



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Schatten der Vergangenheit: Die österreichische
Nachkriegszeit im Werk Fritz Hochwälders“

verfasst von / submitted by

Jelena Azanjac

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Psychologie
und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Danksagung

Meinen Dank möchte ich zunächst Prof. Johann Sonnleitner, durch dessen Lehrveranstaltungen ich viele wunderbare Autorinnen und Autoren kennenlernen durfte, für die Betreuung dieser Arbeit aussprechen.

Weiters gilt meine Verbundenheit der Universität Wien, insbesondere dem Institut für Germanistik, das für mich mehr war, als ein Hort des Wissens.

Und darüber hinaus danke ich dem Literaturhaus Wien, für Bereitstellung zu und Hilfe bei meinen Recherchen.

Meiner Familie – für die vielseitige Unterstützung, immer.

Thomas – für deine Ermutigungen und deine Geduld.

Lisa – ohne dich wären meine Studienjahre nur halb so schön gewesen.

Inhalt

Einleitung	1
1. Der Dramatiker Fritz Hochwälder	3
1.1 Biografischer Hintergrund	3
1.2 Dramenverständnis – Werk – Charakteristika	6
<i>Exkurs:</i> Allgemeines zum Drama	6
1.2.1 Das Dramenverständnis des Autors	8
1.2.2 Überblick über das Werk.....	11
1.2.3 Einflüsse und Charakteristika.....	15
1.3 Der Wandel in der Rezeption.....	19
2. »Der Himbeerpflücker«	21
2.1. Dramenanalyse.....	21
2.1.1 Inhalt	21
2.1.2 Analyse.....	23
2.1.2.1 Aufbau.....	23
2.1.2.2 Handlung, Motive und intertextuelle Bezüge.....	27
2.1.2.3 Figuren und ihre Rede.....	32
2.1.2.4 Darstellung von Raum und Zeit	40
2.2 Sozialhistorische Interpretation	43
2.2.1 Gesamtinterpretation des Stückes	43
2.2.2 Sozialhistorische Referenzen	47
2.2.2.1 Das Weiterbestehen der NS-Ideologie nach 1945.....	47
2.2.2.2 NS-Verbrechen und ihre juristische Verfolgung.....	48
2.2.2.3 Fluchthilfe für NS-Verbrecher.....	50
2.2.2.4 Personen – Orte – Institutionen	51
3. »Der Befehl«	53
3.1 Dramenanalyse.....	53
3.1.1 Inhalt	53
3.1.2 Analyse.....	56
3.1.2.1 Aufbau.....	56
3.1.2.2 Handlung, Motive und intertextuelle Bezüge.....	60

3.1.2.3 Figuren und ihre Rede	66
3.1.2.4 Darstellung von Raum und Zeit	73
3.2 Sozialhistorische Interpretation	76
3.2.1 Gesamtinterpretation des Stückes	76
3.2.2 Sozialhistorische Referenzen	79
3.2.2.1 Die „Banalität des Bösen“ und die Befehlsnotstandsthese	79
3.2.2.2 Die juristische Verfolgung von NS-Verbrechern.....	80
3.2.2.3 Historische Ereignisse der Kriegs- und Nachkriegsjahre.....	81
3.2.2.4 Personen – Orte – Institutionen	81
4. »Holokaust (Totengericht)«.....	83
4.1 Dramenanalyse	83
4.1.1 Inhalt	83
4.1.2 Analyse.....	86
4.1.2.1 Aufbau	86
4.1.2.2 Handlung, Motive und intertextuelle Bezüge	89
4.1.2.3 Figuren und ihre Rede.....	94
4.1.2.4 Darstellung von Raum und Zeit	100
4.2 Sozialhistorische Interpretation.....	102
4.2.1 Gesamtinterpretation des Stückes	102
4.2.2 Sozialhistorische Referenzen	104
4.2.2.1 Diskurs einer jüdischen Mitschuld am Holocaust: Die Fälle <i>Rudolf Kasztner</i> und <i>Joel Brand</i>	105
4.2.2.2 Die juristische Verfolgung von Kriegsverbrechern.....	108
4.2.2.3 Widerstand gegen die Vernichtung.....	108
4.2.2.4 Personen – Orte – Institutionen	109
5. Fazit des Tabubruchs.....	111
Literaturverzeichnis.....	115
Tabellenverzeichnis	120
Bilderverzeichnis.....	120
Anhang: Abstract	

Einleitung

„Wohl ihm und weh uns, daß es so wenige seinesgleichen gibt!
Die zuständige Muse ist ihm zu großem Dank verpflichtet.
Denn er tut, was er kann; und er kann, was er tut.“¹
(Hans Weigel)

Anlässlich des 100. Geburtstages von Fritz Hochwälder veranstaltete das Literaturhaus Wien in Zusammenarbeit mit der Wienbibliothek im Rathaus, in der sein Nachlass aufliegt, im Jahr 2011 ein Symposium mit dem Titel »Politisierung des Guten« zu Ehren des 1986 verstorbenen Dramatikers – eine späte Würdigung, die dem Vergessen des einst so gefeierten Hausdichters des Burgtheaters, dessen Stücke bei den Salzburger Festspielen aufgeführt wurden, entgegenwirken und die Aufarbeitung seines Werkes vorantreiben sollte.

Zu diesem Ziel möchte folgende Diplomarbeit ihren kleinen Beitrag leisten.

Meine Hauptfragestellung betrifft dabei die Zeitaktualität jener Stücke, die Hochwälder in den sechziger Jahren verfasste. Deren Untersuchung soll zeigen, inwieweit die österreichische Nachkriegszeit mit ihren Diskursen rund um die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit in diese Werke Eingang gefunden hat. Meine These diesbezüglich lautet, dass der 1938 vor der Vernichtung geflohene Autor mit seinen Stücken gegen die zu ihrer Entstehungszeit in Österreich praktizierte Verdrängung der jüngeren Geschichte anschreibt. Dies möchte ich anhand der zuerst als Fernsehspiele, später als Bühnenstücke erschienenen Dramen »Der Himbeerpflücker« (1965) und »Der Befehl« (1968), sowie des zu Lebzeiten Hochwälders unveröffentlicht gebliebenen »Holokaust (Totengericht)« (1961 entstanden) aufzeigen.

Der Untersuchungsgang orientiert sich an den von mir gewählten Methoden. Zunächst werde ich textanalytisch vorgehen und die Stücke einer klassischen Dramenanalyse unterziehen: Dabei möchte ich in erster Linie überprüfen, ob die

¹ Weigel, Hans: Vorrede. In: Hochwälder, Fritz: Im Wechsel der Zeit. Autobiographische Skizzen und Essays. Graz/Wien/Köln: Styria 1980. S. 12.

drei Texte formal ebenfalls jenem klassischen Paradigma entsprechen, das Hochwälders frühe Werke kennzeichnet und dessen Einsatz als eine der handwerklichen Stärken des Dramatikers hervorgehoben wurde. Darüber hinaus soll es eine Analyse des Aufbaues, der Handlung, der Figuren, der Sprache, sowie der Darstellung von Raum und Zeit geben, im Zuge derer ich auch auf wiederkehrende Motive und intertextuelle Bezüge in den einzelnen Dramen eingehen werde.

Als zweite Methode werde ich mich der sozialhistorischen Interpretation bedienen: Literatur referiert auf die außertextliche Wirklichkeit und bezieht sich dabei auf gesellschaftlich-kulturelle, politische und geschichtliche Zusammenhänge. Hier soll es aufgrund der Hauptfragestellung dieser Arbeit um das Sichtbarmachen der Verbindungen zwischen den Werken und ihren historischen Kontexten gehen. Dazu möchte ich neben einer sozialhistorischen Gesamtinterpretation der Stücke auch jene Textelemente herausarbeiten, die eine Referenz auf konkrete sozialhistorische Daten zulassen, und untersuchen, wie diese literarisch „verarbeitet“ werden.

Und nicht zuletzt soll es um den Dramatiker selbst gehen – den Weg seines Lebens, wie auch der Rezeption seiner Werke, die nicht nur zeitlos und zeitaktuell sind, sondern, wie ich zeigen möchte, auch ihrer Zeit weit voraus waren.

1. Der Dramatiker Fritz Hochwälder

1.1 Biografischer Hintergrund

Fritz Hochwälder wurde am 28. Mai 1911 als Sohn einer jüdischen Familie in Wien geboren und wuchs in der Westbahnstraße im 7. Wiener Gemeindebezirk in bescheidenen Verhältnissen auf.² Sein Vater war Tapezierermeister – eine Profession, die der Sohn später übernehmen sollte – und seine Mutter war Besitzerin eines Altwarenhandels. Das Milieu, in dem Fritz Hochwälder seine ersten Lebensjahre verbrachte, war geprägt von Arbeiterschaft und einer Vielfalt an Sprachen und Dialekten, wie sie in der Monarchie herrschte.³ In seinem autobiografischen Essay »Auf der Gassen« äußert er sich an einer Stelle dazu:

Seither ist mein Verhältnis zum Tschechischen das eines unglücklichen Liebhabers, faktisch beherrschte es im Umkreis jeder Zweite [...], alle aber genierten sich, das Idiom der dienenden Klasse zu gebrauchen, wenn, dann geschah es heimlich, und das ärgert mich noch heute, der ich mich dem Tschechen- und Magyarentum der alten Heimat enger verbunden weiß denn jeder Art von Deutschtümelei.⁴

Hochwälder besuchte die Volksschule in der Zollergasse und kam in dieser Zeit zum ersten Mal mit dem Theater in Berührung: Sein Lehrer begleitete die Klasse ins Raimundtheater, wo sie sich nachmittags Inszenierungen von Ferdinand Raimunds Stücken »Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär« und »Der Verschwender« ansahen.⁵ Für den jungen Hochwälder waren dies „unvergeßliche Eindrücke bis zum heutigen Tag und für immer“⁶, die im weiteren Verlauf auch seine eigene schriftstellerische Tätigkeit prägen werden. Nachdem er drei Klassen am Realgymnasium in der Albertgasse besucht hatte, trat Hochwälder in die Fußstapfen seines Vaters und absolvierte eine Lehre zum Tapezierer, die er 1936 mit der Meisterprüfung abschloss. Diesen Beruf übte er bis zu sei-

² Vgl. Dimter, Walter: Fritz Hochwälder. In: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Ekl. Berlin: Erich Schmidt 2000. S. 356.

³ Vgl. Thieberger, Richard: Fritz Hochwälder vor dem Anschluss. In: Ders.: Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten. Hrsg. v. Alain Faure, Yvon Flesch und Armand Nivelle. Bern/Frankfurt am Main: Peter Lang 1982. S. 267f.

⁴ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 15.

⁵ Vgl. Bortenschlager, Wilhelm: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1979. S. 18.

⁶ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 18.

ner Flucht 1938 aus, wobei er sich abends an der Volkshochschule in Ottakring durch den Besuch von Kursen weiterbildete. Das Schreiben von Theaterstücken war in den 1930ern bereits zu einer Freizeitbeschäftigung des späteren Berufsdramatikers geworden.⁷

Noch als Kind wurde Fritz Hochwälder des Untergangs der Monarchie und der Auswirkungen des Ersten Weltkriegs gewahr. Besonders einprägsam waren für ihn jedoch die Unruhen der Ersten Republik und der Bürgerkrieg: Den Aufstand der Sozialdemokraten, mit denen er sympathisierte⁸, und den Brand des Justizpalastes am „Schreckenstag“⁹ des 15. Juli 1927 erlebte er direkt mit, wobei er sich vor den Schüssen der Polizei auf die Bühne des Volkstheaters retten musste.¹⁰

Als sich in den späten dreißiger Jahren ein weiterer Krieg ankündigte, beschloss Hochwälder, der als Jude aus „rassischen“ und als Sozialist aus politischen Gründen zweifach von den aufstrebenden Nationalsozialisten bedroht war, seine Heimat zu verlassen. Weil er seine altersschwachen Eltern nicht überreden konnte, ihn zu begleiten, trat er am 17. August 1938 alleine die Flucht über Innsbruck in die Schweiz an. Da die Grenze zu Österreich jedoch zu diesem Zeitpunkt bereits gesperrt war, erreichte Hochwälder nur durch den Alten Rhein schwimmend illegal Schweizer Boden. Mittels eingetauschter Schweizer Franken konnte er nach Zürich gelangen, wo er als österreichischer Flüchtling anerkannt wurde und eine Aufenthaltsgenehmigung bekam.¹¹ Rückblickend bezeichnet der Dramatiker die schwerwiegende Erfahrung der Flucht mit folgenden Worten:

Emigration heißt auf deutsch Auswanderung. Davon konnte im allgemeinen nicht die Rede sein. Es handelte sich vielmehr um eine blindwütige Rassenverfolgung, um eine durch Massenwahn geförderte Austreibung unter ungünstigen Umständen; sodann, in steigendem Maß, um verzweifelte Flucht vor physischer Vernichtung, vor dem Genozid, vor dem Holocaust. Wer hätte die Stirn, dies »Auswanderung« zu nennen?¹²

⁷ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 19.

⁸ Vgl. Thieberger, R.: Fritz Hochwälder vor dem Anschluss. S. 268.

⁹ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 21.

¹⁰ Vgl. Ebd. S. 21f.

¹¹ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 39.

¹² Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 30f.

Obwohl er neben seinem Leben auch seinen Meisterbrief retten konnte¹³, war ihm als Flüchtling bezahlte Arbeit nicht gestattet. Während dieser ersten Zeit im Exil lebte Hochwälder von der geringen Unterstützung, die er von der Schweiz bekam, und das Schreiben wurde zu seiner Hauptbeschäftigung, später zu seinem Beruf.¹⁴

1941 wurde Hochwälder in ein Arbeitslager im Kanton Tessin interniert, das er aber noch im selben Jahr aufgrund seiner Arbeit als Schriftsteller verlassen durfte. Die Zeit danach verbrachte er in ärmlichen Verhältnissen in einer kleinen Wohnung in Zürich, bis sich seine finanzielle Lage durch den Erfolg seines Stückes »Das heilige Experiment« besserte.¹⁵ Dieses wurde am 24. März 1943 im Städtebundtheater Biel-Solothurn uraufgeführt und sowohl von der Presse, als auch vom Publikum gelobt. In Wien wurde »Das heilige Experiment«, das Hochwälder international bekannt machte, erst 1947 am Burgtheater gespielt.¹⁶ Auch die auf diesen ersten Erfolg folgenden Stücke wurden gerne aufgeführt und Hochwälder avancierte zu Beginn der Zweiten Republik zum Hausdichter des Wiener Burgtheaters.¹⁷

Dennoch blieb er bis zu seinem Tod am 20. Oktober 1986¹⁸ in Zürich – eine Rückkehr nach Österreich war für Hochwälder nicht möglich. Sein langjähriger Freund, der Theaterkritiker *Hans Weigel*, schreibt dazu: „Leider ist es mir nicht gelungen, ihn zur endgültigen Heimkehr zu bewegen. Er will nicht einsehen, daß ein Österreicher mit Vorbehalten gegen Österreich nach Österreich gehört.“¹⁹

Fritz Hochwälder selbst hat seine Verbundenheit mit Wien und die Rolle, die diese Stadt mit ihrer reichen Theatertradition für sein Schreiben gespielt hat,

¹³ Vgl. Demetz, Peter: Die süße Anarchie. Deutsche Literatur seit 1945. Eine kritische Einführung. Aus dem Amerikanischen von Beate Paulus. Wien/Berlin/Frankfurt am Main: Propyläen 1970. S. 127.

¹⁴ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 39f.

¹⁵ Vgl. Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 28-34.

¹⁶ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 51-54.

¹⁷ Vgl. Scheichl, Sigurd P.: Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl. In: Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Małgorzata Leyko, Artur Pełka u. Karolina Prykowska-Michalak. [Fernwald]: Litblockin 2009. S. 276.

¹⁸ Vgl. Dimter, W.: Fritz Hochwälder. S. 369.

¹⁹ Weigel, H.: Vorrede. In: Im Wechsel der Zeit. S. 11.

stets betont: „Wenn es nach mir gegangen wäre, hätte ich Wien nie verlassen. [...] Ich habe mich in Zürich allezeit äußerst wohl, jedoch nie heimisch gefühlt. [...] Ich war und bin Österreicher durch und durch, genauer: Wiener.“²⁰ Er behielt die österreichische Staatsbürgerschaft bei und nahm hohe österreichische Auszeichnungen und Preise an: 1955 den Literaturpreis der Stadt Wien, 1956 den Grillparzer-Preis der Wiener Akademie der Wissenschaften, 1963 den Anton-Wildgans-Preis der Vereinigung der Österreichischen Industrie, 1964 den Professorentitel, der ihm vom österreichischen Bundespräsidenten verliehen wurde, 1966 den Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur, 1971 das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst Erster Klasse, 1972 den Ehrenring der Stadt Wien²¹, sowie 1986 die Ehrenbürgerschaft der Stadt Wien²². Dennoch kehrte Hochwälder zu Lebzeiten nicht mehr aus dem schweizer Exil zurück, denn nach einer so langen Zeit könne man von keiner Heimkehr mehr sprechen²³ und geprägt vom Verlauf seines Lebensweges und der Erfahrung von Verfolgung und Flucht am eigenen Leib kann man dem Dramatiker vielleicht eine Skepsis gegenüber Österreich unterstellen, die auch in jenen Stücken mitschwingt, die im Rahmen dieser Arbeit noch untersucht werden. Heute befindet sich auf dem Wiener Zentralfriedhof ein Ehrengrab, das Fritz Hochwälder gewidmet ist.

1.2 Dramenverständnis – Werk – Charakteristika

Exkurs: Allgemeines zum Drama

Fritz Hochwälder wird von wissenschaftlicher Seite vielfach als klassischer Dramatiker bezeichnet, der formal in der aristotelischen Tradition steht. Die eigenen Aussagen des Autors zu seinem Schreiben werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch dargelegt; an dieser Stelle sei jedoch vorweggenommen, dass Hochwälder auch in diesen als *Aristoteliker* erscheint. Daher gilt es nun einen kurzen

²⁰ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 26f.

²¹ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 179.

²² Vgl. Dimter, W.: Fritz Hochwälder. S. 356.

²³ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 180.

Blick auf die Merkmale des Dramas zu werfen, wie sie der antike Philosoph in seiner »Poetik« definiert: Ein Drama muss sechs Elemente aufweisen, die sich in drei inhaltliche und drei formale Merkmale einteilen lassen. Die inhaltlichen Merkmale lauten »mythos« (Handlung), »ethe« (Charaktere) und »diánoia« (Absicht), als formale Merkmale werden »lexis« (Rede), »opsis« (Szenerie) und »melopoía« (Musik) genannt.²⁴

Der deutsche Literaturwissenschaftler *Bernhard Asmuth* fasst diese antiken Elemente in vier allgemeine Bestandteile des Dramas zusammen:

- (1) Handlung: Das wesentlichste Element ist der Ereigniszusammenhang, der den Inhalt des Dramas ausmacht. Zentral sind dabei die sozio-kommunikativen Handlungsäußerungen, dazu gehören aber auch die Gedanken und Affekte der Charaktere oder Phänomene, wie beispielsweise Unwetter oder Krankheit, die Reaktionen auslösen. Hierbei kann zwischen der aktiven Handlung und dem passiven Geschehen unterschieden werden.
 - (2) Figurenrede: Im Drama ist die Figurenrede die wichtigste Möglichkeit des Handelns – das Sprechen selbst ist ein Akt, der weitere in Gang setzen und Reaktionen auslösen kann. Zugleich ist die Figurenrede das Medium innerer Vorgänge.
 - (3) Sinnliche Darbietung: Der schriftliche Textkorpus eines Stückes wird als „Lese-drama“ bezeichnet, denn eigentlich ist jedes Drama für die Bühne bestimmt. Das macht es für das Publikum visuell und akustisch wahrnehmbar. Dabei wird das Geschehen auf der Bühne entweder berichtet oder direkt dargestellt.
 - (4) Rollenspiel: Das Drama ist darüber hinaus auch stets ein Rollenspiel.
- Diese Bestandteile berücksichtigend lässt sich das Drama als „Handlungs-sprech-schau-spiel“ definieren.²⁵

Spricht man von einem klassischen Regeldrama, das der antiken Traditionslinie folgt, handelt es sich dabei formal um ein geschlossenes Drama: Dieses ist ge-

²⁴ Vgl. Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2009, S. 3.

²⁵ Vgl. Ebd. S. 4-14.

kennzeichnet durch die drei Einheiten von Handlung, Ort und Zeit, durch bestimmte Regeln bezüglich der Personenverteilung (Dreipersonenregel, Verbot neuer Personen nach dem Ersten Akt und Gesetz der Personenkette), durch das Einhalten der Ständeklausel und einer Einheitlichkeit des Redestils, sowie durch den symmetrischen Aufbau der Handlung²⁶, beziehungsweise eine Einteilung der fünf Akte in eine Exposition, eine steigende Handlung mit Höhepunkt, eine fallende Handlung und eine Katastrophe (wobei diese sowohl den negativen Ausgang der Tragödie, als auch den glücklichen Schluss der Komödie bezeichnet).²⁷

1.2.1 Das Dramenverständnis des Autors

Welches Dramenverständnis Hochwälder selbst an den Tag gelegt hat, lässt sich besonders anhand zweier theoretischer Texte des Autors erschließen: Der erste, »Vom Versagen des Dramas in unserer Zeit«, ist ein Vortrag, den Hochwälder 1961 in Bregenz im Rahmen des Theaterwissenschaftlichen Seminars gehalten hat.²⁸ Der zweite, »Über mein Theater«, ist ein autobiografischer Essay, den Hochwälder 1956 verfasst und 1957 an der Universität Sorbonne in Paris gehalten hat. Zehn Jahre nach der Erstfassung wurde dieser Text vom Autor überarbeitet und um ein weiteres Kapitel ergänzt.²⁹

In »Vom Versagen des Dramas in unserer Zeit« attestiert Hochwälder dem deutschen Drama seiner Zeit „Verlust der Sprache, Verlust des Gewissens, Verlust der Naivität“³⁰: Mit „Verlust der Sprache“ meint er keinen mehrdeutigen Sprachgebrauch durch die einfachen Leute oder den Einsatz von Dialekt auf der Bühne, sondern vielmehr die unverständlichen sprachlichen Ausschweifungen der Philosophie – als Beispiel führt er an dieser Stelle *Martin Heidegger* an.³¹ Hochwälder, der in der komödiantischen Tradition *Raimunds* und *Grillparzers* steht, spricht sich damit gegen die damals in Deutschland stattfindende Intellektualisierung

²⁶ Vgl. Ebd. S. 48.

²⁷ Vgl. Ebd. S. 130.

²⁸ Vgl. Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 57.

²⁹ Vgl. Ebd. S. 81.

³⁰ Ebd. S. 60.

³¹ Vgl. Ebd. S. 63f.

des Theaters aus.³² Dabei wird in einer Passage deutlich, dass Hochwälder der Handlung des Dramas Vorrang vor der Sprache gibt: „Ja, aber Sprache ist bloß Ausdruck, Form, die sich dem Inhalt anschmiegt wie das Kleid dem Körper [...]“.³³ An einer anderen Stelle betont er auch den Vorrang der Handlung vor den Charakteren: „[E]ndlich wirkt die Tragödie durch Handlung, nicht durch Charaktere [...]“.³⁴ Der „Verlust des Gewissens“ ist laut Hochwälder hingegen ein Problem, das allgemein die Menschen der Postmoderne betrifft und diese somit für das Drama untauglich macht.³⁵ Der deutsche Germanist *Walter Dimter* erkennt hier wiederum die Loyalität Hochwälders zum klassischen, aristotelischen Drama: „Für Hochwälder, der ganz auf den einzelnen und sein Gewissen, d.h. die in ihm schlummernde Menschlichkeit setzt, ist das aristotelische Drama [...] von Anfang an unverzichtbar und das eigentlich zeitgemäße Theater.“³⁶ Dass das deutsche Theater zu dieser Zeit florierte und gerne besucht wurde, überzeugt Hochwälder nicht von dessen Qualität, denn es hat seine ursprüngliche Naivität verloren:

Ein flüchtiger Vergleich: in London, Paris, Madrid, Venedig und Wien kam die Komödie von unten und blieb volkstümlich, auch als sie Kaisern und Königen behagte und emporgehoben wurde. Nicht selten ist zu Hochzeiten des Theaters der große Autor mit dem großen Komödianten identisch: Shakespeare, Molière, Raimund, Nestroy. – In Deutschland hingegen gab es nie so etwas wie ein echtes Volkstheater, von Anfang an saß dort, wo anderswo Hanswurst Gevatter stand, der Gelehrte, der Dramaturg mit erhobenem Zeigefinger [...].³⁷

Wie groß Hochwälder den Einfluss des Wiener Volkstheaters für sein eigenes schriftstellerisches Schaffen einschätzte, wird an anderer Stelle noch erläutert. Das Versagen des deutschen Dramas führt er, wie *Raimund*, auf das Fehlen der großen Komödianten zurück: Statt eines Hanswurst, stehe dort der Gelehrte auf der Bühne.³⁸ In seinem Essay führt Hochwälder im weiteren Verlauf an, dass das nicht-aristotelische epische Theater *Bertold Brechts* lediglich dessen eigenem

³² Vgl. Dimter, Walter: „Glückauf zum Untergang!“ Fritz Hochwälders Theater. In: Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Hrsg. v. Ursula Hassel u. Herbert Herzmann. Tübingen: Stauffenburg 1992 (= Stauffenburg Colloquium Band 23). S. 112.

³³ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 65.

³⁴ Ebd. S. 79f.

³⁵ Vgl. Ebd. S. 68f.

³⁶ Dimter, W.: „Glückauf zum Untergang!“ S. 121.

³⁷ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 72.

³⁸ Vgl. Dimter, W.: Fritz Hochwälder. S. 368.

dramatischen Schaffen nutzte, als allgemeine Theorie jedoch ungeeignet sei.³⁹ Dabei bezieht Hochwälder in einem Passus Stellung in der Frage nach der Funktion des Theaters: „[A]uch der Irrglaube, das Theater vermöchte den Menschen zu ändern, ist gleichen Ursprungs, sympathischer Wahn, marxistisch überbaut.“⁴⁰ Dabei spricht er sich jedoch für die aristotelische Katharsis-These, der zufolge durch das Theater eine Läuterung von bestimmten Affekten beim Publikum stattfindet, aus: „Denn Tragödie [...] reinigt das Gemüt des Zuschauers, ohne ihn zu verändern, darin gleicht sie allem Theater [...].“⁴¹ Hochwälder übt in dieser Schrift Zeitkritik, indem er dafür plädiert, der Tragik der Postmoderne die Komödie auf der Bühne gegenüberzustellen. Das Theater soll für ihn „nicht Realität, sondern Wahrheit zeigen“⁴² – eine ähnliche Auffassung wurde wiederum von seinem einflussreichsten Vorbild, *Ferdinand Raimund*, vertreten.⁴³

»Über mein Theater« berichtet in erster Linie vom Leben und Werdegang des Dramatikers Hochwälder und gibt einen Überblick über dessen bis zum Zeitpunkt der Niederschrift bestehendes Werk. Im Zuge einer kurzen Abhandlung über die Rezeption seiner Stücke, begründet Hochwälder die Wirkmächtigkeit des Theaters mit dessen szenischer Aufführung: „[...] Theater wird nun einmal erst durch szenische Manifestation wirksam [...].“⁴⁴ Daraus geht zum einen hervor, dass sich für ihn die Funktion des Theaters erst durch die Inszenierung eines Stückes auf der Bühne ergibt und sie nicht bereits durch das Lesedrama gesichert ist. Darüber hinaus hebt Hochwälder in dieser Aussage die Macht des Visuellen hervor und zeigt damit seinen starken Bezug zum Wiener Volkstheater, für das die Lust am Schauen zentral ist.⁴⁵ So betont der Dramatiker im weiteren Verlauf des Essays seine tiefe Verbundenheit mit Wien, dessen Sprache und Geist und skizziert kurz die Geschichte des österreichischen Theaters. Dabei weist er darauf hin, dass nicht „graue Theorie“⁴⁶ das Wiener Volkstheater entstehen ließ, son-

³⁹ Vgl. Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 74.

⁴⁰ Ebd. S. 75.

⁴¹ Ebd. S. 79.

⁴² Ebd. S. 78.

⁴³ Vgl. Dimter, W.: „Glückauf zum Untergang!“ S. 119.

⁴⁴ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 86.

⁴⁵ Vgl. Dimter, W.: Fritz Hochwälder. S. 360.

⁴⁶ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 90.

dern „es ist aus Jahrmarkt und Possenreißerei gewachsen wie alle große Theaterkunst“⁴⁷ – wiederum eine Stellungnahme gegen die Intellektualisierung des Dramas und das Bildungstheater. Darüber hinaus wird in diesem Text deutlich, dass es in Hochwälders Dramenverständnis einen Gegensatz zwischen Theater und Literatur gibt: Seine eigenen Stücke bezeichnet er als „unliterarisch“⁴⁸, so wie das ursprüngliche Drama selbst⁴⁹, im Unterschied zu den Werken seiner modernen Kollegen: „In brief Hochwälder accuses his colleagues of making the theater too literary, that is, too philosophical, too dialectical, too experimental, too pretentious.“⁵⁰

Im 1966 hinzugefügten Kapitel notiert Hochwälder die Schwäche des österreichischen Theaters seiner Zeit: Das Publikum schätze die Aufführung höher als das Stück und den Protagonisten stärker als die Idee. Es vermag sich nicht länger selbst auf der Bühne zu erkennen. Diese bereits im zuvor besprochenen Vortrag behandelte Nicht-Menschlichkeit findet eine Analogie in den Hauptfiguren seiner Stücke »Donnerstag« und »1003«.⁵¹ Diesen Werken wurden von der „theaterfremden Bildungswelt“⁵² vermeintlich moderne Stilexperimente und expressionistische Sprache zugeschrieben, obwohl sich Hochwälder eigentlich der Elemente der Volkskomödie bediente⁵³ – ein abermaliger Beleg für die Divergenz zwischen Autor und postmodernem Publikum.

1.2.2 Überblick über das Werk

Die wenigen veröffentlichten Aufsätze, Vorträge und Essays außer Acht lassend, umfasst das bislang bekannte dramatische Werk von Fritz Hochwälder (nicht veröffentlichte Texte inkludiert) insgesamt dreißig Stücke. Über die unveröffent-

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd. S. 93.

⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 79.

⁵⁰ Daviau, Donald G.: Fritz Hochwälder's Range of Theme and Form. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association 18 (1985) H. 2. S. 32.

⁵¹ Vgl. Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 93-98.

⁵² Ebd. S. 96.

⁵³ Vgl. Ebd. S. 96-99.

lichten Werke des vor seiner Flucht 1938 noch wenig bekannten Autors gibt sein Schulfreund und späterer Übersetzer ins Französische, *Richard Thieberger*, Auskunft: Für die Monatsschrift »Literarische Monatshefte«, die ein von Hochwälder und ehemaligen Schulkollegen gegründeter Klub herausgab, verfasste er das Hörspiel »Weinsberger Ostern 1525«, das jedoch erst in der übersetzten französischen Fassung vom französischen und belgischen Rundfunk ausgestrahlt wurde.⁵⁴ 1932 war noch ein weiteres Hörspiel mit dem Titel »Trommler« entstanden, das unveröffentlicht blieb.⁵⁵ Die ersten beiden Theaterstücke, die Hochwälder entwarf, wurden hingegen bereits vor seiner Flucht in Wien uraufgeführt: Das Schauspiel »Jehr« wurde 1933 in den Wiener Kammerspielen gezeigt und die Komödie »Liebe in Florenz« wurde 1936 vom Ensemble »49« aufgeführt.⁵⁶ Dieses Stück ist später unter dem Titel »Die unziemliche Neugier« im Rahmen der Hochwälder-Gesamtausgabe des Styria-Verlags erschienen.⁵⁷ Darüber hinaus werden vier weitere Texte angeführt, die Hochwälder noch in Österreich verfasst hat: Der 1934 entstandene und unveröffentlichte »Der liebe Augustin«, die 1938 verfassten und ebenfalls unveröffentlicht gebliebenen Stücke »Eulenspiegels Erdreich«⁵⁸ und »Der Prozeß«⁵⁹, sowie die bisher weder gespielte, noch veröffentlichte Komödie »Kaufmann und Künstler«.⁶⁰

Die Weiterentwicklung seines schriftstellerischen Schaffens nach der Flucht in die Schweiz erfolgte in zwei Perioden: Bis 1954 verfasste Hochwälder, im Unterschied zu vielen Zeitgenossen (beispielsweise der »Gruppe 47«), Historiendramen, in denen historische Personen auf der Bühne gezeigt und Themen und Ereignisse der Vergangenheit behandelt werden. Die Entscheidung dazu war ästhetisch begründet und der Einfluss des Wiener Volkstheaters ist im einfachen dramatischen Zugang in all diesen Stücken gegenwärtig. Der Autor war darüber hinaus davon überzeugt, dass die Botschaft seiner Stücke besser angenommen würde, wenn er sie mittels eines historischen Kleides objektivierte. Es geht ihm weni-

⁵⁴ Vgl. Thieberger, R.: Fritz Hochwälder vor dem Anschluss. S. 267-272.

⁵⁵ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 227.

⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 228.

⁵⁷ Vgl. Thieberger, R.: Fritz Hochwälder vor dem Anschluss. S. 272.

⁵⁸ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 37f.

⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 227-232.

⁶⁰ Vgl. Dimter, W.: Fritz Hochwälder. S. 359.

ger um Zeitkritik, sondern darum, zeitlose Themen zu behandeln und allgemeine Wahrheiten zu präsentieren. Dennoch können auch vermeintlich zeitlose Thematiken, wie beispielsweise Ungerechtigkeit, blinder Gehorsam oder Schuld als Verweis auf die nationalsozialistische Vergangenheit verstanden werden.⁶¹ Die Stücke, die dieser Schaffensperiode zugeordnet werden können, sind das 1940 verfasste und erst 1960 erschienene dramatische Märchen »Esther« und das Schauspiel »Das heilige Experiment«, das 1943 in der Schweiz uraufgeführt, 1947 gedruckt und zu Hochwälders erstem großen Triumph wurde. Darüber hinaus können das 1943 entstandene und unveröffentlichte Schauspiel »Casa Speranza«, die nach der Novelle »Boule de suif« von *Guy de Maupassant* konstruierte Komödie »Hôtel du Commerce«, die 1946 im Theater des 5. Mai in Prag uraufgeführt wurde und 1954 erschien, das nach einem Entwurf von *Georg Kaiser* entstandene Schauspiel »Der Flüchtling« (1945 im Städtebundtheater Biel-Solothurn uraufgeführt und in einer Neufassung 1955 gedruckt), die unveröffentlichte Komödie »Die verschleierte Frau« (1946), eine frei nach *Wernher dem Gärtner* verfasste Version von »Meier Helmbrecht«, die 1947 im Theater in der Josefstadt in Wien uraufgeführt und 1956 gedruckt wurde, das zum ersten Mal 1948 in Stuttgart aufgeführte Schauspiel »Der öffentliche Ankläger« (1954 gedruckt), das unveröffentlichte, jedoch 1951 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg aufgeführte Stück »Virginia«, das 1951 entstandene Hörspiel »Vier Paragraphen«, das unveröffentlichte Drama »Der gestohlene Mond« (1951 verfasst) und das von *Conrad Ferdinand Meyers* Ballade »Die Füße im Feuer« angeregte⁶² Schauspiel »Donadieu«, das 1953 im Burgtheater in Wien gespielt wurde und im selben Jahr erschienen ist, dieser Phase zugeordnet werden.⁶³

Mit der dramatischen Legende »Die Herberge«, die 1956 erschien und ein Jahr später im Burgtheater in Wien aufgeführt wurde⁶⁴, wandelte sich Hochwälders Theater hin zu zeit- und ortlosen Dramen in modernen Milieus. Der Autor setzte

⁶¹ Vgl. Schmitt, James: The Theater of Fritz Hochwälder: Its Background and Development. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Association 11 (1978) H. 1. S. 55-57.

⁶² Vgl. Dimter, W.: Fritz Hochwälder. S. 366.

