, 1893). *Veruna* ist die Geschichte eines mährischen Dorfmädchens, das bei einem Vergewaltigungsversuch durch einen Gendarmen diesen tötet, aus Scham allerdings beim Gericht die Aussage verweigert und als Mörderin hingerichtet wird. Den zweiten Teil der Erzählung stellen Verunas Visionen von Jesus bei der Kreuzigung dar, der von ihr als Erlöser von Armen und Opfern von Gewalt abgelehnt wird; Veruna selbst wird vom Text als ‚Ersatz-Erlöserin‘ für diese von Jesus als vernachlässigt empfundene Gruppe vorgestellt. Bis zuletzt schwingt die Erzählung zwischen echter und scheinbarer Erlösung in einer Vermischung von Mimesis und Symbolizität. Hier die Hinrichtungsszene:

Es schien ihr, als stünde dort statt des [ihres, J. B.] Galgens, das Kreuz von Golgatha, und an diesem hieng der Galiläer. Das Kreuz wuchs empor, wuchs in das Gigantische, in das Unendliche, es

schien allmählich den Himmel zu berühren, eine Aureole ergoß ihr mildes Licht auf den Märtyrer der Liebe, [...] dieser beugte sich mit der rechten Hälfte seines Körpers herab, umschlang Verunas Leib, und hob sie zu sich. Sie fühlte den kalten Arm, der sie hob, eisiges Frösteln durchrieselte sie, der Gottsohn drückte einen Kuß auf ihre Stirne - - das Bild entschwand ihr in tiefer Nacht. Sie fühlte nichts und hörte nichts, plötzlich gab's einen Ruck im ganzen Körper, eine Schlag im Schädel, als ob ihr das Hirn berstete ... [...]

Der Sarg lag im Grabe; der Vertheidiger ließ seufzend einen Dornenkranz hinabfallen, seine Liebesgabe an die arme Gehenkte, die soviel Jugend, soviel Schönheit und ihre reine Jungfräulichkeit mit hinübernahm in das Nichts, von welchem wir träumen, es wäre das ewige Leben. (Schamann 1902: 49–51)

Abgesehen von dem tragisch-hoffnungsvollen Schluss ist die Erzählung voll von Gewalt, von symbolischer (z. B. der Kirche gegen die Verurteilte), darunter auch verbaler (z. B. seitens der Dorfbewölkerung gegen die Verurteilte) Gewalt, aber insbesondere von physischer Gewalt. Der Vergewaltigungsversuch kommt unvermittelt gleich zu Beginn der Erzählung und wird mit großer Deutlichkeit geschildert:

[...] Sie würgte ihn; er versetzte ihr wuchtige Faustschläge gegen die Stirne, so daß ihr feurige Funken vor den Augen sprühten, sie achtete dessen nicht, aber rasend gemacht, sprang sie mit den eisenbeschlagenen Absätzen auf seinem Brustkorb herum, daß ihm die Rippen brachen – mit vieler Noth zog er den Säbel, holte zum Schlage aus, da hatte sie auch schon das Gewehr erfaßt, wollte abdrücken, es gieng nicht, [...] sie drehte einfach das Gewehr um

und versetzte ihm mit dem Kolben einen Schlag, daß die Schädeldecke zertrümmert wurde und die Augen aus den Höhlen quollen.
(Schamann 1902: 9–10)

Ganz im Klaren ist sich Veruna auch über den systemischen Charakter des Gewaltaktes, der sie das Leben gekostet hat. Sie reflektiert über ihn nicht nur expliziter als über die sexuelle Gewalt, sondern – und das ist für Schamanns *Mährische Geschichten* typisch – multipliziert diese auch ‚aktiv‘, ohne zu versuchen sich in der Opferrolle einzunisten. Im Grunde wiederholt sie das, was ihr vom Gendarmen angetan wurde, an ihrem jüngeren Bruder, der sie im Gefängnis besucht. Nur ein Eingriff von außen, ein ‚Deus ex machina‘, rettet sie vor dem Verlust der – in der Schlusszene immerhin nochmal zu ihren Gunsten ins Spiel gebrachten – Jungfräulichkeit:

Du! Ich bin rein, kein Mensch noch hat diesen Leib genossen – Tonku. Du! Du mußt – ich will wissen, weshalb ich sterbe, ich will wissen, was mir den Tod gebracht hat?“

[...] Sie schmeichelte ihm, ihre Augen blieben starr, wie die eines Panthers, auf Tonek gerichtet; sie leckte seine Hände, sein Gesicht, preßte ihn an sich, so daß er wimmernd aufschrie - - mit einemmale warf sie ihn zurück, riß die grauen Sträflingskleider vom Leibe und [...] zitterte in der lüsternen Erregung, die der Gedanke an die Manneserkennung in ihr hervorrief.

