

»Dies war das Fest«

Grenzgänge zwischen Esoterik und Expressionismus in der Literatur aus der Mährischen Walachei

Libor Marek

Abstract

The paper focuses on an analysis of the four-part drama cycle 'The City of People' by the Austrian philosopher and completely unknown writer Susanna Schmida-Wöllersdorfer (1894-1981) who came from Moravian Wallachia (Czech Republic). This cycle ranks among Schmida-Wöllersdorfer's early dramatic works from her literary estate that remains to a great extent unexplored. All the dramas show features of literary expressionism, they bear palpable traces of her philosophical system and esoteric practices as well. Furthermore, 'The City of People' includes a syncretic construction of old and modern myths (antiquity, Christianity, modernity). The focus is on the image of a threatened civilization. The main protagonist Urtig is the prototypical good man of expressionism, but he plays a double role here. He is both a rebel and a tyrant, a subject and an object. The cycle takes up the phenomenon of loss of transcendence in modern times and it offers a model of social and political utopia.

Title: »This Was the Feast«: Crossing borders between esotericism and expressionism in the literature from Moravian Wallachia

Keywords: Susanna Schmida-Wöllersdörfer; literary expressionism; esotericism; Moravian Wallachia; Moravian German literature

1. Eine deutsch-walachische Esoterikerin in Wien

Dies war das Fest. Die Gäste versammelt schon
Erwartungsvoll im kerzenbekränzten Saal.
Die Tänzerinnen schritten schwingend
Durch des geheiligten Raumes Mitte.

Noch fehltest du. Doch wogten die Kreise schon
In denen du des seligbewegten Lebens
Geheimnis offenbaren würdest.
Feierlich schritten die Tänzerinnen.

Doch da zerbrach in jäh gestaltetem Schwung
Der ganze Kreis. In wirbelndem Gegenmaß
War Übermuts aufrauschend mitten
Stürmisch emporgerissene Welle.

Und das warst du. Es brandet zu dir die Woge,
Um aufgenommen stärker zurückzufluten
Und in metallengrünem Schimmer
Springst du behende von Welle zu Welle.

Und bald war alles ein einzig wogend Meer
Und jeder Schwung durchtost seine ganze Fläche
Und dennoch fügt sich kampflos
Welle und Rhythmus und ist Musik nur.

Ist nur Musik und schimmernde Wohlgestalt
Die, bald sich wandelnd Menschengesichter zeigt,
Ist nur Musik und atmet dennoch
Menschlichen Schicksals Freude und Irrweg.

Doch da geschah's, daß zum russischen Tanze du
Vergasst den Gürtel. Schon hat Musik begonnen –
Moment! Moment! Mit nackten Füßen
Stürmst du hinaus, um den Gürtel zu holen.

Und schlingst ihn um die zarteste Hüfte dir,
 Und dieser Tanz wird nun zum Triumph des Weibes
 Das jubelnd böse, eng umkreist schon,
 Aller Blicke Begierde in Bann hält.

Dies war das Fest. Es brannten die Kerzen im Saal.
 Mich aber schüttelt Fiebers erhitzer Frost.
 Ich bin ja krank! Den Saal verließ ich
 Verbergend in mir die unsterbliche Wunde. (Schmida-Wöllersdorfer 1964: 21b)

Die vorangehenden Verse lesen sich wie eine weibliche Variation der kanonischen Hymne *Friedensfeier* von Friedrich Hölderlin. Das dichterische Ich, von einem mystischen Tänzerinnenreigen umgeben, begibt sich, voll erlösender Kraft und in Erwartung einer geistigen Erneuerung, auf eine heilbringende Mission, wobei es sich in die Rolle der Fürstin dieses geheimnisvoll-rituellen Festes hineinstilisiert. Eine Textprobe hermetischer Lyrik? Ja und nein, das durchweg mystische Arrangement ist nämlich ein Abbild der gewöhnlichen Lebenspraxis der Autorin dieses Gedichts, deren Name der literarischen Germanistik bislang gänzlich unbekannt geblieben ist. Susanna Schmida-Wöllersdorfer (1894-1981) war eine österreichische Schriftstellerin und Philosophin. Ihre Werke wurden allerdings nur bruchstückweise herausgegeben und kaum rezipiert. Der folgende Beitrag widmet sich dem literarischen Schaffen von Susanna Schmida-Wöllersdorfer. Konkret verfolgt wird das Ziel, ihren ersten Dramenzyklus *Die Stadt der Menschen* bündig zu charakterisieren. Dabei wird der Versuch unternommen, dieses Werk poetologisch zu typologisieren und seine Merkmale im Hinblick auf die deutsche expressionistische Literatur zu charakterisieren. Als Kontrastfolie werden aber zunächst Schmida-Wöllersdorfers philosophische und poetologische Schriften herangezogen.

Den literarischen Nachlass Susanna Schmida-Wöllersdorfers, eine stattliche Mappe voller Manuskripte und Typoskripte, entdeckte ich im sog. Institut Schmida. Hier führten die Werke noch fünfunddreißig Jahre nach dem Tod der Schriftstellerin ein Schattendasein und warteten auf ihre Erforschung. Es handelt sich überwiegend um expressionistische Dramen, aber auch um lyrische Skizzen, Gedichte, Memoiren, philosophische und poetologische Abhandlungen, Essays, esoterisch-rituelle Texte, Tanzmatineen, Unterrichtsmaterialien, Entwürfe und Fragmente, Korrespondenz und sonstige Dokumente.

Obzwar Schmida-Wöllersdorfers Schaffen mannigfaltige Bereiche des geistigen Lebens berührt, herausgegeben oder auf eine höchst einfache Weise vervielfältigt wurde nur ein Teil ihres Œuvres, nämlich die philosophischen und literaturtheoretischen Abhandlungen.