⁶³ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 227-232.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 228ff.

sich nun stärker mit dem Thema der sozialen Verantwortung als mit den persönlichen Problemen von Individuen auseinander.⁶⁵ Hochwälder selbst schreibt dazu in »Über mein Theater«:

»Die Herberge«, 1954/55 entstanden, markierte einen Wendepunkt in meinem Leben und Wirken als Bühnenschriftsteller. Bis dahin wurde ich als Verfasser von Historiendramen eingestuft, [...] nach der »Herberge«, die bereits ort- und zeitlos ist, habe ich die Einkleidung meiner Themen in historische Kostüme endgültig aufgegeben, und was schwerer wiegt: meine bisherige Weltanschauung dazu.⁶⁶

Das von ihm abgelehnte deutsche Bildungstheater wurde in den 1960er Jahren immer beliebter, und Hochwälder versuchte, sein Schreiben zu modernisieren.⁶⁷ Zu den Stücken seiner zweiten Schaffensperiode nach der Flucht gehören die Komödie »Der Unschuldige«, die 1958 im Akademietheater in Wien gespielt und im selben Jahr gedruckt wurde, sowie das als modernes Mysterienspiel bezeichnete Stück »Donnerstag«, das Hochwälder anlässlich der Salzburger Festspiele 1959 verfasste. Auch die beiden unveröffentlichten Stücke »Holokaust« (das 1961 verfasst wurde und im Rahmen dieser Arbeit noch analysiert werden soll) und »1003« (1963 verfasst) sind in dieser Phase entstanden. Darüber hinaus umfasst diese die beiden zusammenhängenden Auftragsarbeiten »Der Himbeerpflücker« (1965 im Schauspielhaus Zürich aufgeführt und erschienen, 1964 als Fernsehspiel geschrieben) und »Der Befehl« (1968 im Burgtheater in Wien aufgeführt und erschienen, 1967 als Fernsehspiel geschrieben), die ebenfalls in dieser Arbeit genau untersucht werden sollen. Hochwälders letzte Werke sind das zweite im Auftrag für die Salzburger Festspiele verfasste Schauspiel »Lazaretti oder Der Säbeltiger« (1975 aufgeführt und erschienen)⁶⁸, eine Version von Schillers Ballade »Die Bürgschaft«, die zwischen 1977 und 1984 entstanden ist, sowie »Die Prinzessin von Chimay«, das 1984 in Endfassung als letztes Stück vor dem Tod des Autors erschien.

⁶⁵ Vgl. Schmitt, J.: The Theater of Fritz Hochwälder. S. 57f.

⁶⁶ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 94f.

⁶⁷ Vgl. Scheichl, S. P.: Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl. S. 278f.

⁶⁸ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 227-232.

Zusammenfassend lässt sich über das dramatische Werk Fritz Hochwälders sagen, dass es dem Genre der Komödie weitaus stärker verpflichtet ist als dem der Tragödie.⁶⁹

1.2.3 Einflüsse und Charakteristika

Was sind nun die zentralen Einflüsse, die Hochwälders Schreiben bestimmten, und was die spezifischen Merkmale dieser genannten Werke?

Fritz Hochwälder wurde als Mensch und als Schriftsteller wohl am stärksten durch die Stadt Wien geprägt. Immer wieder betont der Autor den hohen Stellenwert der Wiener Theatertradition und der Wienerischen Sprache für sein eigenes schriftstellerisches Tun:

Ich bin in Wien geboren, und die einzige Ausdrucksweise, die mir zur Verfügung steht, ist das Wienerische – in Sprache, Geist und Herzen. So ist es das wienerische Volkstheater, das rund 250 Jahre zurückreicht, aus dem sich meiner Überzeugung nach Vorzüge und Schwächen meiner Stücke ableiten.⁷⁰

Und doch: hätte mir jemand prophezeit, ich würde die zweite Hälfte meines Lebens im Ausland verbringen, fern von der Stadt, deren Sprache unverwechselbar die meine ist, unter Zwang erst, sodann freiwillig verbannt aus den Gassen meiner Kindheit – ich hätte dem Phantasten ins Gesicht gelacht...⁷¹

In einem anderen Abschnitt erläutert Hochwälder genauer:

Ich bin und bleibe Wiener. Die Theatereindrücke, die ich in meiner Jugend empfang, waren im besten Sinn wienerische. Sie sind es, die meine Bemühungen als Bühnenschriftsteller immer wieder bestimmen, auch an fremden Stoffen, im fremden Gewand und an fremden Orten. Die Tradition, der ich mich zugehörig fühle, ist die des Wiener Volkstheaters. Und nichts, keine Zeitwidrigkeit, kein Exodus, kann eine Tradition, die man einmal in sich aufgenommen hat, verdrängen und ersetzen. Die Wiener Luft hat mir Unschätzbare gegeben: Klarheit des Gedankens, Sinn für Form, Theaterblut.⁷²

Dennoch muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass die meisten Stücke Hochwälders nicht im Dialekt verfasst sind. Es gibt nur einige Stellen, wie beispielsweise in dem noch zu analysierenden Stück »Der Himbeerpflücker«, die

⁶⁹ Vgl. Dimter, W.: Fritz Hochwälder. S. 358-367.

⁷⁰ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 87f.

⁷¹ Ebd. S. 24.

⁷² Ebd. S. 92f.

einen dialektalen Einschlag aufweisen.⁷³ Hochwälder steht nichtsdestotrotz in der Tradition des Wiener Volkstheaters, das seinerseits Elemente des barocken Jesuitendramas und der italienischen Commedia dell'arte beinhaltet, wobei Sinnlichkeit, Improvisation, Parodie und die Figur des Hanswurst eine wichtige Rolle spielen.⁷⁴ Untrennbar mit dem Wiener Volkstheater verbunden sind die „beiden Großen“⁷⁵ – *Ferdinand Raimund* und *Johann Nestroy* – deren Werke ebenfalls großen Einfluss auf Hochwälder ausübten. In »Als Bühnenschriftsteller im Exil« erinnert er sich:

Als frühe Theatereindrücke bleiben mir Nachmittagsvorstellungen für Schulklassen von Ferdinand Raimunds »Zaubermärchen« unvergeßlich. Der Einfluss dieses – meiner Überzeugung nach – neben Heinrich von Kleist größten deutschsprachigen Dramatikers war es, der meine zukünftigen Bemühungen als Bühnenschriftsteller vorbestimmte.⁷⁶

Typisch für Wien und sein Theater ist eine „katholische Lebens- und Denkensart“⁷⁷, die jedoch nichts mit der eigentlichen Konfession zu tun hat. Hochwälder sieht sich selbst in dieser Tradition stehend und meint damit eine Tendenz zur Form und Klarheit, im Gegensatz zum protestantisch-puritanischen Theater, das Hochwälder wegen des ihm eigenen theoretisch-intellektuellen Durcheinanders ablehnte.⁷⁸ Und auch das künstlerische Umfeld Wiens und später Zürichs war prägend für ihn: *Theodor Kramer*, *Franz Theodor Csokor* und allen voran *Georg Kaiser*.⁷⁹ Besonders letzterer spielte auch eine wichtige Rolle für Hochwälders Theater: Beide Autoren flohen 1938 vor den Nazis ins Schweizer Exil und in ihrer beider Werke lässt sich eine Ablehnung von Gewalt, Krieg und Militarismus finden.⁸⁰ Auch Hochwälders größte Förderer waren emigrierte und später in ihre Heimatstadt zurückgekehrte Wiener: *Friedrich Torberg* und *Hans Weigel*.⁸¹

⁷³ Vgl. Dimter, W.: „Glückauf zum Untergang!“ S. 111.

⁷⁴ Vgl. Schmitt, J.: *The Theater of Fritz Hochwälder*. S. 49f.

⁷⁵ Hochwälder, F.: *Im Wechsel der Zeit*. S. 91.

⁷⁶ Ebd. S. 26.

⁷⁷ Ebd. S. 88.

⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 89.

⁷⁹ Vgl. Dimter, W.: *Fritz Hochwälder*. S. 357.

⁸⁰ Schmitt, J.: *The Theater of Fritz Hochwälder*. S. 52.

⁸¹ Vgl. Scheichl, S. P.: *Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpfücker zum Befehl*. S. 278.

Was seine schriftstellerische Verfahrensweise betrifft, hat Hochwälder, sobald er einen passenden Stoff für ein Drama gefunden hatte, diesen zunächst über mehrere Monate hinweg durchdacht und erforscht. Danach zog sich der Autor zurück und schrieb täglich an seiner Schreibmaschine an dem Stück, dessen Erstfassung er in zwei bis drei Monaten in Händen hielt.⁸² Diese wurde im Anschluss daran immer wieder umgeschrieben und Hochwälder lagerte mehrere Fassungen und Entwürfe eines Stückes übereinander, woraus letztlich die endgültige Version entstand.⁸³ Weiters sind die Arbeit nach einer literarischen Vorlage und die Nähe zu musikalischen Theaterformen für sein Schreiben charakteristisch.⁸⁴

Eine Konstante seines Werkes ist die Verbindung von antik-aristotelischem Drama mit dem Wiener Volkstheater: Hochwälder steht damit mehr in der Tradition der Ersten Republik, als in der der Zweiten. Seine Stücke sind in vielerlei Hinsicht traditionell, denn sie verfügen über einen klar umrissenen Handlungsverlauf und häufig treten archetypische Figuren (z.B. der Intrigant, der Schwindler, der Geizhals) auf.⁸⁵ In vielen seiner Dramen hält er die drei Einheiten von Handlung, Zeit und Ort ein, und ihr Aufbau entspricht der klassischen Struktur des Regeldramas. Darüber hinaus gibt es jedoch auch realistische und vollständig entwickelte Charaktere und der Dialog ist schnell, lebendig und volkstümlich.⁸⁶ Die Handlung steht in Hochwälders Werken im Fokus, weniger der Protagonist: Seine Stücke behandeln meist eine Idee oder ein Problem, dessen unterschiedliche Facetten von den verschiedenen Figuren repräsentiert werden. Bei der Wahl der Form seiner Dramen war Hochwälder Traditionalist und nahm keine Rücksicht auf die moderneren Strömungen, Innovationen und literarischen Experimente seiner Zeit.⁸⁷ Nach *Hans Weigel* zeichnet das die Stärke seines Theaters aus: „Er ist sich und seiner Begabung treu geblieben. Er war sein Leben lang anständig, er ist starrsinnig jenseits von Strömungen und Moden und Ismen seinen Weg gegang-

⁸² Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 199f.

⁸³ Vgl. Ebd. S. 40.

⁸⁴ Vgl. Dimter, W.: Fritz Hochwälder. S. 359.

⁸⁵ Vgl. Best, Alan: *Shadows of the Past: The Drama of Fritz Hochwälder*. In: *Modern Austrian Writing. Literature and society after 1945*. Edited by Alan Best and Hans Wolfeschütz. London: Oswald Wolff 1980. S. 44.

⁸⁶ Vgl. Schmitt, J.: *The Theater of Fritz Hochwälder*. S. 53.

⁸⁷ Vgl. Daviau, D. G.: *Fritz Hochwälder's Range of Theme and Form*. S. 33-39.

gen, er ist Dramatiker geblieben.“⁸⁸ Auch wenn sich in seinen Dramen nicht immer ein Hanswurst finden lässt und oft auch andere Elemente des Volkstheaters, wie beispielsweise Magie, Gesangs- oder Tanzeinlagen, fehlen, hat Hochwälder mit seinem Werk das reiche Erbe der volkstümlichen Wiener Bühnen für die nächste Generation bewahrt und um einige Stücke erweitert.⁸⁹

In seinem Gesamtwerk gibt es immer wiederkehrende Motive, die in den einzelnen Stücken im Fokus stehen: Oft geht es um die Verteidigung traditioneller humanistischer Werte und den Konflikt zwischen Gut und Böse innerhalb des Individuums. Auch das Problem der persönlichen Freiheit und des Befolgens von Befehlen wird wiederholt thematisiert. Darüber hinaus spielt die Frage nach Gerechtigkeit eine wesentliche Rolle in Hochwälders Stücken. Die zentralen Motive, die das Werk des Dramatikers wie ein roter Faden durchziehen, sind das unterdrückte Gewissen und der Konflikt zwischen Macht und Recht.⁹⁰ Das Gewissen ist für Hochwälder konstitutiv für das Mensch-Sein; in seinen Werken ist es „die Diogenes-Laterne, mit der er Menschen sucht“⁹¹. Der Konflikt zwischen Macht und Recht äußert sich hingegen in einem Dilemma zwischen dem Individuum und einer bestehenden ungerechten Ordnung, die aufrechterhalten werden soll.⁹² Und nicht zuletzt ist das Motiv von Schuld und Sühne in vielen Hochwälder-Dramen essentiell: Die Auseinandersetzung mit begangenen oder einem widerfahrenen Unrecht, sowie die Frage, ob dieses vergolten, vergeben oder vergessen werden soll, wurde auch aufgrund der Biografie des Autors zu einem wichtigen Thema in dessen Werk.⁹³

⁸⁸ Weigel, H.: Vorrede. In: Im Wechsel der Zeit. S. 12.

⁸⁹ Vgl. Daviau, D. G.: Fritz Hochwälder's Range of Theme and Form. S. 41-44.

⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 34ff.

⁹¹ Gerlach, Henry U.: Das Motiv des unterdrückten Gewissens in den Dramen Fritz Hochwälders. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Association* 16 . (1983) H. 1. S. 70.

⁹² Vgl. Thieberger, Richard: Macht und Recht in den Dramen Fritz Hochwälders. In: Ders.: *Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten*. Hrsg. v. Alain Faure, Yvon Flesch und Armand Nivelle. Bern/Frankfurt am Main: Peter Lang 1982. S. 276-282.

⁹³ Vgl. Gerlach, Henry U.: Vergelten, vergeben, vergessen? Zum Wandel eines Motivs in Fritz Hochwälders Werk. In: *Österreich in Geschichte und Literatur. Mit Geographie* 44 (2000) H.1. S. 21.

Inwieweit die im vorangegangenen Abschnitt genannten Charakteristika und Motive in den für diese Arbeit ausgewählten Stücken eine Rolle spielen, soll im Rahmen der Analyse und Interpretation noch geklärt werden. Das Thema der Zeitaktualität von Hochwälders Stücken ist die Hauptfragestellung dieser Diplomarbeit und wird daher in weiterer Folge noch genau untersucht werden.

1.3 Der Wandel in der Rezeption

Die Rezeption des Hochwälderschen Werks durchlief in der Zeit seines bisherigen Bestehens einen Wandel von einem Extrem zum anderen: Aus einstigen großen Erfolgen wurde zunehmende Vergessenheit.

In den ersten beiden Jahrzehnten nach Kriegsende dominierten seine Dramen die deutschsprachigen Bühnen. Hochwälder wurde zum Hausdichter des Wiener Burgtheaters und schrieb zwei Stücke (»Donnerstag« und »Lazaretti oder Der Säbeltiger«) für die Salzburger Festspiele.⁹⁴ Darüber hinaus war er auch international erfolgreich: Seine Werke wurden in mehrere Sprachen übersetzt und sowohl in Europäischen Staaten, im Nahen Osten, als auch in Nord- und Südamerika gespielt.⁹⁵ Nach dem Erfolg von »Das heilige Experiment« war Hochwälder eine Zeit lang der am meisten gespielte, international angesehene österreichische Dramatiker.⁹⁶ Seine Stücke passten genau in die damalige literarische Szene Österreichs, die von gut miteinander vernetzten, traditionellen Schriftstellern und Theaterkritikern beherrscht wurde.⁹⁷ Nach der Aufführung von »Donnerstag« bei den Salzburger Festspielen 1959 – das Stück hatte sowohl positive, als auch negative Kritiken erhalten – begann das Interesse an Hochwälder stetig abzunehmen. Als Grund dafür wird das Verhaftet-Sein des Autors in der klassischen Regeldramatik und dem Wiener Volkstheater angeführt, das der Selbstständigkeit seines

⁹⁴ Vgl. Dimter, W.: Fritz Hochwälder. S. 355.

⁹⁵ Vgl. Schmitt, J.: The Theater of Fritz Hochwälder. S. 49.

⁹⁶ Vgl. Daviau, D. G.: Fritz Hochwälder's Range of Theme and Form. S. 33.

⁹⁷ Vgl. Scheichl, S. P.: Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl. S. 276.

Werkes im Weg steht.⁹⁸ Dabei müssen jedoch auch die theatergeschichtlichen Umbrüche in den späten Sechzigern berücksichtigt werden, im Rahmen derer verschiedene literarische Strömungen einander ablösten. Hochwälder hat sich an den literarischen Debatten dieser Zeit kaum beteiligt und seine in vielerlei Hinsicht traditionellen Dramen wurden mit den Ansprüchen des postmodernen Publikums zusehends unvereinbar, was den Umschwung in der Rezeption seines Werkes erklärt.⁹⁹

⁹⁸ Vgl. Dimter, W.: „Glückauf zum Untergang!“ S. 110f.

⁹⁹ Vgl. Dimter, W.: Fritz Hochwälder. S. 355f.

2. »Der Himbeerpflücker«

2.1. Dramenanalyse

Das Drama »Der Himbeerpflücker« wird im Untertitel als »Komödie in drei Akten« ausgewiesen. Hochwälder verfasste das Stück 1964 als Auftragsarbeit für das österreichische Fernsehen, wo es als Fernsehspiel am 9. April 1965 erstausgestrahlt wurde. Die szenische Uraufführung fand am 24. September 1965 im Schauspielhaus in Zürich statt.¹⁰⁰

2.1.1 Inhalt

Im Gasthof »Zum Weißen Lamm« im kleinstädtischen Bad Brauning sitzen der pensionierte DOKTOR SCHNOPF und SCHULDIREKTOR HUETT am Stammtisch und sprechen über einen in der Zeitung berichteten Einbruch beim Juwelier. BAUMEISTER YBBSGRUBER stößt dazu und informiert seine alten Verbündeten über einen Artikel aus ihrer „Kameradschaftszeitung“, in dem von einer „alttestamentarischen“ Verfolgung von NS-Verbrechern die Rede ist. In der Erwartung, einem solchen „zu Unrecht Flüchtenden“ ihre Hilfe anbieten zu können, kommen sie auf den Himbeerpflücker zu sprechen: Dieser heißt mit richtigem Namen Ernst Meiche und war Scharführer im Lager Wüstenhofen. Seinen Namen erhielt er dadurch, dass er damals Gefangene in den Steinbruch geschickt hat, um Himbeeren zu pflücken, und diese dann erschossen hat. Währenddessen verlangt POSTENKOMMANDANT ZIEREIS vom Bediensteten ZAGL, dass sich alle Besucher des Gasthofes im Meldebuch eintragen. Als ALEXANDER KERZ, ein Dieb, der zu Geld kommen muss, in Begleitung von GRAPPINA auftaucht und ein Zimmer wünscht, besticht er ZAGL auf den Eintrag zu verzichten. Dieser erkennt in KERZ den vermeintlichen Himbeerpflücker und berichtet DOKTOR SCHNOPF davon. Als der Bürgermeister und Gasthofbesitzer KONRAD STEISSHÄUPTL von seinem Gast er-

¹⁰⁰ Vgl. Hochwälder, Fritz: Der Himbeerpflücker. Komödie in drei Akten. In: Ders.: Dramen II. Graz: Styria 1975. S. 211.

fährt, fürchtet er zunächst die negativen Folgen für den Tourismus, die eine Verhaftung nach sich ziehen würde. ZAGL ruft ihm jedoch seine eigene Verfehlung aus der Vergangenheit in Erinnerung, auf der sein finanzieller und gesellschaftlicher Aufstieg gründet: 1945 hat STEISSHÄUPTL zwei Kisten Zahngold aus dem Konzentrationslager vom Himbeerpflücker übernommen und für sich behalten. Da er nun bangt, der Himbeerpflücker könnte das Gold zurückfordern, setzt er seine neuerdings rothaarige Tochter SIEGLINDE darauf an, mehr über die Absichten seines Gastes, dem sie sehr zugetan ist, zu erfahren.

RECHTSANWALT SUPPINGER hat vom vermeintlichen Himbeerpflücker gehört und möchte diesen rechtlich vertreten. Er versichert KERZ, dass bei der Angelegenheit mit den gestohlenen Kisten eine halbe Million rauszuholen sei. Dieser spielt seine unbekannte Rolle und vermutet eine militärische Identität. Unterdessen versuchen SCHNOPF und HUETT Kontakt zum Neuankömmling herzustellen. Auch FABRIKDIREKTOR STADLMEIER und YBBSGRUBER sind auf eigenen Profit aus und ziehen dafür ZAGL auf ihre Seite, indem sie diesem Unabhängigkeit und eine Heirat mit der dicken Köchin BURGERL in Aussicht stellen. KERZ befindet sich mitten im Intrigenspiel der Bad Brauning und nimmt eine Anzahlung an. Im Logierzimmer erstattet er der betrunkenen GRAPPINA Bericht, wobei diese wütend und eifersüchtig wegen SIEGLINDE ist. ZIEREIS will den gesuchten Himbeerpflücker verhaften, wird aber von seiner eigenen Straftat aus der Vergangenheit eingeholt. STEISSHÄUPTL erfährt von SIEGLINDES Scheitern, ZAGLS Verrat und den Intrigen der anderen Mitwisser gegen ihn, woraufhin er sich betrinkt und inmitten der Gaststube seine „alten Kameraden“ lautstark und öffentlich ihrer während des NS-Regimes begangenen Delikte anklagt. Er selbst betont, der braunen Ideologie immer noch treu ergeben zu sein. Währenddessen achtet niemand auf den fremden Herren, der ein Auslandstelefonat führt.

Am nächsten Morgen geht das Gerücht um, Ingenieur Bricha sei auf dem Weg nach Bad Brauning, um den Himbeerpflücker zu verhaften. Die „alten Kameraden“ HUETT, SCHNOPF, YBBSGRUBER und STADLMEIER sind indessen erschüttert von den Vorwürfen STEISSHÄUPTLS und verlangen, er solle die Sache wieder in Ordnung bringen. Dieser lässt sich nicht aus der Ruhe bringen, stimmt zu, sich dar-

um zu kümmern, wenn die Sache mit den zwei Zahngoldkisten nicht mehr zu Sprache kommt, und liefert den Beschuldigten sogleich Alibis und Lösungen zur Vertuschung ihrer Verbrechen. Der vermeintliche Himbeerpflücker soll nun aus dem Haus geschafft werden, und im Zuge dessen erfährt KERZ, welche Rolle er übernommen hat. Während man STEISSHÄUPTL gratuliert, verkündet ZIEREIS, dass Bricha nicht kommen wird. KERZ ist schockiert von den Verbrechen des Himbeerpflückers, weigert sich, die Rolle weiter zu spielen und schickt GRAPPINA weg, als diese ihn überreden will und Verständnis für die Taten des Ernst Meiche zeigt. Während eine Abschiedsfeier für den Himbeerpflücker eingeleitet wird, enthüllt GRAPPINA die wahre Identität des Gastes. ZIEREIS erkennt in KERZ den Juwelendieb und nimmt ihn nach Sicherung der Beute fest. Alle sind erschüttert und enttäuscht, nur von BURGERL wird KERZ verteidigt. Die „alten Kameraden“ schieben sich gegenseitig die Schuld für die Verwechslung zu, gehen dann auf ZAGL los, finden am Ende jedoch einen passenderen Sündenbock, indem sie den Dieb zum Juden machen. Am Ende des Dramas erfährt man, dass der echte Himbeerpflücker verhaftet und in seiner Zelle erhängt aufgefunden wurde, woraufhin STEISSHÄUPTL als Sieger gefeiert wird.

2.1.2 Analyse

2.1.2.1 Aufbau

Die Komödie »Der Himbeerpflücker« ist in drei Akte aufgeteilt, die jeweils selbst durch keine weitere Unterteilung in Szenen gegliedert sind. Allerdings finden Schauplatzwechsel innerhalb der Akte statt, wodurch es zu raumzeitlichen Unterbrechungen der Handlungskontinuität kommt. Dabei findet pro Akt ein zweimaliger Wechsel statt: Die Handlung setzt zu Beginn im Erdgeschoss des Gasthofes »Zum Weißen Lamm« ein, wird dann in einem Zimmer unter dem Dachgiebel fortgesetzt und wechselt schließlich gegen Ende des Aktes wieder in die Räumlichkeiten im Erdgeschoss. Das Drama ist demzufolge durch einen symmetrischen Aufbau gekennzeichnet.

Diese genaue Komposition ist ein Merkmal des geschlossenen Dramas und auch die drei Einheiten von Handlung, Ort und Zeit werden in dem Stück eingehalten: Ein zentraler Handlungsstrang wird an einem Ort – im Gasthaus »Zum Weißen Lamm« im fiktiven Bad Brauning – gespielt und erstreckt sich vom Vormittag des ersten Tages bis zum frühen Morgen des zweiten, wobei der Autor als Zeit die Gegenwart anführt. Dennoch handelt es sich meiner Einschätzung nach beim »Himbeerpflücker« um ein Drama der offenen Form: Zum einen hält Hochwälder die Regeln der Personenverteilung nicht ein. So agieren beispielsweise wiederholt mehr als drei Personen auf der Bühne und mit SUPPINGER und STADLMEIER treten zwei neue Figuren nach dem ersten Akt in die Dramenhandlung ein (abgesehen von DER HERR, ERSTER GAST und ZWEITER GAST, die lediglich am Höhepunkt der Handlung einen kurzen Auftritt haben und ansonsten keine Rolle mehr spielen). Darüber hinaus wird das Gesetz der Personenkette nicht genau befolgt – zwar gibt es keine Einteilung in Szenen, dafür jedoch exakt gesetzte Schauplatzwechsel, und bei demjenigen in der Mitte des Dramas ist es der Fall, dass keine Figur aus der vorherigen Szene (KERZ oder GRAPPINA) in der darauffolgenden anwesend bleibt. Für ein offenes Drama sprechen zum anderen auch die soziale Schichtung der Figuren und ihre kritische Zeichnung. Das meiner Ansicht nach stärkste Argument für die Offenheit des Stückes ist jedoch die Sprache der Figuren: Sie ist nicht einheitlich und nicht konventionell, sondern stark vom Zeitbezug des Dramas geprägt, derb und umgangssprachlich. Hochwälder steht mit dem »Himbeerpflücker« deutlich in der Tradition des Volksstücks und auch das offene Ende zeigt, dass es sich dabei um kein Drama der geschlossenen Form handelt.

Das Stück umfasst zwölf Personen, wobei im Laufe der Handlung noch drei weitere Figuren kurz auftreten, die im Personenverzeichnis zu Beginn nicht aufgelistet sind: DER HERR, ERSTER GAST und ZWEITER GAST. Die Auftrittsfolge und Redelänge der einzelnen Rollen gestaltet sich im »Himbeerpflücker« wie folgt:

Akt Ort Zeit Schauplatz	1.			2.			3.		
	Bad Brauning, Gasthof »Zum Weißen Lamm«								
	Herbstvormittag			Nachmittag			Am nächsten Tag, frühmorgens		
	EG	DG	EG	EG	DG	EG	EG	DG	EG
STEISSHÄUPTL			×			×	×		×
SIEGLINDE	×		×	×		×	×		×
BURGERL	×		×	×		×	×		×
ZAGL	×		×	×		×	×		×
KERZ	×	×	×	×	×		×	×	×
GRAPPINA	×	×			×			×	×
SCHNOPF	×			×			×		×
HUETT	×			×			×		×
YBBSGRUBER	×			×			×		×
STADLMEIER				×			×		×
SUPPINGER				×			×		
ZIEREIS	×			×		×	×		×
DER HERR, ERSTER GAST, ZWEITER GAST						×			
Personenzahl	9	2	5	10	2	6	11	2	11
Umfang des Schauplatzes	12	4	9	14	3	10	10	2	6
längste Rede	17	12	21	12	5	28	16	6	8
	/	/	/	/	/	/	/	/	/
	YBBS	GRA	STEI	STA	KER	STEI	STEI	GRA	BUR

Tabelle 1: Auftrittsfolge und Redelänge in »Der Himbeerpflücker«¹⁰¹

Von dieser quantitativen Analyse des Aufbaus lassen sich meiner Meinung nach einige Informationen ablesen, die für das Verständnis des Dramas von Interesse sind:

Zunächst ist hervorzuheben, dass Hochwälder seine stärkste Figur, STEISSHÄUPTL, erst am Ende des ersten Aktes auftreten lässt. Die jeweils letzten Schauplätze im ersten und zweiten Akt finden außerdem in einem „familiären“ Rahmen statt: STEISSHÄUPTL, SIEGLINDE, ZAGL und BURGERL sind zentral. In dem Zusammenhang

¹⁰¹ Tabelle nach Asmuth, B.: Einführung in die Dramenanalyse. S. 45. Maßstab: Umfang des Schauplatzes = Anzahl der angefangenen Seiten laut Gesamtausgabe, längste Rede = angefangene Zeilen (ohne Regieanweisungen)/Figur. Abkürzungen: EG = Erdgeschoss, DG = Dachgeschoss, YBBS = YBBSGRUBER, GRA = GRAPPINA, STEI = STEISSHÄUPTL, STA = STADLMEIER, KER = KERZ, BUR = BURGERL.

ist besonders der letzte Schauplatz des zweiten Aktes hervorzuheben: Dieser kann aufgrund des dominanten Monologs STEISSHÄUPTLS meiner Ansicht nach als Höhepunkt des Dramas eingestuft werden und zugleich ist es der einzige Schauplatz im gesamten Stück, in dem KERZ (der vermeintliche Himbeerpflücker, nach dem Hochwälder sein Stück benennt) keinen Auftritt hat. Mit acht Auftritten in neun Schauplätzen hat diese Figur die stärkste Präsenz in der Komödie. Insgesamt nimmt die Anzahl der Personenauftritte kontinuierlich zu (16 im ersten, 18 im zweiten und 25 im dritten Akt) und am Ende des dritten Aktes gibt es eine Verdichtung: Der letzte Schauplatz des Dramas ist vom Umfang her der kürzeste und zugleich treten dort bis auf SUPPINGER alle zu Beginn verzeichneten Personen auf.

Auch die quantitative Analyse der Monologe lässt so manchen Schluss zu: In den privaten Schauplätzen im Zimmer unter dem Dachgiebel lässt sich aufgrund der Redelänge interpretieren, dass GRAPPINA die aktivere Figur ist, da sie in zwei von drei Fällen den längeren Monolog bekommt. KERZ hingegen spricht nur in dem Schauplatz in der Mitte des Dramas länger als GRAPPINA. Die Redelänge zeigt darüber hinaus, dass STEISSHÄUPTL am Ende der ersten beiden Akte die dominante Figur ist, also in jenen Schauplätzen, die im „familiären Rahmen“ gespielt werden. Dadurch wird bereits ersichtlich, dass STEISSHÄUPTL das aktive Familienoberhaupt ist. Auch zu Beginn des dritten Aktes hat STEISSHÄUPTL den längsten Monolog – bis dahin war das in jedem Schauplatz der Fall, in dem die Figur vorkommt. Am Ende des Dramas gibt es jedoch eine hervorzuhebende Wendung: Im letzten Schauplatz ist es BURGERL, die den längsten Monolog hält. Das ist insofern interessant, als es sich dabei um die Rede handelt, in der sie die Bad Brau- ninger anklagt und ALEXANDER KERZ verteidigt. Hochwälder lässt sein Stück also unheilvoll und offen enden, schenkt jedoch der positiven Figur dabei die meisten zusammenhängenden Verse.

Neben der Figurenrede besteht das Stück auch aus Regieanweisungen und anderem Nebentext: Dieser umfasst zunächst das Personenverzeichnis und die Informationen über Ort, Zeit und Inszenierung zu Beginn des Dramas. Des Weiteren gibt es eine genaue Verortung am Anfang jedes Aktes, sowie Auskunft darüber,

welche Figuren sich auf der Bühne befinden, wodurch sie charakterisiert sind und was sie tun. Außerdem wird mithilfe von Nebentext über Schauplatzwechsel informiert. Konkrete Regieanweisungen klären innerhalb der Figurenrede über den Gemütszustand einer Person auf, mit welcher emotionalen Färbung beziehungsweise sprachlichen Prägung sie etwas sagt oder an wen sie sich wendet. Darüber hinaus wird Nebentext dazu eingesetzt, vom Auftreten oder Abgehen einer Figur, von einzelnen Handlungen oder von Pausen, in denen weder gesprochen noch gehandelt wird, zu berichten. In vereinzelt Regieanweisungen lassen sich auch auktoriale Kommentare feststellen: „Zagl, der diese Sprache ausgezeichnet versteht, verschwindet eilig.“¹⁰² „Die Herren treten zum Tisch und trinken mehr oder minder belämmert dem Sieger zu.“¹⁰³

2.1.2.2 Handlung, Motive und intertextuelle Bezüge

Die Handlung des »Himbeerpflückers« ist klassisch strukturiert: Nach einem Einstieg *medias in res* steigt und verdichtet sich die Handlung bis zum Höhepunkt, den STEISSHÄUPTLS Anklage am Ende des zweiten Aktes markiert. Im dritten Akt steuert alles auf eine Katastrophe zu, die die Bad Brauning in der Ankunft des Ingenieurs Bricha, der Verhaftung des vermeintlichen Himbeerpflückers und im Ans-Licht-Kommen ihrer eigenen Verbrechen sehen und fürchten. Tatsächlich besteht die Katastrophe am Ende des Dramas für die „alten Kameraden“ jedoch darin, dass sie sich in der Identität des Gastes getäuscht haben. Für die Leserinnen und Leser hingegen liegt die Katastrophe im beunruhigenden offenen Ende des Dramas: Gegen das Weiterbestehen der NS-Ideologie und die vergangenen Verbrechen des Einzelnen wird nichts unternommen. Interessant ist, wie Hochwälder Exposition und Schlussgebung genau gestaltet: Die ersten Worte des Dramas spricht SIEGLINDE und stellt dabei zwei Fragen: „Was schaut’s wie die Narr’n, hab ich vielleicht wen umgebracht?“¹⁰⁴ – Damit sind sowohl Komik als auch mörderische Verbrechen bereits von Beginn an im Stück präsent. Die letz-

¹⁰² Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 215.

¹⁰³ Ebd. S. 276.

¹⁰⁴ Ebd. S. 213.

ten Worte des Dramas hingegen spricht STEISSHÄUPTL und stellt mit der lateinischen Phrase seinen gesellschaftlichen Aufstieg und seine Überlegenheit gegenüber den akademisch gebildeten Bad Brauningern zur Schau: „In diesem Sinn – (*strahlend:*) – in memoriam!“¹⁰⁵

Das Stück ist dadurch gekennzeichnet, dass es Komik und Ernst in sich vereint. Bei der gespielten Handlung handelt es sich um eine Verwechslungskomödie, die – typisch für Hochwälder – in der Tradition des Volkstheaters steht. Neben Scherz und Ironie sind im »Himbeerpflücker« jedoch auch Bedrohlichkeit und Unbehagen allgegenwärtig, da die ländliche Gesellschaft demaskiert wird und sich malerische Verträumtheit in Entsetzen verwandelt.¹⁰⁶ Das offene Zur-Schau-Stellen des Verhaftetseins in nationalsozialistischer Ideologie ist das zentrale passive Geschehen im Drama, wohingegen aktives Geschehen (z.B. das Erscheinen von KERZ, die Intrigenspiele der einzelnen Personen) die Handlung vorantreibt. Neben der auf der Bühne gespielten Handlung gibt es einige Ereignisse, von denen lediglich berichtet wird: Dazu zählt in erster Linie alles, was in der Vergangenheit während des NS-Regimes von den Figuren verübt wurde (die Verbrechen der Bad Brauningern und des Himbeerpflückers), aber auch der Einbruch und Diebstahl beim Juwelier, das Telefonat des fremden Herren während STEISSHÄUPTLS Anklage, alle (weiteren) Unterredungen mit Ingenieur Bricha, sowie die Festnahme und der Selbstmord des echten Himbeerpflückers. Dieser ist die Titelfigur des Stücks, tritt jedoch selbst nie auf. Darüber hinaus ist hervorzuheben, dass alle intimen Liebes- und Sexualbeziehungen in der Komödie nur angedeutet werden (KERZ und SIEGLINDE, KERZ und GRAPPINA, SIEGLINDE und ZIEREIS).

Wissensunterschiede zwischen den Figuren spielen eine wesentliche Rolle für die Handlung des Stückes: Zu Beginn ist es ZAGL, der den Himbeerpflücker in KERZ zu erkennen glaubt und da er die einzige Figur ist, die den echten Ernst Meiche 1945 gesehen hat, wird ihm fälschlicherweise geglaubt und die Handlung so in Gang gesetzt. Über KERZ' eigentliche Identität wissen nur er selbst und GRAPPINA Bescheid; die Rolle, die er übernimmt, kennen hingegen nur die Bad Brauningern,

¹⁰⁵ Ebd. S. 276.

¹⁰⁶ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 158.

nicht KERZ selbst. Was die Schatten ihrer eigenen Vergangenheit angeht, wähnen sich die Kleinstadtbewohner in Sicherheit, es stellt sich jedoch im Laufe des Stückes heraus, dass die Untaten des einen dem anderen sehr wohl bekannt sind. Das Publikum ist gegenüber den Figuren in einer überlegenen Position, denn es ist sowohl über die wahre Identität des ALEXANDER KERZ im Bilde, als auch über die Rolle, die er für die „alten Kameraden“ spielt.

