Sigurd Paul Scheichl
Innsbruck

Das „Heilige Experiment“ – ein totalitäres Experiment?

Abstract: The subject of Fritz Hochwälder’s successful (but now forgotten) play (in German: **Das heilige Experiment**) of 1943, written in exile in Switzerland, is the end of the Jesuit state in Paraguay in 1767, which was suppressed by the Spanish King and by the general of the Jesuit order in Rome. Hochwälder concentrates the action in a few hours and writes a play corresponding to classicist rules. While it was often taken as a contribution to neo-Catholic literature in the years after the overthrow of national socialism, it should rather be understood as a text on conflicts between individual conscience and politics. Although the author sympathizes with the Jesuits, who are treated unjustly, he insists on totalitarian features of their religious state and in fact presents a conflict between two forms of totalitarian rule.
Keywords: Fritz Hochwälder, totalitarianism, Jesuits, drama

Einem Irrtum dürfen die Leser oder der Zuschauer von Fritz Hochwälders **Heiligem Experiment** nicht, zumindest heute nicht mehr unterliegen: Das Stück ist kein religiöses Drama – obwohl „heilig“ im Titel steht und obwohl es seine großen Erfolge in den späten vierziger und den fünfziger Jahren feierte, in denen Claudel, Graham Greene, Gertrud von Le Fort und der junge Böll als katholische Dichter im Mittelpunkt des Interesses einer literaturinteressierten Öffentlichkeit im deutschen Sprachraum standen. Zu Hochwälders Funktion als österreichischer ‚Staatsdramatiker’ der 1950er und 1960er Jahre hat die Möglichkeit einer religiösen Deutung seines ersten und erfolgreichsten Dramas gewiss viel beigetragen, passte sie doch in das stark von der Kirche mitgeprägte Klima der kulturpolitischen Restauration der frühen Zweiten Republik.

In der Tat steht **Das Heilige Experiment** 1963 in dem von niemand Geringerem als Reinhold Schneider mit dem Essay *Theologie des Dramas* eingeleiteten, in einem programmatisch katholischen Verlag (Hegner in Köln) erschienenen Sammelband von 6 Dramen mehrerer Autoren (neben Hochwälder Péguy, Wilder, MacLeish, Dürrenmatt und Edzard Schaper) **Homo viator. Modernes christliches Theater** (Band 2); Hochwälder muss mit der Aufnahme seines Stücks in diese Anthologie einverstanden gewesen

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

sein. Dazu passt, dass eine Hochwälder-Gesamtausgabe – zu Lebzeiten des Autors – im katholischen Grazer Styria-Verlag erschienen ist und dass er im Werk von Charles Moeller (1961)[1] über Literatur und Christentum im 20. Jahrhundert, mit einer sehr eigenwilligen Zusammenstellung von Autoren, behandelt wird.

Dennoch – und trotz den Schlussszenen – ist eine christliche Deutung des **Heiligen Experiments** eine Fehldeutung, ist das Thema des „Schauspiels" ein anderes. Viel mehr als um die Bewährung des Christen in der Welt geht es hier um **Ursprünge und Elemente totalitärer Herrschaft**, wie der deutsche Titel von Hannah Arendts politikwissenschaftlichem Klassiker (1951, deutsch 1955) lautet, oder noch allgemeiner um „die moralische Disqualifikation des Politischen" (Bolterauer 1999: 244).

Ein Blick auf die Entstehungsumstände des Dramas ist dabei erhellender als die Rezeption, zumal als die österreichische Rezeption nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Der Emigrant Hochwälder (1911-1986) hat das Drama ab etwa 1940 in der vom nördlichen Nachbarn bedrohten Schweiz (vgl. Scheichl 2008) geschrieben, zu einem Zeitpunkt, zu dem die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus auch für dieses Land existenziell gewesen ist. Einer der wenigen Zürcher Gesprächspartner des in Zürich nach eigener Aussage „in völliger Einsamkeit" (Hochwälder 1966) lebenden Hochwälder war Jean Rudolf von Salis (1901-1996), Historiker an der Eidgenössischen Technischen Hochschule und als Publizist ein expliziter Kritiker Hitler-Deutschlands. Eine erste Fassung des **Heiligen Experiments** war Ende 1940 abgeschlossen, unter dem Titel „Die Jesuiten in Paraguay". Sie scheint sich von der uns bekannten, am 24. März 1943 am Theater Biel-Solothurn, einer kleinen Bühne, uraufgeführten Fassung nicht unwesentlich zu unterscheiden (über dieses Stück bzw. diese Fassung vgl. Baker 2001: 18-19, 136-137).[2] (Der scheinbar christliche Charakter des Stücks mag schon bei der Uraufführung wichtig gewesen sein, denn der von diesem Theater bediente Kanton Solothurn ist mehrheitlich katholisch.)

Schon die Wahl des Sujets ist wohl mit der politischen Situation zu erklären: Allein ein historischer Stoff gestattete eine halbwegs ungefährliche und von der Schweizer Zensur zugelassene und zulassbare Anspielung auf das aggressive Nachbarland und sein politisches System. Das etwas außer Mode gekommene Genre des ‚historischen Dramas' (dazu Müller Salget 2000, der den ‚Nachzügler' Hochwälder nicht erwähnt) war freilich für den

[1] Von mir nicht eingesehen.
[2] Hochwälders Nachlass befindet sich in der Wien Bibliothek im Rathaus.