Ihr Geburtsort Bistritz, eine Provinzstadt mit etwa 8000 Einwohnern, liegt in der Mährischen Walachei, einem in Ostmähren, d.h. im Osten der heutigen Tschechischen Republik gelegenen, an die Slowakei grenzenden Gebiet. In der Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie wies Bistritz eine dünne deutsche Besiedlung auf. Dementsprechend können Susanna Schmida-Wöllersdorfers Werke im Kontext der deutsch-walachischen Literatur behandelt werden, die ein wahres Desiderat der literarischen Historiographie im Allgemeinen und der Moderne- bzw. Expressionismus-Forschung im Speziellen darstellt. Hierbei handelt es sich um eine Reihe vergessener Autoren, zu deren literarischen Leistungen keine oder nur spärliche Forschungsberichte vorliegen – wie etwa Paul Zifferer (1879-1929) oder Heinrich Herbatschek (1877-1956) und völlig unbekannte Autoren, die keinen (breiten) Leserkreis fanden.

Letzteres gilt auch für Susanna Schmida-Wöllersdorfer, die sich von den anderen aus dieser Gegend stammenden und aus dem Kanon der deutschen bzw. österreichischen Literatur herausgefallenen Autoren dadurch abhob, dass sie imstande war, mannigfaltige Grenzphänomene gekonnt literarisch aufzuwerten und überdies in ein transzendentales Konzept einzubauen. Allein die erwähnte Mährische Walachei, Schmida-Wöllersdorfers Erinnerungslandschaft, die zu unübersehbaren Topoi ihrer auto- und semi-autobiografischen Schriften wie z.B. *Die Spuren* (Schmida-Wöllersdorfer 1964) gehört, fungierte in jeder Hinsicht als Generator existentieller Übergänge und des Grenzgängertums:

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, denn in dem Lande war auch etwas unendlich Trauriges enthalten, das sich mit dem Wissen verband, von ihm in Bälde wieder fort zu müssen. Das nicht nur, weil die Ferien einmal zu Ende gingen, sondern auch, weil ich mir bewußt war, um meiner eigenen Entwicklung willen, von da fortgehen zu müssen. (Ebd.: 39)

Die Mährische Walachei war – historisch gesehen – ein tschechisches ethnografisches Gebiet, das neben der tschechischen Majorität noch die deutsche

und die überwiegend deutschsprachige jüdische Minderheit miteinschloss. Eine zusätzliche soziale und politische Brisanz bekam dieses nationale Konfliktfeld im ausgehenden 19. Jahrhundert, als sich der Nationalitätenstreit zwischen Tschechen und Deutschen verschärfte (vgl. Křen 1996: 258), was sich auch in regionalen Bedingungen bemerkbar machte. Außerdem ließ der nun in der Mährischen Walachei einsetzende Industrialisierungs- und Urbansierungsprozess Armut und krasse soziale Unterschiede auf engstem Raum deutlich hervortreten.

Schmida-Wöllersdorfer wuchs in einer gut situierten, bürgerlichen Familie auf. In ihrer Kinder- und Jugendzeit gehörte sie der Bistritzer deutschsprachigen Kommunität an, die sich – ähnlich wie in anderen Gebieten der Mährischen Walachei – überwiegend aus reichen Industriellen, Beamten oder Mitgliedern adeliger Familien rekrutierte und die von Tschechen misstrauisch beäugt wurde. Für Schmida-Wöllersdorfer galten allerdings keine Antagonismen, weder im sozialen und nationalen Bereich noch in der geistigen Sphäre. Diesem Prinzip folgend, konstatiert die Dichterin:

[D]ie Bistritzer Landschaft begann sich mir mehr und mehr aufzuschließen und immer sehnlicher zog es mich zu dem ländlichen Leben in der Villa der Großmutter und in der Gemeinschaft mit einfachen Menschen der dortigen slavischen Bevölkerung, wo jeder seinen Platz inne hatte und ausfüllte und doch zugleich des Ganzen inne war, zu dem er gehörte, auch wenn es die niedrigste Stufe des sozialen Aufbaues war. (Schmida-Wöllersdorfer 1964: 14)

Ganz anders verhielt es sich mit Susannas Vater Hugo Schmida (geb. 1866), der noch der Generation der arrivierten, durchsetzungsfähigen deutschen *Selfmade*-Männer der Nachgründerzeit in den Böhmischem Ländern angehörte. Er kam mit vierzehn Jahren aus Brünn nach Bistritz und fand eine Anstellung bei der dortigen erfolgreichen Bugholzmöbelfirma Thonet. Langsam arbeitete er sich bis zur Stelle eines Direktors der Wiener Niederlassung dieser Firma empor, infolgedessen die Familie 1898 nach Wien übersiedelte. Seine Tochter Susanna hatte dagegen eine andere Vorstellung von der Vertikalität des Lebens. Anstatt des Karriereaufstiegs fokussierte sie sich eher auf das Transzendentale. Auch in der Kunst suchte sie die Manifestation einer göttlichen Ordnung und bemühte sich um die ästhetische Amalgamierung der Religionen und Mythen. Das waren die leitenden Prinzipien, die sie zu tragfähigen literarischen Paradigmen ausbaute und in ihre Poetik integrierte. Schmida-Wöllersdorfers Grenzgänge durch die

verschiedensten Gesellschaftsbereiche, einschließlich der Religiosität, aber auch der Sexualität, eröffneten ein breites literarisches Experimentierfeld, welches elitäres Kunstgebaren, Intuition, Visionen und gesellschaftliches Engagement amalgamierte.

1919 promovierte Schmida-Wöllersdorfer als eine der ersten Frauen an der Wiener Universität in Philosophie. Im Jahr 1923 heiratete sie Victor Brod, mit dem sie in einer offenen Beziehung oder eher Partnerschaft lebte und weiterhin lediglich mit Frauen liiert war. Eine von ihnen, Hilda Hager, veranlasste sie 1934 zur Gründung des oben erwähnten Zentrums für Meditation, Yoga und Tanz, das bis heute unter der Bezeichnung Institut Schmida firmiert. Hier scharfte Schmida-Wöllersdorfer eine Reihe von »Schülern« 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. Diese Lebensweise beinhaltete das Studium des höheren Wissens und die geistige Reinigung durch Rituale mit dem Ziel, die Welt bei aller Vielfältigkeit als Einheit zu erleben.