In dieser Verwechslungskomödie löst ein Moment der Täuschung einen anderen ab: KERZ ist die bewusst täuschende Figur. Er führt im Laufe des Stückes ZAGL, STEISSHÄUPTL, SUPPINGER, YBBSGRUBER, STADLMEIER, SIEGLINDE, HUETT und SCHNOPF hinters Licht. Diese Figuren lassen sich wiederum von KERZ täuschen: Sie missverstehen jeden Satz und jede seiner Gesten; sie sehen nur, was sie sehen wollen.¹⁰⁷ ZAGL erliegt wohl am stärksten der Täuschung, denn er ist derjenige, der KERZ erst zum Himbeerpflücker macht. Und im weiteren Verlauf der Handlung lässt sich ZAGL auch von STADLMEIER täuschen und damit zum Verrat an seinem Chef verleiten. In dessen Auftrag wiederum soll SIEGLINDE KERZ täuschen, um an Informationen zu gelangen. In Bezug auf SIEGLINDE täuscht KERZ jedoch GRAPPINA, die eine Affäre dieser beiden vermutet. Von der Furcht, ihre eigenen Verbrechen könnten bekannt und sie selbst angeklagt werden, getrieben, lassen sich die „alten Kameraden“ täuschen, dass Ingenieur Bricha unterwegs sei. Und am Ende des Stückes erliegen sie ihrer Selbsttäuschung – das KERZ ein Jude sein müsse. Dieser hingegen weigert sich am Ende des Stückes weiter zu täuschen und gesteht seine wahre Identität und den Juwelendiebstahl. Die zentrale Täuschung des Stückes sind aber die Bad Brauninger, die ihre wirkliche ideologische Überzeugung tarnen und sich als Wölfe im Schafspelz entpuppen.

Ein zentrales Motiv im »Himbeerpflücker« ist das unterdrückte Gewissen. Durch das vermeintliche Auftauchen des Ernst Meiche werden die Figuren gezwungen, sich mit ihrer verbrecherischen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Im Gegensatz zu ihrer Schuld spielt die gesamte Handlung im Gasthof »Zum Weißen

¹⁰⁷ Vgl. Best, A.: *Shadows of the Past: The Drama of Fritz Hochwälder*. S. 57.

Lamm« – ein Symbol der Unschuld.¹⁰⁸ Das unterdrückte Gewissen der „alten Kameraden“ versucht nun einen Weg zurück ins Bewusstsein zu finden, es wird jedoch rasch und am Ende des Dramas schließlich endgültig verdrängt:

SCHNOPF: Ja, ja, die Unruhe des Herzens ... Kaum spricht es sich herum, und schon sieht man so manchen zittern –
HUETT *ängstlich*: Wer zittert?
SCHNOPF: Man kann nie wissen ... Hab mir gleich gedacht, Sie werden keine ungetrübte Freude daran haben –
HUETT: Ich verbitte mir derartige Bemerkungen!¹⁰⁹

Das von Hochwälder sonst gerne eingesetzte Motiv des innerpsychischen Konfliktes zwischen Gut und Böse wird in diesem Stück dezidiert ausgelassen. Keine der Figuren hat Gewissensbisse oder kämpft mit einem inneren moralischen Dilemma; keine der Figuren zeigt eine psychologische Weiterentwicklung¹¹⁰ – mit den Worten STEISSHÄUPTLS: „innerlich sind wir geblieben, was wir waren“¹¹¹. Statt eines Streites zweier moralischer Prinzipien wird eine vollkommen verkehrte moralische Ordnung dargestellt¹¹²:

GRAPPINA *vor ihm*: Du freust dich nicht? – Sascha! – was Besseres kann uns nicht passieren, man hält dich für einen Massenmörder, großartig – morden ist nobler als stehlen [...] –¹¹³
BURGERL [...] Ja, was hat denn der Herr angestellt?
YBBSGRUBER *verächtlich*: Gestohlen hat er.
SCHNOPF: In Ganselstadt, beim Rosenberg.
STADLMEIER: Ein Einbrecher. Ein Dieb.
STEISSHÄUPTL: Menschen gibt's ... (*Erschüttert*.) Man blickt in einen Abgrund.¹¹⁴

SIEGLINDE *in großer Erregung*: [...] Sag auf der Stell', daß es nicht wahr ist, alles erstunken und erlogen! – Du bist kein Dieb, von mir aus alles andere, aber –
KERZ *hebt die gefesselten Hände*: – kein Massenmörder!
SIEGLINDE *weicht zurück*: Es ist nicht wahr ... es kann nicht wahr sein ...
YBBSGRUBER *angewidert*: Er ist noch stolz drauf.¹¹⁵

¹⁰⁸ Vgl. Gerlach, H. U.: Das Motiv des unterdrückten Gewissens in den Dramen Fritz Hochwälders. S. 64.

¹⁰⁹ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 241.

¹¹⁰ Vgl. McDonald, Edward R.: Fritz Hochwälder's problematic marriage of medium and message in *The Holy Experiment* and *The Raspberry Picker*. In: Literature, Film and the Culture Industry in Contemporary Austria. Edited by Margarete Lamb-Faffelberger. New York/Bern [u.a.]: Peter Lang 2002 (= Austrian Culture Vol. 33). S. 153.

¹¹¹ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 257.

¹¹² Vgl. Baker, Paul R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. Dunedin: Department of German, University of Otago 2001 (= Otago German Studies 15). S. 199.

¹¹³ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 270.

¹¹⁴ Ebd. S. 273.

Das Motiv des Konfliktes zwischen Macht und Recht wird zum einen an der Figur STEISSHÄUPTLS im Drama behandelt. Dieser ist durch begangenes Unrecht zu Reichtum und infolgedessen zu Macht gelangt und nutzt nun seine Machtposition aus, um weiteres Unrecht zu begehen:

STEISSHÄUPTL: Sie, Herr Huett, haben von einer Wiederaufnahme gar nichts zu befürchten, auch wenn sich neue Zeugen melden, ich geb ihnen schwarz auf weiß, daß Sie zur angegebenen Zeit hier bei Freunden zu Besuch waren, man hat Sie mit einem Unhold verwechselt, das kommt vor. [...] Was die Fabrik betrifft [...] also da find ich spielend die entsprechende Lösung: wozu hab ich das Meldeamt unter mir, ich verschaff den Herren Blutordensträgern andere Papiere, kein Hund schert sich mehr um sie, ich tu damit ein christliches Werk.¹¹⁶

Zum anderen wird dieser Konflikt allgemein an der bestehenden Ordnung deutlich, in der es vollkommen klar scheint, dass Wiederbetätigung nicht weiter strafrechtlich verfolgt wird – so heißt es nach STEISSHÄUPTLS Anklage:

ERSTER GAST *zum zweiten*: Ich muß schon sagen: der Steisshäuptl traut sich allerhand.
ZWEITER GAST *erstaunt*: Wieso? – Riskiert er denn etwas?
ERSTER GAST *nach einer Pause*: Auch wahr.¹¹⁷

Die Frage, ob Unrecht vergolten, vergeben oder vergessen werden sollte, wird im »Himbeerpflücker« nicht diskutiert, sondern vorgeführt: Die Einwohnerschaft von Bad Brauning entscheidet sich, das von ihr begangene Unrecht zu verdrängen und der Himbeerpflücker entgeht seinem Prozess – und damit der Auseinandersetzung mit dieser Frage – durch Selbstmord.

Das Problem der persönlichen Freiheit wird an einer Stelle durch die Figur ZAGL ironisch angeschnitten, als STADLMEIER versucht, diesen auf seine Seite zu ziehen:

ZAGL: Schön wär's, aber – (*bekümmert*;) – er gibt mich nicht her.
STADLMEIER: Sind Sie ein freier Mann oder ein Sklave?
ZAGL: Ja, frei, schon, ein biß'l, wie man's nimmt, aber – (*seufzend*;) – es ist hauptsächlich wegen der Treue.¹¹⁸

Und als letztes aus dem Drama herausgegriffenes Motiv wird die Problematik des Befolgens von Befehlen vom Postenkommandanten ZIEREIS eingeführt: „ZIEREIS

¹¹⁵ Ebd. S. 273f.

¹¹⁶ Ebd. S. 265f.

¹¹⁷ Ebd. S. 259f.

¹¹⁸ Ebd. S. 244.

der seinen Schnaps im Stehen getrunken hat: ... Wilna ... 43 ... (Bekümmert:) Ich hab ja nicht den Befehl gegeben ... (Ab.)¹¹⁹ Hiermit versucht er sich der eigenen Schuld zu entziehen und diese auf den Befehlshabenden zu übertragen. Dieses Motiv wird Hochwälder ausführlicher in »Der Befehl« behandeln.

Intertextuelle Bezüge sind im »Himbeerpflücker« direkt und indirekt gegeben: Strukturell orientiert Hochwälder sein Drama an *Nikolaj Gogols* »Der Revisor«¹²⁰, wörtlich zitiert wird hingegen an zwei Stellen das Lied »Es zittern die morschen Knochen« des NS-Lyrikers *Hans Baumann*: Im zweiten Akt flüstert ZAGL dem vermeintlichen Himbeerpflücker KERZ zu: „Wir werden weitermarschieren, bis alles in Scherben fällt!“¹²¹ Interessanter ist jedoch die erste Verwendung dreier Verse dieses Liedes, mit denen Hochwälder seinen ersten Akt schließt:

STEISSHÄUPTL: [...] [J]awohl, ich bin stolz darauf, daß ein Held bei mir eingekehrt ist, ich mach aus meinem Herzen keine Mördergrube: ich möchte weitermarschieren, und wenn alles in Scherben fällt! (*Rasch in den Hausflur ab.*)

ZAGL bleibt stehn; verträumt: ... und morgen die ganze Welt... [...] ¹²²

Mit ZAGLS Satz, durch den die Scherben auf die ganze Welt bezogen werden, ist die Gefahr unmittelbar im Text präsent. Dies ist als impliziter Autorkommentar zu verstehen, durch den Hochwälder die Verklärungen STEISSHÄUPTLS, die dem Zitat voraus gehen, zurücknimmt und stattdessen auf das weltumspannende Unheil aufmerksam macht.¹²³

2.1.2.3 Figuren und ihre Rede

Bei der Konzeption des »Himbeerpflückers« und seiner Figuren setzt Hochwälder typische Techniken des Volkstheaters ein: Dazu zählen in erster Linie sprechende Namen, durch die bereits eine Charakterisierung vorweggenommen wird.

¹¹⁹ Ebd. S. 253.

¹²⁰ Vgl. Scheichl, Sigurd P.: »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: Lauter Einzelfälle. Bekanntes und Unbekanntes zur neueren österreichischen Literatur. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler. Bern/Berlin [u.a.]: Peter Lang 1996. S. 410.

¹²¹ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 249.

¹²² Ebd. S. 234f.

¹²³ Vgl. Scheichl, S. P.: »Calais...das ist dort, wo man übern Kanal fährt und speibt«. S. 419.

So spielt das Stück im kleinstädtischen »Bad Brauning« – einerseits ein Verweis auf *Hitlers* Geburtsort Braunau am Inn, andererseits auf die braunen Uniformen der Nationalsozialisten. Der prächtig-gebieterische Bürgermeister dieses Ortes trägt den sprechenden Namen »Steisshäuptl«, sein leicht einzuschüchternder Diener heißt »Zagl«. Der pensionierte Stadtarzt erhält von Hochwälder den Namen »Schnopf« und den Baumeister nennt er »Ybbsgruber«. Die Figur, durch die die wahre Natur der Bad Braunger ans Licht tritt, trägt den Namen »Kerz«.¹²⁴ Die wiederholt ins Französische fallende »Grappina« (von frz. *grappin* = Dragen) wirft ihren Anker aus, um Kerz festzuhalten und mit »Sieglinde« wird einerseits eine Verbindung zu *Richard Wagner* hergestellt, andererseits symbolisiert dieser Name eine trügerische Hoffnung auf den Sieg, wie STEISSHÄUPTL zugibt: „[W]ir haben dich nicht umsonst Sieglinde genannt, man hat damals gehofft aus heißem Herzen – und dann war alles aus, ein Traum aus Blut und Treue ...“¹²⁵ Darüber hinaus arbeitet Hochwälder bei der Figurenzeichnung mit lustspielhaften Typen: ZAGL als Hanswurst, STEISSHÄUPTL als imposanter Mann der großen Taten, SIEGLINDE als mannstolle Tochter und die „alten Kameraden“ als heuchlerische Delegation.¹²⁶

Die Hauptfigur des Stückes ist nicht der titelgebenden Himbeerpflücker oder sein falscher Doppelgänger KERZ, sondern KONRAD STEISSHÄUPTL. Dieser hat als einfacher Bierfahrer angefangen und ist, nachdem 1945 zwei Kisten Zahngold aus dem Lager unrechtmäßig in seinen Besitz gelangt sind, zum Bürgermeister der Stadt, Inhaber des »Weissen Lamms«, Kinobesitzer und Obmann der Kreisfeuerwehr aufgestiegen. Er ist Witwer, lebt mit seiner Tochter SIEGLINDE auf seinem Gasthof und ist als einstiger Ortsgruppenleiter der NS-Ideologie immer noch treu ergeben. STEISSHÄUPTL wird von Hochwälder als „gewaltige[r] Mann“¹²⁷ in die Dramenhandlung eingeführt, nachdem er zuvor bereits durch andere Figuren indirekt charakterisiert wurde: ZAGL spricht seinem Chef eine eiserne Moral zu, während BURGERL ihn gleich darauf als gewalttätig und zerstörerisch be-

¹²⁴ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 194.

¹²⁵ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 232.

¹²⁶ Vgl. McDonald, E. R.: Fritz Hochwälder's problematic marriage of medium and message in *The Holy Experiment* and *The Raspberry Picker*. S. 153.

¹²⁷ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 227.

schreibt.¹²⁸ STEISSHÄUPTL ist laut und zornig, verfügt jedoch über einen scharfen Verstand, der es ihm ermöglicht, seine Position im Intrigenspiel der höher gebildeten Einwohnerschaft Bad Braunings zu behaupten und am Ende des Dramas als Sieger hervorzugehen. Er hat die höchste Machtposition im Stück inne, die ihm Kenntnisse von den einstigen Machenschaften seiner Mitbürger verschafft, die er jedoch auch skrupellos auszunutzen bereit ist. Für die Erhaltung seiner Stellung sind STEISSHÄUPTL alle Mittel recht: So setzt er selbst seine Tochter SIEGLINDE als Lockvogel für seinen eigenen Gewinn ein.¹²⁹ Während er zunächst noch rasend ist aufgrund ihrer Unmoral signalisierenden, rot gefärbten Haare, verleitet er selbst sie bald darauf zu unmoralischem Handeln, da es seinen egoistischen Zwecken dient.¹³⁰ Darüber hinaus ist es jedoch auch STEISSHÄUPTLS charismatische und einnehmende Art, die einen starken Effekt auf die anderen Figuren ausübt.

SIEGLINDE ist STEISSHÄUPTLS 21-jährige, attraktive Tochter und aufgrund der Stellung ihres Vaters gut situiert. Sie wirkt anziehend auf Männer und wird von diesen zum Sexualobjekt reduziert. Im gesamten Stück wird SIEGLINDE nur über ihre Verbindung zu männlichen Figuren charakterisiert: Sie selbst wird stets als nach-einer-Liebesbeziehung-suchend dargestellt. Ihr Vater versucht, sie seinen moralischen Vorstellungen zu unterwerfen und benutzt sie als erotischen Lockvogel für seine egoistischen Machenschaften. Für KERZ ist SIEGLINDE eine bedeutungslose Affäre, und nur in dieser Funktion wird sie auch von GRAPPINA wahrgenommen. Im Laufe des Dramas geht sie von ihrem Vater vermeintlich in den Besitz des anderen Mannes über:

STEISSHÄUPTL *schäumend*: Schamloses Geschöpf, was gehn mich deine Engeln
an – !

SIEGLINDE: Achtung! (*Springt auf.*) Ich steh unter seinem Schutz!

Steisshäuptl zuckt zusammen.

SIEGLINDE *leise*: Jetzt schaut es anders aus, nicht wahr?¹³¹

¹²⁸ Vgl. Ebd. S. 213.

¹²⁹ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 214.

¹³⁰ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 196.

¹³¹ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 254.

Als sie jedoch von KERZ' wirklicher Identität erfährt, wird ihre Rückkehr zu STEISSHÄUPTL durch das Teilen derselben verkehrten Moral markiert. Das Färben ihrer Haare zu Beginn der Handlung könnte so als Emanzipationsversuch verstanden werden, der im Verlauf des Dramas scheitert.

Die dicke Köchin BURGERL ist die positive Figur des Dramas: Sie zeigt Mitgefühl, denn sie sorgt sich um SIEGLINDE, als sich diese alleine mit dem fremden Gast herumtreibt und ist am Ende des Stückes die einzige, die Sympathie für KERZ zeigt. BURGERL ist stets um Frieden im Haus bemüht und hat einen vernünftigen Blick auf die Dinge. Sie weist die anderen Figuren wiederholt auf die Lächerlichkeit ihres Verhaltens hin¹³² und verkörpert meiner Ansicht nach am ehesten die Moral im »Himbeerpflücker«.

Der Diener ZAGL wird von Hochwälder als mager und alterslos charakterisiert und ist der Hanswurst, der komisch, dabei jedoch unverhofft weise ist. Er wird von niemandem ernst genommen, lässt sich leicht beeinflussen und ist von militärischem Betragen schnell eingeschüchtert, gerät dann aber plötzlich in den Fokus der Handlung, als er behauptet, den Himbeerpflücker erkannt zu haben.¹³³ Er ist die einzige Figur, die Ernst Meiche 1945 gesehen hat, da er als Mittäter an den Vergehen seines Herrn, dessen moralische Fäulnis er teilt, beteiligt war. ZAGL hat jedoch auch unabhängig von STEISSHÄUPTL falsch gehandelt, als er 1942 Anzeigen bei der Gestapo erstattete. Dieser Umstand ist seinem Chef bekannt und sichert ihm ZAGLS Ergebenheit in schweren Zeiten.

ALEXANDER KERZ, ein schlanker und eleganter Mittfünfziger, wird vom Autor als levantinischer Typ vorgestellt. Er war an dem Einbruch beim Juwelier Rosenberg beteiligt, und ist ein international gesuchter Dieb mit insgesamt achtzehn Vorstrafen in fünf Ländern. Als Gauner, der in jede Haut schlüpfen kann und auch vor Untreue nicht zurückschreckt, ist er jedoch zu körperlicher Gewalt nicht fähig. Als er im Verlauf des Stücks erfährt, dass man ihn für einen Massenmörder hält, gesteht er seine wahre Identität und die mit ihr verbundenen Verbrechen.

¹³² Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 199.

¹³³ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 153.

Er bildet damit den positiven Gegensatz zu den Bad Brauningern, die in ihrer verkehrten moralischen Ordnung den echten Himbeerpflücker heroisieren.

Seine Begleitung, die attraktive, doch bereits ziemlich verlebte Blondine GRAPPINA, ist Ende Dreißig und vertritt dieselbe zweifelhafte Moral wie die „alten Kameraden“. Sie sehnt sich nach einem „Helden“, kritisiert KERZ für seine Gewaltlosigkeit und drängt ihn dazu, seine Rolle als Massenmörder weiter zu spielen. GRAPPINA ist auch diejenige, die die Verwechslungskomödie beendet, indem sie KERZ' wahre Identität verrät. Weiters wird sie durch ihre Eifersucht charakterisiert, da sie KERZ beständig vorwirft, sie mit SIEGLINDE betrügen zu wollen. Sie selbst spricht im Drama wiederholt Französisch und fällt durch ihren Alkoholkonsum sowie antisemitische Aussagen auf:

GRAPPINA: [...] Was gehn dich die Toten an, sind es deine Brüder, deine Verwandten? – da wächst Gras drüber, meterhoch, die meisten waren ohnehin bloß Juden, Michel hat sie nie gemocht, les sales juifs qui font le commerce –¹³⁴

Die übrigen Figuren des Dramas bilden die heuchlerische Delegation „alter Kameraden“, die sich allesamt die „glorreichen Tage“ zurückwünschen, in denen sie ungestraft Verbrechen begehen konnten: Der pensionierte Stadtarzt DOKTOR FRIEDRICH SCHNOPF trägt die Betreibung von Euthanasie an „lebensunwertem Leben“ in einem Altersheim auf dem Gewissen. Der Schuldirektor und selbst ernannter „Rassenforscher“ ARNOLD HUETT ist hingegen aktiv auf Menschenjagd gegangen, indem er im Wald Flüchtlinge mit dem Schrotgewehr erschoss. Der grobe, jedoch auch leicht einzuschüchternde BAUMEISTER YBBSGRUBER, einst Oberstleutnant, ist heute der Vorsitzende des hiesigen Kameradschaftsbundes. Im Gegensatz zu diesem wird FABRIKDIREKTOR STADLMEIER als kultivierter Herr städtischer Prägung beschrieben, der sich ruhig und gewählt ausdrückt. Dabei beschäftigt der Konkurrent STEISSHÄUPTLS in seiner Mineralwasserfabrik jedoch lauter alte Blutordensträger. Die letzten beiden Figuren im Bunde sind der RECHTSANWALT EDUARD SUPPINGER, ein Akademiker, der bei der Arisierung eines Herrn Hirsch Millionen gestohlen hat, und POSTENKOMMANDANT ZIEREIS, der den

¹³⁴ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 270.

vermeintlichen Himbeerpflücker verhaften will, dabei jedoch von seiner eigenen Vergangenheit – einem Sonderkommandoeinsatz in Wilna 1943 – eingeholt wird.

Diese braune Schar kann den Figuren der Unmoral zugeordnet werden, ebenso wie STEISSHÄUPTL, SIEGLINDE, ZAGL und GRAPPINA. Eine moralisch ambivalente Figur im »Himbeerpflücker« ist meiner Einschätzung nach KERZ, der als Dieb zwar keinen absoluten moralischen Ansprüchen genügt, wohl aber Gewalt und Mord verurteilt. Die einzige Figur der Moral im Stück ist (abgesehen von dem unbekannten Herrn, der nach STEISSHÄUPTLS Anklage vermutlich ein Telefonat mit Ingenieur Bricha führt) BURGERL, die trotz der verkehrten Welt um sie herum vernünftig und empathisch bleibt.

Die Figurenkonstellation lässt sich im »Himbeerpflücker« wie folgt darstellen:

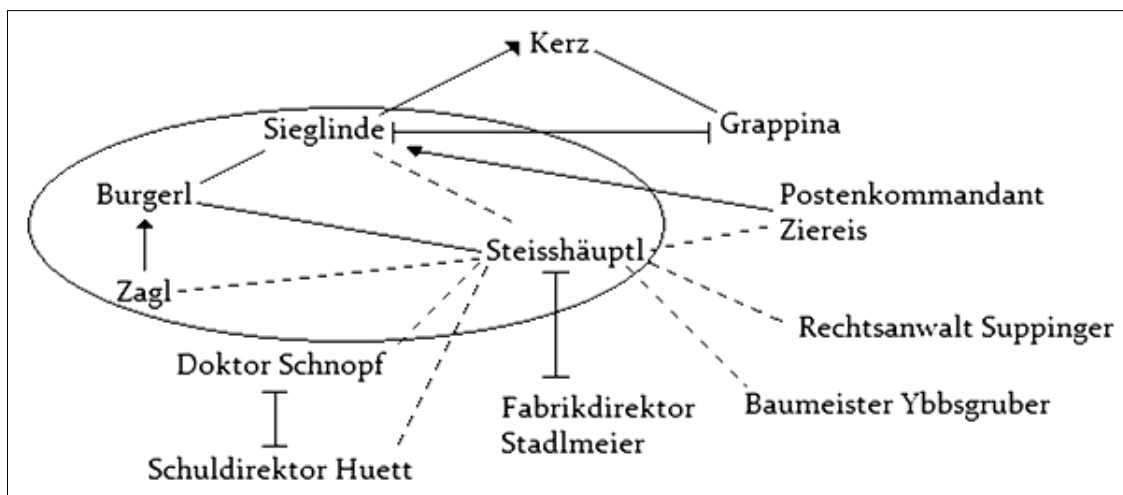


Bild 1: Figurenkonstellation in »Der Himbeerpflücker«¹³⁵

Die Sprache der Figuren im »Himbeerpflücker« ist genau konstruiert und steht im Fokus des Stückes. Meiner Einschätzung nach ist es das Merkmal, das die Aufmerksamkeit des Publikums am stärksten auf sich zieht und mit dem Hochwälder zugleich das klassische Paradigma am deutlichsten durchbricht.

So wird bereits zu Beginn des Dramas ersichtlich, dass die Umgangssprache eine wesentliche Rolle spielt, wobei sich wiederholt österreichische Ausdrücke finden

¹³⁵ Skizze nach Asmuth, B.: Einführung in die Dramenanalyse. S. 97. Legende: einfache Linie = normale oder wenig gestörte Beziehung, Pfeil = einseitig erstrebte Beziehung, begrenzte Linie = gegnerische Beziehung, durchbrochene Linie = gestörte Beziehung, Ellipse = familiäre Beziehung.

lassen, die eine entsprechenden Verortung nahe legen (z.B. „Kieberer“¹³⁶, „terrisch“¹³⁷, „Zwetschgen“¹³⁸). Dabei verzichtet Hochwälder im Allgemeinen jedoch auf starke dialektale Elemente in seinem Stück.¹³⁹ Die sprachliche Differenzierung der Figuren vollzieht sich an der Skala zwischen derber Umgangssprache und standardsprachlichem Bildungsjargon. Während die Sprache der einen von Derbheit gekennzeichnet ist (z.B. SIEGLINDE: „Ihr könnt’s mich alle miteinander!“¹⁴⁰), werden andere durch ihren gewählten Sprachgebrauch charakterisiert (z.B. STADLMEIER). Dieser Kontrast zwischen gebildeten und ungebildeten Figuren spiegelt sich im Schriftbild, wie auch im Verhalten der Personen zueinander:

STADLMEIER: Bravo! – und jetzt holen Sie uns den Himbeerpflücker und passen Sie wie ein Haftelmacher auf, daß uns ja niemand stört.

ZAGL *springt auf*; *servil*: Jawohl, Herr Direktor – Himbeerpflücker, Haftlmacher – ¹⁴¹

Die Konfrontation zwischen der Sprache des akademisch gebildeten Bürgertums und grober Volkssprache wird durch das Motiv der „Bürger von Calais“ auf die Spitze getrieben:

STADLMEIER: Seien Sie nicht starrsinnig, lassen Sie Milde walten, Sie sehen: wir sind zu jedem Opfer bereit, wie einst die Bürger von Calais – nicht wahr, meine Herren?

[...]

STEISSHÄUPTL *nachdenklich*: ... Calais ... das ist dort, wo man übern Kanal fährt und speibt...¹⁴²

Dass Hochwälder mit einer solchen Sprache die klassische Dramenform verlässt, signalisiert auch die Verwendung des bis dahin stilistisch tabuisierten Verbs „speiben“.¹⁴³ Dabei ist STEISSHÄUPTL meiner Meinung nach auch sprachlich betrachtet die interessanteste Figur des Stückes: Trotz seines gesellschaftlichen Aufstiegs bleibt seine Ausdrucksweise rau und mit steigendem Alkoholpegel fällt er auch immer stärker in seinen einstigen Bierfahrerjargon zurück: „Her mit’m Zaumzeug! – Anschirr’n, anspannen! – ich steig auf’n Kutschbock, paßt’s auf! –

¹³⁶ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 215.

¹³⁷ Ebd. S. 263.

¹³⁸ Ebd. S. 267.

¹³⁹ Vgl. Scheichl, S. P.: »Calais...das ist dort, wo man übern Kanal fährt und speibt«. S. 417.

¹⁴⁰ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 213.

¹⁴¹ Ebd. S. 244.

¹⁴² Ebd. S. 265.

¹⁴³ Vgl. Scheichl, S. P.: »Calais...das ist dort, wo man übern Kanal fährt und speibt«. S. 414.

ich dreh den Peitschenstiel um – hüh, hüh! – und hau euch z’samm; wie weiland meine Pferd‘ – Auf geht’s – fahr’n wir!“¹⁴⁴ Am Ende des Dramas geht er jedoch auch sprachlich als „Sieger“ hervor und stellt mit dem lateinischen „in memoriam!“¹⁴⁵ zu Schau, dass er sich die vermeintliche Bildung seiner Bad Brauninger Mitbürger aneignen konnte.¹⁴⁶ Trotz der Kultiviertheit mancher Figuren im Ausdruck verfügen diese über keine entsprechende geistige Bildung. Durch den sprachlichen Kontrast wird aber deutlich, dass gerade diese Ewiggestrigen, die sich so vornehm artikulieren können, das Objekt von Hochwälders Satire sind.¹⁴⁷

Das auffälligste Merkmal der Figurenrede im »Himbeerpflücker« ist meiner Ansicht nach die Verwendung der Sprache und Rhetorik des Nationalsozialismus: Im Verlauf der Komödie finden sich Einzelwörter (z.B. „Untermenschen“¹⁴⁸, „Herrenmensch“¹⁴⁹, „Altreich“¹⁵⁰, „Endsieg“¹⁵¹, „Rassenforscher“¹⁵²), Phrasen (z.B. „Blut und Ehre“¹⁵³, „Mark der Ehre“¹⁵⁴, „Sieg Heil!“¹⁵⁵, „alttestamentarische[r] Hass“¹⁵⁶), sowie ganze Sätze (z.B. „Die semitische Intelligenz wird im allgemeinen überschätzt.“¹⁵⁷), die eindeutig nationalsozialistisch konnotiert sind. Es gibt außerdem ein leitmotivisches Spiel mit den Wörtern „Held“ und „Herr“.¹⁵⁸ Die Redeweise STEISSHÄUPTLS ist die eines Führers und hat denselben charismatischen Effekt auf seine Untergebenen.¹⁵⁹ Und darüber hinaus wird das NS-Lied »Es zittern die morschen Knochen« von *Hans Baumann* zweifach als intertextueller Verweis zitiert¹⁶⁰, worauf im Zuge dieser Analyse bereits eingegangen wurde. Diese dichten

¹⁴⁴ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 256.

¹⁴⁵ Ebd. S. 276.

¹⁴⁶ Vgl. Scheichl, S. P.: »Calais...das ist dort, wo man übern Kanal fährt und speibt«. S. 417.

¹⁴⁷ Vgl. Scheichl, S. P.: Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl. S. 287.

¹⁴⁸ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 220.

¹⁴⁹ Ebd. S. 234.

¹⁵⁰ Ebd. S. 228.

¹⁵¹ Ebd. S. 240.

¹⁵² Ebd. S. 275.

¹⁵³ Ebd. S. 234.

¹⁵⁴ Ebd. S. 236.

¹⁵⁵ Ebd. S. 259.

¹⁵⁶ Ebd. S. 268.

¹⁵⁷ Ebd. S. 269.

¹⁵⁸ Vgl. Scheichl, S. P.: »Calais...das ist dort, wo man übern Kanal fährt und speibt«. S. 416.

¹⁵⁹ Vgl. McDonald, E. R.: Fritz Hochwälder's problematic marriage of medium and message in *The Holy Experiment* and *The Raspberry Picker*. S. 147.

¹⁶⁰ Vgl. Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 235 u. 249.

sprachlichen Hinweise und Verweise nehmen die Vertrautheit der Umgangssprache zurück, aktivieren das historisch-politische Wissen des Publikums und funktionieren als implizite auktoriale Kommentare, die aufgrund der Häufigkeit, in der sie von Hochwälder eingesetzt werden, an der Grenze zum Illusionsbruch stehen. Denn dieser laufende Einsatz einer nationalsozialistisch behafteten Sprache dient dazu, beim Publikum eine Reaktion der Distanzierung hervorzurufen.¹⁶¹

Abgesehen davon finden sich im »Himbeerpflücker« Wörter und Phrasen in anderen Sprachen, wie beispielsweise das bereits angeführte lateinische „in memoriam“, die französischen Ausdrücke GRAPPINAS, oder der Anglizismus „Beauty-case“¹⁶² und das eingedeutschte „Schtriptisgörl“¹⁶³. Redewendungen und Sprichwörter werden ebenfalls eingesetzt (z.B. „Einer für alle, alle für einen.“¹⁶⁴, „Meine Herren – auf nach Canossa!“¹⁶⁵), zum Teil auch in abgewandelter Form, wie beispielsweise „Wenn man den Wolfen nennt, kommt er g’rennt.“¹⁶⁶ oder STEISS-HÄUPTLS „[U]nd die Menschheit ... bin ich!“¹⁶⁷. Hervorzuheben ist dabei die Phrase „es geht ins Aschgraue“¹⁶⁸, bei der durch den Kontext des Dialogs – STADLMEIER und YBBSGRUBER glauben, dass der falsche Himbeerpflücker von der Zahl seiner Opfer spricht – eine zusätzliche Bedeutungsebene eröffnet wird.

2.1.2.4 Darstellung von Raum und Zeit

Wie ich im Zuge dieser Arbeit bereits erläutert habe, hält sich Hochwälder im »Himbeerpflücker« sowohl an die Einheit des Ortes, als auch an die der Zeit.

Die gesamte Dramenhandlung spielt sich in den Räumlichkeiten des Gasthofes »Zum Weißen Lamm« ab, die auf zwei Ebenen aufgeteilt sind. Im Erdgeschoss

¹⁶¹ Vgl. Scheichl, S. P.: Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl. S. 285ff.

¹⁶² Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 220.

¹⁶³ Ebd. S. 227.

¹⁶⁴ Ebd. S. 263.

¹⁶⁵ Ebd. S. 264.

¹⁶⁶ Ebd. S. 222.

¹⁶⁷ Ebd. S. 258.

¹⁶⁸ Ebd. S. 246.

befindet sich auf der linken Seite die Gaststube, die als öffentlicher Raum zu charakterisieren ist. Dort spielt sich mit STEISSHÄUPTLS Anklage der Höhepunkt der Dramenhandlung ab und dieser hat aufgrund des Öffentlichkeitscharakters in diesem Raum auch das meiste Gewicht. Tatsächlich könnte das Publikum annehmen, dass die ideologischen Verfehlungen des Bürgermeisters aufgrund des getätigten Anrufs des fremden Herrn negative Konsequenzen nach sich ziehen, doch im Zuge des weiteren Handlungsverlaufs bleiben diese aus und das öffentliche Bekenntnis wird hingenommen. Ebenfalls auf der linken Seite befindet sich das Extrazimmer mit dem Stammtisch der „alten Kameraden“. Dieser Ort ist halböffentlich – er ist zwar prinzipiell allen zugänglich, doch ist er zugleich Versammlungsort der heuchlerischen Delegation, die dort ihre Ideologie offen zur Schau stellt sowie miteinander und gegeneinander intrigiert.

In der Mitte des Erdgeschosses befindet sich der Hausflur mit der Rezeption und der Treppe, die hinauf zu den Logierzimmern führt. Hierbei handelt es sich um einen öffentlichen Raum der Begegnungen und zugleich um den Ort der falschen Identitäten: Zu Beginn des Stückes sieht ZAGL hinter der Empfangstheke stehend in KERZ zum ersten Mal den vermeintlichen Himbeerpflücker und am Ende des Dramas löst GRAPPINA sich in den Hausflur zurückziehend die Verwechslung auf, indem sie KERZ' richtigen Namen nennt.

Auf der rechten Seite des Gasthofes befindet sich der Privatraum mit dem Familientisch. Diesen Ort würde ich als halböffentlich einstufen, da er eigentlich der familiär verbundenen Figurengruppe vorbehalten ist (STEISSHÄUPTL, SIEGLINDE, ZAGL, BURGERL), doch im Laufe der Komödie auch von anderen Figuren betreten wird: Zunächst ist es KERZ, der von STEISSHÄUPTL dazu aufgefordert wird, seinen Privatraum zu betreten. Als sich jedoch wenig später SUPPINGER an den Familientisch setzen möchte, ohne dazu eingeladen worden zu sein, äußert ZAGL sein Missfallen an diesem Grenzübertritt. Im letzten Akt des Dramas wollen die Bad Brauning Kameraden STEISSHÄUPTL in dessen Privatraum zur Rede stellen, doch der Bürgermeister verwandelt die Situation in seinen großen Triumph, den er schließlich in diesem Raum feiert. Ebenfalls auf der rechten Seite zur ebenen Er-

de befindet sich die Küche – ein privater Raum, der zumeist von BURGERL betreten wird und in den das Publikum keinen Einblick hat.

Die zweite Raumebene ist das Dachgeschoss, in dem sich das Logierzimmer von KERZ und GRAPPINA befindet. Dieses ist ein privater Ort, an dem KERZ seine Rolle ablegen kann. Es wird hier jedoch auch vorgeführt, was passiert, wenn es zu einem Eintritt in einen Privatraum kommt: Als ZAGL das Zimmer betritt, um das an der Rezeption vergessene Beauty-Case abzugeben, sieht er den gestohlenen Goldschmuck, woraufhin er sich an das gestohlene Zahngold erinnert und in seinem Glauben bestärkt wird, KERZ sei der Himbeerpflücker. Durch diese Verwechslung wird die Dramenhandlung in Gang gesetzt.