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

Autor nichts Neues, der sich schon in seinen (unveröffentlichten) Stücken aus den 1930er Jahren darin versucht hatte; dass Dramen mit historischen Stoffen wie die von Hans Sassmann und Josef Wenter sich im Hochwälder vertrauten Wiener Theater der 1930er Jahre großer Beliebtheit erfreuten, mag ihm die Entscheidung für diese Form zusätzlich erleichtert haben.[3]

Aber wie kommt ein im protestantisch geprägten Kanton Zürich – der vielleicht in der Figur des calvinistischen Mynheer Cornelis eine Spur hinterlassen hat – lebender, politisch links stehender österreichischer Jude auf das doch entlegene Thema des südamerikanischen Jesuitenstaats? Eine sentimentale Erinnerung an das stark von den Jesuiten geprägte katholische Österreich wird man angesichts von Hochwälders Biografie wohl ausschließen können. Das wenig demokratische Jesuitenverbot in der Schweizer Bundesverfassung von 1847 mag Hochwälder an den Orden erinnert haben, zumal im Dezember 1938 und im März sowie im August 1939 Schweizer Zeitungen, darunter die vom Autor möglicher Weise gelesene sozialdemokratische **Tagwacht** gegen eine allzu freundliche Aufnahme der von Hitler aus Österreich vertriebenen Jesuiten durch die Schweiz polemisierten (Imhof et al. 1999: 107, Anm. 451; 135, Anm. 537). Auf jeden Fall wusste Hochwälder, dass der Orden dem Nationalsozialismus besonders verhasst, eine beliebte Zielscheibe der nationalsozialistischen Propaganda gewesen ist; eine grundsätzlich positive Sicht auf die Jesuiten – mit der wir es hier zweifellos zu tun haben – war daher von vornherein auch antinationalsozialistisch.

Eine denkbare Quelle ist René Fülöp-Millers erfolgreiches, Hochwälder vielleicht noch aus Wien bekanntes Sachbuch **Macht und Geheimnis der Jesuiten** (Leipzig: Grethlein 1930 bzw. Berlin: Knaur 1932).

Definitives über die Stoffwahl lässt sich derzeit nicht sagen, doch kam dem Jesuitenorden eine gewisse Aktualität zu. Von den deutschen Jesuiten im Widerstand dürfte man 1943 in der Schweiz noch nichts gewusst haben, zumal ein näherer Kontakt Hochwälders zu christlichen Gegnern des Nationalsozialismus eher unwahrscheinlich ist. (Die Rezeption des Schauspiels in Deutschland und besonders in Österreich nach 1945 dürfte hingegen durch das Thema ‚Jesuiten' beeinflusst worden sein; noch 1991 ließ der dezidiert katholische Intendant des Tiroler Landestheaters **Das**

[3] Reinhold Schneiders Wahl eines historischen Stoffs für sein explizit kirchliches Drama **Der große Verzicht** (1950; uraufgeführt 1958) ist wohl kaum ein Zeugnis der Wirkung von Hochwälder, doch eine interessante Parallele.

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

Heilige Experiment inszenieren, anlässlich des 500. Geburtstags des Hl. Ignatius von Loyola, des Gründers des, für Innsbruck sehr wichtigen, Ordens, vielleicht die bisher letzte Aufführung von Hochwälders Drama.)

Selbst wenn diese Anregungen für das Stück durch die damalige Situation der Societas Jesu zu konstruiert sein sollten, beweisen jedenfalls einige sprachliche Details die Verankerung des Dramas in der politischen Aktualität. Gleich zu Beginn müssen die Kaziken den Jesuiten Gehorsam versprechen, mit den Worten: „Wir wollen den Vätern in allen Dingen Gefolgschaft leisten" (I, 1; 86).[4] Dass Hochwälder hier, an der exponierten Stelle der ersten Szene des ersten Akts, durch die Wortwahl aktualisierend auf den nationalsozialistischen Sprachgebrauch anspielt, in dem ‚Gefolgschaft' eine besondere Bedeutung hatte, scheint schon deshalb wahrscheinlich, weil er beim anfänglich gebrauchten Synonym ‚Gehorsam', das keine politischen Konnotationen hat, hätte bleiben können.

„Gefolgschaft" gehört in dem Drama zur Sprache der Jesuiten, doch auch die Spanier gebrauchen, kaum verhüllt, ein Wort aus der Sprache der Nationalsozialisten. Der spanische Visitator de Miura zitiert am Ende des I. Akts seinen Befehl: „Für die Dauer der Verhandlung hat der Visitator die Jesuiten in schützende Haft zu nehmen!" (I, 10; 95) Diese nicht geläufige Wendung soll offensichtlich an die nationalsozialistische ‚Schutzhaft' erinnern, die wie die Verhaftung der Jesuiten „ohne Grund" (95) erfolgen konnte und erfolgte; vielleicht wird „schützende Haft" statt ‚Schutzhaft' aus Rücksicht auf die Zensur gebraucht, um die politische Anspielung auf die deutschen Verhältnisse ein wenig zu verhüllen. Ein drittes Wort aus dieser Sprachwelt fällt wiederum bei den Jesuiten, in I, 1 (86): „Eigennutz", eine Anspielung auf den oft zitierten Absatz 24 des nationalsozialistischen Parteiprogramms: „Gemeinnutz geht vor Eigennutz".

Für die aktualisierende Funktion dieser Stellen spricht, dass Hochwälder seinem Schweizer Publikum eine gewisse Informiertheit über die im Nachbarland gebräuchlichen Schlagworte zutrauen konnte, auch die Kenntnis nationalsozialistischer Praktiken wie der ‚Schutzhaft' und des Fällens von Urteilen vor der Ermittlung der Fakten (II, 1; 96f.) bzw. der Konstruktion von Fakten zur Rechtfertigung von widerrechtlichem Handeln, nicht zuletzt – schon in der zweiten Hälfte des Weltkriegs – die Praxis der Geiselerschießungen, von denen am Ende die Rede ist (V, 1; 137).

[4] Die Seitenzahlen beziehen sich auf Hochwälder 1975.

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

Zuerst noch einige Bemerkungen zur Form des Dramas, um traditionell philologisch von den äußeren Merkmalen des Werks her seine thematischen Schwerpunkte zu erarbeiten. Das Schauspiel, auf das die Bezeichnung „klassizistisches Ideendrama“ (so der treffende Titel von Vogelsang 1956)[5] recht gut zutrifft, ist der Tradition gemäß fünfaktig. Hochwälder, der hier jede formale Innovation vermeidet und Illusionstheater schreibt, hält sich streng an die (pseudo-)aristotelischen Regeln, deren Wirkung kalkuliert eingesetzt wird. Die Wahrung der Einheit von Ort und Zeit verdichtet die Kette der Ereignisse; auch die Einheit der Handlung ist gegeben, obwohl in Rückblenden die Fabel bis zu den von Philipp III. zu Beginn des 17. Jahrhunderts den Jesuiten erteilten Privilegien zurückreicht und vor allem die anderthalb Jahrhunderte der Missions- und der sozialen Arbeit in Paraguay zur Fabel gehören. Der Autor montiert in den Dialogen ohne Rücksicht auf die historische Abfolge Episoden aus verschiedenen Zeiten der Jesuitenmission in Paraguay, die jedoch durchwegs nicht erfunden sind. Dramentechnisch ist ihm mit Verfahrensweisen der Tradition ein Meisterstück an Konzentration und Geschlossenheit gelungen.