Tonek verlor die Besinnung, im nächsten Moment stürzte er auf Veruna los, warf sie auf das Cavalett, zog die Decke über die Leiber und schrie, heulte wie ein junger Hund.

In diesem Augenblick rissen ihn zwei Wächter aus dem Bett [...].
(Schamann 1902: 22–23)

Von den *Mährischen Geschichten* Schamanns ist *Veruna* allerdings die einzige, die dem Teufelskreis der Gewalt einen zumindest teilweise aussöhnenden Ausklang gibt. Verunas Hinrichtung wird schließlich doch – aber nur im symbolischen Modus des Visionären – mit der Kreuzigung verschränkt und bekommt somit eine potenziell positive Lesart. Bezeichnenderweise weichen die anderen *Mährischen Geschichten* im Gegensatz zu *Veruna* allerdings von der realistisch-naturalistischen, mimetischen Erzählweise nicht ab, und finden keinen Ausweg aus der Multiplikation der Gewalt. Die Erzählung aus dem Militärmilieu *Recrut Benna* ist die im Hinblick auf Gewaltrepräsentationen die expliziteste, und nicht von ungefähr folgt sie am genauesten der naturalistischen Ästhetik (vgl. Stöckmann 2011: 165). Die foto- und fonografische Beschreibungspräzision, die Deckung von Erzähl- und erzählter Zeit, die figursprachlichen Erzähltechniken (hier meistens nicht eingeleitete direkte Rede), die sich im Grenzbereich zwischen narrativem und dramatischem Sprechen bewegen, werden in dieser Erzählung noch quasi-dokumentarisch, durch reale und genaue Ort- und Zeitangaben, eingerahmt. Dementsprechend wird hier die Gewalt radikal repräsentiert und erscheint als einziges Handlungsmuster der Figuren.

Recrut Benna wird von seinem Vorgesetzten, dem Zugsführer Melzer drangsaliert, der sich seinerseits in einer prekären Lage gegenüber einem Hauptmann befindet, die er auf diese Weise ab-

reagiert. Drangsaliert wird Benna auch von den übrigen Soldaten, weil diese durch seinen Widerstand auch von der Ungunst ihrer Vorgesetzten bedroht sind. Der geplante Fluchtversuch nach Wien scheitert, da Benna kurz davor den Zugsführer erschlägt und sich bei dessen Geliebten Maschena vor der Abfahrt über Nacht verstecken muss. Maschena, die noch mindestens zwei parallele Verhältnisse mit anderen Soldaten unterhält, wird aggressiv, weil Benna ihr keine Aufmerksamkeit schenkt, und provoziert ihn soweit, dass er sie über den Totschlag aufklärt. Daraufhin erwürgt sie ihn fast – er wird aber erst später, „am 3. Jänner des Jahres 1896 [...] am Spielberg gehenkt“ (Schamann 1902: 100), sein Fluchthelfer bekommt zehn Jahre Zuchthaus, Maschena tötet ihr neugeborenes (d. h. des Zugsführers) Kind und wird ins Gefängnis gesperrt.