Hochwälder versetzt sein Stück an einen fiktiven Ort – Bad Brauning – und macht wiederholt weitere erdichtete Ortsangaben, durchbricht diese Illusion jedoch mit „Breitenau“¹⁶⁹, das eine in Österreich existierende Gemeinde ist. Neben diesem Ort und der österreichischen Umgangssprache spricht auch der Zierfandler-Wein, den GRAPPINA zu trinken bekommt, für eine Verortung in Österreich.

Die Handlungszeit des Dramas umfasst die Zeitspanne vom Vormittag des ersten Tages bis zum frühen Morgen des zweiten. Die Erzählordnung ist dabei chronologisch: Es gibt keine Vorausdeutungen oder Rückblenden. Die vergangene Zeit der NS-Ordnung ist im Drama jedoch allgegenwärtig, in Form der Bad Brauninger Gesellschaft, die noch stark in dieser alten Welt verhaftet ist, in fortwährenden Reminiszenzen an diese „glorreiche Zeit“, aber auch durch die Verbrechen der Vergangenheit, deren Schatten bis in die gegenwärtige Handlung des Stückes reichen. Diese werden dabei jedoch nur berichtet und nicht auf der Bühne dargestellt, wodurch die Linearität der Handlung intakt bleibt. Mit meiner zentralen These, dass im »Himbeerpflücker« ein direkter Zeitbezug zur österreichischen Nachkriegszeit gegeben ist, werde ich mich im Rahmen der folgenden sozialhistorischen Interpretation des Stückes ausführlich auseinandersetzen.

¹⁶⁹ Ebd. S. 236.

2.2 Sozialhistorische Interpretation

2.2.1 Gesamtinterpretation des Stückes

Was die Interpretation des »Himbeerpflückers« anbelangt, so gibt zunächst Fritz Hochwälder selbst Auskunft darüber, in welchem Licht seine Komödie zu sehen ist: Während er im ersten Teil seines Essays »Über mein Theater« seinen Stücken noch jegliche Zeitaktualität abspricht¹⁷⁰ (und sich damit auf seine Historiendramen bezieht), erläutert er im späteren zweiten Teil, dass das im »Himbeerpflücker« behandelte Problem – das sorglose, tolerierte Fortbestehen der NS-Gesinnung – ein Dilemma der österreichischen Nachkriegszeit ist:

Der alpenländische Nazismus österreichischer Provenienz, der Ur-Nazismus demnach, war und ist keineswegs, als was man ihn unentwegt hinstellen beliebt: das Werk einiger Volksverderber und Rattenfänger, die sich Elend und Verzweiflung zunutze machten. – In Wirklichkeit entspringt der ungebrochene faule Zauber der unstillbaren Sehnsucht jener vielen, die nie, nie wieder ihr eigenes Abbild so erfolgreich gesteigert sehen werden, wie es in vergangener Blutzzeit geschah: in Person eines ihnen aus Visage und Wesen geschnittenen, verkorksten und verstunkenen Troglodytenführers, einer miserablen Schwank- und Possenfigur, der ums Haar gelungen wäre, wovon man in Bad Brauning träumt: die Welt der eigenen Minderwertigkeit zu unterwerfen. Wahrlich, »der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch«.¹⁷¹

Der latente Nationalsozialismus der Zweiten Republik ist das zentrale Thema des Stückes. Es geht nicht um den Terror des NS-Regimes selbst, sondern um das Fortbestehen dieser Ideologie in der Entstehungszeit des Stückes und den Umgang mit den Verbrechen der Vergangenheit in einer postnazistischen Demokratie. Demzufolge ist der »Himbeerpflücker« (wie auch die beiden noch zu behandelnden Stücke »Der Befehl« und »Holokaust«) keine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus selbst, sondern eine Auseinandersetzung mit der Auseinandersetzung des Nationalsozialismus im Nachkriegsösterreich. Und Hochwälders Darstellung dieser fällt vernichtend aus: Unbekümmert lebt die braune Ideologie fort und wurde zum Ideal einer „glorreichen Zeit“ erhoben, was durch die Verdrängung der begangenen Verbrechen geschehen konnte. Das vermeintliche Auftauchen eines diesem „Ideal“ entsprechenden Helden legt die wahre Ge-

¹⁷⁰ Vgl. Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 87.

¹⁷¹ Ebd. S. 100.

sinnung der „ehrbaren“ Bürgerinnen und Bürger offen, die allesamt potentielle Täterinnen und Täter sind. Das von *Robert Menasse* für die Zweite Republik vorgeschlagene Symbol des »Punschkrampfens«¹⁷² wird in Hochwälders Komödie aufgeführt – ein süßes, rosa Äußeres birgt ein braunes Inneres.

Mit der Politisierung seines Schreibens bricht Hochwälder nicht nur sein klassisches Paradigma, sondern zugleich auch ein politisches Tabu seiner Zeit, denn in den 1960er Jahren wurde die Kritik am Fortbestehen des Nationalsozialismus und der öffentlichen Rollen einstiger Anhänger dieses Regimes kontrovers aufgenommen.¹⁷³ Der »Himbeerpflücker« zeigt darüber hinaus das Gegenteil des damals präsenten, romantisch-verklärten Österreich-Bildes¹⁷⁴ und steht der Annahme, Österreich sei das erste Opfer *Hitler*-Deutschlands gewesen, entgegen. Als „wacher Beobachter seiner Zeit“¹⁷⁵ leistet Hochwälder so einen wesentlichen Beitrag zur kritischen österreichischen Nachkriegsliteratur und reiht sich in den zu jener Zeit stattfindenden literarischen Paradigmenwechsel ein, bei dem die Frage diskutiert wurde, inwiefern Literatur etwas Zeitloses oder politisch engagierte Literatur sein soll.¹⁷⁶

Bei seiner Zeitkritik geht es Hochwälder jedoch nicht darum, ein differenziertes, facettenreiches Panorama der österreichischen Nachkriegsgesellschaft zu entwerfen. Vielmehr handelt es sich beim »Himbeerpflücker« um eine „Lach-Schocktherapie“¹⁷⁷, die das Publikum mit einem verdrängten Teil seiner eigenen Geschichte konfrontieren soll. Die Kritik an der Zweiten Republik bezieht sich dabei neben dem ideologischen Verhaftetsein im Nationalsozialismus auch auf

¹⁷² Vgl. Menasse, Robert: *Das Land ohne Eigenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S. 37.

¹⁷³ Vgl. Scheichl, S. P.: *Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl*. S. 283f.

¹⁷⁴ Vgl. Müller, Karl: „Wir von der blauen Donau!“ Österreich-Mythos – kritisches Volksstück: Fritz Kortner, Fritz Hochwälder und Heinz R. Unger. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* 26 (1993) H. 3/4. S. 284.

¹⁷⁵ Scheichl, S. P.: »Calais...das ist dort, wo man über'n Kanal fährt und speibt«. S. 421.

¹⁷⁶ Vgl. Bolterauer, Alice: *Tragischer Konflikt oder literarische Beobachtungen des Politischen? Überlegungen zu Fritz Hochwälder*. In: *Der Schriftsteller und der Staat. Apologie und Kritik in der österreichischen Literatur. Beiträge des 13. Polnisch-Österreichischen Germanistentreffens Kazimierz Dolny 1998*. Hrsg. v. Janusz Golec. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1999. S. 248.

¹⁷⁷ Müller, K.: „Wir von der blauen Donau!“ S. 283.

den zunehmenden Materialismus: Die „doctrine of greed“¹⁷⁸, nach der jeder der „alten Kameraden“ im Stück bereit ist, den anderen für den eigenen Vorteil und Gewinn zu verraten, bildet dabei den Gegensatz zur NS-Gesinnung, die die Aufopferung des Einzelnen für das große Ganze fordert. Dennoch haben beide Aspekte gemein, dass sie der Stabilisierung eines demokratischen Nachkriegsösterreich im Wege stehen. Aus diesem Grund sind sie die wesentlichen Elemente von Hochwälders Satire.¹⁷⁹

Meiner Einschätzung nach kritisiert Hochwälder darüber hinaus die Neigung zur Täuschung, beziehungsweise Selbsttäuschung: Dass Ideologie dazu fähig ist, die Realität zu einer wunscherfüllenden Illusion umzubilden, wird in der Komödie am Beispiel von ALEXANDER KERZ deutlich, der dem Publikum wenig heroisch erscheint, von den Nazis im Stück jedoch zum ruhmreichen Helden verklärt wird.¹⁸⁰ Das Moment der Täuschung gipfelt jedoch in der Selbsttäuschung der „alten Kameraden“, ihrer Überhöhung der Vergangenheit und gleichzeitigen Verdrängung der mit ihr verbundenen Verbrechen. Gegen eine solche Selbsttäuschung des Einzelnen und der Zweiten Republik, die zur Entstehungszeit des Dramas ebenso der Verdrängung den Vorzug vor der Aufarbeitung gegeben hat, setzt Hochwälder seinen »Himbeerpflücker«.

Eine wesentliche Überlegung zur Interpretation und Wirkungsintention der Komödie Hochwälders liefert der Theoretiker *Theodor W. Adorno*: Im »Himbeerpflücker« schlägt die heile, märchenhafte Welt ins äußerste Grauen um – das Volksstück wird zum Antivolksstück. Den Überlegungen *Adornos* zufolge entzieht sich der Terror des NS-Regimes jedoch jeglicher realistischer Darstellbarkeit auf der Bühne.¹⁸¹ Daher geht Hochwälder einen anderen Weg:

Brechtisch gesprochen ist das Stück aristotelisches Theater, samt Einfühlung und Identifikation. Der Held, Konrad Steißhäuptl, zieht diese auf sich. Der Zuschauer ist in Versuchung, die Gleichung, daß der Prachtkerl der Haupt-

¹⁷⁸ McDonald, E. R.: Fritz Hochwälder's problematic marriage of medium and message in *The Holy Experiment* and *The Raspberry Picker*. S. 146.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 146-151.

¹⁸⁰ Vgl. Best, A.: *Shadows of the Past: The Drama of Fritz Hochwälder*. S. 57.

¹⁸¹ Vgl. Adorno, Theodor W.: Reflexion über das Volksstück. In: *Gesammelte Schriften*. Band 11: *Noten zur Literatur*. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S. 693f.

schaft ist, umzukehren und den Hauptschaft für einen Prachtkerl zu halten, so wie seine Spezis es tun, die er alle übers Ohr haut. Was Hochwälder verlangt, ist eine veränderte Gestalt des Widerstands. Das Publikum muß der Suggestion des Stücks selbst widerstehen, wenn es das Stück verstehen will, sich dem Bann überantworten, um das Entsetzen des Gemütlichen zu spüren und dadurch ihm abzusagen.¹⁸²

Neben der Konfrontation mit den Verbrechen der Vergangenheit wird das Publikum durch das Drama dazu aufgefordert, der Faszination des starken Mannes zu widerstehen, denn Hochwälder führt vor, was geschehen kann, wenn das nicht gelingt. Die Zuschauerinnen und Zuschauer werden angeregt, darüber nachzudenken, inwieweit sie selbst dem Charme des KONRAD STEISSHÄUPTL erliegen könnten. Durch die heuchlerische Delegation „alter Kameraden“ soll das Publikum jenes bürgerliche Mitläufertum in Österreich verurteilen lernen, „dessen Moral und Bildung nicht ausreicht, um einem enthusiasmierten Bierfahrer zu widerstehen“¹⁸³.

Es gibt jedoch auch kritische Stimmen, die aufgrund der Komödienform des Stückes von einer Verharmlosung des auf der Bühne Gespielten sprechen. Doch auch diesbezüglich lässt sich mit *Adorno* argumentieren, denn wenn die Verbrechen und das Grauen des Dritten Reiches jenseits aller Darstellungsmöglichkeit liegen, ist jeder Versuch, der auf das Pathos zielt, zum Scheitern verurteilt. Im Gegensatz dazu hat die Satire eine eindringlichere Wirkung:

Wenn die Dorfhonoratioren ihre alten Sympathien für ihr NS-Idol wieder entdecken, gleichwohl aber sofort zu intrigieren, denunzieren, zu feilschen und drohen beginnen und dem Freund die Ehre um so heftiger absprechen, je mehr sie davon reden, wenn Steißhüptl sogar die Unschuld seiner Tochter zu opfern bereit ist, um der Rache für das gestohlene Zahngold zu entgehen, so ist das wahrhaftig keine Verharmlosung, sondern bitterster Ernst in satirischem Gewande.¹⁸⁴

Darüber hinaus sei an dieser Stelle auf die Biografie des Dramatikers hingewiesen und die Erfahrung von Terror und Verfolgung, die Hochwälder zur Flucht ins Exil trieben. Angesichts dessen kann von einer Verharmlosung der Schrecken des Nationalsozialismus meiner Meinung nach keine Rede sein. Davon abgesehen stellt sich jedoch berechtigterweise die Frage, inwieweit der Autor von seinem Publi-

¹⁸² Ebd. S. 694.

¹⁸³ Scheichl, S. P.: »Calais...das ist dort, wo man übern Kanal fährt und speibt«. S. 420.

¹⁸⁴ Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 157f.

kum verstanden wurde. Diesem kommt einerseits beim Entschleiern der Zeitkritik des Dramas die Hauptrolle zu, andererseits ist die österreichische Nachkriegsgesellschaft nur allzu bereit gewesen, die Schatten der Vergangenheit zu verschleiern. So betrachtet hat es Hochwälder diesen Zuschauerinnen und Zuschauern schwer gemacht, sich von der komischen Handlung ausreichend befremden zu lassen, um die von ihm erstrebte Reflexion in Gang zu setzen.¹⁸⁵

Trotz aller Wirkmächtigkeit des Theaters darf es meiner Ansicht nach dabei zu keiner Überschätzung kommen: Kein Stück kann die Welt verändern und von der Literatur kann man ebenso wenig politische Lösungen erwarten. Hochwälder leistet mit seinem »Himbeerpflücker« einen künstlerischen Beitrag, der zum Nachdenken über unseren Umgang mit den dunklen Kapiteln der Geschichte Österreichs anregen soll. Sein Blick auf das Politische ist jedoch in erster Linie der des Dramatikers, auf der Suche der geeigneten Materie, die geeignet ist, geformt und umgeformt zu werden.¹⁸⁶

2.2.2 Sozialhistorische Referenzen

Für die Interpretation des »Himbeerpflückers« sind die darin vielfach vorhandenen historischen Referenzen, mit denen sich das Stück auf die außertextliche Wirklichkeit bezieht, von Bedeutung.

2.2.2.1 Das Weiterbestehen der NS-Ideologie nach 1945

Der auffälligste Bezug des Stückes zur Realgeschichte besteht in der omnipräsenten NS-Ideologie und dem Weiterbestehen und –florieren dieser in einer kleinstädtischen Nachkriegsgesellschaft. Nahezu alle Figuren sind von dieser Weltanschauung eingenommen und fühlen sich frei und sicher genug, sie auf unterschiedliche Weise auszudrücken. Meiner Einschätzung nach handelt es sich hier-

¹⁸⁵ Vgl. McDonald, E. R.: Fritz Hochwälder's problematic marriage of medium and message in *The Holy Experiment* and *The Raspberry Picker*. S. 154.

¹⁸⁶ Vgl. Bolterauer, A.: Tragischer Konflikt oder literarische Beobachtungen des Politischen? S. 253.

bei um ein auf die Spitze getriebenes Portrait jener ländlichen Bevölkerung der Zweiten Republik, die das Fortbestehen der NS-Gesinnung nach Kriegsende stillschweigend tolerierte und sich gegen eine Auseinandersetzung mit der jüngeren Geschichte sträubte. Konkrete historische Referenzen im Text sind dabei beispielsweise das Ansprechen der Figuren mit militärischen Rängen des Zweiten Weltkrieges („Oberstleutnant“¹⁸⁷), beziehungsweise mit politischen Rängen der NSDAP („Ortsgruppenleiter“¹⁸⁸). Ein weiteres Beispiel für einen Verweis auf die Realgeschichte ist die Kameradschaftszeitung, aus der YBBSGRUBER einen Artikel vorliest, der den Untertitel „Unsere Ehre heißt Treue“¹⁸⁹ trägt – eine bekannte nationalsozialistische Parole. Die braune Ideologie ist im Drama durchwegs erkennbar und zeigt sich nicht nur an entsprechend konnotierten Begriffen oder Phrasen, sondern auch an der Argumentationsstruktur der von ihr eingenommenen Figuren: Nur eines der vielen Beispiele hierfür ist die auf SCHULDIREKTOR HUETTS „Schreckensvision“ folgende antisemitische „Begründung“ YBBSGRUBERS, wonach der Massenmord der Nazis „reine Selbstverteidigung“¹⁹⁰ gewesen sei.

2.2.2.2 NS-Verbrechen und ihre juristische Verfolgung

Der Umgang mit den Verbrechen der jüngeren Vergangenheit und deren juristische Verfolgung wird in der Komödie von Fritz Hochwälder zum Hauptthema und ist zugleich ein internationaler Diskurs in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg: Neben den Nürnberger Hauptkriegsverbrecherverfahren war vor allem der *Eichmann*-Prozess in Jerusalem 1961 ein Nachkriegsprozess von starkem öffentlichen Interesse.¹⁹¹ Im Text wird das Thema des Umgangs mit NS-Verbrechen auf zweifache Weise verarbeitet – zum einen durch die Verbrechen der einzelnen Bewohner von Bad Brauning, die sich für die Verdrängung ihrer Verbrechen entscheiden und zum anderen durch den Himbeerpflücker, nach dem von offizieller

¹⁸⁷ Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 215.

¹⁸⁸ Ebd. S. 218.

¹⁸⁹ Ebd. S. 216.

¹⁹⁰ Ebd. S. 220.

¹⁹¹ Vgl. Mommsen, Hans: Hannah Arendt und der Prozeß gegen Adolf Eichmann. In: Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. 12. Auflage. München/Berlin: Piper 2015. S. 9.

Seite gefahndet wird. Am Ende des Dramas erfährt das Publikum, dass Ernst Meiche gefasst wurde, seinem Prozess und der Sühne seiner Verbrechen jedoch durch Selbstmord entgehen kann. Was Hochwälder meiner Ansicht nach hier darstellt, ist das Auseinanderdriften von Staat und Einzelperson: Während die demokratische Ordnung der Nachkriegszeit um eine juristische Aufarbeitung bemüht ist (dabei jedoch nur den „großen“ Verbrecher ins Visier nimmt, nicht den „kleinen“ Bürger von nebenan mit seinen persönlichen Verfehlungen), arbeiten die Einzelpersonen gegen diese neue Ordnung und glorifizieren stattdessen die alte Zeit, um der Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Schuld zu entgehen.

Von Verbrechen, wie sie zur Zeit des NS-Regimes tatsächlich verübt wurden, wird im Text über die Lebensgeschichten verschiedener Figuren berichtet: STEISSHÄUPTLS finanzieller Aufstieg durch gestohlenen Zahngold von Lageropfern¹⁹² und die Bereicherung des RECHTSANWALTES SUPPINGER durch die „Arisierung“ eines Herrn Hirsch¹⁹³ sind zwei Beispiele für die Enteignung jüdischen Eigentums, wie es von den Nationalsozialisten im Dritten Reich intensiv betrieben wurde. Der Bezug zur Entstehungszeit des Stückes ist dadurch gegeben, dass die Rückerstattung von einst gestohlenen Vermögenswerten als ein Aspekt der Vergangenheitsbewältigung in der Nachkriegszeit präsent war. Im Drama hat sich DOKTOR SCHNOPF des Verbrechens der Euthanasie an „lebensunwertem Lebens“ in einem Altersheim schuldig gemacht¹⁹⁴ – ein Verbrechen, wie es von Mitgliedern des NS-Regimes tatsächlich verübt wurde: Das als „Gewähren des Gnaden-todes“ bezeichnete Ermorden von unzähligen geistig behinderten Menschen wurde durch *Hitlers* Euthanasieprogramm angeordnet und fand unter anderem in sogenannten „Todeskammern“ in Heil- und Pflegeanstalten statt.¹⁹⁵ POSTEN-KOMMANDANT ZIEREIS wird im Text die Mitgliedschaft bei einem Sonderkommando 1943 in Wilna vorgeworfen¹⁹⁶ – Hochwälder referiert an dieser Stelle auf kein konkretes historisches Ereignis, dennoch ist bekannt, dass Litauen 1941 von deutschen Truppen besetzt wurde und eine mögliche Codierung des im Text erwähn-

¹⁹² Vgl. Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 229.

¹⁹³ Vgl. Ebd. S. 258.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd. S. 257.

¹⁹⁵ Vgl. Arendt, H.: Eichmann in Jerusalem. S. 197f.

¹⁹⁶ Vgl. Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 252.

ten Sonderkommandos könnte die Räumung des jüdischen Ghettos in Vilnius, die sich 1943 zugetragen hat, sein. Das Vergehen des Dieners ZAGL besteht darin, dass er Mitbürger 1942 bei der Gestapo angezeigt hat¹⁹⁷ – ein Vergehen, wie es in *Hitler*-Deutschland an der Tagesordnung gestanden haben dürfte, da die Gestapo vielfach Hinweisen aus der Bevölkerung nachging. Und das Verbrechen des SCHULDIREKTORS HUETT – er hat flüchtende Menschen im Wald erschossen, wie ein Jäger seine Beute¹⁹⁸ – erinnert an die »Mühlviertler Hasenjagd«: So wird ein Ereignis vom Februar 1945 bezeichnet, bei dem in die Wälder fliehende Häftlinge aus dem KZ Mauthausen gejagt und erschossen wurden. Und das Erschießen von Lagerinsassen durch Scharführer – im Text durch den Himbeerpflücker präsent¹⁹⁹ – ist ebenfalls eines von vielen grausamen Verbrechen, die sich in den Konzentrationslagern des NS-Regimes zugetragen haben. Ein konkretes Beispiel hierfür ist die »Schwarze Wand« des Vernichtungslagers Auschwitz, vor der zwischen 1941 und 1943 zahlreiche Exekutionen an Häftlingen verübt wurden. Dass die einstigen Untaten der Einwohner von Bad Brauning im Stück weder juristisch verfolgt noch anderweitig gesühnt oder aufgearbeitet werden, ist meiner Meinung nach als Kritik Hochwälders an der Verdrängungspolitik Nachkriegsösterreichs zu verstehen.

2.2.2.3 Fluchthilfe für NS-Verbrecher

Ein weiteres Thema des Dramas, das historische Referenzen erlaubt, ist die Fluchthilfe für einstige Mitglieder des nationalsozialistischen Regimes. Im Text finden sich Bezüge darauf an zwei Stellen: Zum einen ist zu Beginn des Dramas von örtlichen Kameradschaftsbünden die Rede, die mit entsprechenden Stellen im Ausland in Verbindung stehen, über die wiederum die Flucht einzelner NS-Verbrecher nach Ägypten oder Südamerika arrangiert wird.²⁰⁰ Tatsächlich sind solche Fluchtrouten, die als »Rattenlinien« bezeichnet werden, bekannt. Über

¹⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 255.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 257.

¹⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 217f.

²⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 217.

diese konnten Kriegsverbrecher nach Italien und dann weiter nach Südamerika oder in arabische Länder fliehen und so der juristischen Verfolgung entgehen. Zum anderen erwähnt ZAGL in seiner Rede die Organisation ODESSA²⁰¹ und zitiert damit einen Mythos der Nachkriegszeit: Die Abkürzung steht für »Organisation der ehemaligen SS-Angehörigen« und bezeichnet einen Dachverband, der das Ziel verfolgte, das Überleben von Mitgliedern des NS-Regimes nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zu sichern. Die Existenz dieser Organisation konnte bisher jedoch nicht überzeugend nachgewiesen werden.

2.2.2.4 Personen – Orte – Institutionen

Neben den bisher genannten thematischen Bezügen zur Realgeschichte finden sich im »Himbeerpflücker« einige weitere konkrete historische Referenzen, die ich unter diesem Punkt zusammenfassen möchte. Zunächst finden sich Verweise auf Realpersonen: Die Figur des POSTENKOMMANDANTEN ZIEREIS ist eine Referenz auf den Kommandanten des Konzentrationslagers Mauthausen *Franz Ziereis*. Rosenberg ist im Drama der Name des bestohlenen Juweliers und zugleich, so DOKTOR SCHNOPF, „unser Rosenberg“²⁰² – ein Verweis auf den führenden NS-„Rassenideologen“ *Alfred Rosenberg*. Bei dem im Text genannten Ermittler und ehemaligen Lagerinsassen Ingenieur Bricha handelt es sich um eine Anspielung auf den Nazijäger *Simon Wiesenthal*²⁰³: Bricha ist auf der Suche nach Ernst Meiche, so wie *Wiesenthal* einst *Adolf Eichmann* auf der Spur war. Darüber hinaus ist auf die morphologische Ähnlichkeit zwischen „Ernst Meiche“ und „Eichmann“ hinzuweisen. Und auch *Roosevelt* wird als historische Person im Text genannt.²⁰⁴

Neben diesen finden sich auch Referenzen auf reale Orte: Die Verortung des Dramas in Bad Brauning verweist auf Braunau, die Geburtsstadt *Adolf Hitlers*. Das Lager Wüstenhofen, das zur Zeit der Dramenhandlung zu einem Museum geworden ist und über einen Steinbruch verfügt, ist eine Anspielung auf das KZ

²⁰¹ Vgl. Ebd. S. 229.

²⁰² Ebd. S. 214.

²⁰³ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 196.

²⁰⁴ Vgl. Hochwälder, F.: Der Himbeerpflücker. S. 219.

Mauthausen.²⁰⁵ Der Katzlsee, in dem STEISSHÄUPTL und ZAGL die beiden Zahngoldkisten versenken sollten, kann als Referenz auf den Toplitzsee, in dem zu Kriegsende Kisten mit britischen Pfund und angeblich auch Goldreserven von den Nazis versenkt wurden, gelesen werden. Und Klausenburg, der Geburtsort des Himbeerpflückers im Stück, ist der historische Geburtsort des umstrittenen Leiters des jüdischen Komitees für Hilfe und Rettung *Rudolf Kasztner*, der für die Rettung von Mitgliedern der jüdischen Gemeinde mit den Nationalsozialisten verhandelte.

Über diese herausgearbeiteten Personen und Orte hinaus hat Hochwälder auch historische Institutionen des NS-Regimes in seine Komödie eingearbeitet, wie beispielsweise die Reichsärztekammer²⁰⁶ oder die bereits genannte Gestapo²⁰⁷. Und die Blutordensträger, die DIREKTOR STADLMEIER in seiner Fabrik beschäftigt²⁰⁸, sind ebenfalls ein textinterner Verweis auf die Realgeschichte.

²⁰⁵ Vgl. McDonald, E. R.: Fritz Hochwälder's problematic marriage of medium and message in *The Holy Experiment* and *The Raspberry Picker*. S. 131.

²⁰⁶ Vgl. Hochwälder, F.: *Der Himbeerpflücker*. S. 248.

²⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 255.

²⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 258.

3. »Der Befehl«

3.1 Dramenanalyse

Das Drama »Der Befehl« ist ein Schauspiel in drei Akten. Fritz Hochwälder hat es 1967 zunächst als Fernsehspiel für die Eurovisionsreihe »Das größte Theater der Welt« verfasst und ein Jahr später zum Bühnenstück umgearbeitet.²⁰⁹ Aus diesem Grund existieren auch zwei unterschiedliche Versionen des »Befehls«, wobei ich mich in meiner Untersuchung auf das Bühnenstück beziehen werde. Die Uraufführung dieses Dramas fand im März 1968 im Wiener Burgtheater statt.²¹⁰

3.1.1 Inhalt

An einem Sommermorgen sitzt der seinen Sechzigern nahe Oberinspektor FRANZ MITTERMAYER am Frühstückstisch und macht sich Sorgen. Er berichtet seiner Frau ANNA, der OBERPOLIZEIRAT habe ihn vorgeladen und aufgrund eines Jahre zurückliegenden Aufenthaltes in einer Nervenklinik befürchtet er nun eine Pensionierung. Diesen hat der überaus pflichtbewusste MITTERMAYER damals gemeldet, sodass es in seiner Personalakte vermerkt wurde. ANNA kritisiert ihren Mann für seinen Befehlsgehorsam, steht ihm jedoch liebevoll zur Seite. Im Büro des OBERPOLIZEIRATES wird eine staatspolitisch wichtige Angelegenheit – der Fall DE GOEDE – besprochen: 1942 wurde in Amsterdam die minderjährige Tochter des holländischen Widerstandskämpfers JAN DE GOEDE bei einer Hausdurchsuchung von einem unbekannten Wiener Polizisten ermordet. Dieser habe das fliehende Mädchen laut Zeugenaussagen brutal geschlagen, sodass es in die Gracht stürzte und starb. Ihr Vater wünscht nun, den Täter ausfindig zu machen, wofür MITTERMAYER, der während der Kriegszeit in Amsterdam eingesetzt war, als der fähigste Beamte ausgewählt wird. Der vorgeladene MITTERMAYER stimmt dem neuen Fall zu und stellt sein Team zusammen, als er jedoch DE GOEDE gegenüber-

²⁰⁹ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 159.

²¹⁰ Vgl. Ebd. S. 228.

steht und dessen Geschichte hört, ist er wie erstarrt. DE GOEDE selbst geht es nicht um Rache oder Vergeltung, er will dem Täter bloß gegenüberstehen, um zu sehen, wie so ein Mensch aussieht. MITTERMAYER beteuert, den Fall nicht übernehmen zu können, als es ihm jedoch befohlen wird, gehorcht er. Während MITTERMAYER an der Milchbar von einem PENSIONISTEN zu einem Gespräch gedrängt wird, beginnen seine Kollegen, der eifrige POSLANETZ und der besonnene DWORNIK, im Dienstzimmer mit der Arbeit an dem Fall DE GOEDE. Als MITTERMAYER hinzukommt, hat POSLANETZ bereits einen Plan ausgearbeitet: Sie würden schon jemanden finden, der froh sei, mit so einer „Bagatelle“ davonzukommen. MITTERMAYER will jedoch den wahren Täter fassen. Zu Hause erzählt er ANNA von dem Fall und seiner Vermutung, selbst der Täter zu sein. Diese hält ihren Mann von einer Meldung ab und beteuert, sie hätte es gespürt, wenn so viel Böses in ihm wäre.

MITTERMAYER sucht den DOZENTEN eines Privatsanatoriums auf und berichtet von seiner Befürchtung, als wäre sie einem Dienstkollegen widerfahren. Der DOZENT eröffnet dem verzweiferten MITTERMAYER daraufhin zwei Möglichkeiten: Entweder die Geschichte ist pure Einbildung, oder der Kollege hat das Verbrechen tatsächlich begangen und es jahrzehntelang, eventuell auch unter Alkoholeinfluss, verdrängt. Der eine Beförderung anstrebende POSLANETZ meint unterdessen, eine Spur gefunden zu haben, und präsentiert die Personalakte von HEINRICH MUFF, einem nach Kriegsende dienstentlassenen und als besonders brutal ausgewiesenen heutigen Schweinezüchter. MITTERMAYER hält diesen für unschuldig, auf Anordnung des OBERPOLIZEIRATES wird jedoch jede Spur verfolgt. DWORNIK würde im Unterschied zu POSLANETZ im Geheimen vorgehen und zunächst den ehemaligen Kommandanten ausfindig machen. Nachdem MITTERMAYER einen zunehmend paranoiden Eindruck hinterlässt, kommt DWORNIK auf die richtige Spur. MITTERMAYER sucht OTTO POKORNY, einen früheren SD-Major und heutigen Generaldirektor einer Möbelfabrik, auf und erzählt diesem vom Fall DE GOEDE. POKORNY bestätigt MITTERMAYER, dass er den Befehl hatte, den Widerstandskämpfer und sein Kind lebend festzunehmen. Nachdem das nicht gelang, hat POKORNY dafür gesorgt, dass man MITTERMAYER nichts nachweisen kann. Er hat diesem

nach der Tat befohlen, alles zu vergessen, woraufhin der Schuldige sich maßlos betrunken hat und am nächsten Morgen war jede Erinnerung aus seinem Gedächtnis getilgt. Obwohl POKORNY auf MITTERMAYER einredet, es wäre eine solche Zeit gewesen und sie hätten nur Befehle befolgt, möchte dieser seinen damaligen Kollegen, der mit ihm an dem Einsatz beteiligt war, ausfindig machen. Daraufhin macht sich MITTERMAYER auf den Weg zum heutigen Winzer JOSEF HAINZL. Als er diesen aus einem rauschbedingten Schlaf geweckt hat, erinnert sich der ehemalige Kamerad an die „glorreiche alte Zeit“, in der man noch jemand war. Er bestätigt MITTERMAYER, dass sie beide für die Festnahme der DE GOEDES eingesetzt und darüber hinaus berühmt berüchtigt für ihr brutales und menschenverachtendes Vorgehen waren. Der entsetzte MITTERMAYER kämpft mit seiner verdrängten Vergangenheit und lässt, zu Hause angekommen, die Wut an seiner Frau aus.

Am nächsten Morgen tut MITTERMAYER so, als sei nichts gewesen, und versichert der nun abweisenden ANNA, dass der Fall bald erledigt sein werde. Unterdessen ist POSLANETZ davon überzeugt, in MUFF den Täter gefunden zu haben, da dieser unter Alkoholeinfluss diverse Verbrechen aus der Vergangenheit öffentlich eingestanden hatte. Als MUFF vorgeladen wird, beschuldigt ihn MITTERMAYER als Mörder, doch DWORNIK erscheint mit dem entlastenden Beleg – MUFF lag zur Tatzeit im Krankenhaus. Sobald DWORNIK mit MITTERMAYER alleine ist, eröffnet er diesem seinen Verdacht und beschwört ihn, mit DE GOEDE zu sprechen und die Wahrheit zu sagen: Er hat das Verbrechen begangen, ist heute jedoch ein anderer. MITTERMAYER aber glaubt immer noch derselbe Mensch zu sein wie damals und wählt den Freitod, indem er sich von einem berüchtigten „Gangster“ erschießen lässt. DWORNIK kommt die Aufgabe zu, DE GOEDE von der Arbeit an dem Fall zu berichten. Er bittet diesen auf die Gegenüberstellung zu verzichten, da der Täter jeder sein könnte: Die damalige Zeit hat die Bestie im Menschen zum Vorschein gebracht und niemand kann die Hand für sich ins Feuer legen. Der Gesuchte ist tot und DE GOEDE stimmt zu, den Fall zu schließen.

3.1.2 Analyse

3.1.2.1 Aufbau

Das Drama »Der Befehl« ist ein Schauspiel in drei Akten, die selbst wiederum in Szenen aufgeteilt sind: Dabei umfassen der erste und zweite Akt fünf Szenen, der letzte Akt hingegen ist mit seinen vier Szenen kürzer als die vorangegangenen. Die Szenenwechsel markieren zugleich Schauplatzwechsel und sind somit Unterbrechungen der raumzeitlichen Handlungskontinuität. In der Anordnung der einzelnen Szenen lassen sich einige Gleichmäßigkeiten feststellen: Der erste und der dritte Akt beginnen in MITTERMAYERS Wohnung, der erste und der zweite Akt schließen in MITTERMAYERS Wohnung, in jedem Akt spielt eine Szene im Dienstzimmer und die zweite und die vorletzte Szene des Dramas finden im Büro des OBERPOLIZEIRATES statt. Dennoch ist der Aufbau dieses Stückes offener, als der des symmetrisch exakten »Himbeerpflückers«.

Daher handelt es sich bei dem Theaterstück meiner Ansicht nach auch um ein Drama der offenen Form. Dafür spricht außerdem, dass Hochwälder nur die Einheit der Handlung einhält, die des Ortes und der Zeit hingegen nicht: Als Verortung des Stückes gibt der Autor Wien an, durch den häufigen Szenenwechsel werden jedoch insgesamt acht verschiedene Schauplätze vorgestellt, an denen sich die Dramenhandlung abspielt (MITTERMAYERS Wohnung, Büro des OBERPOLIZEIRATES, Vor der Milchbar, Dienstzimmer, Privatsanatorium, Möbelfabrik von OTTO POKORNY, HAINZLS Buschenschenke, DE GOEDES Appartement im Hotel Imperial). Aus den unterschiedlichen Zeitangaben im Stück (z.B. „Sommermorgen“²¹¹, „Unter nächtlichem Sternenhimmel“²¹², „Anna deckt den Frühstückstisch.“²¹³, „bis es Abend wird und Nacht“²¹⁴) geht darüber hinaus hervor, dass sich die Dramenhandlung über drei Tage erstreckt – die Geschehnisse der ersten beiden Akte spielen sich verdichtet an einem Tag ab, der dritte Akt beginnt am

²¹¹ Hochwälder, Fritz: Der Befehl. Schauspiel in drei Akten. München/Wien: Langen-Müller 1968. S. 3.

²¹² Ebd. S. 38.

²¹³ Ebd. S. 46.