Die Handlung, der Ereignisse aus dem Jahr 1767 zugrunde liegen, besteht darin, dass aus – zum Teil unterschiedlichen – politischen Gründen der spanische König, der Papst und der Jesuitengeneral den Beschluss, den südamerikanischen Jesuitenstaat aufzulösen, durchsetzen wollen, ganz unabhängig davon, dass die gegen den Orden und insbesondere gegen die südamerikanischen Patres erhobenen Vorwürfe sich als Verleumdungen erwiesen haben. Die Patres in Buenos Aires wollen sich gegen diesen Beschluss auch im Interesse der ihnen vertrauenden Indios zur Wehr setzen, doch ein Legat des Jesuitengenerals erinnert sie an den unbedingten Gehorsam, den sie als Angehörige des Ordens geschworen haben. Alle auftretenden Figuren sind auf diese Handlung bezogen (weshalb es keine Frauenfiguren gibt).

Da schon sehr bald aus dem Munde Cornelis’, des Geschäftspartners aus den Niederlanden, die erste Vorausdeutung fällt: „Ihr seid verloren.“ (I, 8; 93), wird die Spannung früh von der Entscheidung über das Fortbestehen des Jesuitenstaats umgelenkt auf die Reaktionen der Patres gegenüber dem ungerechten Urteil. Die Zuschauer erwartet bald nicht mehr eine Antwort auf die (ohnehin schon von der Geschichte beantwortete)

[5] Der (von mir nicht eingesehene) Aufsatz Vogelsangs erschien in einem Jahresbericht des Gymnasiums, das Hochwälder besucht hatte, allerdings hat er den Schulbesuch vor der Matura abgebrochen.

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

Frage: Wird der König aufgrund der Fakten die Fortführung des ‚Heiligen Experiments' in Paraguay gestatten? Vielmehr müssen sie sich fragen: Werden die Jesuiten dem König gehorchen oder zur Verteidigung ihrer Utopie und der ihnen vertrauenden Indios (vergeblichen) Widerstand leisten? Dieses Thema wird durch die Technik der Spannungserzeugung mit den Mitteln des Dramas in das Zentrum des Schauspiels gerückt.

Zu dessen klassizistischer Struktur gehört ferner, dass – mit Ausnahme der Kaziken – alle Figuren der gleichen sozialen Schicht angehören und dass sie alle die traditionelle Literatursprache gebrauchen, mit wenig Differenzierung zwischen den Figuren; beim Wiederlesen ist man geradezu überrascht, dass das Stück doch nicht den Blankvers verwendet, sondern Prosa. Manchmal gerät der Stil der Repliken sogar recht steif; etwa in III, 1 (120), wo der niederländische Kaufmann zum Provinzial sagt: „Schade nur, daß Ihr – kein Calvinist seid!" Der Sinn für sprachliche Doppeldeutigkeiten, der im wenig späteren **Öffentlichen Ankläger** (1947) zu spüren ist – etwa in der Szene zwischen Fouquier-Tinville und dem Henker Sanson (I, 5) mit ihren aus Sansons Beruf bezogenen Wortspielen – und noch mehr in späteren Stücken wie dem **Himbeerpflücker** (dazu Scheichl 1993), in dem Hochwälder auch mit dem Wechsel der Stilschichten spielt, ist in diesem ersten erfolgreichen Drama des Autors noch kaum bemerkbar; unter den wenigen Ausnahmen sind die eben zitierten vorsichtigen Anspielungen auf die Sprache der Nationalsozialisten und de Miuras letzte Replik im IV. Akt (135). Variationen der Stilschicht sind überhaupt nicht festzustellen. Es kommt eben nicht auf realitätsnahes Sprechen an, sondern auf die Ideen.

Die Figurenkonstellation stellt der relativ homogenen Gruppe der Patres um den Pater Provinzial (zu der auch der Handelspartner aus Rotterdam gehört) zwei antagonistische Gruppen gegenüber: einmal den vom König entsandten Visitator Don Pedro de Miura mit seinen Begleitern und den Legaten des Jesuitengenerals, Querini, die als gleichwertige Gegner der Jesuiten von Buenos Aires gezeichnet sind. Hochwälder, der in seinen Dramen nie „Recht und Unrecht schematisch einzelnen Kontrahenten des dramatischen Prozesses" zuordnet (Weigel 1959: 16), unterstreicht diese Gleichwertigkeit dadurch, dass er den kultivierten de Miura als einen alten Freund des Provinzials einführt. Die andere Gruppe der Feinde der Jesuiten in Paraguay ist freilich eindeutig negativ dargestellt: die spanischen Gutsbesitzer, die aus rein materiellen Gründen den Untergang des sozialen Experiments der Jesuiten fordern. Diese Karikaturen böswilliger Kapitalisten – wiederum im Gegensatz zum calvinistischen Geschäftsmann

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

aus den Niederlanden – werden durch diesen ironisch als „Die Sieger“ (V, 2; 137) charakterisiert und damit auch explizit-figural abgewertet. Hier kann man anders als bei der Darstellung des Visitators von Schwarz-Weiß-Zeichnung sprechen – da dieser Gegner (wie der Legat des Jesuitengenerals) sich der Ungerechtigkeit seines Vorgehens bewusst ist, sich aber höheren politischen Zielen unterordnen muss, während die „Sieger“ nur in brutalem Eigeninteresse handeln.