In den im Nachlass befindlichen Texten des Kreises ist alles penibel verzeichnet, samt Antrittsordnung und Anweisungen zum Musikarrangement. Diese Texte gleichen bis ins kleinste Detail durchdachten mystischen Szenarien. Der Fokus liegt dabei auf der spirituellen Transformation eines Individuums, weniger auf der elitären Auserwählung, wenn man eine Analogie etwa mit dem George-Kreis heranziehen sollte. Der Ablauf der Einweihung sah im Zeitraum 1977-1979 folgendermaßen aus:

- I. Eintritt und Aufstellung der Mudragruppe
der Leiterin und des Helfers mit Räucherschale,
Musik: Debussy, Sarabande, Kreis und Begrüßung
des Lichtsymbols
- II. 1. Räucherung, Sakelarides 47, Nr. 2.
- III. Namentliche Aufrufung der Einzuweihenden:
Karl Baier – Anneliese Enzinger
Rosina u. Rudolf Kubicek – Peter Steiner
Siegelinde Sobocek
- IV. Ich verbinde euch und uns zu einer Einheit. Der Strom der durch unsre 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:
mein Wille, Wende aller Not,
Meine Notwendigkeit!
Ja, ein Unverwundbares ist in mir, ein Unbegrabbares...
- VI. 2. Räucherung, Sakelarides 17/18. Nr. 5
- VII. Wenn ihr nun stehen [sic!] werden unter.
- VIII. Segenskreise 5mal mit Heranführen:
Der Erleuchteten Geist möge über uns schweben, wenn wir nun in die Versenkung eingehen werden. Ich verbinde Euch und mich mit der Aureole ihres Lichtglanzes. Ich vereinige mich mit der Aureole ihres Lichtglanzes.
- 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.
- X. 3. Räucherung, Sakelarides 53, Nr. 11.
- XI. Bewegungsfolge aller. Platznehmen zur Meditation.
- XII. Lesung aus der 70. Rede Buddhas.
Meditation.
- XIII. Abschluß, Sakelarides 98/Nr. 12
- XIV. Mit Handhaltung stehend im Kreis. Beendigung, Glöckchen.
- XV. Große Musik der Pianistin.
- XVI. Abgang der Mudragruppe. (Schmida-Wöllersdorfer 1967: o.S.)

Zu ihren Lebzeiten war Susanna Schmida-Wöllersdorfer, wie erwähnt, nur in eingeschränktem Maße und in den Esoterikerkreisen bekannt. Bewusst oder intuitiv suchte sie in den mannigfaltigen geistigen Spielereien eine exklusive Alternative zu den Paradigmen und Dogmen der modernen, pragmatischen und säkularisierten Industriegesellschaft. Und eben von dieser geistigen Vielfalt führte paradoixerweise ein direkter Weg zu ihrem schriftstellerischen Misserfolg. Er bestand in der Funktionalisierung der Literatur bloß als eines der vielen Segmente ihrer, wie man heutzutage sagen würde, alternativen Lebenspraxis. Die Literatur stand bei ihr gleich neben den Visionen (»Schauungen«), die sie bei ihren häufigen Natur- und Bergwanderungen mit

ihrem Ehemann Victor erlebte und die übrigens auch in ihren Memoiren *Die Spuren* (Schmida-Wöllersdorfer 1964) als wahrer Grenzgang zwischen Literatur und alltagsmystischer Erfahrung dokumentiert sind. Eine der intensivsten ›Schauungen‹, die im Kapitel *Die Wundertanne* beschrieben wird, ereignete sich im Jahre 1930 in der Nähe der Ehrentrudisalm bei Salzburg:

Von dort führte ein sandiger Weg bergauf zu einer Art Pass, dessen andere Seite ganz bewaldet war und wo ein in felsige Stufen gehauener Pfad – es waren über 400 Stufen – abwärts in ein sumpfiges Tal führte. Auch dieses war bewaldet und dort standen die Wundertannen. Es waren deren mehrere, von denen jedoch eine besondere Größe und Mächtigkeit zeigte. Dies war die ›Wundertanne‹, die als eine Art Naturmonument das Ziel des Weges bildete. Das ›Wunder‹ bestand darin, daß die Mächtigen [sic!] Äste des riesigen Baumes nach oben abbogen und selbst wieder Bäume bildeten. Und nicht genug das, auch die Zweige dieser Bäume zweiter Stufe bildeten wiederum kleinere Bäume, so daß die ganze Tanne ein dreistufiges Gebilde darstellte. [...] 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. (Ebd.: 36)

Eine andere eindrucksvolle Vision erlebte sie im Juni 1935 nach anstrengenden Gymnastikübungen. Beim Anblick eines auf einer Wiese stehenden Baumstamms, auf dem eine verrostete metallische Spange befestigt war, nahm die Visionärin ganz deutlich Gestalten aus der Zeit des Wiener Kongresses wahr. Mitten unter ihnen glaubte sie ihre eigene Schakti, d.h. die im Kontext des Hinduismus bekannte weibliche Urkraft des Universums, zu erblicken (vgl. ebd.: 37f.). Ganz abgesehen von der Theatralik dieser quasi-historischen Phantasmagorie und von der sich daraus ergebenden Symptomatik einer geistigen Störung, lässt sich auch in dieser Darstellung von Trugbildern eine im Leben und Werk Schmida-Wöllersdorfers sichtbare Kontinuität erkennen, und zwar die Verbindung von Visionarität, Spiritualität, künstlerischem Arrangement und Geschichte als Weg zur Erkenntnis. Weitere Visionen hatten einen ähnlichen Charakter.