²¹⁴ Ebd. S. 55.

zweiten Tag, der mit der zweiten Szene endet. Die letzten beiden Szenen des Dramas finden meiner Einschätzung nach am dritten Tag nach MITTERMAYERS Freitod statt. Es ist jedoch auch möglich, dass sich diese in der Nacht auf den dritten Tag abspielen, da Hochwälder dazu keine genauen Angaben macht, sondern nur anführt, dass sich DWORNIK und der OBERPOLIZEIRAT in der vorletzten Szene des Dramas im „Licht der Schreibtischlampe“²¹⁵ gegenüber sitzen. Nichtsdestotrotz dauert die Handlung länger als einen Tag an, womit Hochwälder die Einheit der Zeit nicht einhält.

Weiters kann es sich um kein geschlossenes Drama handeln, da Hochwälder die Dreipersonenregel nicht einhält: In der jeweils zweiten Szene des zweiten und dritten Aktes sind mehr als drei Figuren auf der Bühne aktiv. Auch das Verbot der Einführung neuer Personen nach dem ersten Akt wird nicht eingehalten: Im zweiten Akt kommen DER DOZENT, POKORNY, SABINE, ERSTER GAST, ZWEITER GAST, HAINZL und TONI hinzu, im dritten Akt MUFF. Im Unterschied dazu hält Hochwälder aber die Personenkette ein: Bis zur zweiten Szene des dritten Aktes ist die Hauptfigur MITTERMAYER in jeder Szene aktiv. An dieser Stelle wird er von DWORNIK abgelöst, der in den letzten drei Szenen des Dramas durchgehend mitspielt. Die Einheitlichkeit der Figurenrede hat in diesem Drama meiner Einschätzung nach weniger mit einer „gehobenen Sprache der gehobenen Schicht“ zu tun (wie es im Regeldrama der Fall ist), sondern vielmehr damit, dass Hochwälder hier auf eine differenzierte Figurenzeichnung verzichtet, da der „Jedermann“ der zentrale Gegenstand des Dramas ist.

»Der Befehl« umfasst insgesamt achtzehn Figuren, die alle vom Autor im Personenverzeichnis in der Reihenfolge ihres ersten Auftrittes aufgelistet werden. Deren Präsenz und Redelänge ist in dem Stück folgendermaßen gestaltet:

²¹⁵ Ebd. S. 56.

Akt Ort Zeit Szene	1.					2.					3.			
	8 verschiedene Schauplätze in Wien													
	1. Tag										2. Tag		(3. Tag)	
	1.	2.	3.	4.	5.	1.	2.	3.	4.	5.	1.	2.	3.	4.
MITTERMAYER	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×		
ANNA	×				×					×	×			
OBERPOLIZEIRAT		×					×					×	×	
SEKRETÄRIN		×												
SEKTIONSCHEF		×												
DE GOEDE		×												×
PENSIONIST			×											
KELLNERIN			×											
POSLANETZ				×			×					×		
DWORNIK				×			×					×	×	×
DOZENT						×								
POKORNY								×						
SABINE								×						
ERSTER GAST									×					
ZWEITER GAST									×					
TONI									×					
HAINZL									×					
MUFF											×			
Personenzahl	2	5	3	3	2	2	4	3	5	2	2	5	2	2
Umfang der Szene	3	11	3	4	3	3	7	7	7	2	2	9	2	3
längste Rede	10 / A	14 / S	7 / PE	16 / PS	11 / M	15 / DZ	12 / DW	19 / PK	10 / H	6 / M	5 / M	9 / DW	8 / O	8 / DW

Tabelle 2: Auftrittsfolge und Redelänge in »Der Befehl«²¹⁶

Aus dieser quantitativen Analyse der Figurenpräsenz und Redelänge gehen meiner Ansicht nach einige aufschlussreiche Informationen hervor:

Zum einen wird deutlich, dass MITTERMAYER bis zu seinem Tod nach der zweiten Szene des dritten Aktes die beherrschende Figur des Dramas ist, da er in diesem Zeitraum durchgehend auf der Bühne präsent bleibt. Im Gegensatz dazu bekommt er von Hochwälder jedoch nur in den „familiären“ Szenen mit seiner Frau

²¹⁶ Tabelle nach Asmuth, B.: Einführung in die Dramenanalyse. S. 45. Maßstab: Umfang des Schauplatzes = Anzahl der angefangenen Seiten laut Ausgabe des Verlages Langen-Müller, längste Rede = angefangene Zeilen (ohne Regieanweisungen)/Figur. Abkürzungen: A = ANNA, S = SEKTIONSCHEF, PE = PENSIONIST, PS = POSLANETZ, M = MITTERMAYER, DZ = DOZENT, DW = DWORNIK, PK = POKORNY, H = HAINZL, O = OBERPOLIZEIRAT.

ANNA drei von vier Mal den längsten Monolog zugewiesen, in allen übrigen Szenen mit MITTERMAYER rückt dieser stärker in den Hintergrund und übernimmt eine passivere Rolle. In diesem Zusammenhang ist auch die erste Szene des Dramas von Bedeutung, da dort ANNA die längste Rede zukommt, in der sie MITTERMAYERS Befehlsgehorsam kritisiert und damit das zentrale Thema des Stückes einleitet. In den letzten beiden Szenen des Dramas übernimmt DWORNIK die Hauptrolle und wird zur präsentesten Figur im dritten Akt. Die umfangreichsten Szenen spielen sich dabei auf der Polizeistation ab: im Büro des OBERPOLIZEIRATES und im Dienstzimmer von MITTERMAYER, DWORNIK und POSLANETZ. Damit sind dies auch die am häufigsten dargestellten Schauplätze auf der Bühne. Im zweiten Akt, der MITTERMAYERS Suche nach der Wahrheit gewidmet ist, rücken die Nebenfiguren, die als Gedächtnisstützen fungieren, stärker in den Mittelpunkt und erhalten die längsten Monologe in ihren jeweiligen Szenen: Der DOZENT, der Generaldirektor und frühere Kommandant POKORNY, sowie der ehemalige Kamerad HAINZL. Dass sich auch DWORNIK in der zweiten Szene dieses Aktes auf der richtigen Spur befindet, markiert Hochwälder, indem er den Rayonsinspektor in seinem längsten Monolog nach MITTERMAYERS Personalakte forschen lässt.

Der umfangreichste Akt des Dramas ist der zweite, der ebenso über die meisten Personenauftritte verfügt. Der kürzeste Akt ist hingegen der dritte, der zugleich derjenige mit den geringsten Personenauftritten ist. Somit gibt es eine Korrelation zwischen der Figurenanzahl und dem Textumfang, im Unterschied zum »Himbeerpflücker«, der am Ende des letzten Aktes eine Verdichtung aufweist. Weitere kompositorische Differenzen zwischen den beiden bisher behandelten Dramen sind die Summe der Personen und Szenen: Die Personenanzahl ist im »Befehl« insgesamt höher, ebenso wie die Anzahl der Szenen (setzt man diese mit den Schauplätzen des »Himbeerpflückers« gleich). Der Umfang der Szenen im »Befehl« ist im Durchschnitt jedoch kleiner, als der der Schauplätze im »Himbeerpflücker«.

Durch Nebentext werden die Leserinnen und Leser zu Beginn darüber informiert an welchem Ort und in welcher Zeit die Handlung spielt, wie die Bühne beschaffen ist und welche Personen im Drama auftreten. Auch die Einteilung in Akte

und Szenen sowie die Schauplätze werden mittels Nebentext angegeben. Vor der Figurenrede wird darüber hinaus in den meisten Szenen angeführt, welche Figuren anwesend sind und was diese tun. In einigen Fällen macht Hochwälder genauere Orts- und Zeitangaben und stellt Charakterzüge einzelner Personen vor. Durch Regieanweisungen werden außerdem Pausen, Auftritte oder Abgänge einzelner Figuren von der Bühne markiert und man erfährt, in welchem Tonfall oder welcher Stimmung etwas ausgesprochen wird. Besonders auffällig sind im »Befehl« meiner Ansicht nach jedoch die vielen Handlungen, oder vielmehr Nicht-Handlungen der Hauptfigur MITTERMAYER, die im Nebentext ausgeführt werden – ein Hinweis auf die Passivität des Protagonisten, auf die im weiteren Verlauf dieser Analyse noch eingegangen wird.

3.1.2.2 Handlung, Motive und intertextuelle Bezüge

»Der Befehl« ist, in den Worten des Autors, „die Tragödie des kleinen Befehlsempfängers schlechthin“²¹⁷. Das Stück beginnt im familiären Kreis der MITTERMAYERS, und wie bereits im »Himbeerpflücker« spricht auch in hier eine Frau, ANNA, die ersten Worte, die sie als besorgte Ehefrau ausweisen. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass auch die Dramenhandlung von einer Frau in Gang gesetzt wird: Von DE GOEDES Tochter Ansje durch ihren Tod.²¹⁸ Den Schluss bildet hingegen nicht der Tod des Protagonisten MITTERMAYER, sondern das Stück geht über diesen hinaus: Die Schlussgebung erfolgt durch einen Monolog DWORNIKS, der einer moralischen Lehre gleicht und zugleich eine unheilvolle Anklage an die Menschheit darstellt: Man sollte fürchten, was in einem steckt. Dabei lässt sich in dem Drama eine klassische Handlungsstruktur erkennen: Der erste Akt umfasst die Exposition und die Steigerung der Handlung, die in der erschütternden Vermutung MITTERMAYERS besteht, selbst der gesuchte Täter zu sein. Im zweiten Akt findet die Suche nach der Wahrheit statt, deren Höhepunkt die Erkenntnis MITTERMAYERS ist, nicht nur der Mörder des Mädchens zu sein, sondern

²¹⁷ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 101.

²¹⁸ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 214.

darüber hinaus vielfach grausam und brutal gehandelt zu haben. Daraufhin stürzt MITTERMAYER in eine tiefe Verzweiflung, die im dritten Akt zu seinem Freitod führt, der im Text jedoch eine Leerstelle bleibt. Obwohl der Fall DE GOEDE am Ende des Stückes geschlossen wird, besteht die Katastrophe im normativen Fazit DWORNIKS, dass wir alle die Bestie in uns selbst fürchten sollten.

Neben den aktiven Handlungen auf der Bühne ist das zentrale passive Geschehen des Dramas MITTERMAYERS innerer Kampf, der dazu führt, dass er in der Interaktion mit den anderen Figuren häufig wie erstarrt wirkt. Darüber hinaus wird, besonders über die Figur MUFF, Angst als ein kollektiver Zustand dargestellt:

Wo immer Kriminalpolizei auftaucht, wo in den Akten nach einem möglichen Kriegsverbrecher herumgestöbert wird, da zucken plötzlich Männer zusammen, die seither ein labiles Gleichgewicht gefunden haben [...]. Jeden dieser Leute trifft nur ein kurzes Streiflicht. Und doch wird damit blitzartig eine Situation erfaßt, die hinter der scheinbar gesicherten Existenz innerhalb der Neuordnung die unbewältigte Vergangenheit sekundenlang aufleuchten läßt.²¹⁹

Handlungen, die nur berichtet, aber nicht auf der Bühne gespielt werden, sind alle Ereignisse, die während der Zeit des NS-Regimes stattgefunden haben und an die sich die Figuren erinnern (der Mord an DE GOEDES Tochter, POKORNYS Vertuschung dieser Tat, das gewalttätige Verhalten MITTERMAYERS und HAINZLS). Weitere nicht dargestellte Geschehnisse sind der Überfall auf ein junges Mädchen, der mittels eines Zeitungsartikels durch den PENSIONISTEN wiedergegeben wird, der Selbstmord eines Patienten, der dem DOZENTEN am Telefon mitgeteilt wird, DWORNIKS geheime Ermittlungen gegen Mittermayer, POSLANETZ' Recherchearbeit an dem Fall DE GOEDE, MUFFS rauschinduzierte Geständnisse in einem Wirtshaus sowie MITTERMAYERS Selbstmord.

Wie bereits im »Himbeerpflücker« spielen auch im »Befehl« Wissensunterschiede zwischen den Figuren eine wesentliche Rolle, wobei in diesem Stück eine weitere Dimension hinzukommt: die unterschiedlichen Bewusstseinszustände innerhalb einer Figur. MITTERMAYER ist der Mörder, nach dem gefahndet wird, hat

²¹⁹ Thieberger, Richard: Tragödie des beamteten Mitläufers. Gedanken zu einem Fernsehspiel von Fritz Hochwälder. In: Ders.: Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten. Hrsg. v. Alain Faure, Yvon Flesch und Armand Nivelle. Bern/Frankfurt am Main: Peter Lang 1982. S. 288.

das Wissen um die Tat jedoch so effizient verdrängt, dass ihn die Wiedererlangung dieser Information in den Freitod treibt. Seine Vermutung teilt er im Laufe des Dramas lediglich seiner Frau mit. Die übrigen Figuren, die die Wahrheit kennen, sind DWORNIK, der durch gelungene Ermittlungsarbeit darauf kommt und MITTERMAYERS Komplizen: POKORNY und HAINZL. DE GOEDE erfährt den Namen des Mörders nicht und auch MITTERMAYERS Vorgesetzte bleiben unwissend. Darüber hinaus sind die NS-Verbrechen von POKORNY, HAINZL und MUFF nur ihnen selbst bekannt.

Auch die Momente der Täuschung sind in diesem Schauspiel zahlreich: MITTERMAYER täuscht nicht nur sich selbst und andere in Bezug auf seine Täterschaft, sondern auch im Tathergang: So denkt POKORNY, das Mädchen hätte MITTERMAYER in die Hand gebissen und sein Tod wäre ein Unfall gewesen. In Wahrheit schlug er es jedoch aus Angst und Wut, wie der betrunkene MITTERMAYER am Ende des zweiten Aktes gesteht. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang, dass der Alkohol im »Befehl« zunächst als Hilfsmittel zur Selbsttäuschung MITTERMAYERS fungiert, im Verlauf des Stücks jedoch zur Aufdeckung vergangener Verbrechen beiträgt (z.B. MUFFS Rausch), wie es auch im »Himbeerpflücker« bei STEISSHÄUPTLS öffentlicher Anklage der Fall ist. Außerdem täuscht MITTERMAYER den DOZENTEN, indem er behauptet, es gehe um einen Dienstkollegen und nicht um ihn selbst. Er lässt sich weiters von seinen Sinnen täuschen: In der zweiten Szene des zweiten Aktes glaubt er fälschlicherweise, DWORNIK habe ihm etwas nachgeschrien und ihn beschimpft. Neben MITTERMAYER täuschen auch DWORNIK und POSLANETZ: Während der eine im Geheimen ermittelt, verschleierte der andere seine egoistischen Motive. Die KELLNERIN, aber auch DE GOEDE lassen sich von MITTERMAYERS Äußerem täuschen:

de Goede betrachtet Mittermayer aufmerksam.

Mittermayer hält dem Blick ruhig stand.

DE GOEDE: Der erste Blick in ein Gesicht trägt nie – *Reicht ihm die Hand* Sie haben mein Vertrauen, Herr Oberinspektor.²²⁰

ANNA täuscht sich in MITTERMAYER:

²²⁰ Hochwälder, F.: Der Befehl. S. 10.

ANNA: Also. *Zur Tür, dreht sich um; in anderm Ton* Glaub mir: wenn du nur im geringsten wärest wie die Bestie, die das Kind erschlagen hat – du hättest nicht reden müssen; ich hätt's gespürt, gerochen – vor Jahren schon.²²¹

Und auch MUFF wird getäuscht, denn als er zur Polizeistation vorgeladen wird, denkt er, es gehe dabei lediglich um eine Ergänzung seiner Personalakte, was in Wahrheit jedoch nur ein Vorwand ist. Offen lässt Hochwälder die Beantwortung der Frage, wer sich am Ende des Dramas getäuscht hat: DWORNIK in MITTERMAYER, da dieser noch derselbe zu Gewaltverbrechen fähige Mensch ist wie damals, oder MITTERMAYER in sich selbst, da er dies nicht ist. Denn letztendlich sind wir, so DWORNIK, alle Selbsttäuscher: „Wer kann jederzeit die Hand für sich ins Feuer legen? – Ich nicht.“²²²

Das Motiv des unterdrückten Gewissens ist das bestimmende Thema des Stückes »Der Befehl«. Es wird in erster Linie an der Figur MITTERMAYER dargestellt, der während der Zeit des Nationalsozialismus gewissenlos gehandelt und diese Verbrechen ins Unbewusste verdrängt hat. Es spielt jedoch auch bei anderen Figuren dieses Dramas eine Rolle: So glorifiziert beispielsweise HAINZL das NS-Regime zur „guten, alten Zeit“, an die man sich gerne erinnert, genau wie es die ehemaligen Kameraden im »Himbeerpflücker« zu tun pflegen. Sein schlechtes Gewissen wird unterdrückt, ebenso wie bei POKORNY, der es ablehnt, die Verantwortung für seine einstigen Taten zu übernehmen und stattdessen für das Vergessen plädiert. Auch MUFF handelt gewissenlos, indem er sich seinen Verbrechen nicht stellt, und lebt daher in Furcht, von seiner Vergangenheit eingeholt zu werden. Hochwälder liefert in seinem Drama eine Erklärung für diese Gewissenlosigkeit: So behauptet POKORNY, er habe lediglich „Befehle empfangen und durchgeführt“²²³ – eine Schuldverschiebung, mit der die persönliche Verantwortung für das eigene Handeln abgegeben und das Gewissen ruhig gestellt werden kann.²²⁴ MITTERMAYER ist der einzige unter diesen Figuren, dessen Gewissen mit seiner Erinnerung hervortritt. Im Laufe des Stückes wird er sich seiner eigenen

²²¹ Ebd. S. 23.

²²² Ebd. S. 59.

²²³ Ebd. S. 36.

²²⁴ Vgl. Gerlach, H. U.: Das Motiv des unterdrückten Gewissens in den Dramen Fritz Hochwälders. S. 66.

Schuld immer stärker bewusst, bis ihn sein Gewissen schließlich in den Selbstmord treibt. Hochwälder geht es in diesem Drama nicht um Vergeltung, sondern darum, das Gewissen eines Überlebenden zu untersuchen.²²⁵ Er verbindet dies in der Figur MITTERMAYER mit einem zweiten wesentlichen Motiv: dem Konflikt zwischen Gut und Böse innerhalb eines Individuums. Der stets korrekte Beamte „fällt im Duell mit sich selbst“²²⁶.

Die Frage von Schuld, Sühne und Gerechtigkeit ist ebenso ein wichtiges Motiv in dem Schauspiel. JAN DE GOEDE bringt es zunächst zur Sprache, indem er versichert, dass es ihm bei der Suche nach dem Mörder seiner Tochter nicht um Rache geht. Obwohl er keine Vergeltung seitens DE GOEDES fürchten muss und auch DWORNIK ihm versichert, dass er das Ergebnis seiner Ermittlungen nicht bekannt machen wird, wählt MITTERMAYER den Freitod, was als Wunsch nach Sühne für seine Verbrechen verstanden werden kann.²²⁷ Auch DWORNIK interpretiert MITTERMAYERS Selbstmord in seinem letzten Monolog als Buße, womit jedoch nichts vergessen oder vergeben sei. Durch das Stück wird dabei die Frage evoziert, ob eine Sühne seiner Verbrechen nicht vielmehr dadurch möglich geworden wäre, dass sich MITTERMAYER der Wahrheit und einem Prozess stellt.

Ein weiteres bedeutendes Motiv, das in dem Drama vorgeführt wird, ist das Problem des Befolgens von Befehlen. MITTERMAYERS blinder Gehorsam gegenüber Autoritäten hat ihn während der NS-Zeit grausame Verbrechen begehen lassen, zu einer Verdrängung dieser geführt und schlussendlich zu einer Ermittlung gegen sich selbst. Hierbei ist jedoch interessant, dass das Amsterdamer Verbrechen, für das er in der Dramenhandlung gesucht wird, aus der einzigen Situation resultierte, in der MITTERMAYER einen Befehl nicht befolgt hat – er sollte DE GOEDE und seine Tochter lebend festnehmen.²²⁸ Unreflektierter Befehlsgehorsam wird andererseits als Vorwand genannt, um der Verantwortung für die eigenen kriminellen Taten entgehen zu können. Auch ist er Gegenstand von ANNAS Kritik an ihrem Ehemann. Und nicht zuletzt ist auch interessant, dass sich DWORNIK (als Gegen-

²²⁵ Vgl. Thieberger, R.: Tragödie des beamteten Mitläufers. S. 287.

²²⁶ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 101.

²²⁷ Vgl. Gerlach, H. U.: Vergelten, vergeben, vergessen? S. 28.

²²⁸ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 208.

figur zu MITTERMAYER) für Befehlsverweigerung ausspricht: „Befehl, Gehorsam, Pflicht – *Steht auf* einmal kommt der Moment, wo man – mit Verlaub – drauf pfeift.“²²⁹ Und indirekt spielt auch der Konflikt zwischen Macht und Recht eine Rolle in »Der Befehl«, denn es wird eine Gesellschaftsordnung dargestellt, in der sich NS-Verbrecher leicht neue Existenzen schaffen konnten und man sich im Allgemeinen wenig für die früheren Verfehlungen des Einzelnen interessiert, solange es sich nicht um einen staatspolitisch wichtigen Fall handelt.

Thematische Bezüge des »Befehls« bestehen zu *Heinrich von Kleists* Werk »Der zerbrochene Krug«, in dem ein Richter über seine eigene Tat zu Gericht sitzt, sowie zu Hochwälders früherem Stück »Der öffentliche Ankläger«, in dem ebenfalls ein Prozess gegen sich selbst vorkommt. Über das Motiv des unkritischen Gehorsams ergibt sich auch ein Zusammenhang zu *Carl Zuckmayers* 1931 erschienenem Drama »Der Hauptmann von Köpenick«. Und durch den Bezug zur Nachkriegszeit ist das Schauspiel mit den in dieser Arbeit ebenfalls untersuchten Hochwälderschen Texten »Der Himbeerpflücker« und »Holokaust« verwandt. *Franz Theodor Csokor* sieht darüber hinaus einen intertextuellen Bezug des Dramas zu *Georg Büchners* »Woyzeck«:

Ein Satz [...] drängt sich einem beim Lesen auf, aus einem Stück, mit dem ihn nicht als Nachahmer, eher im Geiste einer seelischen Verwandtschaft manches verbindet: „Jeder Mensch ist ein Abgrund. es schwindelt einem, wenn man hinabsieht!“²³⁰

Aus *Friedrich Nietzsches* Werk »Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft« baut Hochwälder hingegen ein direktes Zitat ein, denn es ist das Buch, das der DOZENT in seiner Sitzung mit MITTERMAYER zu Rate zieht:

DOZENT: [...] Was die wirkliche oder eingebildete Tat betrifft: ich bin kein Hellseher, aber ich werde Ihnen etwas vorlesen von einem, der einer war. Nimmt ein Buch aus der Bibliothek; *schlägt auf und liest* »Das habe ich getan«, sagt mein Gedächtnis. »Das kann ich nicht getan haben«, sagt mein Stolz und bleibt unerbittlich. Endlich gibt mein Gedächtnis nach. [...]»²³¹

²²⁹ Hochwälder, F.: Der Befehl. S. 55.

²³⁰ Csokor, Franz Theodor: Zu Hochwälders „Der Befehl“. In: Hochwälder, Fritz: Der Befehl. Mit Anmerkungen von Franz Theodor Csokor, Fritz Hochwälder und Theodor W. Adorno. Graz: Stiasny 1967. S. 87.

²³¹ Hochwälder, F.: Der Befehl. S. 26.

3.1.2.3 Figuren und ihre Rede

Hochwälder zeichnet seine Figuren im »Befehl« weniger karikiert und typenhaft, als er es im »Himbeerpflücker« tut, dennoch finden sich auch in diesem Stück sprechende Namen, wodurch der Bezug zur Tradition des Volkstheaters gegeben ist: Die Hauptfigur MITTERMAYER wird durch seinen Namen bereits als „Mann der Mitte“, als Durchschnittsmensch ausgewiesen, was für die Aussage des Dramas eine wesentliche Rolle spielt: Die Bereitschaft zum Bösen ist in uns allen angelegt. Und auch DE GOEDE trägt einen sprechenden Namen; er ist „der Gute“, dem es nicht um Strafe geht.²³²

Der Oberinspektor FRANZ MITTERMAYER ist die zentrale Gestalt, um die herum Hochwälder sein Theaterstück aufbaut. Zu Beginn des Dramas wird er als sympathischer und trotz seines fortgeschrittenen Alters jung gebliebener Mann beschrieben, und im Laufe der Handlung entwirft Hochwälder eine detaillierte Lebensgeschichte für seinen Hauptcharakter: MITTERMAYER wurde 1908 geboren und trat mit achtzehn Jahren der Sicherheitswache bei. Nach vier Jahren wurde er Kriminalbeamter und stieg zum Revierinspektor und Gruppenführer auf. Im Unterschied zur Hauptfigur des »Himbeerpflückers« ist MITTERMAYER kein Nazi, denn er hat vor 1938 an der Bekämpfung der damals illegalen Nationalsozialisten gearbeitet.²³³ Nach dem Anschluss Österreichs wurde er außer Dienst gestellt, bei Kriegsausbruch jedoch wieder aktiviert und nach Amsterdam versetzt. MITTERMAYER ist mit ANNA verheiratet, das Paar ist kinderlos und lebt in einer neu möblierten Gemeindewohnung. Seine Frau hat MITTERMAYER in einer Nervenklinik kennengelernt, in der er sich fünfzehn Jahre vor der im Drama gespielten Handlung aufgehalten hat, da er nach dem Krieg einen Nervenzusammenbruch erlitten und Stimmen gehört hat.

Die Charakterisierung MITTERMAYERS durch die anderen Figuren fällt sehr wohlwollend aus: Seine Frau glaubt an das Gute in ihm, seine Vorgesetzten halten ihn für einen fähigen Mitarbeiter, seine Mitmenschen sorgen sich um ihn und auf

²³² Vgl. Gerlach, H. U.: Vergelten, vergeben, vergessen? S. 27.

²³³ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 208.

Fremde wirkt er vertrauensvoll. Das Selbstbild MITTERMAYERS wandelt sich hingegen im Laufe des Stückes: Zunächst ist er von seiner Korrektheit und seinem Anstand überzeugt, doch je mehr Erinnerungen aus der NS-Zeit aufkommen, desto stärker zweifelt er an seinem Gut-Sein, bis er sich schlussendlich für eine gewalttätige Bestie hält und Selbstmord begeht. Mit seinem Gedächtnis verändert sich auch sein Verhalten, denn die Gewalttätigkeit von früher kehrt zurück, sodass er beispielsweise ANNA am Ende des zweiten Aktes brutal stößt. Aufgrund der sonst sympathischen Zeichnung MITTERMAYERS durch den Autor ist die Brutalität seines früheren Verbrechens ein Schock für das Publikum.²³⁴ Doch zeigt sich am Ende auch die gewissenhafte Seite MITTERMAYERS, denn mit ihm „tritt erstmals bei Hochwälder eine Person auf, die eine früher begangene Tat als Unrecht erkennt und die Schuld freiwillig büßt“²³⁵. Neben der „Analogie zu Dr. Jekyll und Mr. Hyde“²³⁶ ist der Oberinspektor vor allem durch sein Pflichtbewusstsein charakterisiert: MITTERMAYER ist autoritäts- und befehlshörig bis zum Äußersten, was sich beispielsweise dadurch zeigt, dass er es schafft, sein Gewaltverbrechen auf Befehl zu verdrängen, oder darin, dass er seinen Nervenzusammenbruch meldet.

ANNA ist Mittermayers fleißige, vierzigjährige Frau. Von ihr erfährt man, dass sie drei Jahre lang in einer Nervenklinik als Pflegerin gearbeitet und dort ihren Mann kennengelernt hat. Zur Zeit der Dramenhandlung arbeitet sie nachmittags als Krankenschwester im Spital. ANNA wird als liebevolle Ehefrau dargestellt, die sich um MITTERMAYER kümmert und von dessen Unschuld und Menschlichkeit überzeugt ist. Dabei kritisiert sie jedoch auch seinen Befehlsgehorsam und fürchtet aus finanziellen Gründen seine mögliche Pensionierung.

JAN DE GOEDE ist der Leiter einer holländischen Wirtschaftsdelegation und wird als feingliedrig und weißhaarig beschrieben. Nach der deutschen Besetzung Hollands hat er sich der Widerstandsbewegung angeschlossen und wurde 1942 von der Gestapo vorgeladen, da er mit seiner minderjährigen Tochter Ansje Flugblätter verteilt hat. Sie sind untergetaucht, wurden jedoch bei einer Hausdurchsu-

²³⁴ Vgl. Ebd. S. 205.

²³⁵ Gerlach, H. U.: Vergelten, vergeben, vergessen? S. 30.

²³⁶ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 101.

chung entdeckt, woraufhin DE GOEDES Tochter ermordet wurde. Der Vater ist nun auf der Suche nach dem Mörder, jedoch nicht zum Zwecke einer strafrechtlichen Verfolgung: Er will nur sehen, wie ein Mensch aussieht, der für den Tod eines unschuldigen Mädchens verantwortlich ist. Als ihm DWORNIK am Ende des Stückes berichtet, dass der Täter, den er sucht, ein gewöhnlicher Mensch war, der es nicht geschafft hat zu verhindern, dass die damalige Zeit das Schlechte in ihm hervorbringt, verzichtet DE GOEDE auf eine Gegenüberstellung.

MITTERMAYERS Dienstkollegen bilden ein Gegensatzpaar: Während der junge und strebsame POSLANETZ, der eine Familie mit vier Kindern hat, gewissenlos handelt, um sich einen Vorteil zu verschaffen und über ein ausgeprägtes Konkurrenzdenken verfügt, wirkt der phlegmatische Rayonsinspektor DWORNIK auf den ersten Blick verschlafen, ist jedoch derjenige mit dem besseren Spürsinn: Er ist es, der durch seine Ermittlungsstrategie und Beobachtung MITTERMAYERS Täterschaft aufdeckt. DWORNIK verzichtet jedoch darauf, sein Ermittlungsergebnis zu melden, da er davon überzeugt ist, dass MITTERMAYER nicht mehr derselbe Mensch ist und es die damalige Zeit war, die ihn eine solche Tat verüben ließ. Dabei ist DWORNIK die einzige Figur im Drama, die sich nicht von MITTERMAYERS äußerlichem Erscheinen zu blindem Vertrauen verleiten lässt: Er glaubt an das potentielle Böse im Menschen und hätte sogar sich selbst verdächtigt. Und im Unterschied zu MITTERMAYER ist DWORNIK nicht autoritätshörig und zu selbstbestimmtem Handeln fähig, wodurch der Grundstein für das Übernehmen persönlicher Verantwortung im Stück präsent ist.²³⁷ Mit seinem Monolog am Ende des Schauspiels fungiert DWORNIK außerdem als Sprachrohr des Autors und führt als Moral dieser Geschichte an, dass man sich selbst misstrauen und darauf achten sollte, dass eine solche Zeit niemals wiederkehrt.

Parallel zur heuchlerischen Delegation im »Himbeerpflücker« treten auch im »Befehl« einige zwielichtige Personen auf, die mit der Hauptfigur interagieren: MITTERMAYER sucht zunächst den DOZENTEN in einem Privatsanatorium auf. Dieser könnte ein Psychoanalytiker sein, worauf die Couch in seinem Behandlungs-

²³⁷ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 211f.

raum deutet. Seinen eigenen Worten zufolge behandelt er „seelische Wehwehchen reicher Leute“²³⁸ und ist dankbar für die Abwechslung, die ihm MITTERMAYERS Fall liefert. Meiner Einschätzung nach kann diese Figur zu den moralisch Fragwürdigen gezählt werden, denn zum einen ist Gewissenlosigkeit für den DOZENTEN ein Merkmal von Gesundheit und zum anderen zeigt er keinerlei Mitgefühl, als ihm am Telefon vom Selbstmord eines Patienten berichtet wird.

Als nächstes sucht MITTERMAYER OTTO POKORNY, den Generaldirektor einer Möbelfabrik, den Hochwälder als korpulenten, rotgesichtigen und weißhaarigen Sechzigjährigen beschreibt, auf. POKORNY ist heute ein kritischer Chef und leidenschaftlicher Opernbesucher, zur NS-Zeit war er SD-Major und MITTERMAYERS Kommandant. Nach dem Tod von DE GOEDES Tochter hat er die dazugehörige Akte vernichtet, sodass man MITTERMAYER nichts nachweisen kann. Er war es auch, der diesem befohlen hat, alles zu vergessen. POKORNY ist die einzige Figur im Drama, die über die Vergangenheit vollständig hinweggekommen ist.²³⁹ Er distanziert sich von seinen vergangenen Taten und lehnt es ab, die Verantwortung dafür zu tragen:

POKORNY: Da sieht man wieder, was ein Befehl ist. – Krasser Fall, aber war's der einzige? – Ist es nicht Tausenden ähnlich ergangen? – Gedächtnisschwund einer Generation, ebenso nützlich wie notwendig. – Wo kämen wir hin, wenn uns die Vergangenheit auf Schritt und Tritt verfolgt? – Was wir getan haben, hat nichts mehr mit uns zu tun, ich lehne es ab, dafür grad zu stehn – wir waren andere damals, und die andern auch. – Wenn heute ein Kind ins Wasser fällt, spring ich ihm nach und rett es unter Lebensgefahr; damals war's mir egal. – Wir haben Befehle empfangen und durchgeführt, zeigen Sie mir einen Abschnitt in der Geschichte, wo es anders war – man muß nicht alles in den Dreck ziehn. [...] Ich war einer der ersten, die am Endsieg gezweifelt haben, dementsprechend war mein Verhalten, wo es möglich war, hab ich der Menschlichkeit zum Durchbruch verholfen, und daß kein Märtyrer aus mir geworden ist, sondern ein Möbelfabrikant, rechne ich mir zur Ehre an.²⁴⁰

Im Unterschied zum NS-Terror bezeichnet er die hohe Provisionsforderung eines Architekten jedoch als „Verbrechen an der Menschheit“²⁴¹.

²³⁸ Hochwälder, F.: Der Befehl. S. 24.

²³⁹ Vgl. Thieberger, R.: Tragödie des beamteten Mitläufers. S. 289.

²⁴⁰ Hochwälder, F.: Der Befehl. S. 36.

²⁴¹ Ebd. S. 33.

MITTERMAYERS früherer Kamerad JOSEF HAINZL wird von POKORNY als „scharfer Hund“²⁴² bezeichnet und ist heute Weinhauer in der Stammersdorfer Gegend. Der Dreiundsechzigjährige besitzt einen idyllischen Buschenschank, den er mit seiner neunzehnjährigen Frau TONI betreibt. HAINZL ist Alkoholiker und seiner Frau gegenüber gewalttätig. Im Gespräch mit MITTERMAYER offenbart er, dass sein Herz an der alten, kameradschaftlichen Zeit hängt. Nach seinem Einsatz in Amsterdam, wo er und MITTERMAYER grausam und brutal vorgegangen sind, wurde er nach Belgien auf die Festung Breendonk versetzt. Die Schwierigkeiten, die er nach Kriegsende deswegen hatte, sieht er als Ungerechtigkeiten an, im Gegensatz zu seinen Verbrechen, deren Bestialität er nicht zu erkennen imstande ist.

Die letzte Figur, die meiner Ansicht nach zu den finsternen Gestalten des Schauspiels gehört, ist HEINRICH MUFF: Dieser wird von Hochwälder bereits als düster eingeführt und weiters beschreibt ihn der Autor als einfach gekleideten, mittelgroßen Mann um die Fünfzig. MUFF war ebenso als Polizist in Amsterdam eingesetzt und bekannt für sein schneidiges Vorgehen und seine Brutalität beim Abtransport von Kindern. Er wurde 1945 dienstentlassen, verbüßte eine kurze Gefängnisstrafe und lebt zur Zeit der Dramenhandlung als Schweinezüchter in Stadtnähe, allein und von allen gemieden. MUFF ist sehr misstrauisch, als er zur Polizeistation geladen wird, denn er fürchtet, für seine vergangenen Verbrechen zur Rechenschaft gezogen zu werden. POSLANETZ glaubt in ihm den gesuchten Mörder gefunden zu haben und auch DWORNIK und MITTERMAYER sind davon überzeugt, dass MUFF ein Schwerverbrecher ist, doch da dieser zum Tatzeitpunkt in einem Krankenhaus gelegen ist, wird er wieder auf freien Fuß gesetzt.

Die übrigen Figuren des Dramas – der OBERPOLIZEIRAT, seine SEKRETÄRIN, der SEKTIONSCHEF, ein PENSIONIST, eine KELLNERIN, POKORNYS Sekretärin SABINE, der ERSTE GAST, der ZWEITE GAST und HAINZLS Frau TONI – treten nur kurz auf und werden gar nicht oder in wenigen Fällen nur durch ein äußeres Attribut charakterisiert.