Cornelis, der zum Teil die Funktion einer Kommentatorfigur hat (und vielleicht deshalb als konfessioneller und nationaler Außenseiter eingeführt wird), hält freilich gegen Ende eine anti-spanische Tirade (V, 2; 137-138), in der er die blutrünstige Geschichte des spanischen Weltreichs unterstreicht und das Ende der spanischen Macht in Lateinamerika prophezeit – eine Tirade, von deren eigentlicher Funktion noch die Rede sein wird, die im Stück zunächst die Sympathie für die Jesuiten in Paraguay intensiviert und das Bild der spanischen Politik noch düsterer macht.

Zwei weitere Details zur Figurenkonstellation: Hochwälders Drama ist ein reines Männerstück. Soll das, aus der Perspektive der vierziger Jahre mindestens, bedeuten, dass Machtfragen, Fragen der politischen Moral reine Männerfragen sind? Nachzudenken wäre darüber.

Das zweite Detail: Schon aus den Namen im Personenverzeichnis geht die Internationalität des Ordens hervor; die auftretenden Angehörigen des Ordens sind offenbar spanischer, deutscher, ungarischer und irischer oder englischer (nicht aber indianischer) Herkunft. Im Zeitalter des Nationalismus erzeugt Hochwälder auch dadurch Sympathie für die Jesuiten. Aber selbstverständlich ist kein einziger der Patres indianischer Abstammung.

Zur Figurendarstellung ist abschließend zu sagen, dass die Figuren relativ wenig individualisiert sind, in erster Linie als Angehörige der jeweiligen Gruppe auftreten. Auch das ist auf die Thematik des Stücks abgestimmt: Die Zuschauer sollen nicht so sehr auf individuelle Probleme einzelner Figuren achten, sondern die Figuren als Repräsentanten der antagonistischen Positionen sehen. Vielleicht ist dieses Absehen vom persönlichen Schicksal zumal des Pater Provinzials der Grund dafür, warum Hochwälder als Gattungsbezeichnung „Schauspiel“ und nicht ‚Trauerspiel’ oder ‚Tragödie’ gewählt hat.

Dass die Sympathielenkung für die Jesuiten in Südamerika dadurch, dass sie Opfer manifester Ungerechtigkeit sind, ein christliches, ja katholisches Verständnis des Dramas gefördert hat, ist nicht weiter verwunderlich. Dazu kommen der Titel, der Schluss des Dramas mit der

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

Franz Xaver-Symbolik, den an das Ende von Grillparzers **Bruderzwist** erinnernden Schuldbekenntnissen, der Aktschluss des IV. Akts – de Miura resümiert: „Ja. Wir sind am Ziel. […] Das Reich Gottes ist beim Teufel!“ (IV, 8; 135) – , das Zitat aus dem Matthäus-Evangelium am Ende. Querinis Worte:

> [...] wir haben uns um äußeren Erfolges willen selbst in die Netze der Macht verstrickt [...] *Diese* Welt aber ist ungeeignet zur Verwirklichung von Gottes Reich. (III, 2; 122)

lassen das Schauspiel in der Tat auf den ersten Blick als ein christliches erscheinen. (Ich kann mich bei diesen Szenen übrigens des Eindrucks mangelnder Authentizität der religiösen Sprache nicht erwehren.)

Dennoch erscheint mir diese christliche Deutung nur partiell richtig, zumindest unvollständig. Gewiss: Dadurch dass er das Unrecht gegenüber der friedlichen Utopie der Jesuiten in den Mittelpunkt rückt, zwingt uns Hochwälder fast dazu Partei zu ergreifen für die Patres – umso mehr als er unsere Kenntnis der grausamen Praktiken der Spanier in ihrem südamerikanischen Kolonialreich voraussetzen kann. „Der Staat der Jesuiten, der im Recht ist, muss zerstört werden, weil er das Unrecht der anderen offenbart.“ (Bolterauer 1999: 244) Wir sind so geneigt die gleichwohl deutlich hervorgehobenen unheimlichen Züge der Sozialutopie in Paraguay zu übersehen, die eben nicht nur „christlich orientierten Praxis uneigennützig operierender Kommunen“ (so Bolterauer 1999: 242) ist.

Gewiss bedroht – so Pater Oros – „die weltliche Macht“ „unsern [!] Staat in Paraguay“ (I, 3; 89); aber Ausübung von Macht ist auch den Patres in ‚ihrem Staat’ nicht fremd. Was Villano (II, 2; 101) über die Organisation des Jesuitenstaates sagt:

> Der ganze Staat wird regiert von hundert Patres. Hundert Jesuiten *herrschen* über hundertfünfzigtausend Indios. [...] Zwei Jesuiten *herrschen.* [...] Die Indios sind nichts – *eine Herde von Unmündigen.* Die Patres sind alles: Beamte, Richter, Antreiber, Lehrer, *Befehlshaber*. Der Indio ist *gänzlich unfrei*. [...]. (101)[6],

kommt zwar aus dem Mund einer Figur, die in der Konstruktion des Stücks, überhaupt an dieser frühen Stelle, auf der falschen Seite steht, die aber doch bereits in der vorhergehenden Szene als sachlich urteilend eingeführt worden ist. Zudem werden Villanos Aussagen durch den Provinzial der Jesuiten im Grunde bestätigt: Hochwälder lässt diesen zwar – euphemistisch

[6] Hervorhebungen von mir.

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

– nicht „herrschen“, sondern „gebieten“ sagen und aus der Liste der Funktionen der Patres die „Antreiber“, die „Befehlshaber“ und die „Lehrer“ streichen, um sie durch „Handwerker“ und „Bauern“ zu ersetzen, aber den Sachverhalt bestreitet er letztlich nicht, auch er spricht von „unserer absoluten Herrschaft“ (ebenda). Dass mehrfach von der wachsenden Ausdehnung des Jesuitenstaats die Rede ist (II, 2; 102 und II, 8; 116) – der damit ein wesentliches Merkmal mit imperialistischen Staatsgebilden gemeinsam hat – und dass dieses friedliche Land auch eine von einem ehemaligen Teilnehmer an den Türkenkriegen, dem Pater Oros, geführte Armee hat, ein straff gegliedertes (II, 7; 112) Volksheer, unterstreicht die Parallelen zwischen dem ‚Heiligen Experiment’ der Gesellschaft Jesu und weltlichen Staatsgebilden.