3. Schluss: Schamanns Gewaltarten als Übergangsphänomene zwischen Subjektkulturen

Es sind zum einen die überdeutlichen Repräsentationen der Gewalt, die Schamanns Zeitgenossen an seinen Texten schockiert haben. Zum anderen ist es aber auch die Dichte, mit der sie in seinen fiktionalen Welten auftreten und sich gegenseitig bedingen und verstärken. Diese lässt sich sicherlich auf die Zuspitzung der literarischen Konventionen des naturalistischen Schreibens zurückführen, wie es die zeitgenössischen Stellungnahmen zu Schamann nahelegen. Eine breitere Einrahmung, die durchaus möglich ist, wäre die sozialhistorisch-anthropologische. Diese soll hier

abschließend skizziert werden – unter Rückgriff auf Konzepte, die Andreas Reckwitz in seiner *Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* (Untertitel) mit dem Titel *Das hybride Subjekt* (überarbeitete Fassung 2020, erste Fassung 2006) entwickelt. Aus dieser Perspektive erweisen sich die hier vorgestellten Schamann-Texte als Übergangsphänomene, die das Ende der hegemonialen bürgerlichen Subjektkultur des 19. Jahrhundert auf unterschiedliche Weisen markieren.

Reckwitz' bürgerliches Subjekt ist nicht das, was bis heute abwertend Klein- oder Spießbürger genannt wird. Vielmehr nähert es sich dem Konzept des Bildungsbürgertums. Mit Reckwitz gesprochen entwickelt sich das bürgerliche Subjekt im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Auseinandersetzung (aber auch durch Hybridisierung) mit adeligen Subjektkulturen. Die Haupteigenschaften dieses bürgerlichen Subjekts, durch die es sich von seinem Vorläufer absetzt und die für es legitimierend sind, sind sein starker Praxisbezug (Tüchtigkeit, Selbstdisziplinierung) und seine ‚innere Tiefe‘ (Moralität, gepflegt durch Kultur und Literatur, vgl. Reckwitz 2020: 21–44). Das „hybride“, d. h. im Spannungsfeld zwischen ‚romantischer‘ Selbstreflexivität und pragmatischer (Selbst-)Disziplinierung agierende bürgerliche Subjekt entwickelt sich im Laufe des 19. Jahrhunderts weiter, erreicht in der zweiten Hälfte eine hegemoniale Stellung (Reckwitz 2020: 249–281) sowie den Höhepunkt seiner Institutionalisierung. Die „Grundstrukturen des bürgerlichen Charakters“ bleiben auch um 1900, als seine Hegemonie in diverse Krisen⁴ gerät, „sein leitender Code moralischer, sou-

veräner Subjektivität, seine basalen Praktiken der Berufsarbeit, der kommunikativ-affektiven Intimsphäre und der Bildung des Selbst“ (Reckwitz 2020: 249). Die zwei Antworten auf die „Krise des bürgerlichen Zeitalters“ (Reckwitz 2020: 282) manifestieren sich für Reckwitz zum einen im „transgressiven Subjekt“ der Avantgarden, das seine Legitimierung aus dem Konzept der absoluten Autonomie des von Konventionen freien Kunstwerks holt, und zum Anderen im „Angestelltensubjekt“ der von Reckwitz so genannten „organisierten“ bzw. „industriellen“ Moderne, das durch die Merkmale ‚Masse‘ und ‚Oberfläche‘⁵ gekennzeichnet ist und sich so von der (hybriden, aber immerhin vorausgesetzten) Abgerundetheit des bürgerlichen Subjekts absetzt. Reckwitz fasst diese zwei postbürgerlichen Subjektoptionen auf der Ebene der Handlungspraxis wie folgt zusammen:

Vor allem zwei Bündel von Eigenschaften [...] sind mit der Subjektform der Bürgerlichkeit streng genommen unvereinbar: die Dispositionen einer alltäglichen Ästhetisierung der Wahrnehmung [d. i. das transgressive Subjekt] einerseits, die Dispositionen eines Handelns innerhalb von sozialen und technischen Kollektiven [d. i. das Angestelltensubjekt] andererseits. (Reckwitz 2020: 285)

Vereinfacht gesagt wird im transgressiven Subjektentwurf die Tüchtigkeit, im Angestelltensubjekt der Anspruch des bürgerlichen Subjekts auf ‚Tiefe‘ unterminiert.