2. Philosophisches System

Die angedeuteten esoterischen Praktiken fanden mit etwa dreißigjährigem Abstand ihren Niederschlag auch in Schmida-Wöllersdorfers philosophischem System. Wichtige Momente aus der esoterisch-rituellen und individuell-mystischen Praxis (z.B. die Einweihung und die Visionen) spiegeln sich auf eine seltsame Art und Weise in Schmida-Wöllersdorfers Erkenntnistheorie wider, insbesondere in den Ausführungen zur spirituellen Transformation des Individuums, wovon die vierbändige Publikation *Perspektiven des Seins* (Schmida-Wöllersdorfer 1968; 1970; 1973; 1976) zeugt. In diesem neukantisch ausgerichteten Werk entwickelte sie das System ihres Mentors, des Wiener Philosophieprofessors Robert Reininger (1869-1955), weiter. Der erste Band *Systematik: Die vier Aspekte der Erkenntnis* (Schmida-Wöllersdorfer 1968) schafft den Brückenschlag zwischen der europäischen aufklärerischen Philosophie und der indischen Vedanta-Philosophie (vgl. Schmida-Wöllersdorfer 1949: 272-277). Was beim Lesen der Schrift auf den ersten Blick auffällt, ist der Sprachduktus, der den Geist des Grenzgängertums atmet. Schmida-Wöllersdorfer kreist hier – rückblickend aus der Perspektive der 1960er Jahre – um die Schlüsselbegriffe der Moderne wie Monismus und Dualismus in einem Stil, der zwischen philosophischem Diskurs und magischen Orakelsprüchen oszilliert. Namen wie Wittgenstein und Husserl werden in einem Atem mit Bezeichnungen für die Phänomene aus der rituellen Praxis genannt.

Unter Rückgriff auf Kant macht Schmida-Wöllersdorfer (vgl. 1968: 8) die Spannungen zwischen der transzendentalen und der empirischen Erkenntnis zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen. Festzustellen ist zunächst ihre Sorge um die allererste Voraussetzung und Bedingung der Erkenntnis, nämlich die Integrität des Wahrheitsbegriffs, und zwar in der modernen Zeit und im Kontext der modernen Wissenschaft. Denn die moderne, auf Kausalität ausgerichtete Wissenschaft kann – laut Schmida-Wöllersdorfer (ebd.: 10-11) – nur die Wahrscheinlichkeit bieten: »Ist das System der Kausationen aber nur ein Ordnungssystem, und nicht eines von Wahrheiten, so bedeutet das, daß die Wissenschaft den Anspruch der absoluten Gültigkeit fallen gelassen hat. Denn es könnte nur ein System der Wahrheit, wohl aber mehrere Systeme von Ordnungen geben.« In kulturwissenschaftlicher Begrifflichkeit ausgedrückt, werden hier die Intuition, Mythologie und Archetypik als programmatische Opposita den empirisch fundierten Kausalitätsstrukturen gegenübergestellt

– ein theoretischer Ausweg und praktisches Verfahren, das die Philosophin auch im Esoterikbereich anwendete.

In *Perspektiven des Seins* nimmt Schmida-Wöllersdorfer (ebd.: 85-138) vor allem die Dynamik der Transformationen und Rücktransformationen des modernen Subjekts ins Visier. Als universeller Bezugspunkt des Ichs wird das ›Urerlebnis‹ postuliert, eine Art vorexistentieller Zustand und zugleich strukturierendes Paradigma des Daseins – sie wagt es allerdings nicht, das Wort ›Gott‹ statt ›Urerlebnis‹ zu verwenden, obwohl es sich in diesem Kontext geradezu anbietet. Die Annäherungsversuche des Individuums an das ›Urerlebnis‹, die in Traumbildern, Visionen und Epiphanien erfolgen, schaffen Raum für die Transformationen und Rücktransformationen. Durch die Transformation entsteht das zweite, transformierte Ich, welches eine neue Qualität des Daseins, das nun ausschließlich im Geistigen verankert ist, darstellt; die radikalste Rücktransformation ist der Tod. Auf die Spuren der Transformation stößt man in der Sprache, der Rückfluss in das ›Urerlebnis‹ kann wiederum mittels Musik nachvollzogen werden (vgl. ebd.: 23f.). Dann liegt es auf der Hand, dass Schmida-Wöllersdorfer für die intuitive statt für die diskursive Erkenntnis plädiert, denn die nichtempirischen, beispielsweise okkulten, Wissenschaften – so ihre Überzeugung – versprechen einen schnellen Zugang zur Erforschung des verwandelten Ichs.

3. Poetik und Dramentheorie

Die Quintessenz von Schmida-Wöllersdorfers Poetik findet man in zwei esayistisch angelegten Büchern. Das erste von ihnen, *Neue Feste: Gedanken zum Drama der Zukunft* (Schmida-Wöllersdorfer 1918), erschien ungefähr fünf Jahre nach dem Abfassen des ersten Dramas und folglich mit einem Minimum an poetischen Erfahrungen der Autorin. Die expressionistischen Postulate, mit denen dieses schmale Werk gespickt ist, wie Vitalismus, Aktivismus etc. (vgl. Anz 2010: 7f.) und Instrumentalisierung des dramatischen Kunstwerks als Anlass zum geistigen Kampf (vgl. Schmida-Wöllersdorfer 1918: 24), setzen lediglich den epochengeschichtlichen Rahmen für die hier anklingende, das Leben ästhetisierende Festmetaphorik. Das Fest steht nicht nur für das Leben, sondern auch für die Kunst, genauer gesagt: für das Leben, das in die Kunst verwoben wird – in bewusster Abgrenzung zu den zahlreichen Versuchen, die Welt im 20. Jahrhundert vom proletarischen Dasein aus zu sehen (vgl. ebd.: 45). Die Anwesenheit dionysischer Motivik zeugt eindeutig vom

Bekenntnis zu Nietzsche (vgl. ebd.: 10), über den Schmida-Wöllersdorfer 1919 mit der Dissertation *Die Philosophie der ewigen Wiederkehr* promovierte.