Die Verhältnisse in Paraguay spiegeln zudem die Organisation des Jesuitenordens mit seiner Hierarchie und seiner im Drama mehrfach erwähnten absoluten Gehorsamspflicht. Am Ende muss der Provinzial, der sich gegen die Forderungen Madrids wehren könnte, die Befehle aus Rom mit dem gleichen Gehorsam befolgen, den er von seinen Patres und von den Indios in Paraguay fordert.

Immerhin: Auf dem, was die Jesuiten in Paraguay tun, ruht das Licht einer sozialen Utopie; das Wort „Utopia“ kommt in dem Schauspiel auch vor, freilich mit negativer Bedeutung, im Munde des Bischofs von Buenos Aires, eines Gegners der Jesuiten: „Man hat unter dem Vorwand der Religion eine Utopia aufgerichtet, […]“ (II, 3; 105). Es gibt in Paraguay keine Todesstrafe; es gibt keine Geldwirtschaft; auch keine „Schuldenwirtschaft“ (I, 6; 91); jeder bekommt, was er braucht; die Indios arbeiten in diesem Staat gern, weil sie nicht „als Sklaven unter der Peitsche“ arbeiten müssen (II, 6; 111). Diese „absolute Herrschaft“ quält – anders als die spanischen Vizekönige – die ihr unterstellten Menschen nicht und beutet sie nicht aus, sondern will ihnen helfen. Gerade dadurch ist übrigens der Staat der Jesuiten auch ökonomisch erfolgreich; Cornelis kauft gern dessen gute Produkte. Insofern empfinden die ZuschauerInnen selbstverständlich Sympathie für dieses andersartige Staatsgebilde, zumal auch mit weiteren Mitteln, etwa dem Motiv des bereits vor der Untersuchung gefällten Urteils, das Unrecht der anderen Seite nachdrücklich unterstrichen wird. Für die Zuschauer hat „Utopia“ dann doch eine positive Bedeutung, anders als für den, der es ausspricht.

Dieser anderen Seite fehlen solche mildernden Züge: Das Regime des fernen spanischen Königs ist autoritär und ungerecht, obendrein wird uns vor Augen geführt, wie sehr es sich in den Dienst der Interessen brutaler

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

Ausbeuter stellen lässt. Papst und Jesuitengeneral entscheiden im Interesse kurzfristiger politischer Interessen und im Sinne von Abstraktionen, ohne jede Rücksicht auf die Betroffenen: „Es geht um den Bestand des Ordens – und Ihr sprecht von hundertfünfzigtausend Menschen!“ (III, 2; 124), sagt Querini, der scheinbar so sanfte Legat des Jesuitengenerals. Zweifellos haben wir für diese Vorgangsweise, die die bestehenden Verhältnisse vorbehaltlos akzeptiert, weniger Sympathie als für den Zukunftsentwurf der Jesuiten, die sich für „hundertfünfzigtausend Menschen“ in Paraguay verantwortlich fühlen, sie gut behandeln und sich für sie einsetzen; aber manches in dem Schauspiel zwingt uns dazu die spanischen Interessen und die Position der Ordensleitung (kurz vor dem Verbot des Ordens) ernst zu nehmen.

Deren Vertreter sind ja nicht die geldgierigen Gutsbesitzer und Geschäftsleute von Buenos Aires, die uns drastisch vor Augen geführt werden, sondern der redliche Villano und vor allem der Visitator Don Pedro de Miura, der Studienfreund des Jesuitenprovinzials; Vertreter der Kirche ist nicht nur der eifersüchtig auf seine Rechte und seine Macht pochende Bischof, der sich auf die uns bereits als geldgierig bekannten „angesehenen Spanier“ (II, 3; 104) stützt (und dessen Urteile über den Jesuitenstaat sich nicht als ganz falsch erweisen), sondern die Kirche, genauer: Der Jesuitengeneral ist auch durch den Legaten Querini vertreten, der die harten Entscheidungen Roms „ganz sanft“ (III, 2; 121) ausspricht und, anders als die Vertreter der anderen Mächte, moralisch begründet.

Der Jesuitenprovinzial hat so mit seinem Experiment nicht einfach Recht, wie man zunächst zu glauben geneigt ist. Wenn man die durch die harten Urteile am Schluss noch verstärkte emotionale Parteinahme für die zu Unrecht verfolgten Patres zurückstellt und den Konflikt rational zu analysieren versucht, beginnt man zu ahnen, dass auch die andere Seite Recht, zumindest einige richtige Argumente haben könnte, so unsauber ihre Bundesgenossen erscheinen mögen.

Wir haben es im Grunde nicht mit zwei totalitären Systemen zu tun, dem des Papstes und dem des fernen spanischen Königs, sondern mit drei.[7] Ein viertes totalitäres System wird immerhin erwähnt, von dem Jesuiten Querini: „Wodurch unterscheidet sich noch der Staat der Jesuiten von der Genfer Republik des Erzketzers Calvin?“ (III, 2; 123). Dieser Hinweis ist

[7] Baker (2001: 134) fordert eine Unterscheidung zwischen dem autoritären System der Jesuiten und dem totalitären des spanischen Kolonialismus; dem kann man zustimmen, soweit Paraguay betroffen ist, doch ignoriert diese Position die auf Gehorsam und Unterwerfung beruhende Struktur des Jesuitenordens als Ganzen.

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

mehr als eine Konzession an das Schweizer Publikum; Stefan Zweig hatte 1936 in **Castellio und Calvin oder ein Gewissen gegen die Gewalt**, einem Hochwälder vielleicht bekannten Werk, die Genfer Verhältnisse als Inbegriff des Totalitären dargestellt, durchaus mit Blick auf die politische Aktualität.