Schamanns *Liebe* habe ich im vorliegenden Beitrag als (Wieder-)Herstellung des bürgerlichen Subjekts im proletarischen Milieu bereits zu charakterisieren versucht. Die proletarischen

Protagonisten werden in diesem Stück zu vorbildhaften bürgerlichen Subjekten: Sie erringen schließlich nicht nur die moralische Souveränität und ein ausgeglichenes Selbst, sondern werden sogar in professionelle (Berufsarbeit) und institutionelle (Hilfe vom Bürgermeister, Freispruch bei Gericht, Waisenhaus für Kinder) Strukturen der *bestehenden* lokalen bürgerlichen Sphäre integriert. Paradoxe Weise werden die Weichen dafür durch die Tötung des nichtsnutzigen Herget durch seine Ehefrau gestellt. Nach vielen Erscheinungsformen negativ konnotierter symbolischer Gewalt wird die Tötung als befreiende, ‚gerechte‘ Tat dargelegt.

Dass Schamanns *Mährische Geschichten*, nur ein Jahr später gedruckt als *Liebe*, ein in vieler Hinsicht anderes Bild von Gewalt und ihrer Relevanz für (post-)bürgerliche „Verhaltenslehren“ zeichnen, mag zum einen an Gattungskonventionen bzw. unterschiedlichen Schreibweisen der hier verglichenen Texte liegen. Die dem Volksstück *Liebe* gattungsspezifisch inhärente pädagogische, aufbauende Dimension wird in naturalistisch weitgehend perspektivlosen ‚Realitätsfetzen‘ sicher nicht genauso stark zu erwarten sein. Zum anderen darf nicht vergessen werden, dass Schamanns *Mährische Geschichten* selbst im Kontext bzw. Intertext anderer zeitgenössischer ‚mährischer Geschichten‘ realistischer Prägung (Marie von Ebner-Eschenbach, Ferdinand von Saar, Jakob Julius David) ein Sonderfall waren.⁶ In Schamanns *Mährischen Geschichten* ist es gerade die (symbolische, aber vor allem dezidiert physische) Gewalt, die die bürgerlichen Subjektkonzepte konterkariert. In erster Linie kommt Schamanns Protagonistinnen und Protagonisten die mo-

ralische Souveränität abhanden. Sie werden mit starker und dauerhafter Gewalt konfrontiert und können auch selbst nicht anders als gewaltvoll zu reagieren. Ihre Reaktion geht auch in der Regel (Veruna, Benna) über bloße Abwehr hinaus, sie können nur beschränkt den Opferstatus für sich beanspruchen. Vielmehr werden sie als Instrumente, als Multiplikatoren der Gewalt in Szene gesetzt. Diese Determinierung reduziert ihren Subjektstatus wesentlich, sie werden zu Bestandteilen einer ‚Gewaltmaschine‘. Nicht zuletzt tragen auch ihre Körper auf eine besonders drastische Weise die Konsequenzen dieser Subjektreduktion.

Aus dem (literatur-)historisch-anthropologischen Vergleich zwischen Schamanns Volksstück *Liebe* und seinen *Mährischen Geschichten* lässt sich auf ein beträchtliches Schwanken im Hinblick auf Gewaltrepräsentationen und Subjektkonzepte in diesen praktisch gleichzeitig entstandenen Texten urteilen. Dies deutet auf Instabilität von Verhaltenslehren bei Schamanns deklassierten Protagonistinnen und Protagonisten und auf den Übergangscharakter (vgl. Krappmann 2013) von Schamanns Werk generell hin. Während in *Liebe* das abgerundete, autonome bürgerliche Subjekt nicht nur – durch mehrere ‚Deus-ex-machina‘-Kehrtwenden – gerettet, sondern auch für Proletarier beansprucht wird, zerfällt dessen Praktikabilität in den *Mährischen Geschichten* weitgehend – an der omnipräsenten Gewalt, die von Schamanns Protagonisten erlitten *und* ergriffen wird.