Wie soll also das anvisierte Drama der Zukunft aussehen? Es bietet Inszenierungen spiritueller Erfahrung, kombiniert mit antiker Wildheit und vitalistischem Rausch in neuer poetischer Aufmachung. Schmida-Wöllersdorfer (vgl. ebd.: 51) zeigt sich aber vor allem als Vorkämpferin für einen neuen Mythos, welcher der Kultur in der durch die moderne Geldherrschaft zersetzen und zur bloßen Mechanik degenerierten Welt einen neuen Impuls und eine neue metaphysische Dimension geben könnte.

Ein komplexeres Konzept des Dramas entwirft Schmida-Wöllersdorfer erst nach der Beendigung ihrer fehlgeschlagenen schriftstellerischen Karriere, diesmal mit stärker wissenschaftlichem Anspruch. In der umfangreichen dramentheoretischen Studie *Theater von morgen: Eine Untersuchung über die Wesensform des Dramas in dichterischer und theatralischer Hinsicht* (Schmida-Wöllersdorfer 1950) werden die zentralen Themen aus *Neue Feste* (Schmida-Wöllersdorfer 1918) wieder aufgegriffen. Die nun modifizierte These lautet: Die europäische Kultur verfügt über keinen wirklichen Mythos, nur über eine Wissenschaft, wobei die echten dramatischen Stoffe ihren Ursprung im Mythos haben, den es wiederzuentdecken gilt (vgl. Schmida-Wöllersdorfer 1950: 72).

Weiterhin lesen sich ihre theatrologischen Überlegungen mit eingebauten kulturgeschichtlichen Reflexionen wie eine späte Epochenbilanz der europäischen Moderne, wobei Nietzsche als deren Hauptsymbol dargestellt wird (vgl. ebd.: 7). Zum ersten Mal erwähnt Schmida-Wöllersdorfer ausdrücklich und nicht nur intuitiv wie in *Neue Feste* den Expressionismus als wichtige Ausdruckskunst und legt sogar ihre eigenartige Definition des Expressionismus vor: »unmittelbare, tendenziöse, zwecklose, nicht auf den Verstand oder auf verstandesmäßige Erkenntnis gerichtete *Entsprechung von Erleben und Gestalt*« (ebd.: 10; Hervorh. i. Orig.). Angesichts ihrer Beschäftigung mit esoterischen Ritualen, Tanz und Yoga nimmt es nicht wunder, dass hier das Zusammenspiel zwischen dem Erleben und der Kunstform betont wird.

Bemerkenswert und für die Textanalyse verwertbar ist Schmida-Wöllersdorfers grenzgängerisches Konzept der szenischen Darbietung (vgl. ebd.: 16-23). Das Drama ist in ihrer Auffassung eine räumlich gestaltete Bewegung, die einen autonomen Ausdruckswert erhält. Auch hinter dieser Verbindung lässt sich das Konzept des esoterischen und meditativen Tanzes erahnen. Großen Wert legt Schmida-Wöllersdorfer auf die Raumgestaltung, Effekte und Beleuchtung, wobei – ähnlich wie bei ihren esoterisch-rituellen

Treffen – jedes Detail penibel durchdacht sein muss. Durch die antiken Amphitheater inspiriert, empfiehlt sie für die Inszenierungen arenaartige Räume in antiker Manier, einfache (schematische) Kulissen und Plastizität der Darstellung.

Jegliches Geschehen hat symbolischen Hintergrund, einschließlich der Bewegung der Protagonisten im kreisförmigen Raum und der Einteilung der Bühne in die Sphäre des Menschlichen und die Sphäre des Göttlichen. Die Illusion des Miterlebens soll dadurch erreicht werden, dass das Spiel sich im ununterbrochenen Verlauf abwickelt (vgl. ebd.: 25). Dementsprechend fordert sie wegen der drohenden Zerrissenheit der Handlung die Abschaffung von Übergängen und Gliederungselementen. Eine unersetzliche Rolle muss laut Schmida-Wöllersdorfer (vgl. ebd.: 55) der Chor spielen, der die bewegende Kraft der Handlung und den Vertreter der Öffentlichkeit darstellen soll. Diese Forderung ist nicht nur an den Chor als Ganzes, sondern auch an dessen einzelne Mitglieder gerichtet.

4. Dramatik

Paradigmatisch steht für Schmida-Wöllersdorfers Schaffen ihr vierteiliger Dramenzyklus *Die Stadt der Menschen: Tragödie in vier Teilen mit einem kultischen Vor- und Nachspiel* (Die Rettungslosen 1913; Urtig der Bauherr 1915; Die blutende Stadt 1916). Die Niederschrift der ersten drei Teile erfolgte zwischen den Jahren 1913 und 1917 (vgl. Schmida-Wöllersdorfer 1964: 18). Der vierte Teil (1917) blieb trotz meiner intensiven 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 Wiener Volkstheater, Heinrich Glücksmann, stattfand (vgl. ebd.). Nur am Rande sei angemerkt, dass auch die Annäherungsversuche Schmida-Wöllersdorfers an die Autoren des Jung-Wien, die von Felix Braun vermittelt worden waren, keinen sichtbaren Erfolg brachten (vgl. ebd.).