Nicht anders als der König einer-, der Papst und der Jesuitengeneral (sowie Calvin) andererseits fordern auch die Jesuiten in Paraguay absoluten Gehorsam. Hochwälder führt uns bereits in der 1. Szene die Aufnahme der beiden Kaziken in den Jesuitenstaat vor, bei der sie dem Pater Provinzial vor allem – noch vor dem Verzicht auf den Götzendienst und die Vielweiberei – Gehorsam versprechen müssen: „Wir wollen den Vätern in allen Dingen Gefolgschaft leisten." (I, 1; 86) Auch von seinen Ordensbrüdern fordert der Provinzial absoluten Gehorsam, wenn er ohne Rücksicht auf persönliche Umstände Pater Berendt in eine „neue Siedlung" versetzt (I, 2; 87). Vom „Gebieten" der Jesuiten in Paraguay war schon die Rede. Dass das Jesuiten-Collegio in Buenos Aires eine „Negerwache"[8] (I, 2; 87. III, 3; 125) hat, mag schließlich ein diskreter Hinweis darauf sein, dass auch die Jesuiten Sklaven hatten. Ich erinnere an das Vorkommen von „Gefolgschaft" und „Eigennutz" in der Sprache der Patres.

Absoluten Gehorsam im Sinn der Ordensregeln fordert dann der Legat Querini seinerseits vom Provinzial, der, das sollte man nicht übersehen, seine tödliche Verletzung erleidet, als er in Erfüllung dieser Gehorsamspflicht versucht dem Kampf ein Ende zu machen – und der von jenen verletzt wird, die im Widerspruch gegen diese Gehorsamspflicht das zumindest auf den ersten Blick so sympathisch dargestellte Heilige Experiment des Jesuitenstaates mit der Waffe in der Hand verteidigen.

Diese Gehorsamspflicht ist nicht vereinbar mit dem Gewissen der in Paraguay wirkenden Patres. Am Beginn des III. Akts fordert der Jesuitenprovinzial:

> In solchem Fall Widerstand zu leisten ist Forderung der Religion. […] Ausgespien wären wir aus Gottes Mund, wenn wir zögerten, unseren freien Willen zum Widerstand anzuspornen! (III, 1; 119)

Man beachte das Wort „Widerstand" und die Betonung des „freien Willens". Pater Oros, der ehemalige Soldat, argumentiert selbst nach dem Befehl des Legaten aus Rom am nachdrücklichsten für den Widerstand „an der Seite der Armen, der Schwachen und Unterdrückten" (IV, 3; 132) – der

[8] Das Wort ‚Neger' hatte 1943 im Deutschen noch keine abwertende Stilfärbung.

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

Provinzial hört noch sterbend „die Stimme des Widersachers in meinem Herzen“ (V, 3; 139), die Stimme des Gewissens (das wir nicht als „Widersacher“, also als Teufel, verstehen können) gegen das Gelübde des Gehorsams.

Am Ende des Schauspiels bricht auch Don Pedro de Miura zusammen, weil er dem Befehl des Königs gefolgt ist und nicht der Stimme seines Gewissens, die mit Mt 16, 26 spricht: „Was hülfe es, wenn ich die ganze Welt gewönne, und nähme doch Schaden an meiner Seele“ (V, 4; 140). Auch er leistet keinen Widerstand, obwohl er weiß, dass er das Unrecht vertritt. Diese Analogie zu seinem einstigen Freund, dem Pater Provinzial, ist für die Thematik des Dramas höchst wichtig, in dem es mehr um Gewissensentscheidungen geht als um eine durch Willkür und durch Intrigen der Reichen vernichtete christliche Sozialutopie. Sowohl das eine totalitäre System – das des Jesuitenordens im Allgemeinen und das der Jesuiten in Paraguay im Besonderen – als auch das andere, das des Königs, fordern absoluten Gehorsam; die integren Vertreter beider Systeme zerbrechen an dem Widerspruch zwischen diesem Gebot und ihrem Gewissen. Der Parallelismus zwischen de Miura und Pater Fernandez wie die Umlenkung der Spannung von der Frage nach dem Fortbestand des Jesuitenstaates hin zum Umgang der Ordensmänner mit dem ungerechten Urteil sind starke Argumente für diese Deutung, zu der die bewundernde Haltung des Calvinisten Cornelis gegenüber dem zunächst zu Widerstand bereiten Pater Provinzial passt („Schade nur, daß Ihr – kein Calvinist seid!“, III, 1; 120).

Als der Flüchtling Hochwälder am **Heiligen Experiment** schrieb, kämpften rund um die Schweiz die Armeen eines Regimes, das von seinen Soldaten eben diesen absoluten Gehorsam forderte und ihnen einredete, sie täten ihre Pflicht, wo sie in Wahrheit, oft gegen ihr Gewissen, himmelschreiendes Unrecht taten – um für ihren Diktator ‚die ganze Welt zu gewinnen’. Es ist schwer vorstellbar, dass der Verfolgte Hochwälder nicht das Gewissen über den Gehorsam gestellt haben sollte.

So rückt über die Frage der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer religiös fundierten Utopie hinaus auch vom Entstehungskontext des Werks her die 1943 brennend aktuelle Frage des individuellen Gewissenskonflikts (und damit des Widerstandsrechts) ins Zentrum des Stücks (vgl. Baker 2001: passim). Es plädiert bei aller Bewusstheit der moralischen Probleme eindeutig für die freie Entscheidung des Gewissens gegenüber einem noch so wohlwollenden totalitären System. Ein solches ist auch ein Orden, in dessen Mittelpunkt nicht die freie Entscheidung des Gewissens steht,

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

sondern das Prinzip „Gehorcht!“, mit dem noch der sterbende Pater Provinzial nicht fertig wird (V, 3; 139). Am Prinzip von „Gehorsam“ und „Gefolgschaft“ scheitert das utopische Experiment der Patres im Grunde mehr als an den Intrigen der spanischen Sklaventreiber. Zur Aktualität dieses Themas im Jahre 1943 habe ich bereits einiges gesagt. „Nicht im mißverstandenen Ewigkeitswert der dargestellten menschlichen Probleme, sondern in ihrer aktuellen zeitgenössischen Beziehung zur Gegenwart der Kriegs- und Nachkriegszeit lag die besondere Wirkung“ des **Heiligen Experiments** (Schoß 1988: 485).