²⁴² Ebd. S. 36.

Während ich den DOZENTEN, POKORNY, HAINZL und MUFF aufgrund ihrer Gewissenlosigkeit als Figuren der Unmoral einstufen würde, können MITTERMAYER, DE GOEDE und DWORNIK meiner Meinung nach als Figuren der Moral angesehen werden: Trotz seiner verbrecherischen Vergangenheit ist MITTERMAYER in der Gegenwart der Dramenhandlung nicht länger imstande, sein Gewissen zu unterdrücken, und sein Selbstmord kann als Versuch interpretiert werden, für seine Taten zu sühnen. DE GOEDE, der frei von jeglicher Vergeltungssucht ist, verzichtet am Ende des Stückes auf eine Gegenüberstellung und ist bereit, nach vorne zu blicken. Und DWORNIK hat im Gegensatz zum übereifrigen POSLANETZ nicht nur seinen eigenen Vorteil im Sinn, sondern kann das Gute in MITTERMAYER sehen, weswegen er auf eine Meldung verzichtet. Er bestärkt MITTERMAYERS Gewissen, indem er ihn beschwört, sich DE GOEDE zu stellen, und überzeugt diesen, mit der Vergangenheit abzuschließen, ohne dass damit etwas entschuldigt oder die Schuld durch den Tod des Täters getilgt wäre.

Die Figurenkonstellation in »Der Befehl« kann wie folgt dargestellt werden:

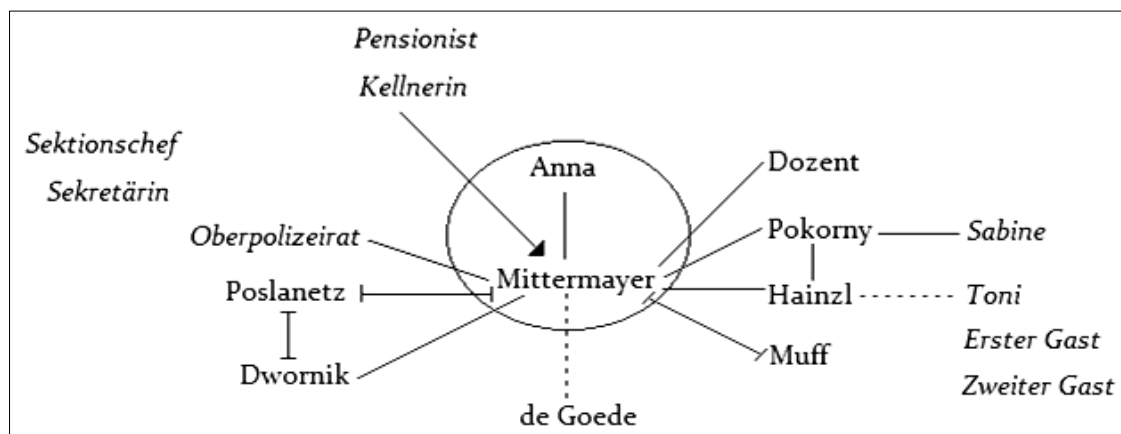


Bild 2: Figurenkonstellation in »Der Befehl«²⁴³

Während Hochwälder die Sprache seiner Figuren im »Himbeerpflücker« ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, tritt sie im »Befehl« meiner Einschätzung nach hinter die Handlung. Er verwendet Standardsprache, vereinzelt gespickt mit

²⁴³ Skizze nach Asmuth, B.: Einführung in die Dramenanalyse. S. 97. Legende: einfache Linie = normale oder wenig gestörte Beziehung, Pfeil = einseitig erstrebte Beziehung, begrenzte Linie = gegnerische Beziehung, durchbrochene Linie = gestörte Beziehung, Ellipse = familiäre Beziehung, kursive Schrift = Nebenfiguren.

umgangssprachlichen Wendungen oder österreichischen Ausdrücken, wie beispielsweise „Spital“²⁴⁴, „Buschenschank“²⁴⁵ oder „Weinhauer“²⁴⁶. Die Sprache der Figuren ist wenig differenziert und dient auch nicht als Charakterisierungsmerkmal dieser, lediglich die besser gebildeten Figuren verwenden bisweilen Fachausdrücke oder Fremdwörter (beispielsweise DE GOEDE „Präambel“²⁴⁷ und „ad acta“²⁴⁸, der DOZENT „Unikum“²⁴⁹, POSLANETZ „Avancement“²⁵⁰ und „Phlegma“²⁵¹, sowie DWORNIK „Aspirant“²⁵²). Darüber hinaus kommt mit „Gangster“²⁵³ auch ein Anglizismus im Text vor, sowie die nationalsozialistisch konnotierten Ausdrücke „Herrenmensch“²⁵⁴ und „Endsieg“²⁵⁵. Interessant ist in diesem Zusammenhang POSLANETZ' Phrase „das Ideal ist nichts“²⁵⁶, die an die Rhetorik der ehemaligen Kameraden im »Himbeerpflücker« erinnert.²⁵⁷

Sprachlich auffällig ist im Stück die leitmotivische Verwendung der Phrase „einen Befehl befolgen“: MITTERMAYER hat stets auf Befehl gehandelt und übernimmt aus diesem Grund auch die Arbeit am Fall DE GOEDE, der OBERPOLIZEIRAT bedauert, dass blinder Befehlsgehorsam der Vergangenheit angehört, POKORNY rechtfertigt seine früheren Verbrechen damit, nur Befehle befolgt zu haben und laut DWORNIK gibt es Momente, in denen Befehle missachtet werden sollten.

Darüber hinaus finden sich im »Befehl« viele Redewendungen und Sprichwörter, wie beispielsweise „in den Sielen sterben“²⁵⁸, »jemandem vergeht Hören und Sehen«²⁵⁹, »jemandem das Wasser abgraben«²⁶⁰, „Der getretene Wurm krümmt

²⁴⁴ Hochwälder, F.: Der Befehl. S. 23.

²⁴⁵ Ebd. S. 37.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd. S. 11.

²⁴⁸ Ebd. S. 60.

²⁴⁹ Ebd. S. 26.

²⁵⁰ Ebd. S. 19 u. 32.

²⁵¹ Ebd. S. 27.

²⁵² Ebd. S. 54.

²⁵³ Ebd. S. 16 u. 56.

²⁵⁴ Ebd. S. 59.

²⁵⁵ Ebd. S. 36.

²⁵⁶ Ebd. S. 49.

²⁵⁷ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 201.

²⁵⁸ Hochwälder, F.: Der Befehl. S. 9.

²⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 12.

²⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 18.

sich.²⁶¹, „Wer zuerst kommt, mahlt zuerst.“²⁶², »den Schlaf des Gerechten schlafen«²⁶³, „Ihr Wort in Gottes Ohr.“²⁶⁴ und „Mir fällt ein Stein vom Herzen.“²⁶⁵, wobei Hochwälder den Großteil dieser die Figur POSLANETZ sprechen lässt.

3.1.2.4 Darstellung von Raum und Zeit

Mit seinem Drama »Der Befehl« durchbricht Hochwälder sein klassizistisches Schema, denn er hält sich weder an die Einheit des Ortes, noch an die der Zeit, wie ich zuvor bereits dargestellt habe.

Der Autor verortet das Stück in Wien, wobei sich die Dramenhandlung in acht verschiedenen Schauplätzen abspielt: Dabei ist auffällig, dass der überwiegende Teil dieser Räumlichkeiten privat ist – eine Voraussetzung für das Verborgene, das das Drama bestimmt. Zu diesen Schauplätzen zählt in erster Linie MITTERMAYERS Wohnung – der einzige Ort im Stück, an dem ANNA auftritt und in dem MITTERMAYER offen über seine Befürchtungen spricht und sein wahres Gesicht zeigen kann. Weitere private Räume im »Befehl« sind das Büro des OBERPOLIZEIRATES, das ein Ort der Befehle ist, sowie das Behandlungszimmer des DOZENTEN im Privatsanatorium, das aufgrund der beruflichen Schweigepflicht einen Raum des Vertrauens und der Verschwiegenheit darstellt. Auch das Zimmer von POKORNY in dessen Möbelfabrik kann als privater Raum eingestuft werden, da ein Portier den Zutritt überwacht und POKORNY und MITTERMAYER dort über ihre gemeinsame kriminelle Vergangenheit sprechen. HAINZLS Buschenschenke ist eigentlich ein öffentlicher Ort, wird bei der Unterredung mit MITTERMAYER jedoch privat gemacht, indem HAINZL seiner Frau befiehlt, den Ort für Gäste zu schließen. Auch an diesem Schauplatz wird über die verbrecherische Vergangenheit der Figuren gesprochen. Die letzte der privaten Räumlichkeiten im Stück ist das Appartement von DE GOEDE im Hotel Imperial: Dort findet dessen Unterredung

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd. S. 27.

²⁶³ Vgl. Ebd. S. 38.

²⁶⁴ Ebd. S. 48.

²⁶⁵ Ebd.

mit DWORNIK statt, im Zuge derer der Fall des Mordes an seiner Tochter geschlossen wird.

Das Dienstzimmer auf der Polizeistation kann meiner Meinung nach als halböffentlicher Raum eingestuft werden, denn er ist einerseits der gemeinsame Arbeitsbereich von MITTERMAYER, DWORNIK und POSLANETZ, andererseits ermittelt jede dieser drei Figuren auch im Geheimen und behält etwas für sich. Der einzige öffentliche Ort in dem Schauspiel ist die Milchbar in einem Park, zu der MITTERMAYER vom OBERPOLIZEIRAT geschickt wird. Die Öffentlichkeit dieses Schauplatzes wird kontrastiert mit der Zurückgezogenheit und Passivität des Protagonisten, der es vermeidet, in ein privates Gespräch zu kommen.

Die Handlungszeit des Dramas umfasst zwei bis drei Tage. Die Erzählordnung des »Befehls« ist linear und chronologisch und Hochwälder führt als Zeit des Dramas die Gegenwart an, womit es in der Entstehungszeit des Stückes spielt. Dennoch ist die Vergangenheit ebenso gegenwärtig, denn es geht um ein Verbrechen der NS-Zeit und auch durch die Lebensgeschichten der einzelnen Figuren ist dieser Abschnitt der Geschichte im Drama präsent.

Besonders spannend ist meiner Ansicht nach jedoch, dass Hochwälder in seine lineare Erzählordnung Rückblenden und Vorausdeutungen einflechtet: Auf das in der Vergangenheit liegende Verbrechen an DE GOEDES Tochter wird mittels einer Analogie aus der Gegenwart des Stückes verwiesen, als der PENSIONIST in der Milchbar MITTERMAYER von einem Überfall auf ein sechzehnjähriges Mädchen berichtet. Dieses sei laut Zeitungsartikel am helllichten Tag von einem Mann niedergestochen worden, von dem seither jede Spur fehlt. In die Zukunft des Stückes verweisen hingegen zum einen der „Gangster“ Kopetzky, von dem im ersten Akt bereits die Rede ist: Er hat eine Woche zuvor zwei Kriminalbeamte erschossen, womit MITTERMAYERS eigener Tod im dritten Akt vorausgedeutet wird. Zum anderen findet sich eine solche Vorausdeutung zu Beginn des zweiten Aktes, als dem DOZENTEN, während er sich in einer Unterredung mit MITTERMAYER befindet, am Telefon vom Selbstmord eines Patienten berichtet wird: Da dieser Mann „zu-

letzt ganz in Ordnung“²⁶⁶ war, kam sein Selbstmord überraschend, wobei der DOZENT eine „[i]nnere Leere gepaart mit ununterbrochenem Herumbohren im eigenen Ich“²⁶⁷ dafür verantwortlich macht – eine Diagnose, die ebenso auf MITTERMAYER übertragen werden kann.

²⁶⁶ Ebd. S. 25.

²⁶⁷ Ebd. S. 24f.

3.2 Sozialhistorische Interpretation

3.2.1 Gesamtinterpretation des Stückes

Das Schauspiel »Der Befehl« ist eine Kritik an der österreichischen Nachkriegsgesellschaft. Wie schon »Der Himbeerpflücker« zeigt es, so Hochwälder, „Gegenwart, in der Vergangenheit lebendig wird“²⁶⁸. Der Jedermann MITTERMAYER wird von der Schuld, die er während des NS-Regimes auf sich geladen hat, eingeholt, was den Wunsch des Autors widerspiegelt, dass es vielen einstigen Befehlsempfängern ebenso ergeht.²⁶⁹ Das Stück leistet einen Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung, denn es lässt Personen auftreten, die sich an die neue Ordnung angepasst haben und nun durch ihr eigenes Gewissen dazu gezwungen werden, sich mit ihrer verbrecherischen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Dabei fällt Hochwälder kein positives Urteil über die Nachkriegsgeneration, denn diese ist ebenso bereit, für den eigenen Vorteil gegen moralische Grundsätze zu verstoßen, wie sich an der Figur POSLANETZ zeigt – eine Parallele dazu bildet SIEGLINDE im »Himbeerpflücker«.²⁷⁰

Abstrahiert vom Einzelnen ist das Drama auch ein allgemeiner Versuch, die Vergangenheit zu verstehen. Hochwälder diskutiert im »Befehl« die Frage, wie es zu einer solchen Zeit, die von Grausamkeit und Unmenschlichkeit geprägt war, kommen konnte, und führt dabei zwei unterschiedliche Argumentationen vor: Die Figuren POKORNY und DWORNIK vertreten die These, dass es eine Zeit war, in der andere Verhaltensmaßstäbe gegolten haben und der Einzelne nur Befehle befolgt hat. Wie man sich damals verhalten hat, hat nichts mehr mit dem Menschen zu tun, der man heute ist. Im Gegensatz dazu behauptet MITTERMAYER im Text immer noch derselbe zu sein, wie damals. Er vertritt damit die These, dass es die Menschen waren, die für eine solche Zeit verantwortlich zu machen sind, und dass das Böse in uns allen angelegt ist. Das ist, im Unterschied zum »Himbeerpflücker«, dem es in erster Linie um das Weiterbestehen der NS-Ideologie

²⁶⁸ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 101.

²⁶⁹ Vgl. Müller, K.: »Wir von der blauen Donau!« S. 292.

²⁷⁰ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 201.

geht, das zentrale Thema dieses Dramas: Es zeigt, wie ein schwacher Geist in das Netz des Bösen eingewoben wird.²⁷¹ Das Problem des Befolgens von Befehlen war aufgrund der Kriegsverbrecherprozesse ein öffentlicher Diskurs in der Nachkriegszeit.²⁷² Und Hochwälder führt uns, so kommentiert der Dramatiker *Franz Theodor Csokor*, mit seinem Stück vor Augen, dass in uns allen ein MITTERMAYER steckt:

Nun haben wir sie gehabt, die Zeit der Mörder, und wer wagt zu behaupten, sie sei schon für immer vorbei? Und deshalb sind solche Stücke wie jenes Hochwälders, der die Seinen in diesen Jahren verlor, wichtig für uns alle. „Nostra res agitur“, weil wir alle – wie es eine seiner handelnden Personen gesteht – unter der Peitsche des Befehls der Versuchung zur Unmenschlichkeit hätten erliegen können und darauf vergessen, gleich dem unseligen Helden seines Stückes.²⁷³

Andererseits waren Brutalität und Angst während des NS-Regimes so alltäglich und allgegenwärtig,

daß der Tod des Mädchens, das [Mittermayer] mit seiner Faust getroffen und in den Kanal gestürzt hat, nur mehr als ein unangenehmer Unglücksfall angesehen wird, der nicht vorausgeplant war. So sehr ist die Verfolgung der Juden zur Gewohnheit geworden, daß er den Vorfall völlig aus seinem Gedächtnis streichen und aus seinem Leben verdrängen konnte. In dem Blick auf die Krankheit seiner Zeit ist er so sehr abgestumpft, daß er selbst die Greuel nicht mehr sah, die begangen worden sind.²⁷⁴

Eng verbunden ist damit die Frage des richtigen Umgangs mit persönlicher Schuld, die im »Befehl« eine wichtige Rolle spielt und durch die Hochwälder wiederum einen Bezug zur Nachkriegszeit herstellt. Im Text präsentiert er dabei unterschiedliche Lösungsansätze für dieses Problem: Während MITTERMAYER durch seinen Freitod seine Verbrechen zu sühnen hofft, geht es DE GOEDE nicht um Bestrafung und DWORNIK interpretiert den Selbstmord des Täters als Buße, mit der jedoch „nichts aus der Welt geschafft, und nichts – aber auch nichts – entschuldigt“²⁷⁵ ist. Im Laufe seiner schriftstellerischen Tätigkeit ist ein Wandel in Hochwälders Position zu dieser Frage zu erkennen, denn während er in seinen frühen Stücken noch die Ansicht vertritt, dass vergangene Verbrechen geahndet

²⁷¹ Vgl. Ebd. S. 208.

²⁷² Vgl. Daviau, D. G.: Fritz Hochwälders' Range of Theme and Form. S. 36f.

²⁷³ Csokor, F. Th.: Zu Hochwälders „Der Befehl“. S. 87.

²⁷⁴ Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 209.

²⁷⁵ Hochwälder, F.: Der Befehl. S. 60.

werden sollen, besteht er im »Befehl« nicht mehr auf einer Bestrafung.²⁷⁶ Man soll sein Augenmerk stattdessen auf die Zukunft richten und in diesem Sinne schließt DWORNIK: „Passen wir auf, daß so eine Zeit nie wiederkehrt. – Das – meine ich – ist wichtiger als alles andere.“²⁷⁷ Hochwälder entzieht sich damit einer klaren Stellungnahme, was wiederum die Unsicherheit der Nachkriegsgesellschaft bei der Frage der Abgrenzung zwischen einer „Schuld der Zeit“ und der Verantwortung des Einzelnen widerspiegelt.²⁷⁸ Bemerkenswert sind meiner Meinung nach in diesem Zusammenhang DWORNIKS Worte an MITTERMAYER über JAN DE GOEDE: „Der Mann ist krank wie Sie – er wird mit der Vergangenheit nicht fertig.“²⁷⁹ Hiermit zeigt ein Autor, der selbst zu den Verfolgten zählte, dass die Schatten der Vergangenheit auf beiden Seiten – Täter und Opfer – lasten können.²⁸⁰

Nicht zuletzt integriert Hochwälder auch einen psychoanalytischen Diskurs in sein Drama: Er selbst spricht im Zusammenhang mit der Figur MITTERMAYER von einer „Ich-Spaltung“²⁸¹, was jedoch im Zentrum der Handlung steht, ist die Verdrängung der Vergangenheit als Abwehrmechanismus. Damit wird in der psychoanalytischen Theorie nach *Anna Freud* jener Vorgang bezeichnet, durch den psychische Inhalte, die mit einem Triebwunsch zusammenhängen, ins Unbewusste zurückgestoßen werden, sodass von ihnen im bewussten Erleben der Person nichts mehr übrig bleibt. Sie verdrängt die Erinnerung an ein Erlebnis, ohne sich bewusst zu sein, dass sie überhaupt etwas vergessen hat.²⁸² Im Stück sucht MITTERMAYER einen DOZENTEN auf, um sich über die Wirkmächtigkeit dieses Abwehrmechanismus zu informieren, woraufhin ihm dieser erklärt, dass die jahrzehntelange Verdrängung eines Verbrechens durchaus möglich ist. Und vielmehr

²⁷⁶ Vgl. Daviau, D. G.: Fritz Hochwälder's Range of Theme and Form. S. 37.

²⁷⁷ Hochwälder, F.: Der Befehl. S. 60.

²⁷⁸ Vgl. Scheichl, S. P.: Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl. S. 292.

²⁷⁹ Hochwälder, F.: Der Befehl. S. 55.

²⁸⁰ Vgl. Scheichl, S. P.: Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl. S. 292.

²⁸¹ Hochwälder, F.: Im Wechsel der Zeit. S. 101.

²⁸² Vgl. Schuster, Peter u. Marianne Springer-Kremser: Bausteine der Psychoanalyse. Eine Einführung in die Tiefenpsychologie. 4. Auflage. Wien: WUV-Universitätsverlag 1997. S. 53.

noch dient sie als Schutz der psychischen Unversehrtheit und als erster Schritt zur Heilung:

DOZENT: Eins ist sicher: Dieser Mensch ist ein Unikum. – Da wimmelt es von Kreaturen, die Fürchterliches begangen haben – es stört sie nicht, sie schlafen ausgezeichnet und sind womöglich noch stolz darauf. – Ihr Kollege könnte sich ins Fäustchen lachen: ein Wall von Zeit schützt ihn – keine Verfolgung, keine Strafe, ergo keine Schuld, und hätte er Zehntausende ermordet. – So urteilt der Normale, der Gesunde. [...]²⁸³

Aus der Präsenz des Unbewussten folgt jedoch auch, dass wir uns selbst nie wirklich und vollständig kennen können – eine der zentralen Hochwälderschen Thesen.²⁸⁴

3.2.2 Sozialhistorische Referenzen

Auch im »Befehl« finden sich zahlreiche Referenzen auf die Realgeschichte, die zur Wirkmächtigkeit des Stückes beitragen und für seine Interpretation eine wesentliche Rolle spielen.

3.2.2.1 Die „Banalität des Bösen“ und die Befehlsnotstandsthese

Mit seiner Figur MITTERMAYER, die die Durchschnittlichkeit repräsentiert, und mit DWORNIKS Argumentation in der Schlusszene des Dramas, dass die Verbrecher von einst heute wie gewöhnliche Menschen aussehen, die man alltäglich auf der Straße sieht und denen man nichts Böses zutraut, liefert Hochwälder eine literarische Verarbeitung der „Banalität des Bösen“ – eine Formulierung von *Hannah Arendt*, die sie in ihrem Bericht über den in der Nachkriegszeit öffentlich geführten *Eichmann*-Prozess in Jerusalem fasst. Damit wird der Gegensatz zwischen der Gewöhnlichkeit eines Charakters und der unermesslichen Grausamkeit seiner Taten ausgedrückt. MITTERMAYER ist wie *Adolf Eichmann* ein Mann ohne Eigenschaften, der sich in erster Linie durch sein Pflichtgefühl charakterisiert. So

²⁸³ Hochwälder, F.: Der Befehl. S. 26.

²⁸⁴ Vgl. Best, A.: *Shadows of the Past: The Drama of Fritz Hochwälder*. S. 59.

argumentierte *Eichmann* im Schlusswort seines Prozesses, dass seine einzige Schuld sein Gehorsam gegenüber den Befehlshabenden gewesen sei und er als Opfer dieser Führungsschicht, die seine „Tugend“ missbraucht habe, angesehen werden müsse.²⁸⁵ Und wie es POKORNY im »Befehl« tut, rechtfertigte *Eichmann* seine verbrecherischen Taten vor Gericht mit ebensolcher Pflichttreue und wies damit jegliche Verantwortung von sich:

So und nicht anders waren die Dinge eben, erheischte es das Gesetz des Landes, gegründet auf den Befehl des Führers. Was er getan hatte, hatte er seinem Bewußtsein nach als gesetzestreuer Bürger getan. Er habe seine *Pflicht* getan, wie er im Polizeiverhör und vor Gericht unermüdlich versicherte, er habe nicht nur *Befehlen* gehorcht, er habe auch das *Gesetz* befolgt.²⁸⁶

Diese These des Befehlsnotstandes, die bei den Kriegsverbrecherprozessen gegen Nationalsozialisten eine zentrale Rolle spielte, ist meiner Ansicht nach eine der bedeutendsten Referenzen auf die Nachkriegszeit im Schauspiel Hochwälders.

3.2.2.2 Die juristische Verfolgung von NS-Verbrechern

Wie bereits im »Himbeerpflücker«, wird auch im verwandten Schauspiel »Der Befehl« die juristische Verfolgung von NS-Tätern thematisiert, was wiederum eine Referenz auf die Nachkriegszeit ist, in der dazu ein erster öffentlicher Diskurs geführt wurde. Dabei fällt Hochwälders Bilanz fatal aus, denn keine einzige Figur, die sich während der Zeit des Nationalsozialismus eines Verbrechens schuldig gemacht hat, wird im Stück seitens der offiziellen Ordnung zur Verantwortung gezogen und vor Gericht gestellt. Gegen POKORNY und HAINZL wird nicht ermittelt, MUFF wird frei gelassen, obwohl bekannt ist, dass er etwas zu verbergen hat und MITTERMAYER, der zu büßen wünscht, wird nicht öffentlich als Mörder entlarvt. Dies, und dass im Fall DE GOEDE überhaupt nur ermittelt wird, da es sich um eine „staatspolitisch wichtige Affäre“²⁸⁷ handelt, kann meiner Meinung nach als Kritik an der laschen Aufarbeitungspraxis der österreichischen Nachkriegszeit seitens eines Verfolgten verstanden werden.

²⁸⁵ Vgl. Arendt, H.: *Eichmann in Jerusalem*. S. 365.

²⁸⁶ Ebd. S. 231.

²⁸⁷ Hochwälder, F.: *Der Befehl*. S. 14.

3.2.2.3 Historische Ereignisse der Kriegs- und Nachkriegsjahre

Das Stück »Der Befehl« wurde von einem realen historischen Ereignis inspiriert: Der Verhaftung *Karl Josef Silberbauers*, der für die Festnahme der Familie *Anne Franks* verantwortlich ist, durch *Simon Wiesenthal* im Jahr 1963. Wie im fiktiven Text ereignete sich das realhistorische Verbrechen in der Prinsengracht in Amsterdam und MITTERMAYER ist ein Polizeibeamter aus Wien, wie es *Silberbauer* war.²⁸⁸ Neben dieser Verarbeitung eines aktuellen Geschehnisses der Nachkriegszeit findet sich im Text ein weiterer Bezug zur Realgeschichte, der weiter zurückliegt: Die Besetzung der Niederlande durch die deutsche Wehrmacht, die im Mai 1940 im Rahmen des sogenannten »Westfeldzuges« stattfand und von der JAN DE GOEDE im ersten Akt des Stückes berichtet.²⁸⁹

3.2.2.4 Personen – Orte – Institutionen

Eine Realperson, die im »Befehl« genannt wird, ist *Gerrit Jan van der Veen*: Dieser war ein holländischer Widerstandskämpfer gegen die deutsche Besetzung der Niederlande während des Zweiten Weltkriegs und ist im Text ein Intellektueller, zu dessen Gruppe JAN DE GOEDE gehörte.²⁹⁰

Darüber hinaus werden im Stück einige real existierende Orte genannt: Die Prinsengracht²⁹¹, die Kerkstraat²⁹² und die Jodenbreestraat²⁹³ in Amsterdam, das Hotel Imperial²⁹⁴ in Wien, das Konzentrationslager Mauthausen²⁹⁵, sowie die Festung Breendonk in Belgien²⁹⁶, die den Nationalsozialisten während ihres Regimes als Auffanglager diente.

²⁸⁸ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 202.

²⁸⁹ Vgl. Hochwälder, F.: Der Befehl. S. 11.

²⁹⁰ Vgl. Ebd.

²⁹¹ Vgl. Ebd.

²⁹² Vgl. Ebd. S. 12.

²⁹³ Vgl. Ebd. S. 43.

²⁹⁴ Vgl. Ebd. S. 15.

²⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 43.

²⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 36.

Außerdem wird die NS-Organisation der Gestapo im Text genannt, sowie deren Hauptquartier in Amsterdam, das sich in der Euterpestraat – heute die *Gerrit van der Veenstraat* – befand. Im Stück berichtet DE GOEDE, dass er in die „Außendienststelle IV/B4“ vorgeladen wurde²⁹⁷: Diese wurde auch als „Juden-“ oder „Eichmannreferat“ bezeichnet und war für die Organisation der „Endlösung der Judenfrage“ zuständig. Zuletzt findet sich noch eine Erwähnung der deutschen Ordnungspolizei während der NS-Zeit: Im Text heißt es, diese Uniformierten waren für die Festnahmen zuständig und wurden als „sogenannte ‚Grüne‘“²⁹⁸ bezeichnet.

²⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 11.

²⁹⁸ Ebd.

4. »Holokaust (Totengericht)«

4.1 Dramenanalyse

Das dritte und letzte Stück, das im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden soll, ist das zu Hochwälders Lebzeiten unveröffentlicht gebliebene »Holokaust«. Neben diesem Titel arbeitete der Autor noch mit einem Zweiten: »Totengericht«. Bei dem Text handelt es sich um ein Schauspiel in drei Akten, das Hochwälder im Jahr 1961 verfasste.²⁹⁹

4.1.1 Inhalt

An einem späten Sommernachmittag sitzen der Verleger ELEMER und MADAME SINGER – beide Überlebende des Holocaust – in der Wohnhalle eines Landhauses an der Côte d'Azur und erwarten die Festnahme des Verräters VICTOR GLASER, der dafür büßen soll, was er seinem eigenen Volk während der NS-Zeit angetan hat. ELEMER, der ein Buch über GLASER veröffentlicht hat, zweifelt daran, dass sie den Gesuchten fassen können, auch wenn MISTER ROBERTS, ein reicher Emigrant und Jurist, viel darin investiert hat. Er will schon abreisen, doch der befehlstreuere BERK verspermt ihm den Weg. MISTER ROBERTS möchte Gott in diese Welt zurückholen, indem er für Gerechtigkeit sorgt. Dazu strebt er einen Prozess gegen GLASER an und ELEMER, BERK und JECHIEL, ein ehemaliger Fallschirmoffizier, sind seine drei Hauptbelastungszeugen. MISTER ROBERTS hat herausgefunden, dass GLASER unter dem Namen „Vitrier“ als Einkäufer einer Pariser Antiquitätenfirma ohne festen Wohnsitz lebt, sowie dass er sich durch eine attraktive und kluge Frau anlocken lassen wird. Er stellt ELEMER in Aussicht, dass er das Geld, das GLASER ihm gestohlen hat, zurückbekommen wird, woraufhin dieser beschließt zu bleiben. JECHIEL, der auf Unterwasserjagd war, erzählt MADAME SINGER, dass er dem Tod nur durch einen Sprung aus dem Deportationszug entkommen konnte. Sie werden von BERK unterbrochen, der berichtet, dass die schöne ROUZA mit

²⁹⁹ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 227.

VICTOR GLASER im Auto sitzt. Diese teilt kurz darauf MISTER ROBERTS mit, dass sie nach Plan vorgegangen sei und GLASER unter dem Vorwand, ihre Tante habe ein wertvolles antikes Möbelstück zu verkaufen, in das Landhaus locken konnte. Dieser fahre soeben das Auto zur Tankstelle und werde dann zurückkommen, um sich das Objekt anzusehen. Dabei schöpfe er keinen Verdacht, dass es eine Falle ist. MISTER ROBERTS ruft ROUZHA und MADAME SINGER in Erinnerung, wie sie nun weiter vorgehen sollen. Als GLASER eintrifft, ist er jedoch misstrauisch. Er gesteht ROUZHA seine wahre Identität und stellt sich freiwillig, denn er ist längst kein Mensch mehr. MISTER ROBERTS, der die Untersuchung leiten will, liest die vier Anklagepunkte gegen GLASER vor: Ihm wird vorgeworfen, mit den SS-Führern Rattengruber und Powolny zusammengearbeitet zu haben, seine Schutzbefohlenen über Ort und Zweck der Deportationen vorsätzlich getäuscht zu haben, die Vermögenden unter diesen erpresst und ihrem Schicksal überlassen zu haben, sowie Verrat und Mord an drei Fallschirmoffizieren. Der Angeklagte bekennt sich in allen Punkten schuldig, erwartet jedoch seinen Freispruch.

ELEMER und JECHIEL prophezeien unterschiedliche Ergebnisse des Prozesses: GLASER werde sich entweder herauswinden oder von BEREK erschossen werden. MISTER ROBERTS rätselt unterdessen, warum GLASER seinen Freispruch erwartet, denn stellen sich alle Anklagepunkte als wahr heraus, müsse es ein Todesurteil geben. Während sie die Abfolge der Zeugenaussagen besprechen, meint MADAME SINGER, dass GLASER unschuldig ist und ROUZHA äußert Bedenken, da sich MISTER ROBERTS zum Richter erhebt. Als der Prozess beginnt bemerkt ROUZHA, dass GLASER eine Verletzung hat, die von einem Schlag BEREKS stammt. Es geht zunächst um die verräterische Zusammenarbeit mit der SS und die Lüge über die Deportationen. GLASER verteidigt sich damit, dass kein anderer Weg blieb, um wenige zu retten: Vereinzelt gab es Widerstand, doch die meisten Ghettoinsassen versuchten, durch Fügsamkeit zu überleben. GLASER versuchte die Menschen über ihr Schicksal aufzuklären, doch sie wollten das Entsetzliche nicht wahr haben. Daher ging er zu Rattengruber und Powolny, die bereits am Endsieg zweifelten, und handelte die Rettung einer Elite von zweitausend Menschen im Austausch für zwei Millionen Dollar aus. Diese ging ihm über alles, weswegen er ELEMER, dem

es in kurzer Zeit gelungen war, eine halbe Million zu beschaffen, nicht wie versprochen auf die Liste setzte. GLASER war sich sicher, dass ELEMER, der für die Summe selbst geraubt und verraten hatte, aus eigener Kraft überleben würde. Dieser ist außer sich vor Wut und behauptet, die Flucht vor dem Gas rechtfertige jedes Mittel. BEREK gesteht, GLASER geschlagen zu haben, da dieser recht hat: Als Ghettopolizist musste BEREK täglich sieben Menschen zur Deportation abliefern, um nicht selbst verhaftet zu werden. Unter seinen Opfern befanden sich auch seine eigenen Eltern. Der Kommandant hätte ihn und seine Kameraden verschont, doch GLASER ließ sie auf Weisung nach Auschwitz bringen, wo nur BEREK die Flucht gelang. GLASER habe, so BEREK, richtig gehandelt. MISTER ROBERTS verlangt von ROUZHA, die Protokoll führt, dieses zu zerreißen. Als letzter Zeuge tritt JECHIEL auf, den GLASER für tot gehalten hat: Nachdem er zunächst mit BEREKS Hilfe versucht, GLASER zu erschießen, schildert er, wie dieser ihn und seine Kameraden, die einen Auftrag zur Sprengung des Westbahnhofes hatten, an die SS verriet. GLASER berichtet, dass die Fallschirmoffiziere zu spät kamen, um Deportationen zu verhindern, dass sie die Rettung der zweitausend jedoch durch ihren Anschlag vereitelt hätten. Er ließ sie daher vorübergehend gefangen nehmen, bis die Elite sicher in der Schweiz war. Dann aber wurde GLASERS Verbündeter Powolny nach Berlin geholt und statt der geplanten Freilassung wurden JECHIELS Kameraden erschossen. Zu dieser Zeit tat niemand recht, schuldlos blieben nur jene, die ins Gas gingen. Im Unterschied zu JECHIEL, stimmt MISTER ROBERTS dem Angeklagten zu und lässt ihn frei. Dies bewirkt jedoch keinen Freispruch vom Gewissen.

Am nächsten Morgen ist GLASER fort. JECHIEL, auf dem die Vergangenheit schwer lastet, will die Verfolgung aufnehmen. ELEMER versucht ihn dazu zu überreden, gemeinsam nach GLASER zu suchen und die Exklusivrechte an dessen Memoiren zu erwerben, woraufhin JECHIEL den Gewinnstrebenden hinauswirft. Auf MISTER ROBERTS' Anordnung sollen sich alle zum Aufbruch bereit machen. MADAME SINGER nimmt GLASER in Schutz und auch MISTER ROBERTS hält JECHIEL zurück: Wenn er einen Verräter sucht, so stehe einer vor ihm, denn er hätte an GLASERS Stelle genauso gehandelt. JECHIEL verliert den Glauben an die Gerechtigkeit und

verlässt das Landhaus. ROUZHA weigert sich, MISTER ROBERTS zu begleiten und will ihr Leben stattdessen GLASER opfern. Dieser kehrt zurück und sucht den Freispruch vom Gewissen. Dazu fällt er in einem Rollentausch mit MISTER ROBERTS, der dieselben Entscheidungen wie er getroffen hätte, ein Todesurteil: Das Ergebnis des Prozesses ist ein Freispruch, denn was geschehen war, musste geschehen. Da der Täter jedoch kein Lebender mehr ist, bedeutet das den Tod. GLASER reicht MISTER ROBERTS den Revolver, doch dieser entscheidet sich für das Vergessen, weist auf BEREK hinter der Schiebetür und flieht. Als GLASER dem ehemaligen Ghettopolizisten gegenübersteht, provoziert er diesen, indem er droht, seiner Schwester die Wahrheit über das Schicksal ihrer Eltern zu erzählen. Der flehende BEREK nimmt ihm den Revolver ab und es kommt zu einem Schuss, durch den GLASER verwundet wird. ROUZHA und MADAME SINGER stützen den Sterbenden, der verlangt, dass BEREK nichts geschehen darf. ROUZHA ruft nach GLASERS Tod die Polizei und meldet, sie habe Ihren Geliebten erschossen, während MADAME SINGER betet, es möge nun genug der Opfer sein.