Die *Stadt der Menschen* ist ein bühnengerechtes Handlungs- (vgl. Denkler 1979: 73), Programm- (vgl. ebd.: 54), Verkündigungs- (vgl. Lämmert 1970: 17-31) und einpoliges Wandlungsdrama (vgl. Anz 2010: 191), dessen Konzept vom Stationendrama ausgeht, welches die Stationen einer radikalen geistigen Wandlung des Hauptprotagonisten widerspiegelt. Die Paradigmatik der szenischen Intention der Autorin beruht auf räumlicher Kargheit, reichlich

verwirrender Handlung und deren Fragmentarisierung, Hyperbolik der Figurenrede und Statuarik des Arrangements. Schmida-Wöllersdorfer ergeht sich in detaillierten Beschreibungen der Szene und überraschend umfangreichen eingefügten Erzählpassagen. Sie lässt ein oratorisch-chorisches Stimmenspiel mit liturgisch-pathetischen Zeremoniellen ertönen, ähnlich wie bei ihren esoterischen Treffen. Die rhythmisierte Sprache unterstreicht die Eindringlichkeit der expressiven Rufe der aus der Masse herausragenden Protagonisten. Ihre Aussagen weisen einen hohen Grad von Abstraktheit auf, die stellenweise an Unverständlichkeit grenzt.

Die Handlung, deren Rahmen das kultische Vor- und Nachspiel *Das Urteil* (Schmida-Wöllersdorfer o.J.a) und *Die Weihe des Tempels* (Schmida-Wöllersdorfer o.J.b) bilden, ist nur scheinbar ins Zeitlose entrückt. Sie beginnt mit der Schilderung eines mythisch anmutenden Arrangements, allem Anschein nach aus der Zeit der Antike. Im Bergkloster von Athos spricht der Abt, welcher hier isoliert von der Außenwelt und in ständiger meditativer Versenkung verweilt, ein gewichtiges Urteil. Der seit einem Jahr freiwillig unter Mönchen lebende Städtebauer Urtig bekommt die Aufgabe, den Bau des Doms von Athos zu vollenden. Gebete an Kronos richtend, übermittelt der Abt den heiligen, ihm im Zustand der Kontemplation offenbarten Auftrag: Die Domkuppel erhält erst dadurch ihre Vollendung, dass ein Dom in der realen Welt und in der realen Zeit vollendet wird. Urtig soll dementsprechend als Missionar und zeitenwendender Geist in die Welt ziehen und mitten in der modernen Zivilisation eine quasi-messianische Tat vollbringen. Der erwähnte Dombau hat selbstverständlich symbolischen Charakter. Angespielt wird dabei auf den geistigen Bau oder eher Unterbau der Gesellschaft und deren maroden Zustand, der als Folge des Industrialisierungs- und Urbanisierungsprozesses in der modernen Zeit 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 (vgl. Fialová-Fürstová 2000: 20f.). 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) Paradoxalement war auch Urtig als Architekt und Städtebauer einer der Anreger dieser negativen globalen Prozesse. Darum symbolisiert die Fertigstellung des Baus von Athos die höchste Stufe seiner eigenen (Selbst-)Erkenntnis und Harmonie. Die im kultischen Vor-

bzw. Nachspiel beschriebene mythische Stadt ist eine biblisch motivierte Metapher für die Erlösung, für das neue Jerusalem, wohingegen die Stadt in der realen Welt Chaos und Inferno darstellt. Dieses metaphorische Feld ist nur ein Vehikel für die immanente Kritik an der modernen Welt und Zivilisation.

Darüber, was mit Urtig im vierten Teil passiert, kann nur spekuliert werden. Aber auch ohne den fehlenden vierten Teil lässt sich unschwer feststellen, dass seine Mission erfolgreich war. Im Nachspiel *Die Weihe des Tempels* (Schmida-Wöllersdorfer o.J.b) kehren wir nämlich an den ursprünglichen Handlungsort, in die Halle des Bergklosters von Athos, zurück. Nach der Mission tritt Urtig ins Kloster als innerlich gereinigter, harmonischer, demütiger und in sein Schicksal ergebener Mensch ein. Bei der Entscheidung der Mönche über den neuen Abt fällt die Wahl auf Urtig, der die höchste Stufe der Erkenntnis erreicht und auch anderen Menschen vermittelt hat und dementsprechend als Berufener anerkannt wird.

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. Die hier vertretenen Menschen sind entwurzelte, verdinglichte, verwechselbare Wesen ohne Geschichte und Charakteristik, die sich in Träume und Halluzinationen flüchten. Ihre Individualität wird eliminiert und zu einem ›Wir‹ umgeformt. Die vielen marginalen Figuren repräsentieren jeweils einen sozialen Stand und verfügen somit auch über gemeinsame Äußerungen und Gebärden. Sie verständigen sich durch Ausrufe und Wortballungen und werden seltsamerweise zu rhetorisch gewandten Robotern umfunktioniert. Jede ihrer Aktionen entzündet sich an einer aufs Äußerste zugespitzten Lage und löscht die vorige aus. Der Handlungsraum des Dramas, d.h. die zunächst entauratierte und später wieder auratierte Stadt, ein Prototyp für das moderne Siedlungszenrum, dient als Signum für die entfremdete und in den Menschen – durch Zutun des neuen Anführers Urtig – wiedererwachende geistige Macht. Den Glauben an die uneingeschränkten Möglichkeiten des Menschen hat man inzwischen verloren.