Für ein solches Verständnis spricht schließlich der schon erwähnte Ausbruch des calvinistischen Kaufmanns Cornelis gegen den sehr gereizt reagierenden de Miura (V, 2; 137-138) in einer der letzten Szenen. Er höhnt über die Siege der Spanier „mit dem Schwert“ – von denen nicht mehr viel geblieben sei und noch weniger bleiben werde:

> Eure ostindischen Besitzungen – wo sind sie geblieben? Wir Niederländer sind eure Lehensherren geworden – wir, die ihr zu Tausenden verbrannt habt, […] wir haben euch beerbt! (138)

Die Stelle drückt ein realistischeres Zukunftsszenario aus, als es die paraguayanische Utopie ist: Das spanische koloniale System könnte überwunden werden durch eine halbwegs demokratische Nation, wie es die – calvinistischen – Niederlande ansatzweise im 18. Jahrhundert gewesen sind. (Dass die zitierte Calvin-kritische Formulierung Querini in den Mund gelegt und dadurch als Figurensprache relativiert wird, stützt die Bedeutung dieser Replik Cornelis’ für die Deutung des Dramas.)

Die karikierende Zeichnung der spanischen Kolonialherren und das manifeste Unrecht, das den Jesuiten geschieht, auch die Faszination durch die soziale Utopie haben einen strukturellen Widerspruch im Drama zur Folge, der zu dessen religiöser Deutung beigetragen hat: Über unserer Anteilnahme am Schicksal der Patres im Collegio zu Buenos Aires nehmen wir die unheimliche Seite des Gehorsamsprinzips zu wenig wahr.

Legitimer als eine kirchliche Interpretation von Hochwälders Stück scheint mir das demokratische Verständnis des Werks, das eher vom Gewissen als von der christlichen Utopie und ihren Gegnern handelt.

Trotz seiner Sympathien für die Linke dürfte dem Dramatiker bewusst gewesen sein, dass die stalinistische Sowjetunion, der entscheidende Gegner des nationalsozialistischen Deutschen Reichs, entgegen dem humanen Programm des Kommunismus ein totalitärer Staat gewesen ist. Die Hypothese, dass der Konflikt zwischen dem totalitären Handeln der

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

spanischen Partei und dem totalitären System der Patres in Paraguay diese große politische und militärische Auseinandersetzung spiegeln könnte, mag zu gewagt sein; ganz ausschließen möchte ich ein solches Verständnis des auf Aktualität zielenden Schauspiels nicht. Eine biografische Erfahrung des Autors könnte ebenfalls eine Spur im Drama hinterlassen haben: 1938 war er ja nicht aus einem demokratischen Staat geflohen, sondern aus einer Diktatur, die sicherlich weniger brutal als die Hitlers, gleichwohl eine Diktatur war; obendrein berief sie sich auf die katholische Kirche. Hochwälder kannte also die Auseinandersetzung zwischen zwei totalitären Systemen, von denen das eine ein bisschen weniger inhuman war als das andere.

Mehr als das ‚heilige Experiment' des 17. und 18. Jahrhunderts werden in diesem Drama aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs auf jeden Fall Probleme menschlichen Verhaltens in totalitären Systemen verhandelt. Dass mein Beitrag für das Programmheft zu einer Innsbrucker Aufführung des Stücks (Scheichl 1991), in dem ich ähnliche Überlegungen zum eben auch totalitären Charakter des Jesuitenexperiments in Paraguay wie in diesem Aufsatz anstellte, von der Intendanz zensiert wurde, beweist die Verfestigung der katholischen Lektüre des Stücks. Aber bei allem Respekt vor den Jesuiten, den Hochwälder hier an den Tag legt – eine Hommage an den Orden ist dieses Schauspiel über die Verstrickung der Menschen, auch der Jesuiten, in die Mechanismen der Macht nicht. Wie immer man den konkreten Bezug zur Zeitgeschichte verstehen will, Hochwälder dient auch die Gesellschaft Jesu des 18. Jahrhunderts als Exempel für seine „moralische Disqualifikation des Politischen" (Bolterauer 1999: 244).[9]

Der Widerspruch zwischen der gängigen Lektüre seines bekanntesten Werks als eines katholischen Stücks und dessen eigentlichem Thema hat der Rezeption Hochwälders nicht genützt. Mit dem Ende des restaurativen Klimas in Österreich war für die vermeintlich christliche Thematik des **Heiligen Experiments** kein Platz mehr und damit auch nicht für den Autor,

[9] Als erste Einführung in das Werk des Dramatikers leistet Hagestedt (1994) gute Dienste. Die bisher umfangreichste literaturwissenschaftliche, den Nachlass einbeziehende Untersuchung zum Autor, Baker (2001), behandelt einen speziellen, aber für ihn signifikanten Aspekt. Der Sammelband mit Aufsätzen von Richard Thieberger (1982), dem Schulfreund und späteren Übersetzer von Hochwälder ins Französische, enthält mehrere wertvolle Beiträge über den Autor. Als zeittypischen Text stellt das Stück Schmidt-Dengler (1995) auf einigen bemerkenswerten Seiten vor. Zu nennen sind ferner der von Hermann Böhm (1991) zusammengestellte Katalog der Wien Bibliothek und Schoß (1988). In jüngster Zeit widmet Grafenstein (2015) Hochwälder einige wenige Seiten, zu seinem Helmbrecht-Drama.

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

den man vor allem mit diesem „Schauspiel“ identifiziert hat. Dazu kommt der Sieg innovativer Verfahrensweisen in der Literatur und besonders im Drama, der das Interesse an dem formal konservativen Werk Hochwälders trotz dessen Qualitäten rasch hat schwinden lassen. Er ist geradezu der Inbegriff der literarischen Formen geworden, die vom schnellen Wandel der Literatur in Österreich um 1965 marginalisiert worden sind. Seit den achtziger Jahren wird er so gut wie nicht mehr gespielt, auch die Literaturwissenschaft interessiert sich kaum für ihn.[10] Zu seinem 100. Geburtstag 2011 fand eine kleine Tagung statt[11], doch kein Theater konnte sich zu einer Aufführung eines Dramas von ihm entschließen. Auch die Entdeckung des in den 1930er Jahren geschriebenen Romans **Donnerstag** im Nachlass und seine Veröffentlichung (1995) hat das Interesse am Autor nicht wiederbeleben können.