Anmerkungen

- 1 Richtig ist allerdings wohl der 6. September 1909, der in den meisten Nachrufen und den spärlichen biografischen Quellen zu Schamann überwiegt, vgl. z. B. den Schamann-Eintrag in der Literarischen Landkarte der deutschmährischen Autoren <https://limam.upol.cz/Authors/Detail/2040> (letzter Zugriff: 09.03.2021).
- 2 Reinhild Kaufmann, Autorin der einzigen monografischen Arbeit zu Schamann (Kaufmann 1974), gibt jedoch einen anderen Grund für seinen frühen Tod an: Lues (Kaufmann 1981: 177). Am wahrscheinlichsten ist, dass Schamann beide Erkrankungen hatte. Fest steht auch, dass er beinahe sein ganzes ‚literarisches‘ Leben lang auf finanzielle Hilfe angewiesen war, die in seinen letzten Jahren aufgrund seiner Krankheit(-en) dringlicher wurde (Glück 1932).
- 3 Schamann verarbeitet hier eine historische Persönlichkeit: Gustav Winterholler (1833–1894), deutschliberaler Politiker, Bürgermeister Brünns (1880–1894), Abgeordneter im Mährischen Landtag (1886–1894) und im Reichsrat (1883–1894).
- 4 Reckwitz fasst sie als „den Strukturwandel der material-technologischen Kultur, neue humanwissenschaftliche Interdiskurse und ein Konglomerat von radikalen sozial-kulturellen, insbesondere ästhetischen Gegenbewegungen“ (Reckwitz 2020: 282) zusammen.
- 5 Vgl. Lethen 1994, der das Subjekt der Neuen Sachlichkeit analog charakterisiert.
- 6 Dies wurde schon in zeitgenössischen Buchbesprechungen vermerkt, interessanterweise nicht als ein Schritt nach vorne: „Und so hat man den Eindruck, daß er [Schamann] eine Darstellungsweise, von der wir uns lossehn-ten, einfach in ein ländliches Milieu übernahm, das uns übrigens von den Meistererzählungen Saars und der Ebner her wohl vertraut ist“ (Himmelbauer 1902).

Literatur

Anonym (1909): (Schriftsteller Franz Schamann †.), in: Grazer Tagblatt 19, Nr. 249 (08.09.1909), 21.

o. A.: Franz Schamann, in: Literarische Landkarte der deutschmährischen Autoren, online unter <https://limam.upol.cz/Authors/Detail/2040> (letzter Zugriff: 09.33.2021).

Butler, Judith (2006): Haß spricht. Zur Politik des Performativen [1997]. Übersetzt von Kathrina Menke und Markus Krist, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Christ, Michaela/Gudehus, Christian (2013): Gewalt – Begriffe und Forschungsprogramme, in: Dies. (Hg.): Gewalt. Interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: Metzler, 1–15.

Ender, Markus (2018): Vom Naturalismus zur Nervenkunst. Bemerkungen zur frühen literarischen Produktion Ludwig von Fickers, in: Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche 86 (Le naturalismus en Autriche), 167–184.

Glück, Guido (1932): Franz Schamann, in: Tagesbote 82, Nr. 597 (25.12.1932), 21.

Himmelbauer, Franz (1902): Landschaftliche Erzähler, in: Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung), Nr. 206, 6.

Kaufmann, Reinhild (1974): Franz Schamann. Eine Monographie, Innsbruck: Univ. Diss.

Kaufmann, Reinhild (1981): Franz Schamann und Ludwig von Ficker, in: Methlagel, Walter/Sauermann, Eberhard/Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Untersuchungen zum „Brenner“. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag, Salzburg: Otto Müller, 177–185.

Krappmann, Jörg (2013): Allerhand Übergänge. Interkulturelle Analysen der regionalen Literatur in Böhmen und Mähren sowie

- der deutschen Literatur in Prag (1890-1918), Bielefeld: transcript.
- Lethen, Helmuth (1994): Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Marx, Peter W. (Hg.) (2012): Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Reckwitz, Andreas (2020): Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Überarbeitete Neuauflage, Berlin: Suhrkamp.
- Schamann, Franz (1901): Die Liebe. Volksstück in 4 Acten, Wien: Wiener Verlag.
- Schamann, Franz (1902): Mährische Geschichten, Linz/Wien/Leipzig: Österreichische Verlagsanstalt.
- Schick, Eugen (1906): Die Mährische Moderne, Brünn: Verlag des Deutschen Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens.
- Stöckmann, Ingo (2011): Naturalismus. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Strobl, Karl Hans (1909): Franz Schamann †, in: Tagesbote aus Mähren und Schlesien 59, Nr. 421 (9. 9. 1909), 4.
- Strobl, Karl Hans (1942): Glückhafte Wanderschaft. Heitere Lebensmitte, Budweis: Moldavia.