In *Die Stadt der Menschen* wird mit einem breiten Spektrum von Mythen – aus der Antike, dem Christentum sowie aus Indien – synkretisch gearbeitet. Dies kann man unter anderem anhand der Hauptfigur des Dramenzyklus, Urtig, demonstrieren. Urtig begibt sich in die Welt als Visionär und Städtebauer, der mehrere Attribute des christlichen Gottes (Omnipräsenz, Schöpferkraft, universales Wissen), Jesu Christi (Mission, Verkündung von Wahrheiten, Menschenführung) und alttestamentarischer Propheten (Hinüberführen des Volkes ins neue, »gelobte« Land) besitzt. Nicht nur angesichts seiner im kultischen Vorspiel dargestellten mönchischen Vergangenheit trägt Urtig Züge eines heiligen Mannes, dessen Religiosität durch unmittelbare innere Erlebnisakte konstituiert wird. Lämmert (vgl. 1970: 19) spricht auch über die in expressionistischen Dramen auftretenden Odysseus-Figuren, die sich als Retter der Menschheit anbieten. Dies gilt ebenfalls für Urtig, der dazu noch als aktivistischer Menschenverbrüderer und Ideologe agiert und der die Fähigkeit besitzt, die Massen zu manipulieren. Seine Tätigkeit besteht im leidenschaftlichen Aufbegehren gegen die Bedingtheit des modernen Menschen durch Geschichte, Milieu, sozialen Rang und Moralkonventionen. In Anlehnung an Nietzsche, den Schmida-Wöllersdorfer in ihren theoretischen Schriften eifrig rezipierte u.a. in *Theater von morgen* (Schmida-Wöllersdorfer 1950), könnte man Urtig auch als Übermenschen bezeichnen.

Die Amalgamierung von Mythen und die aufwieglerische Tätigkeit Urtigs gewinnen angesichts der verwendeten Leitthemen und Koordinaten des Expressionismus, die im ganzen Zyklus unverkennbar sind, noch mehr an Bedeutung: Apokalypse, Aufbruch, Revolte, Krieg, Vater-Sohn-Konflikt, die neue Welt, der neue Mensch (vgl. Denkler 1979: 63) und Opferenthusiasmus, Erlösungssehnsucht, Menschenverbrüderung, Vision von der Erneuerung des Menschen (vgl. Lämmert 1970: 32). Dies fällt vor allem in den ersten zwei Teilen, in denen sich Urtig als der neue Mensch des Expressionismus zeigt, ins Auge. Laut Fialová-Fürstová (vgl. 2000: 34) handelt es sich hierbei um die häufigste expressionistische Utopie. Anz (vgl. 2010: 45) spricht sogar vom Konstrukt des neuen Menschen und vom Menschen als Maschine.

Das Grundprinzip des ersten Teils des Zyklus, *Die Rettungslosen* (Schmida-Wöllersdorfer 1913), ist das Oszillieren zwischen zwei Existenzformen: Himmel und Hölle, Leben und Tod. Die Erde wurde nämlich von einer riesigen Naturkatastrophe und dazu noch von einem Krieg heimgesucht. Geschildert wird eine grauenerregende, der Ästhetik des Hässlichen entsprechende post-apokalyptische, post-urbane und chaotisch-überwirkliche Landschaft mit herumliegenden Skeletten und Erdlöchern. Überall herrscht

Chaos, aber das Böse, der Auslöser des Krieges, bleibt abstrakt und anonym. Das, was von den Städten übrigbleibt, gleicht einem dämonischen Ort, wo der Kampf ums Überleben ausgetragen wird:

Das Weib: (triumphierend)

Herauf!

(sich zurückwendend) Wasser ! Wasser ! Wasser !
 Tollwut ! Kreisendes Ei !
 Birst ! Platze !
 Scheusal heraus !
 Wasser ! Wasser !
 Friss mich auf ! Schluck mich ein !
 Schlepp mich fort !
 Wasser ! Wasser !

(Schmida-Wöllersdorfer 1914: 3)

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 allanwesend, 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. Beispielsweise stirbt Hilger, 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, spornst sie zum Bau einer neuen Stadt und zur spirituellen Erneuerung der Zivilisation an. Dabei besitzt Urtig 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 mehr 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. einen Anteil an der Naturkatastrophe. Dem ist aber durchaus nicht so, jedoch weist Urtigs Handeln Züge vitalistischer Aggressivität (z.B. sexueller Gewalt), eines gewissen Primitivismus und Aktivismus auf. Urtig beherrscht allmählich den ganzen Raum, erläutert seine Zukunftsvisionen und die Menschen schließen sich seinen Parolen an. Anstelle sachlicher Lösungen werden Befehle erteilt und pathetische Verkündigungen erfolgen:

Komm, wage es ! Ein unendlicher Sprung !
 Hinüber ins Aeusserste !
 Leben ! Leben !
 Eine andere Welt beginnt !
 Dies wird Traum und Träume zu Welten ! (Ebd.: 28)

Die Handlung verläuft weiterhin ohne größere Kausalität. Urtig heiratet Jona Hilger, stellt sich an die Spitze des Volkes und führt es in ein neues Land, in dem eine neue, auf neuen Prinzipien aufgebaute Gemeinschaft errichtet werden soll. Dieses neue ›Jerusalem‹ wird später seiner ursprünglichen eschatologischen Hülle entkleidet und behält die Gestalt einer sozialen Utopie. Urtig stiftet das Heil einer ganzen Gemeinschaft, allerdings im Diesseitigen.

Im zweiten Teil des Zyklus, *Urtig der Bauherr* (Schmida-Wöllersdorfer 1915), 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-Wöllersdorfer fragt hier nach dem Wert des Menschenlebens im Zeitalter der Technik, Innovation, Akzeleration und des pragmatischen Denkens. Urtig wird nämlich 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 Symbol für seine 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 und 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 fordern mehr Schutz. Sogar Jona und Urtigs Sohn Froher schlagen sich auf die Seite der revoltierenden Arbeiterschicht, wodurch sie die sozial motivierte Revolte in eine Revolte gegen die Vätergeneration verwandeln. Paradoxe Weise gerät Urtig in die Rolle des Unterdrückers und entwickelt sich zum Repräsentanten eines ähnlichen Regimes, zu dem er früher eine Alternative zu bieten glaubte. Der Expressionismus nimmt hier eine pervertierte Gestalt an. Seine

Postulate werden dadurch relativiert, dass der Träger des Protests in einem modifizierten Kontext zur Zielscheibe des Protests werden kann. Aber auch das ist im Grunde genommen nur eine realistische Sicht auf das turbulente 20. Jahrhundert.