Doch ein Blick auf Werke, die nicht mehr im Kanon sind, kann sich lohnen; dass **Das Heilige Experiment** in einer schwierigen Zeit als eines der Meisterwerke der neuesten Literatur in Österreich galt, ist so bezeichnend für die Literaturgeschichte und die Geschichte dieses Landes wie sein Verschwinden aus dem öffentlichen Bewusstsein. An dem im Übrigen dieser Aufsatz nichts ändern wird.

Literatur

Primärliteratur

Hochwälder, Fritz (1975): *Das heilige Experiment*. In: Ders.: **Dramen**, Bd. 1, Graz : Styria, 83-149.

Hochwälder, Fritz (1966): *Über mein Theater*. In: Hermann Böhm (Hrsg.) (1991): **Fritz Hochwälder**. **Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek**, Wien, VIII.

[10] Wie sehr der Autor aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit geschwunden ist, beweist die Ankündigung des Buchs von Grafenstein 2015 durch den Verlag im Internet; zwar wird er in den Stichworten als erster von mehreren (wenig bekannten) Dramatikern genannt – aber in der Schreibung „Hochwälter“.

[11] Sie fand, organisiert von Julia Danielczyk und Ursula Seeber, an der Wien Bibliothek im Rathaus und im Literaturhaus Wien statt; dieser Aufsatz ist eine stark überarbeitete Fassung meines Vortrags bei diesem Symposium, in die auch Anregungen durch die Diskussion eingegangen sind.

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

Sekundärliteratur

Baker, R. Paul (2001): **A Question of Conscience. The Dramas of Fritz Hochwälder**, Dunedin: University of Otago (Otago German Studies 15).

Böhm, Hermann (Hrsg.) (1991): **Fritz Hochwälder**. **Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek**, Wien.

Bolterauer, Alice (1999): *Tragischer Konflikt oder literarische Beobachtungen zum Politischen? Überlegungen zu Fritz Hochwälder*. In: Janusz Golec (Hrsg.): **Der Schriftsteller und der Staat. Apologie und Kritik in der österreichischen Literatur**, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 241-255.

Grafenstein, Silvia von (2015): **… und hiengen an einem boum … Schuld und Sühne im Spiegel der Zeit. Untersuchungen zur produktiven Helmbrecht-Rezeption im neueren deutschen Drama**, Hamburg: Kovac (Dissertation München 2014) (Schriften zur Germanistik 53).

Imhof, Kurt/ Ettinger, Patrik/ Boller, Boris (1999): **Flüchtlinge als Thema der öffentlichen politischen Kommunikation in der Schweiz 1938-1945**, Bern: Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (Beiheft zum Bericht Die Schweiz und die Flüchtlinge zur Zeit des Nationalsozialismus. Online unter: http://www.uek.ch/de/publikationen1997-2000/polkom.pdf [27.08.2015].

Hagestedt, Lutz (1994): *Fritz Hochwälder*. In: **Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**, München: Text und Kritik.

Moeller, Charles (1961): **Littérature du XXe siècle et christianisme**. Bd. 4: **L'espérance en Dieu Notre Père: Anne Frank, Miguel de Unamuno, Gabriel Marcel, Charles Du Bos, Fritz Hochwälder, Charles Péguy**. 2. Aufl. Paris: Casterman.

Müller-Salget, Klaus (2000): *Historisches Drama*. In: **Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 2,** Berlin: de Gruyter, 55-58.

Scheichl, Sigurd Paul (1991): „‚Und Ihr haltet Euch noch immer für unschuldig?' Zum Verständnis von Hochwälders ‚Heiligem Experiment'". In: **Tiroler Landestheater. Spielzeit 1991/92. [Programmheft] Nr. 2**: Fritz Hochwälder: „Das Heilige Experiment", 6-10.

Scheichl, Sigurd Paul (1993): *„Calais … das ist dort, wo man übern Kanal fährt und speibt." Das Werk von Fritz Hochwälder zwischen Konvention und Erneuerung – am Beispiel des „Himbeerpflückers"*. In:

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)

Karlheinz F. Auckenthaler (Hrsg.): **Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945**, Szeged: Universität, 73-94 (Acta Germanica 4); auch in: Karlheinz F. Auckenthaler (Hrsg.): **Lauter Einzelfälle. Bekanntes und Unbekanntes zur neueren österreichischen Literatur**. Bern: Lang 1996, 401-427.

Scheichl, Sigurd Paul (2008): *Fritz Hochwälder – une carrière austro-helvétique de dramaturge*. In: Emmanuel Cherrier/ Karl Zieger (Hrsg.): **Une Suisse – des exils**, Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 211-221 (Recherches Valenciennoises 26).

Scheichl, Sigurd Paul (2009): *Fritz Hochwälder. Die Entwicklung des Dramatikers vom* Heiligen Experiment *über den* Himbeerpflücker *zum* Befehl. In: Malgorzato Leyko/ Artur Pelka/ Karolina Prykowska-Michalak (Hrsg.): ***Felix Austria* – Die Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts**, Fernwald: Litblockin, 274-293.

Schmidt-Dengler, Wendelin (1995): **Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990**, Salzburg: Residenz, 39-42.

Schoß, Dieter (1988): *Fritz Hochwälder*. In: Horst Haase/ Antal Mádl (Hrsg.): **Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen**, Berlin: Volk und Wissen, 480-497, 831-833.

Thieberger, Richard (1982): **Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten**, Bern: Lang.

Vogelsang, Hans (1956): „Fritz Hochwälders klassizistisches Ideendrama". In: **Jahresbericht 1955/56 des Bundes-Gymnasiums Wien 8** (Piaristen-Gymnasium).

Weigel, Hans (1959): *Vorwort*. In: Fritz Hochwälder: **Dramen I**, München: Langen-Müller o. J., 9-20.

BDD-A24603 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:13 UTC)