4.1.2 Analyse

4.1.2.1 Aufbau

Das Drama »Holokaust« ist in drei Akte aufgeteilt, die zugleich die einzigen Unterbrechungen der raumzeitlichen Handlungskontinuität in den Stück markieren. Es gibt keine weitere Einteilung in Szenen, keine Vorhänge oder Schauplatzwechsel, im Unterschied zu den anderen beiden Dramen »Der Himbeerpflücker« und »Der Befehl«, die über solche verfügen.

Formal betrachtet handelt es sich bei dem Text um ein klassisches, geschlossenes Drama. Hochwälder hält die drei Einheiten von Handlung, Ort und Zeit ein: Bei der Handlung steht der Prozess gegen den vermeintlichen jüdischen Verräter VICTOR GLASER im Vordergrund, das gesamte Stück spielt in der Wohnhalle eines Landhauses an der Côte d'Azur und die Geschehnisse erstrecken sich vom Sommernachmittag des ersten bis zum Morgen des zweiten Tages, umfassen somit

weniger als vierundzwanzig Stunden. Was die Regeln der Personenverteilung betrifft, so wird die Dreipersonenregel insofern nicht eingehalten, als beim Prozess gegen GLASER im zweiten Akt vier Personen zugleich auf der Bühne agieren (MISTER ROBERTS, GLASER, ROUZHA und jeweils einer der Hauptbelastungszeugen), beim Anschlagsversuch gegen GLASER sogar fünf (MISTER ROBERTS, GLASER, ROUZHA, JECHIEL und BEREK). Ebenso sind am Ende vier Personen anwesend, als der sterbende GLASER von MADAME SINGER und ROUZHA gestützt wird und auch BEREK sich im Raum befindet. Dennoch lässt sich meiner Ansicht nach hier argumentieren, dass im zweiten Akt ROUZHA als Protokollführerin eine passive Figur ist und BEREK während des Anschlagsversuchs nicht spricht. Ebenso sind BEREK und GLASER am Ende des Dramas passive Figuren – der eine durch seinen Absturz, der andere durch seinen Tod. Somit gibt es in keiner Textstelle gleichzeitig mehr als drei aktive Figuren.

Alle übrigen Regeln der Personenverteilung – das Gesetz der Personenkette und das Verbot neuer Personen nach dem ersten Akt – hält Hochwälder dadurch ein, dass er alle Figuren in allen drei Akten auftreten lässt. In dem Schauspiel treten Personen unterschiedlichen Bildungsgrades und Vermögensstandes auf. Dennoch besteht eine Einheitlichkeit des Redestils, da keine differenzierte Figurensprache eingesetzt wird. Auch die Komposition des Dramas ist symmetrisch und damit klassisch: Nach einer Einführung der handelnden Personen zu Beginn gibt es eine steigende Handlung, wobei das erregende Moment im selbsterwarteten Freispruch GLASERS besteht. Der Prozess gegen diesen, sowie das Urteil des selbsternannten Richters markieren den Höhepunkt, woraufhin die fallende Handlung auf die Katastrophe zusteuert, die GLASERS Tod und ROUZHAS Opfer darstellen.

Betrachtet man ausschließlich diese formalen Kriterien, schreibt Hochwälder von den drei im Rahmen dieser Arbeit analysierten Dramen mit »Holokaust« sein konventionellstes Stück. Legt man den Fokus jedoch auf das darin behandelte Thema – eine differenzierte Darstellung der NS-Opfer, die die Frage einer jüdischen Mitschuld an den Verbrechen dieser Zeit aufwirft – kann Hochwälders

Stück meiner Meinung nach als Tabubruch bewertet werden³⁰⁰, womit ein offenes Moment in das formal geschlossene Regeldrama einfließt. Diese Diskrepanz zwischen Stoff und Form spielte eine wesentliche Rolle bei dem Entschluss des Autors, das Drama nicht zur Aufführung freizugeben.³⁰¹

Im Schauspiel »Holokaust« treten sieben Personen auf (die geringste Personenanzahl im Vergleich zu den anderen beiden Dramen), deren Auftrittsfolge und Redeumfang sich wie folgt darstellen lässt:

Akt	1.	2.	3.
Ort	Wohnhalle eines Landhauses an der Côte d'Azur		
Zeit	später Sommernachmittag		am nächsten Tag, frühmorgens
MADAME SINGER	×	×	×
ROUZHA	×	×	×
VICTOR GLASER	×	×	×
MISTER ROBERTS	×	×	×
ELEMER	×	×	×
JECHIEL	×	×	×
BEREK	×	×	×
Personenzahl	7	7	7
Umfang des Aktes	30	30	19
längste Rede	28 / ELEMER	24 / GLASER	12 / GLASER

Tabelle 3: Auftrittsfolge und Redelänge in »Holokaust (Totengericht)«³⁰²

Der symmetrische Aufbau der Dramenhandlung spiegelt sich in der Gestaltung der Personenauftritte wider: Alle sieben Figuren treten in jedem der drei Akte auf. Die Tabelle zeigt darüber hinaus, dass die ersten beiden Akte denselben Umfang haben, wohingegen der Schlussakt deutlich kürzer ist. Interessant ist außerdem, dass den längsten Monolog im ersten Akt ELEMER spricht, wobei er in diesem durch die Kapitelüberschriften seiner GLASER-Publikation die Anklagepunkte

³⁰⁰ Vgl. Beniston, Judith: Fritz Hochwälder's *Holokaust: A Choice of Evils*. In: "Hitler's First Victim"? Memory and Representation in Post-War Austria. Leeds: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association 2003. S. 66.

³⁰¹ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 147.

³⁰² Tabelle nach Asmuth, B.: Einführung in die Dramenanalyse. S. 45. Maßstab: Umfang des Schauplatzes = Anzahl der angefangenen Seiten laut Ausgabe des Verlages Styria, längste Rede = angefangene Zeilen (ohne Regieanweisungen)/Figur.

gegen den Gesuchten in das Drama einführt. Die längsten Monologe in den übrigen beiden Akten bekommt dann VICTOR GLASER selbst vom Autor zugeteilt: In seiner Rede im zweiten Akt erklärt er, wie es zum vermeintlichen Verrat an den Fallschirmoffizieren gekommen ist und im Monolog des dritten Aktes klagt er mittels Rollentausch nun sich selbst an, die Prämissen der Nationalsozialisten anerkannt und sich zum Richter über Leben und Tod erhoben zu haben.

Vor Beginn des ersten Aktes listet Hochwälder alle Figuren in einem Verzeichnis auf und informiert seine Leserinnen und Leser über die Verortung des Stückes. Bei diesem Text gibt er, im Unterschied zum »Himbeerpflücker« und zum »Befehl«, weder Auskunft über die Zeit, in der die Dramenhandlung spielt, noch Hinweise zur Inszenierung. Mittels Nebentext wird darüber hinaus im ersten Akt der genaue Aufbau des Landhauses geschildert, während es in den restlichen beiden Akten am Anfang jeweils nur kurze Verortungen gibt. Weiterer Nebentext markiert den Vorhang am Ende eines Aktes und den Auftritt oder Abgang einer Person, die bei ihrem ersten Auftritt in den meisten Fällen auch kurz charakterisiert wird. Mit Regieanweisungen werden im Text stumme Handlungen und Pausen ausgewiesen, sowie Informationen über die Intonation oder die emotionale Färbung der Figurenrede erteilt.

4.1.2.2 Handlung, Motive und intertextuelle Bezüge

Die beiden veröffentlichten Arbeitstitel des Stückes rücken unterschiedliche Aspekte seiner Handlung ins Zentrum: Während »Holokaust« den Völkermord an den Juden durch das nationalsozialistische Terrorregime bezeichnet, betont »Totengericht« den Prozess, bei dem es um Leben und Tod geht. Der Richter in diesem Verfahren fällt somit dasselbe Urteil, das der Angeklagte einst über andere Menschen getroffen hat.³⁰³ Interessant ist, dass Hochwälder noch einen dritten

³⁰³ Vgl. Hanlin, Todd C.: »Wer ist schuldlos? – Einzig jene, die ins Gas mußten«: Fritz Hochwälder und sein Nachkriegsstück *Holokaust*. In: Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945. Hrsg. v. Jörg Thunecke. Wuppertal: Arco 2006. S. 181.

Titel für sein Stück erprobte – »Richter«³⁰⁴ – mit dem jene, die urteilen, im Fokus stehen. Da der Prozess gegen GLASER die Handlung des Dramas bestimmt, handelt es sich bei dem Text um ein Gerichtsdrama, wobei er in der Forschung auch als „drame à clef“³⁰⁵, als Schlüsseldrama, analog zum Schlüsselroman, bezeichnet wird: Die Figuren und Ereignisse des fiktiven Textes stellen dabei verschlüsselte historische Personen und wahre Begebenheiten dar. Inwiefern diese Definition auf »Holokaust« zutrifft, werde ich im Rahmen der sozialhistorischen Interpretation dieses Stückes diskutieren. Dass die Atmosphäre des Dramas nicht naturalistisch ist³⁰⁶ zeigt sich bereits an der Gestaltung der Exposition, mit den ersten Worten ELEMERS: „Nein, nein, niemals. – Es ist lächerlich, es ist absurd, Sie wissen nicht, wovon Sie reden, Madame Singer.“³⁰⁷ Während Hochwälder von der steigenden Handlung bis zum Höhepunkt in Form von GLASERS Freispruch, der zugleich sein Todesurteil bedeutet, gekonnt Wendungen einbaut, die ständige Neubewertungen der Situation und der Figuren seitens des Publikums erfordern³⁰⁸, ist die Schlussgebung des Schauspiels dramaturgisch schwach: Es bleibt unklar, warum sich ROUZHA am Ende fast schon melodramatisch opfert, während GLASER beispielsweise auch Selbstmord hätte begehen können³⁰⁹, wie es MITTER-MAYER im »Befehl« tut.

Die aktiven Ereignisse im Drama umfassen die Falle, die GLASER gestellt wird, seine Verhaftung und den Prozess gegen ihn, bis zum tödlichen Schuss und ROUZHAS Opfer. Dem gegenüber steht als passives Geschehen die Darstellung von Gewissensverlust und Verfall der Menschlichkeit.³¹⁰ Neben den auf der Bühne gespielten Handlungen gibt es auch in diesem Drama Ereignisse, von denen die Figuren lediglich berichten: Dazu zählt in erster Linie alles, was während der NS-Zeit geschehen ist, die damaligen Handlungen und Verfehlungen der Figuren, sowie ihre Lebensgeschichten. Auch MISTER ROBERTS' Fahndung nach VICTOR

³⁰⁴ Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holokaust: A Choice of Evils*. S. 79.

³⁰⁵ Ebd. S. 66.

³⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 72.

³⁰⁷ Hochwälder, Fritz: *Holokaust (Totengericht)*. Schauspiel in drei Akten. Mit Radierungen von Alfred Hrdlicka. Graz/Wien/Köln: Styria 1998. S. 9.

³⁰⁸ Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holokaust: A Choice of Evils*. S. 72.

³⁰⁹ Vgl. Baker, P. R.: *A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder*. S. 179.

³¹⁰ Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holokaust: A Choice of Evils*. S. 82.

GLASER und das Anlocken des Gesuchten durch ROUZHA werden nicht dargestellt. Darüber hinaus ist interessant, dass auch die beiden physisch gewalttätigsten Handlungen in der Gegenwart der Dramenhandlung nur berichtet, beziehungsweise indirekt dargestellt werden: Der Schlag BEREKS im zweiten Akt und der tödliche Schuss, durch den GLASER im letzten Akt stirbt.

Auch in »Holokaust« lassen sich Wissensunterschiede zwischen den Figuren feststellen: So denkt man im Landhaus, dass GLASER keinen Verdacht schöpft, doch dieser ist sich der Falle bewusst, in die er tappt. Nur er kennt die Wahrheit, die durch den Prozess ans Tageslicht gebracht wird. Und am Ende wird GLASER durch BEREK erschossen, der damit verhindern will, dass seine Schwester die Wahrheit über das Schicksal ihrer Eltern erfährt.

Täuschungen betreffen im Stück zunächst die wahren Identitäten der Figuren, die im Fall von MISTER ROBERTS und MADAME SINGER bis zuletzt nicht geklärt werden. Dass sich VICTOR GLASER „Vitrier“, französisch für „Glaser“ nennt, zeigt, wie oberflächlich die Maskierungen im Stück funktionieren. Auch die Falle, die diesem gestellt wird, wirkt durch ihre Schwäche fast komisch: So fallen dem Gesuchten im Landhaus sofort das viele Geschirr, die offene Flasche Rum und das Unterwasserjagdgerät auf – Dinge, die nicht zu den beiden Damen passen wollen, die dort angeblich wohnen.³¹¹ Auch die drei Belastungszeugen ELEMER, JECHIEL und BEREK täuschen, indem sie ihre eigene Schuld verschweigen und verleugnen. Unter diesen verzweifelt lediglich BEREK im Laufe des Schauspiels an seinen Verfehlungen. Und schließlich täuscht auch GLASER BEREK, damit dieser ihm den Tod und damit den erwünschten Freispruch vom Gewissen bringt.

Das Motiv der Schuld und ihrer Sühne, sowie die Frage nach Gerechtigkeit sind die zentralen Themen, die Hochwälder in »Holokaust« diskutiert. Während er in seinen frühen Werken für die Wiederherstellung der Gerechtigkeit durch eine Bestrafung der Schuldigen plädiert, geht es dem Autor in seinen späteren Stücken, wie beispielsweise »Holokaust« oder »Der Befehl«, stärker um das Ab-

³¹¹ Vgl. Ebd. S. 72.

schließen der Vergangenheit zugunsten der Zukunft.³¹² Durch den Prozess gegen GLASER wird Gerechtigkeit gesucht, die jedoch nicht zu finden ist. Und während JECHIEL bis zum Schluss verlangt, dass der Angeklagte für seine Verbrechen sühnen soll, wird im Laufe des Prozesses deutlich, dass die Schuldfrage weitaus komplexer ist als sie zu Beginn erscheint: Welche Rolle spielt die Rettung weniger angesichts der Vernichtung von Hunderttausenden? Und wer konnte in einer solchen Zeit angesichts der Bedrohung des eigenen Lebens überhaupt schuldlos bleiben? Für MISTER ROBERTS ist Gerechtigkeit in erster Linie ein theologisches Problem: Indem er sie wiederherstellt, hofft er, Gott in die Welt zurückzuholen. Am Ende des Dramas tut er seine Suche jedoch als Wahn ab und entscheidet sich für das Vergessen, ebenso wie es ELEMER mit seinen eigenen Verfehlungen tut. Zugleich werden bei der Schuldfrage auch zwei Ebenen unterschieden – die juristische und die moralische: Während GLASER nach seinen Schilderungen den juristischen Freispruch erhält, ist der moralische Freispruch von der Schuld für ihn nur durch den Tod zu erlangen. Letztlich ist es die „Unmöglichkeit des Richtens“³¹³, die das Schauspiel vorführt.

Das unterdrückte Gewissen stellt Hochwälder anhand zweier Belastungszeugen dar, die selbst etwas zu verbergen haben: ELEMER war skrupellos und hat andere bestohlen, um sich selbst auf die Rettungsliste setzen zu lassen. Und BEREK hat täglich sieben seiner Mitmenschen zur Deportation abgeliefert, darunter auch seine eigenen Eltern. Letzterer wird im Laufe des Prozesses jedoch von seinem Gewissen überrollt, wodurch er GLASERS Provokation erliegt und den tödlichen Schuss abfeuert.

An BEREK zeigt Hochwälder auch das Problem des Befolgens von Befehlen auf: Dieser hat zunächst den NS-Kommandanten gehorcht und ist in der Gegenwart des Stückes dann MISTER ROBERTS hörig. Darüber hinaus ist BEREKS erstes Wort im Drama „Befehl“.³¹⁴ Aber auch JECHIEL ist durch sturen Gehorsam charakteri-

³¹² Vgl. Hanlin, T. C.: »Wer ist schuldlos? – Einzig jene, die ins Gas mußten«: Fritz Hochwälder und sein Nachkriegsstück *Holokaust*. S. 182.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 185.

siert, denn er hielt an dem Befehl, den Westbahnhof zu sprengen, fest, obwohl diese Tat ihren Nutzen nicht mehr erfüllt hätte.

Der Konflikt zwischen Macht und Recht ist in dem Text einerseits durch den Machtmissbrauch des NS-Regimes präsent, sowie andererseits durch den Prozess gegen GLASER: Dabei handelt es sich jedoch um eine private Verhandlung und nur unter dieser Voraussetzung stellt sich der Beschuldigte mit den Worten: „In dieses Haus blickt die Welt nicht.“³¹⁵ MISTER ROBERTS schwingt sich infolge zum Richter auf und übt damit eine Macht aus, die ihm von Rechts wegen nicht zusteht. Auch im größeren Kontext spielt dieses Motiv eine Rolle: Das Urteilen darüber, wer leben und wer sterben soll – das Verbrechen GLASERS, dessen sich auch MISTER ROBERTS schuldig macht – steht keinem Menschen zu.

An VICTOR GLASER wird außerdem der Konflikt zwischen Gut und Böse innerhalb des Individuums vorgeführt: Er hat Böses in Kauf genommen, um Gutes zu tun, kämpft jedoch mit seinem Gewissen, was ihn schlussendlich das Leben kostet.

Von einem Tauschgeschäft der jüdischen Hilfsorganisation mit den Nationalsozialisten handelt auch das Stück »Joel Brand. Die Geschichte eines Geschäfts« von *Heinar Kipphardt*.³¹⁶ Darüber hinaus besteht ein thematischer Zusammenhang zwischen »Holokaust« und den späteren Stücken Hochwälders, die im Rahmen dieser Arbeit bereits analysiert wurden: So wird der Befehlsgehorsam BEREKS und das Ver zweifeln an der Vergangenheit GLASERS im »Befehl« durch die Figur MITTERMAYER wieder aufgegriffen. Und eine Referenz auf das versenkte Gold im »Himbeerpflücker« findet sich bereits in dem unveröffentlichten früheren Drama, als ELEMER sein Geld zurückverlangt und GLASER ihm mit den Worten antwortet: „Kauf dir einen Taucheranzug und steig in einen bayrischen See – vielleicht findest du dort dein Geld.“³¹⁷ Dennoch gibt es einige Unterschiede zwischen »Holokaust« und diesen beiden Dramen: Während »Der Befehl« und »Der Himbeerpflücker« im Österreich der Nachkriegszeit spielen und die Kollektivschuld thematisieren, ist »Holokaust« in Frankreich verortet und setzt sich mit

³¹⁵ Hochwälder, F.: *Holokaust (Totengericht)*. S. 36.

³¹⁶ Vgl. Bortenschlager, W.: *Der Dramatiker Fritz Hochwälder*. S. 148.

³¹⁷ Hochwälder, F.: *Holokaust (Totengericht)*. S. 59.

der jüdischen Beteiligung an der Vernichtungsmaschinerie der Nazis auseinander.³¹⁸ Darüber hinaus werden *Stéphane Mallarmé* und *Charles Baudelaire* im Text als Autoren erwähnt, deren Werke GLASER behauptet ins Polnische übersetzt zu haben. Und MISTER ROBERTS bezieht sich außerdem auf den Rabbiner *Hillel*, als er GLASER anklagt, die von der Deportation Betroffenen nicht über ihr Schicksal aufgeklärt zu haben: „Hillel spricht: ‚Wenn jemand weiß, daß seinem Nebenmenschen Gefahr droht, es aber demselben verheimlicht oder nicht kundtut, so ist er ebenfalls als Mörder zu bezeichnen.‘“³¹⁹ Zuletzt findet sich mit der Eisscholle – ein Symbol für eine Extremsituation, in der es um das reine Überleben geht, die Zivilisation zusammengebrochen und der Mensch unfähig ist, moralische Werte aufrechtzuerhalten – ein intertextueller Bezug zu *George Taboris* Auschwitz-Stück »Die Kannibalen«³²⁰:

GLASER: Haben Sie je die Ankunft eines Elendstransporters miterlebt? – Die Eisscholle, Mister Roberts.

ROBERTS: Die Eisscholle?

GLASER: Das Experiment bleibt wiederholbar: Menschen jeglicher Art und Rasse, im Packeis treibend – gut, böse; feinfühlig, stumpf; gebildet, ungebildet; Analphabeten, Professoren – was geschieht auf kleinstem Raum, ohne Nahrung, ohne Hoffnung, nach drei, nach sieben Wochen?

Roberts schweigt.

GLASER: Man schlägt den Schwächsten tot und frißt ihn schmatzend. *Trocken*: Nichts anderes geschah.³²¹

4.1.2.3 Figuren und ihre Rede

In seinem Drama »Holokaust« verzichtet Hochwälder im Unterschied zu den anderen beiden analysierten Texten auf sprechende Namen. Meiner Ansicht nach sind solche angesichts der realhistorischen Verbindung des Stückes, die ich noch darstellen möchte, auch nicht notwendig. Dennoch weisen zwei Figuren meiner Einschätzung nach eine für das Wiener Volkstheater charakteristische typenhafte Zeichnung auf: ELEMER ist der Geizhals und MISTER ROBERTS der Wohltäter. All-

³¹⁸ Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holokaust: A Choice of Evils*. S. 82.

³¹⁹ Hochwälder, F.: *Holokaust (Totengericht)*. S. 50.

³²⁰ Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holokaust: A Choice of Evils*. S. 78.

³²¹ Hochwälder, F.: *Holokaust (Totengericht)*. S. 68.

gemein betrachtet besitzt »Holokaust« unter den drei Dramen das kleinste Personenrepertoire.

Der Protagonist des Schauspiels ist VICTOR GLASER. Er ist der gesuchte jüdische Verräter, der im ersten Akt zunächst durch andere Figuren charakterisiert wird: ELEMER beschreibt ihn als skrupellosen Verbrecher, der ihn um sein Geld betrogen und seinen Henkern ausgeliefert hat. Im Laufe des Prozesses kennzeichnet JECHIEL ihn als arrogant und wenig vertrauenswürdig. MISTER ROBERTS' Recherche zufolge lebt GLASER unter dem Namen „Vitrier“ ohne festen Wohnsitz in Frankreich und arbeitet als Einkäufer einer Pariser Antiquitätenfirma, wobei er oft im Spielkasino anzutreffen ist. Bei seinem ersten Auftritt im Drama charakterisiert ihn auch Hochwälder als auf den ersten Eindruck unsympathisch wirkend: Er ist ein mittelgroßer, arroganter Intellektueller nahe den Sechzig. Dabei schreibt er GLASER jedoch auch eine literarische Ader zu: Er hat französische Poesie ins Polnische übersetzt. ROUZHA beschreibt ihn hingegen als eiskalten Mann mit einer messerscharfen Stimme. Ihm wird vorgeworfen mit SS-Führern paktiert, den Zweck der Deportationen verschwiegen, seine Schutzbefohlenen erpresst und drei Fallschirmoffiziere an ihre Mörder verraten zu haben. Im Verlauf des Stückes wird jedoch deutlich, dass GLASER in allen Punkten, die ihm zur Last gelegt werden, versucht hat, menschlich zu handeln. Durch die Selbstreflexion, die er zeigt, und seinen überlegenen Intellekt verbessert sich so die Einstellung des Publikums zu dieser Figur.³²² Auch MADAME SINGER, MISTER ROBERTS, BEREK und ROUZHA beurteilen GLASER am Ende des Stückes signifikant positiver als zu Beginn. Im Gegensatz zum Angeklagten rücken die moralischen Verfehlungen seiner Ankläger stärker in den Vordergrund. Und während diese versuchen, ihre Schuld zu verbergen oder zu vermindern, verteidigt GLASER sich und sein Handeln nicht, sondern schildert lediglich, was damals geschehen ist.³²³ Im Unterschied zu seinen Belastungszeugen besteht er darauf, dass es zu keiner weiteren Beschuldigung kommt, denn damals handelte man unter außergewöhnlichen

³²² Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holokaust*: A Choice of Evils. S. 78.

³²³ Vgl. Hanlin, T. C.: »Wer ist schuldlos? – Einzig jene, die ins Gas mußten«: Fritz Hochwälder und sein Nachkriegsstück *Holokaust*. S. 181.

und grausamen Umständen.³²⁴ GLASER leidet unter der Vergangenheit und wünscht sich eine Befreiung von seinem Gewissen, die nur durch den Tod zu erlangen ist – eine Parallele zu MITTERMAYER im »Befehl«.³²⁵ Durch einen Rollentausch im letzten Akt wird besonders deutlich, welcher Verbrechen sich GLASER schuldig gemacht hat: Zum einen hat er sich zum Richter über Leben und Tod erhoben, indem er die Rettungslisten zusammenstellte, und zum anderen hat er durch dieses Handeln die ideologischen Prämissen der Nationalsozialisten akzeptiert. Er hat sich zum Werkzeug des Bösen machen lassen und gab dafür seine Menschlichkeit auf.³²⁶

MISTER ROBERTS wird vom Autor als Sechzigjähriger mit einer gedrungenen Gestalt beschrieben und durch ein leidenschaftliches, aber beherrschtes Temperament charakterisiert. Das Publikum erfährt im Laufe des Dramas, dass er der Enkel eines armen, nach Amerika ausgewanderten Ostjuden und der Sohn eines reichen Industriellen ist, wobei „Roberts“ nicht sein wahrer Name ist. Er ist ein Jurist, der am inhaltslosen Leben verzweifelt, und sieht es als seine Aufgabe an, Gerechtigkeit herzustellen, um Gott eine Rückkehr in die Welt zu ermöglichen. Daher setzt er sein Vermögen ein, um den vermeintlichen Verräter GLASER zu finden und zu bestrafen. Im Laufe der Untersuchung wird MISTER ROBERTS bewusst, dass er in jedem Punkt wie der Angeklagte gehandelt hätte, weswegen er diesen in die Freiheit entlässt. Im Zuge dessen macht er sich jedoch desselben Vergehens schuldig wie GLASER, indem er sich anmaßt über andere zu richten. Dennoch besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen MISTER ROBERTS und GLASER: Letzterer stellt sich der Verantwortung für seine Taten in einem Prozess, während MISTER ROBERTS sich für Flucht und Vergessen entscheidet.³²⁷ Und bezogen auf ROUZHA werden die beiden Männer zu Rivalen.

Im Prozess gegen GLASER werden drei Zeugen aufgerufen: Der Verleger ELEMER KLEIN ist über sechzig Jahre alt und durch kaufmännische Rücksichtslosigkeit charakterisiert. Er hat mit GLASER an derselben Universität studiert und dessen

³²⁴ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 185.

³²⁵ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 149.

³²⁶ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 188.

³²⁷ Vgl. Ebd. 186f.

Baudelaire-Übersetzung herausgebracht. Von Beginn des Dramas an wird deutlich, dass es ELEMER nur ums Geld geht: Sein Ziel bei dem Prozess ist es, die halbe Million, die GLASER ihm im vermeintlichen Austausch für einen Platz auf der Liste abgenommen hat, zurückzubekommen. Dabei gerät er jedoch selbst in Bedrängnis, als klar wird, dass er zweifelhafte Maßnahmen angewendet hat, um das Geld für seine Rettung zu beschaffen. ELEMERS skrupellose Gewinnsucht erreicht im letzten Akt ihren Höhepunkt, als er klar macht, dass er hinter den Exklusivrechten für GLASERS Memoiren her ist.

Der breitschultrige und befehlstreue BEREK ist im Unterschied zu ELEMER wortkarg und wird vom Autor als „primitiver Polizistentyp“³²⁸ in den Text eingeführt. Das Publikum erfährt, dass er eine Schwester hat, die nicht erfahren soll, dass es BEREK war, der als Ghettopolizist in seiner Not ihre Eltern zur Deportation schleppte. Er ist derjenige, der auf GLASER schießt, aus Furcht davor, dass die Wahrheit über sein Verbrechen ans Licht kommt.

JECHIEL ist Mitte Dreißig und Hochwälder beschreibt ihn als charmanten, jedoch auch zu Brutalität fähigen Mann. Während der NS-Zeit war er Fallschirmoffizier und hatte den Auftrag, den Westbahnhof zu sprengen. Er macht GLASER für das Scheitern seiner Mission und den Tod seiner Kameradin und seines Kameraden verantwortlich. JECHIEL selbst konnte seinen Mördern nur durch einen Sprung aus dem Deportationszug entkommen. Ebenso wie GLASER leidet er unter der Vergangenheit, sieht sich im Unterschied zu diesem aber als jähzorniger Rächer. Am Ende des Dramas verliert er den Glauben an die Gerechtigkeit und gibt auf.

Die drei Belastungszeugen sind von Anfang an unsympathische Figuren – sie sind durch Geldgier, Brutalität und Rachsucht gekennzeichnet.³²⁹ Dabei entwickelt sich unter diesen lediglich BEREK weiter, denn während ELEMER und JECHIEL ihr eigenes Verhalten nicht überdenken, bricht BEREK unter der Last seines Gewis-

³²⁸ Hochwälder, F.: *Holokaust (Totengericht)*. S.11.

³²⁹ Vgl. Hanlin, T. C.: »Wer ist schuldlos? – Einzig jene, die ins Gas mußten«: Fritz Hochwälder und sein Nachkriegsstück *Holokaust*. S. 180.

sens zusammen und gesteht ein, dass GLASER damals richtig daran getan hat, ihn zu entfernen.³³⁰

Die beiden weiblichen Figuren im Schauspiel, MADAME SINGER und ROUZHA, haben gemeinsam, dass sie GLASER zunächst fürchten, ihre Meinung jedoch ändern und sodann Partei für ihn ergreifen. MADAME SINGER ist Deutsche und hat den Holocaust, durch den sie alle Angehörigen verloren hat, überlebt, indem sie in Südfrankreich von einfachen Bauern versteckt wurde. Von MISTER ROBERTS wird sie als die „Güte in Person“³³¹ charakterisiert. MADAME SINGER repräsentiert den menschlichen Anstand: Sie weist das Verhalten der drei Zeugen zurück, streitet dabei vor allem mit ELEMER und kritisiert JECHIELS Brutalität. Im Unterschied zu ihnen glaubt sie an GLASERS Unschuld. MADAME SINGER hat den Glauben an die Menschheit trotz ihrer grausamen Vergangenheit nicht verloren, da sie durch die Hilfe, die sie erfahren hat, weiß, dass es Gutes in der Welt gibt.³³²

ROUZHA ist in ihren Dreißigern und wird vom Autor als bildschön dargestellt. Sie ist der Köder, mit dem es MISTER ROBERTS gelingt, GLASER zu fassen, sie fühlt sich bei dieser Täuschung jedoch unwohl. Als einzige Figur im Stück bleibt ihre Vergangenheit im Verborgenen. Zu Beginn des Prozesses ist ROUZHA von dem Angeklagten angewidert, doch im Verlauf betrachtet sie ihn aufmerksam und entscheidet sich im letzten Akt gegen MISTER ROBERTS und für GLASER: Ihre Beziehung zu dem älteren Mann sollte vor der Einsamkeit schützen und sie zerbricht schlussendlich daran, dass sie MISTER ROBERTS' Einstellung zurückweist.³³³ ROUZHA möchte GLASER fortan ihr Leben opfern und als dieser erschossen wird, sorgt sie dafür, dass sein letzter Wunsch, BEREK möge nichts geschehen, in Erfüllung geht, indem sie der Polizei meldet, sie hätte den Schuss abgefeuert. Mit dieser Tat setzt sie jedoch den ewigen Kreis der Opfer fort, den MADAME SINGER mit den letzten Worten im Drama beklagt.³³⁴

³³⁰ Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holokaust*: A Choice of Evils. S. 76.

³³¹ Hochwälder, F.: *Holokaust* (Totengericht). S. 45.

³³² Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 189.

³³³ Vgl. Ebd.

³³⁴ Vgl. Hanlin, T. C.: »Wer ist schuldlos? – Einzig jene, die ins Gas mußten«: Fritz Hochwälder und sein Nachkriegsstück *Holokaust*. S. 180.

Während MADAME SINGER und ROUZHA meiner Einschätzung nach Figuren der Moral sind, können ELEMER und JECHIEL den Figuren der Unmoral zugeordnet werden. Aufgrund der vorangegangenen Charakterisierung würde ich die übrigen drei Figuren als moralisch ambivalent einstufen: VICTOR GLASER setzt sich mit seiner Vergangenheit auseinander und ein Ansatz davon ist trotz seiner Vergehen meiner Ansicht nach auch bei BEREK zu finden. Und MISTER ROBERTS maßt sich einerseits an, über andere zu richten, setzt sich andererseits aber für die Opfer von Verfolgung ein.

Die sieben Figuren des Schauspiels stehen in folgender Beziehung zueinander:

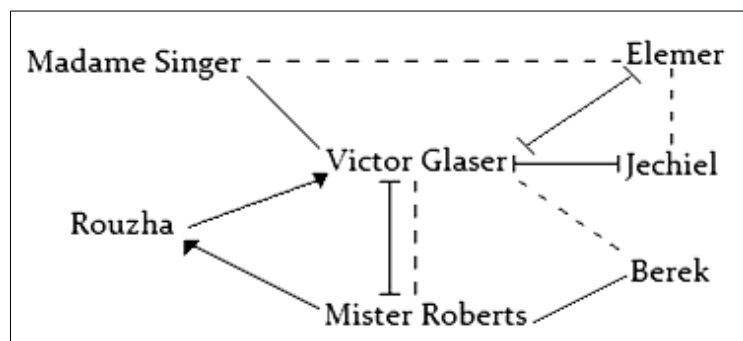


Bild 3: Figurenkonstellation in »Holokaust (Totengericht)«³³⁵

Wie im »Befehl« tritt auch im Stück »Holokaust« die Sprache hinter die Handlung: Der Redestil der einzelnen Figuren ist wenig differenziert gestaltet, weist bildungssprachliche Merkmale auf und ist aufgrund der Situationsgebundenheit durch die Verwendung von juristischen Fachausdrücken (wie beispielsweise „fusillieren“³³⁶, „Lynchjustiz“³³⁷ oder der „Delinquente“³³⁸) gekennzeichnet. Besonders auffällig ist in diesem Schauspiel jedoch der Einsatz von Fremdsprachen: Da die Dramenhandlung in Frankreich verortet ist, finden sich durchgehend französische Ausdrücke und Phrasen in dem Text, von der Ansprache der Figuren mit „Madame“³³⁹, „Monsieur“³⁴⁰ und „Mademoiselle“³⁴¹, bis hin zur Bezeichnung GLA-

³³⁵ Skizze nach Asmuth, B.: Einführung in die Dramenanalyse. S. 97. Legende: einfache Linie = normale oder wenig gestörte Beziehung, Pfeil = einseitig erstrebte Beziehung, begrenzte Linie = gegnerische Beziehung, durchbrochene Linie = gestörte Beziehung.

³³⁶ Hochwälder, F.: Holokaust (Totengericht). S. 63.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Ebd. S. 15.

³³⁹ Ebd. S. 11.

SERS als „le traître juif“³⁴². Das Weltbürgertum durch die jüdische Diaspora zeigt sich nicht nur an den falschen Identitäten der Figuren, sondern auch an der Verwendung unterschiedlicher Sprachen³⁴³, allen voran des Englischen durch MISTER ROBERTS, JECHIEL und ELEMER. Darüber hinaus finden sich mit „Unterläufel“³⁴⁴ auch ein Ausdruck aus dem Wienerischen und mit „gebenscht“³⁴⁵ eine Bezeichnung aus dem Jiddischen.

Neben diesen Aspekten werden in »Holokaust« auch unterschiedliche Redewendungen eingesetzt, darunter »jemand schlägt einen Haken wie ein Kaninchen«³⁴⁶, „nicht um ein Jota anders hätte ich gehandelt“³⁴⁷, „mir ist der Star gestochen“³⁴⁸ und „wer mit dem Teufel speist, muß einen langen Löffel haben“³⁴⁹, wie auch das abgewandelte Sprichwort „Wer im Recht ist, brüllt nicht“³⁵⁰. Zuletzt weist die Figurenrede GLASERS ein weiteres interessantes sprachliches Merkmal auf, da seine Leidenschaft für das Glücksspiel in diese Eingang findet: „Wie meisterhaft der Kiebitz in die Karten guckt“³⁵¹ und „Ich spielte Vabanque, der Einsatz ging verloren“³⁵² sind zwei Beispiele dafür.

4.1.2.4 Darstellung von Raum und Zeit

In diesem Schauspiel gebraucht Hochwälder eine klassizistische Dramenstruktur, denn er hält sowohl die Einheit des Ortes, als auch die der Zeit ein.

Der Schauplatz der Handlung ist ein fiktives Landhaus an der nicht-fiktiven Côte d’Azur in Frankreich. Das Publikum erhält lediglich Einblick in die Wohnhalle, in

³⁴⁰ Ebd. S. 30.

³⁴¹ Ebd. S. 20.

³⁴² Ebd. S. 10.