Im dritten Teil, *Die blutende Stadt* (Schmida-Wöllersdorfer 1916), geht die literaturhistorische Regression noch weiter. Urtigs Stadt ist als prunkvolles Machtzentrum nunmehr vollendet und 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 und sichert sich dadurch den Weg zur höheren Erkenntnis.

5. Fazit

Aus der Analyse von Susanna Schmida-Wöllersdorfers frühen dramatischen Werken ergibt sich zweierlei. Erstens: Entsprechend den obigen Erörterungen zu ihrem philosophischen System und zu ihrer esoterisch fundierten Wert- und Weltvorstellung, handelt es sich bei dem Dramenzyklus *Die Stadt der Menschen* um ein literarisches Dokument synkretischer Konstruktion alter und moderner Mythen. Zweitens: Schmida-Wöllersdorfers literarische Praxis lässt sich als ein mehr oder weniger gelungener Versuch einer Positionierung im Umfeld des Expressionismus verorten. Im Mittelpunkt des Interesses der Autorin steht das Bild der bedrohten Zivilisation und der im Übergang begriffenen Menschheit. Urtig, dieser prototypische gute Mensch des Expressionismus, tritt hier in einer Doppelrolle auf: Er ist Rebell und Tyrann, sowohl das Subjekt des Geschehens als auch das Objekt. Das Stück ist nicht nur ein von der Antike inspirierter politischer Utopieentwurf mit sozial motivierter Anklage gegen die Kriegsgewalt, sondern auch ein vitalistisch-eudämonistisches Stück, das den Verlust der Transzendenz in der modernen Zeit thematisiert. Diese Dramatik setzt sich zum Ziel, auf den Zuschauer in existentieller, religiöser und ethischer Hinsicht zu wirken. Susanna Schmida-Wöllersdorfer war keine verspätete Expressionistin, sondern vielmehr eine bewusste, wenn gleich auch unbekannte Mitläuferin des Expressionismus in seiner Hochphase.

Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas (2010): Literatur des Expressionismus. Stuttgart.
- Best, Otto F. (2007): Theorie des Expressionismus. Stuttgart.
- Denkler, Horst (1979): Drama des Expressionismus. Programm – Spieltext – Theater. München.
- Fialová-Fürstová, Ingeborg (2000): Expressionismus. Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu [Expressionismus. Einige Kapitel über den deutschen, österreichischen und Prager deutschen literarischen Expressionismus]. Olomouc.
- Křen, Jan (1996): Die Konfliktgemeinschaft. Tschechen und Deutsche 1780–1918. München.
- Lämmert, Eberhard (1970): Das expressionistische Verkündigungs drama. In: Manfred Brauneck (Hg.): Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Bamberg, S. 17–31.
- Schmida-Wöllersdorfer, Susanna (1913): Die Rettungslosen. Der Tragödie erster Teil. In: Dies.: Die Stadt der Menschen. Tragödie in vier Teilen mit einem kultischen Vor- und Nachspiel. Typoskript. 54 S. Wienbibliothek im Rathaus (ZPH-1699).
- Dies. (1915): Urtig der Bauherr. Der Tragödie zweiter Teil. In: Dies.: Die Stadt der Menschen. Tragödie in vier Teilen mit einem kultischen Vor- und Nachspiel. Typoskript. 108 S. Wienbibliothek im Rathaus (ZPH-1699).
- Dies. (1916): Die blutende Stadt. Der Tragödie dritter Teil. In: Dies.: Die Stadt der Menschen. Tragödie in vier Teilen mit einem kultischen Vor- und Nachspiel. Typoskript. 59 S. Wienbibliothek im Rathaus (ZPH-1699).
- Dies. (1918): Neue Feste. Gedanken zum Drama der Zukunft. Leipzig.
- Dies. (1949): Die älteste und die jüngste Philosophie. Ein Vergleich zwischen den Hauptthesen der Vedantalehre und den Resultaten der Philosophie Reiningers. In: Robert Reininger/Richard Meister (Hg.): Philosophie der Wirklichkeitsnähe. Festschrift zum 80. Geburtstag Robert Reiningers. Wien, S. 254–277.
- Dies. (1950): Theater von morgen. Eine Untersuchung über die Wesensform des Dramas in dichterischer und theatralischer Hinsicht. Wien/Köln.
- Dies. (1964): Die Spuren. Autobiographische Erinnerungen von Viktor und Susanne begonnen Ende des Jahres 1964, d.h. nach dem vollendeten 70. Lebensjahr. Typoskript. 120 S. Wienbibliothek im Rathaus (ZPH-1699).
- Dies. (1967): Ritual der Einweihung. Typoskript. o.S. 57 Blätter. Wienbibliothek im Rathaus (ZPH-1699).

- Dies. (1968): Perspektiven des Seins. I. Band. Systematik. Die vier Aspekte der Erkenntnis. München/Basel.
- Dies. (1970): Perspektiven des Seins. II. Band. Mikrokosmos. Die Kategorien der Psychologie. München/Basel.
- Dies. (1973): Perspektiven des Seins. III. Band. Selbstinnewerdung. Strukturen des Selbstbewußtseins. München/Basel.
- Dies. (1976): Perspektiven des Seins. IV. Band. Makrokosmos. Die fünf Aspekte des Universalen. München/Basel.
- Dies. (o.J.a): Das Urteil. Ein kultisches Vorspiel. In: Dies.: Die Stadt der Menschen. Tragödie in vier Teilen mit einem kultischen Vor- und Nachspiel. Typoskript. 18 S. Wienbibliothek im Rathaus (ZPH-1699).
- Dies. (o.J.b): Die Weihe des Tempels. Ein kultisches Nachspiel zu der Tragödie Die Stadt der Menschen. In: Dies.: Die Stadt der Menschen. Tragödie in vier Teilen mit einem kultischen Vor- und Nachspiel. Typoskript. 11 S. Wienbibliothek im Rathaus (ZPH-1699).