³⁴³ Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder’s *Holokaust*: A Choice of Evils. S. 72.

³⁴⁴ Hochwälder, F.: *Holokaust* (Totengericht). S. 67.

³⁴⁵ Ebd. S. 89.

³⁴⁶ Ebd. S. 13.

³⁴⁷ Ebd. S. 79 u. 85.

³⁴⁸ Ebd. S. 80.

³⁴⁹ Ebd. S. 35 u. 86.

³⁵⁰ Ebd. S. 65.

³⁵¹ Ebd. S. 52.

³⁵² Ebd. S. 65.

der alle Figuren in allen drei Akten auftreten. Die übrigen Räumlichkeiten der Villa werden nicht bespielt, obwohl der Autor sie zu Beginn des ersten Aktes detailliert skizziert: Die geräumige und stilvoll möblierte Wohnhalle wird links durch eine Schiebetür von einem Büro im Stil *Ludwigs des XVI.* getrennt, sie besitzt einen offenen Kamin und es gibt einen schmalen Gang zur Küche. Auf der rechten Seite der Bühne befindet sich ein langgestreckter Eingangskorridor mit einer geschwungenen Treppe, die zu den Räumlichkeiten des Oberstockes führt. Und im Hintergrund bietet eine breite Glaswand mit einem Ausgang in einen mediterranen Garten einen Ausblick auf das Meer. Bei der Wohnhalle im Zentrum der Bühne handelt es sich um einen privaten Raum und bei dem darin abgehaltenen Prozess daher um eine private Verhandlung, was für das Geschehen eine wesentliche Rolle spielt und einen Gegensatz zu den öffentlichen Kriegsverbrecherprozessen bildet, von denen im Stück auch die Rede ist.

Die Handlungszeit von »Holokaust« umfasst den Zeitraum vom späten Sommer nachmittag des ersten bis zum Morgen des nächsten Tages. Während die Erzählordnung chronologisch verläuft, ist die Vergangenheit durch die individuellen Erinnerungen der Figuren und den Prozess präsent, bei dem die Verbrechen der NS-Zeit geschildert werden. Im Zusammenhang mit der Zeitstruktur des Schauspiels ist meiner Ansicht nach hervorzuheben, dass es zu Beginn des zweiten Aktes zwei Vorausdeutungen gibt, die sprachlich ähnlich gestaltet sind und die sich beide auf das Schicksal GLASERS beziehen:

ELEMER: [...] Passen Sie auf, meine Herren, er wird die Ereignisse so darstellen, daß uns zuletzt nichts übrig bleibt, als zu erklären: Verzeihen Sie die Belästigung, cher Monsieur, wir sehen ein, Sie haben das Beste gewollt, wir hätten an ihrer Stelle nicht anders gehandelt. – Das wird das Resultat sein.

[...]

JECHIEL: [...] Ich wette er bleibt stumm, bis Berek ihn über den Haufen schießt.
– Das wird das Resultat sein.³⁵³

Sowohl ELEMER als auch JECHIEL behalten recht – der eine den Ausgang des Prozesses betreffend, der andere mit dem Tod des Angeklagten durch BEREKS Schuss.

³⁵³ Ebd. S. 41.

4.2 Sozialhistorische Interpretation

4.2.1 Gesamtinterpretation des Stückes

In »Holokaust« zeigt Hochwälder wiederum einen Aspekt der Vergangenheit auf, der auf die Gegenwart der Nachkriegszeit einwirkt: Das Stück handelt von der jüdischen Verstrickung in die Vernichtungsmaschinerie der Nationalsozialisten.³⁵⁴ Dabei geht es dem Autor keineswegs um einen Versuch, das Ausmaß des Holocaust darzustellen, so dies überhaupt dargestellt werden kann. Stattdessen macht er die Reichweite der zerstörerischen Ideologie dieser Zeit, durch die die Unschuldigen zu Mitschuldigen wurden, zum Thema seines Dramas. Der Wille zum Überleben war es, der die Opfer zur Beteiligung an den damaligen Verbrechen trieb und einfache Menschen zu Unmenschen werden ließ. Daher steht die Frage danach, wer in einer solchen Zeit überhaupt unschuldig bleiben konnte, im Fokus des Schauspiels.³⁵⁵ Im Unterschied zum »Himbeerpflücker« und zum »Befehl« tritt die Rolle der Nationalsozialisten in diesem Stück zurück, während die Zusammenarbeit jüdischer Funktionäre mit diesen in den Vordergrund rückt.³⁵⁶

Damit greift Hochwälder eine Thematik auf, die in der Nachkriegszeit kontrovers diskutiert wurde: 1952 verfasste der israelische Journalist *Malchiel Grünwald* ein politisches Pamphlet, in dem er *Rudolf Kasztner*, Führungsperson im jüdischen Komitee für Hilfe und Rettung, beschuldigte, mit den Nationalsozialisten zusammengearbeitet zu haben. Während des international Aufsehen erregenden Prozesses gegen *Adolf Eichmann* in Jerusalem wurde dieser Fall aufgegriffen. Die Debatte über eine jüdische Mitschuld am Holocaust wurde infolgedessen besonders durch die umstrittene Publikation »Perfidy« des Journalisten und Drehbuchautors *Ben Hecht* angestoßen: In diesem Werk klagt er nicht nur *Kasztner* der Kollaboration mit den Nazis an, sondern behauptet darüber hinaus, dass die ungarischen Jüdinnen und Juden von ihren Oberhäuptern deshalb im Stich gelassen wurden, weil sie der elitären Vision eines zukünftigen Staates Israel im Weg

³⁵⁴ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 147.

³⁵⁵ Vgl. Hanlin, T. C.: »Wer ist schuldlos? – Einzig jene, die ins Gas mußten«: Fritz Hochwälder und sein Nachkriegsstück *Holokaust*. S. 177ff.

³⁵⁶ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 179.

standen.³⁵⁷ Kritik an den Judenräten wird auch vom Schriftsteller *H.G. Adler* in seinem 1955 veröffentlichten dokumentarischen Werk »Theresienstadt 1941 – 1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft« geübt, an dem Hochwälder sich bei seinen Recherchen für »Holokaust« orientierte.³⁵⁸ Wie ich in dieser Arbeit bereits angemerkt habe, könnte neben den dramaturgischen Schwächen des Textes auch dessen Thema Hochwälder zur Zurückhaltung des Stückes bewogen haben. In einer Zeit, in der eine breite Auseinandersetzung mit der jüngeren Vergangenheit noch vielfach problematisch war, in der eine Mitschuld Österreichs an den Verbrechen des Nationalsozialismus nicht vollständig eingestanden und stattdessen der »Opfermythos« hochgehalten wurde, wäre das Aufzeigen einer jüdischen Mitschuld am Holocaust besonders kontrovers diskutiert worden, und für Hochwälder hätte das Risiko bestanden, missverstanden zu werden.³⁵⁹

Interessant ist meiner Meinung nach, dass sich die Ansichten, die der Autor in dem Drama verarbeitet, mit denen *Hannah Arendts* decken, wie sie sie in ihrem *Eichmann*-Bericht ausführt: So wie es GLASER im Text eingesteht, hat auch *Kasztner* laut der Philosophin die Prämissen der »Endlösung« akzeptiert, indem er eine elitäre Auswahl unter den Opfern vorgenommen hat.³⁶⁰ Diese ideologische Verbindung zwischen Täter und Opfer entstand aus dem Kampf ums Dasein heraus und ist die Grundidee von »Holokaust«:

The connection between the prisoner's struggle for survival and the malign spirit of their persecutors lies firstly in their abandonment of moral life. Secondly, in accepting that only the strongest of them will survive and engaging in that struggle, the prisoners have unconsciously absorbed the Darwinistic basis of Nazism.³⁶¹

Darüber hinaus diskutiert Hochwälder mit der Frage, inwiefern die Rettung der Wenigen die Vernichtung der Vielen aufwiegen kann, das ethische Konzept des Utilitarismus: Dieser normative Ansatz setzt sich das größtmögliche Glück der größtmöglichen Zahl zum Ziel und folgt dabei in seiner moralischen Bewertung

³⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 179f.

³⁵⁸ Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holokaust: A Choice of Evils*. S. 70.

³⁵⁹ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 179.

³⁶⁰ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 147.

³⁶¹ Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holokaust: A Choice of Evils*. S. 78.

von Einzelhandlungen dem Nutzenprinzip.³⁶² Einer stärker an die Lebenswelt angepassten Weiterentwicklung dieses Konzeptes, dem negativen Utilitarismus, geht es darum, das größtmögliche Leid der größtmöglichen Zahl zu vermeiden. So könnte man argumentieren, dass im Text GLASER, da er die Verbrechen des NS-Regimes nicht aufhalten konnte, alles in seiner Macht stehende getan hat, um die Rettung der zweitausend zu sichern, deren Schicksal sonst der sicheren Tod gewesen wäre. Somit hat er durchaus versucht, das größte Leid der höchsten Zahl innerhalb seines Einflusskreises zu verhindern.

Berücksichtigt man den Lebensweg des Menschen Hochwälder bleibt zuletzt die Frage offen, inwieweit es ihm aufgrund seiner eigenen Erfahrung von Verfolgung und Terror ein Bedürfnis war, ein Stück mit dem Titel „Holokaust“ zu verfassen und als Jude die jüdische Teilhabe an der Massenvernichtung zu thematisieren:

Für ihn war *Holokaust* schließlich ein höchstpersönlicher Versuch gewesen, einen kleinen Teil der Judenverfolgung dramatisch zu gestalten, ein wenig Verständnis und Toleranz in die Welt zu bringen und vielleicht auch ein klein wenig Versöhnung in das Leben des Dramatikers selbst.³⁶³

4.2.2 Sozialhistorische Referenzen

Wie ich im Rahmen meiner Dramenanalyse bereits angemerkt habe, wird »Holokaust« in der Forschung als Schlüsseldrama bezeichnet. Zum Verständnis des Stückes ist es daher notwendig, die Figuren und Handlungen richtig zu entschlüsseln, indem sie den entsprechenden historischen Personen und wahren Begebenheiten der Kriegs- und Nachkriegsjahre zugeordnet werden. Dabei gilt es jedoch zu beachten, dass Hochwälder nicht nur die besonders evidente historische Basis des Textes maskiert, sondern auch das Thema poetisch erhöht – es handelt sich dabei um keine Dokumentation.³⁶⁴

³⁶² Vgl. Pieper, Annemarie: Einführung in die Ethik. 6., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Tübingen u. Basel: A. Francke 2007. S. 284.

³⁶³ Hanlin, T. C.: »Wer ist schuldlos? – Einzig jene, die ins Gas mußten«: Fritz Hochwälder und sein Nachkriegsstück *Holokaust*. S. 183.

³⁶⁴ Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holokaust*: A Choice of Evils. S. 82.

4.2.2.1 Diskurs einer jüdischen Mitschuld am Holocaust: Die Fälle *Rudolf Kasztner* und *Joel Brand*

Die erste sozialhistorische Referenz auf die Nachkriegszeit liefert bereits der Titel des Stückes, denn durch den damals stattfindenden öffentlichen Prozess gegen *Eichmann* kam der Begriff „Holocaust“ in Umlauf.³⁶⁵

Die historischen Ereignisse, die die Grundlage des Dramas bilden und somit als Schlüssel zu dessen Interpretation dienen, sind die beiden Fälle *Kasztner* und *Brand*: Das Vorbild für die Figur VICTOR GLASER ist der ungarische Jude *Dr. Rudolf Kasztner*. Dieser traf eine Vereinbarung mit *Adolf Eichmann*, nach der einigen tausend Jüdinnen und Juden die Ausreise gestattet wurde, wenn *Kasztner* im Gegenzug für Ruhe und Ordnung in den Lagern sorgte, aus denen Deportationen nach Auschwitz stattfanden. *Kasztner* selbst war an dem Auswahlprozess beteiligt, bei dem vorrangig prominente Mitglieder der jüdischen Gemeinden auf die Rettungsliste gesetzt wurden.³⁶⁶ *Hannah Arendt* berichtet, warum angesichts dessen einer der drei Richter im *Eichmann*-Prozess äußerte, *Kasztner* habe „seine Seele dem Teufel verkauft“³⁶⁷:

Der größte »Idealist«, den er, Eichmann, jemals unter den Juden getroffen hatte, sei Dr. Rudolf Kastner gewesen, mit dem er während der ungarischen Judendeportationen verhandelt hatte [...]. Da die wenigen Tausend, die durch diesen Handel gerettet wurden, prominente Juden und Mitglieder der zionistischen Jugendbewegung waren, also im Sinne Eichmanns »bestes biologisches Material«, hatte Dr. Kastner eben die anderen Juden seiner »Idee« geopfert, wie es sich für einen Idealisten gehört.³⁶⁸

Im Zuge des sogenannten „*Kasztner*-Transportes“ wurde am 30. Juni 1944 insgesamt 1684 Jüdinnen und Juden erlaubt, Ungarn zu verlassen und auf neutrales Gebiet in die Schweiz zu gelangen.³⁶⁹ *Arendt* errechnete, dass *Kasztner* das Leben dieser mit ungefähr 476000 Opfern auf der anderen Seite erkaufte.³⁷⁰ Beim Prozess gegen ihn wurde der Angeklagte zunächst in drei von vier Punkten schuldig

³⁶⁵ Vgl. Hanlin, T. C.: »Wer ist schuldlos? – Einzig jene, die ins Gas mußten«: Fritz Hochwälder und sein Nachkriegsstück *Holokaust*. S. 176.

³⁶⁶ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 147.

³⁶⁷ Arendt, H.: *Eichmann in Jerusalem*. S. 117.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holokaust*: A Choice of Evils. S. 68.

³⁷⁰ Vgl. Arendt, H.: *Eichmann in Jerusalem*. S. 210.

gesprochen: der Kollaboration mit den Nationalsozialisten, der Verantwortlichkeit für die Vernichtung des Judentums in Ungarn, sowie des Aussagens zugunsten des SS-Offiziers *Kurt Becher* bei dessen Prozess in Nürnberg. Im Berufungsverfahren wurden die Schuldsprüche in den ersten beiden Punkten verworfen, und *Kasztner* wurde lediglich für die Beteiligung an der Freilassung eines Kriegsverbrechers verurteilt.³⁷¹ *Kasztner* selbst konnte im Prozess gegen ihn nicht mehr aussagen, da er 1957 in Israel auf offener Straße erschossen wurde.³⁷²

Zum Zwecke der Objektivierung verwendet Hochwälder in seinem Text fiktive Namen und eine fiktive Verhandlung.³⁷³ Dennoch finden sich viele Parallelen zwischen der historischen Person *Rudolf Kasztner* und der Figur VICTOR GLASER: So wird GLASER ähnlicher Verbrechen beschuldigt wie *Kasztner*: Verweigerung der Information über das Ziel der Deportationen, kein Leisten von Hilfe zum Widerstand, dass er sich den Nazis nicht widersetzt hat, das Verhindern von Sabotageakten, die Entlastungszeugenschaft für Kriegsverbrecher, sowie das Treffen einer Auswahl von Menschen, die gerettet werden sollen und im Zuge dessen das Bilden einer Elite.³⁷⁴ Darüber hinaus wird wie *Kasztner* auch die Figur GLASER im Schauspiel erschossen. Aber es gibt auch wichtige Unterschiede zu den historischen Ereignissen, die vor allem die Entkräftung der Anklage betreffen: Zum einen handelt es sich im Stück um einen privaten, nicht um einen öffentlichen Prozess. Und im Unterschied zu *Kasztner* lebt GLASER unter falschem Namen im Verborgenen. Beim Prozess gegen ihn behauptet GLASER, dass Widerstand und Flucht aussichtslos waren. Er hat außerdem, im Gegensatz zu *Kasztner*, versucht, die Wahrheit über Ort und Zweck der Deportationen zu berichten, aber die Ghettoinsassen haben ihm nicht geglaubt. Im Drama werden keine Handlungsalternativen für GLASER aufgezeigt – er konnte nur mit der SS kooperieren. Außerdem kann GLASER den Verrat an den Fallschirmoffizieren erklären und begründet seine Aussage zugunsten des NS-Verbrechers Powolny mit dessen Rolle bei der Rettung der Zweitausend. Und es gibt einen wesentlichen Unterschied, der die

³⁷¹ Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holocaust: A Choice of Evils*. S. 67.

³⁷² Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 180.

³⁷³ Vgl. Bortenschlager, W.: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. S. 148.

³⁷⁴ Vgl. Baker, P. R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. S. 180f.

Zusammenstellung der Rettungslisten betrifft: Während *Kasztner* Familie und Freunde berücksichtigte und der Vorwurf der Korruption gegen ihn erhoben wurde, ist GLASER im Drama frei von Eigennutz und Bestechlichkeit.³⁷⁵

Neben dem Fall *Kasztner* verarbeitet Hochwälder noch einen zweiten historischen Fall von jüdischer Kooperation mit den Nationalsozialisten in seinem Stück: den Fall *Joel Brand*.³⁷⁶ Dieser war einer der führenden Funktionäre des zionistischen Rettungs- und Hilfskomitees und wurde als Abgesandter *Eichmanns* zu den Alliierten geschickt, um ihnen *Himmlers* „Blut gegen Ware“-Vorschlag zu unterbreiten: Dabei sollten eine Million Juden gegen 10000 Lastkraftwagen ausgetauscht werden.³⁷⁷

Darüber hinaus stellt Hochwälder mit der Figur BEREK einen weiteren historischen Aspekt der Problematik der jüdischen Mitschuld dar: die Rolle der jüdischen Ghettopolizei. BEREK war während der NS-Zeit in dieser eingesetzt und musste täglich sieben Personen zur Deportation bringen, um nicht selbst dieses Schicksal erleiden zu müssen. Im Drama schleppt er zuletzt sogar seine eigenen Eltern zum Auschwitz-Transport. In seinem in der Nachkriegszeit erschienenen dokumentarischen Werk »Die Sterne sind Zeugen« berichtet *Bernard Goldstein*, dass es sich dabei um eine historische Tatsache handelt:

Um das blutrünstige Geschäft noch schneller zu bewältigen, ersannen die Deutschen einen Plan, der teuflischer nicht erdacht werden konnte. Sie erließen den Befehl, daß jedes Mitglied der Jüdischen Polizei täglich sieben Personen für die Deportierung heranbringen sollte. Die Nichterfüllung dieses Befehls würde die Deportierung des Polizisten selber nach sich ziehen. Das Ghetto wurde zu einem blutigen Tollhaus. Um seine eigene Haut zu retten, schleifte jeder jüdische Polizist täglich seine sieben Schlachtopfer zum Vertilgungsalter. Er brachte, wen er zu fassen bekam: Freunde, Verwandte, ja sogar Mitglieder seiner engeren Familie. Es gab Polizisten, die ihre eigenen alten Eltern darbrachten mit der Entschuldigung, daß diese ja sowieso bald sterben würden!³⁷⁸

³⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 182f.

³⁷⁶ Vgl. Hanlin, T. C.: »Wer ist schuldlos? – Einzig jene, die ins Gas mußten«: Fritz Hochwälder und sein Nachkriegsstück *Holokaust*. S. 178.

³⁷⁷ Vgl. Arendt, H.: *Eichmann in Jerusalem*. S. 305f.

³⁷⁸ Goldstein, Bernard: *Die Sterne sind Zeugen. Der Untergang der polnischen Juden*. Ungekürzte Ausgabe. München: dtv 1965. S. 120.

4.2.2.2 Die juristische Verfolgung von Kriegsverbrechern

Die Kriegsverbrecherprozesse waren in der Nachkriegszeit ein Weg der Aufarbeitung der jüngeren Vergangenheit. Und obwohl Hochwälder dieses Thema sowohl im »Himbeerpflücker«, als auch im »Befehl« anschneidet, spielt es in »Holokaust« die größte Rolle. Im Zentrum der Dramenhandlung steht der Prozess gegen VICTOR GLASER, dem eine Mitschuld am Holocaust zur Last gelegt wird. Auffallend ist jedoch, dass es sich dabei um einen privaten Prozess handelt, ebenso wie um eine Fahndung durch Privatpersonen, die zuvor zur Auffindung GLASERS geführt hat. Im Unterschied zum »Himbeerpflücker«, in dem die staatliche Ordnung um eine juristische Aufarbeitung der NS-Verbrechen bemüht ist, die dargestellten Einzelpersonen hingegen nicht, verhält es sich hier umgekehrt: Die Einzelpersonen des Stückes versuchen, das Recht in die Hand zu nehmen, scheitern jedoch an der Wiederherstellung von Gerechtigkeit, während Öffentlichkeit und Staat bei GLASERS Fall keine Rolle übernehmen. Dennoch ist die Jagd auf NS-Verbrecher durch die öffentliche Ordnung im Stück durch den Anklagepunkt gegen GLASER, er habe in Nürnberg zugunsten des SS-Führers Powolny ausgesagt, präsent. Darüber hinaus erklärt MISTER ROBERTS, dass sie als Einzelpersonen nicht dazu aufgerufen sind, den Feind zu richten, denn „des Feindes Feinde taten es mit Macht“³⁷⁹, was als Verweis auf die Nürnberger Prozesse vor dem Internationalen Militärgerichtshof der alliierten Siegermächte gelesen werden kann.

4.2.2.3 Widerstand gegen die Vernichtung

Einen Aspekt, der im Zuge der Aufarbeitung der NS-Zeit wichtig wurde, und der ebenso kontrovers ist wie die Frage einer jüdischen Mitschuld am Holocaust, möchte ich an dieser Stelle noch herausgreifen. Während GLASERS Verhör kommt MISTER ROBERTS auf das vermeintliche Fehlen eines jüdischen Widerstandes zu sprechen:

³⁷⁹ Hochwälder, F.: Holocaust (Totengericht). S. 16.

ROBERTS: [...] Weshalb kein Widerstand? Achthunderttausend Seelen – Menschenmassen, die man wie Vieh zur Schlachtbank führt. – Weshalb hatten Sie die Verlorenen nicht zum Kampf ermutigt, weshalb hatten Sie nicht für rechtzeitige Bewaffnung, militärische Instruktion gesorgt?

GLASER: [...] Achthunderttausend Einzelne, verschreckt, wehrlos, lediglich auf eigene Rettung bedacht: von Volk und Masse keine Rede. – Dennoch trachteten wir, Widerstand zu leisten – es war nicht unsere Schuld, daß wir scheiterten, wir baten die Alliierten, die Bahnknotenpunkte, die nach Auschwitz führten, zu bombardieren, die Bombardierung unterblieb. [...]

[...]

GLASER: - immer wieder geschah es, daß Einzelne sich wehrten, mit Stöcken, Messern, bloßen Fäusten; Männer legten sich auf die Gleise, die Züge gingen über sie hinweg. Dreißig Jahrgänge unserer Jugend schufteten im staatlichen Arbeitsdienst, was blieb? –: Stadtleute, Dorfbewohner, überaltert, eingeschüchtert, verängstigt – sie hofften, Fügsamkeit würde vorm Schlimmsten bewahren [...].³⁸⁰

Hochwälder greift den Vorwurf, die jüdischen Opfer des Nationalsozialismus hätten sich wie „Vieh zur Schlachtbank“ führen lassen, auf, und thematisiert durch GLASERS Rede den jüdischen Widerstand. Ein konkretes Beispiel dafür im Text ist der Sabotageakt, den der Fallschirmoffizier JECHIEL ausüben sollte und derer es in der Realgeschichte viele gab. Der Aufstand im Warschauer Ghetto im Jahr 1943 ist nur einer von vielen historischen Belegen dafür, dass es sich bei MISTER ROBERTS' Aussage über das Fehlen eines jüdischen Widerstandes um eine falsche Behauptung handelt.

4.2.2.4 Personen – Orte – Institutionen

Viele Figuren in »Holokaust« haben historische Vorbilder: Für VICTOR GLASER ist es *Rudolf Kasztner*, die erwähnten SS-Führer Rattengruber und Powolny stehen für *Adolf Eichmann* und den SS-Standartenführer *Kurt Becher*. JECHIELS Geschichte basiert auf der historischen Person *Joel Palgi*: Dieser war ein Fallschirmspringer, der während des Zweiten Weltkriegs bei der Rettung ungarischer Juden geholfen hat. Wie JECHIEL im Stück, gelang *Palgi* die Flucht vor den Nazis, indem er

³⁸⁰ Ebd. S. 51f.

aus einem fahrenden Zug sprang. Und die beiden Kameraden JECHIELS – ein Mann und eine Frau – repräsentieren *Perez Goldstein* und *Hannah Szenes*.³⁸¹

Neben diesen historischen Personen maskiert Hochwälder auch einen historischen Ort in seinem Stück: aus dem Ghetto Klausenburg (der Geburtsort *Rudolf Kasztners*) macht er das Lager von Krijanos.³⁸² Darüber hinaus nennt er viele realhistorische Orte in seinem Text, darunter die Konzentrationslager Treblinka, Majdanek und Auschwitz³⁸³, aufgrund der Verortung des Stückes auch einige Orte in Frankreich, sowie das in der Nachkriegszeit bedeutende Nürnberg³⁸⁴. Interessant ist, dass Hochwälder auch einige Ereignisse, die sich in der Vergangenheit der Dramenhandlung abgespielt haben, in Wien verortet: So nennt er beispielsweise das „Hotel Metropol“³⁸⁵, in dem sich während der NS-Zeit das Hauptquartier der Gestapo befand, und bestimmt den „Westbahnhof“³⁸⁶ als geplantes Anschlagziel der Fallschirmoffiziere.

Und auch in diesen Text webt Hochwälder unterschiedliche Institutionen und Organisationen aus den Kriegs- und Nachkriegsjahren ein, wie beispielsweise das Komitee für Rat und Hilfe³⁸⁷, die nationalsozialistische „SS“³⁸⁸, das „Rote Kreuz“³⁸⁹, oder auch die „Alliierten“³⁹⁰.

³⁸¹ Vgl. Beniston, J.: Fritz Hochwälder's *Holocaust: A Choice of Evils*. S. 71-77.

³⁸² Vgl. Ebd. S. 71.

³⁸³ Vgl. Hochwälder, F.: *Holocaust (Totengericht)*. S. 53.

³⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 68.

³⁸⁵ Ebd. S. 47.

³⁸⁶ Ebd. S. 63.

³⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 47.

³⁸⁸ Ebd. S. 10.

³⁸⁹ Ebd. S. 51.

³⁹⁰ Ebd. S. 52.

5. Fazit des Tabubruchs

Im Rahmen einer sozialhistorischen Interpretation habe ich in dieser Arbeit den Bezug dreier Stücke Hochwälders zur Nachkriegszeit nachgewiesen. Diese Texte markieren aufgrund ihrer Thematiken nicht nur einen Bruch mit der klassizistischen Dramenform, die für ihren Autor sonst so charakteristisch ist, sondern insbesondere einen Tabubruch dieser Zeit nach der Katastrophe, die in kultureller Hinsicht vielfach als „Stunde Null“ angesehen werden wollte. Während in Österreich sehr lange der Mantel des Schweigens über die Geschehnisse zwischen 1938 und 1945 gebreitet wurde, legte Hochwälder mit seinen Texten bereits in den sechziger Jahren den Finger auf die Wunde: Im »Himbeerpflücker« zeigt er den latenten Nationalsozialismus in der österreichischen Provinz auf, im »Befehl« weist er auf die potentielle Täterschaft eines Jedermann hin und in »Holokaust« diskutiert er die jüdische Beteiligung am Funktionieren der Vernichtungsmaschinerie der NS-Zeit. Dabei kritisiert er fortwährend die fehlende Aufarbeitung dieser Zeit, wie auch die widerwillige juristische Verfolgung ihrer Verbrechen seitens der offiziellen staatlichen Ordnung.

Wie ich im ersten Kapitel dieser Arbeit bereits angeführt habe, durchlief die Rezeption des Hochwälderschen Werkes einen starken Wandel: Er feierte in den Vierzigern und Fünfzigern große, auch internationale Erfolge, doch bereits zu Lebzeiten des Dramatikers wurden seine Stücke immer seltener gespielt und gerieten im Laufe der Zeit in Vergessenheit: Der Klassizismus seiner frühen Histo-riendramen passte gut in die Jahre zwischen 1948 und 1965, in der in Österreich traditionell schreibende Autorinnen und Autoren von Literaturbetrieb und Literaturkritik gefördert wurden.³⁹¹ Parallel dazu entwickelten sich neue literarische Strömungen: Die experimentelle Literatur kam auf und die Moderne wurde von den damaligen Kulturfunktionären, besonders der Gruppe 47, favorisiert, wobei eine Aufarbeitung der Zeit des Nationalsozialismus keine Rolle spielte. In den Sechzigern herrschte in Österreich große Unsicherheit gegenüber der Dramen-

³⁹¹ Vgl. Scheichl, S. P.: Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl. S. 276.

form, und aufgrund der zunehmenden Politisierung seines Schreibens passte Hochwälder mit seinen thematischen Tabubrüchen nicht länger in die vorgegebene Linie.³⁹²

Somit hat sich die Verdrängung der Vergangenheit auf Hochwälder und seine späten Texte, in denen er ein kritisches Bild der österreichischen Nachkriegsgesellschaft zeichnet, ausgeweitet. Als der Autor im Oktober 1986 unerwartet verstarb, fanden sich in vielen österreichischen Lokalblättern Meldungen zu seinem Tod, darunter die Grazer »Neue Zeit«, die Wiener »Volksstimme«, das »Oberösterreichische Tagblatt«, die Wiener »Neue Kronen Zeitung«, die »Vorarlberger Nachrichten«, die Klagenfurter »Neue Volkszeitung«, die »Neue Vorarlberger Tageszeitung«, die steirische »Süd-Ost-Tagespost«, die »Neue Tiroler Zeitung«, die »Oberösterreichischen Nachrichten«, sowie die Grazer »Kleine Zeitung«. Darin wird zumeist ein kurzer Überblick über Hochwälders Werk gegeben – von Tabubrüchen ist jedoch keine Rede.

Derselbe etwas längere Artikel zum Ableben des Dramatikers findet sich in abgewandelter Form in der jeweiligen Ausgabe vom 22. Oktober 1986 der »Wiener Zeitung«, der Klagenfurter »Kleinen Zeitung«, dem Linzer »Neuen Volksblatt«, der Wiener »Arbeiter Zeitung«, sowie der »Kärntner Tageszeitung«: Hier wird auf die Stücke »Der Himbeerpflücker« und »Der Befehl« als „politische Anklagen gegen das unverhohlene Fortleben nationalsozialistischen Gesinnungsgutes“³⁹³ hingewiesen.

In den meisten Nachrufen werden Hochwälders größte Bühnenerfolge hervorgehoben, insbesondere das Stück »Das heilige Experiment« und das bei den Salzburger Festspielen 1959 uraufgeführte »Donnerstag«, aber auch »Donadieu« und »Der öffentliche Ankläger« werden vermehrt in den Zeitungsberichten genannt. Darüber hinaus werden biografische Details berichtet, sowie verschiedene österreichische Ehrungen und Preise, die Hochwälder im Laufe seines Lebens verliehen wurden, aufgelistet. Darauf, dass bereits in seinen Historiendramen ein Zeit-

³⁹² Vgl. Ebd. S. 281.

³⁹³ o.A.: Ein Verteidiger der Moral. Zum Tod des Dramatikers Fritz Hochwälder. In: Neues Volksblatt Linz vom 22.10.1986.

bezug zur Lebenszeit des Autors gegeben ist, wird im Beitrag des »Kuriere« verwiesen. Stücke wie »Der Himbeerpflücker« hingegen „nannten die Nazis, die er meinte, beim Namen“³⁹⁴. Die »Tiroler Tageszeitung« kritisiert in ihrem Artikel, dass die Behandlung zeitaktueller Probleme in Hochwälders Stücken übersehen wurde und bezeichnet den Dramatiker, der Theatergeschichte geschrieben hat, als „Echo der Gegenwart“³⁹⁵. Die »Salzburger Nachrichten« führen in ihrem Beitrag die Themen „Nazismus, Antisemitismus, Konzentrationslager und Terror“³⁹⁶ als werkbestimmend für Hochwälder an und berichten von der Brisanz des Stoffes, den der Autor in »Der Himbeerpflücker« und »Der Befehl« verarbeitet.

In ihrem Nachruf in der »Presse« hebt *Pia Maria Plechl* ebenfalls die Zeitkritik in Hochwälders Werken hervor: „Er hat sich indes auch nicht gescheut, zeitnahen Themen der eigenen Gegenwart die Kraft seines Wortes zu geben, im ‚Himbeerpflücker‘ und im ‚Befehl‘ vor allem [...]“³⁹⁷. Auf die politischen Gleichnisse in den Dramen Hochwälders verweist *Renate Wagner* in ihrem Nachruf in den »Vorarlberger Nachrichten«. Er sei die „erfolgreichste und bedeutsamste Stimme, die sich in der Nachkriegszeit von österreichischer Seite erhob, bis Bauer/Bernhard/Handke neue Töne anschlugen“³⁹⁸. Hochwälder vereint in seinen Dramen Zeitaktualität und Zeitlosigkeit:

Auch ein Stück, das so unmittelbar in aktuelle Problematik greift wie „Der Himbeerpflücker“ (über die Unbelehrbarkeit der Schuldigen, am Beispiel der alten Nazis in Österreich aufgezeigt), sagt mehr aus als nur über den unmittelbaren Anlaß.³⁹⁹

³⁹⁴ o.A.: Mit Fritz Hochwälder starb ein Zeitzeuge. Ein Handwerker wurde zum Dichter. In: Kurier vom 22.10.1986.

³⁹⁵ o.A.: Fritz Hochwälder in Zürich gestorben. In: Tiroler Tageszeitung vom 22.10.1986.

³⁹⁶ o.A.: Bedrängt von der Zeit. Der Dramatiker Fritz Hochwälder ist Dienstag 75jährig in Zürich gestorben. In: Salzburger Nachrichten vom 22.10.1986.

³⁹⁷ Plechl, Pia Maria: Dramen wie Gestirne. Zum Tod des österreichischen Dichters Hochwälder. In: Die Presse vom 22.10.1986.

³⁹⁸ Wagner, Renate: Einer, der konnte, was er tat. Zum Tode von Fritz Hochwälder. In: Vorarlberger Nachrichten vom 08.11.1986.

³⁹⁹ Ebd.

Und während sich *Paulus Gordan* in seinem Nachruf in der »Presse« auf persönliche Erinnerungen an seinen Freund Hochwälder beschränkt⁴⁰⁰, schreibt *Hellmut Butterweck* in seinem Beitrag in der »Furche«:

Österreich ist schon wieder um einen seiner Unbequemen ärmer geworden, einen von denen, die auch in jenen langen, unrühmlichen Phasen der Nachkriegszeit, in denen das große Vergessen gepredigt und alles unter den Teppich gekehrt wurde, was die Vereinnahmung der alten Nazis durch die junge Demokratie gefährden konnte, nie aufhörten, die undankbare Rolle des Störenfrieds in der Kirchhofsruhe der Verdrängung zu spielen. [...] Der 75jährige, 1938 in die Schweiz emigrierte Wiener durfte noch die Genugtuung erleben, daß die Fragen, denen sich seine Heimat so lange so zielstrebig entzog, nun vehement von jungen Menschen gestellt werden.⁴⁰¹

Hochwälders zeitkritischer Ruf wurde also vernommen, auch wenn seine Tabubrüche von vielen Österreicherinnen und Österreichern nur zu gerne überhört wurden. Dass der Dramatiker seiner Zeit voraus war, zeigt sich meiner Ansicht nach an jenen, die seine Kritik später aufgegriffen haben und von Teilen der Gesellschaft deswegen als „Nestbeschmutzer“ abgewertet wurden: Die Texte »Burgtheater« von *Elfriede Jelinek* und »Heldenplatz« von *Thomas Bernhard* beispielsweise lösten durch das kritische Bild, das sie von der österreichischen Nachkriegsgesellschaft zeichnen, in den achtziger Jahren Skandale aus und holten so das Verdrängte ins kollektive Bewusstsein zurück – eine späte Auseinandersetzung mit den Schatten der eigenen Vergangenheit, die Hochwälder zeitlebens nicht müde wurde einzufordern.

⁴⁰⁰ Vgl. Gordan, Paulus: Er wird's überleben. Fritz Hochwälder – Erinnerungen eines Freundes. In: Die Presse vom 05.11.1986.

⁴⁰¹ Butterweck, Hellmut: Ein Dichter und Moralist. In: Die Furche Nr. 43 vom 24.10.1986.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Hochwälder, Fritz: Der Himbeerpflücker. Komödie in drei Akten. In: Ders.: Dramen II. Graz: Styria 1975.

Hochwälder, Fritz: Der Befehl. Schauspiel in drei Akten. München/Wien: Langen-Müller 1968.

Hochwälder, Fritz: Holocaust (Totengericht). Schauspiel in drei Akten. Mit Radiofassungen von Alfred Hrdlicka. Graz/Wien/Köln: Styria 1998.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Reflexion über das Volksstück. In: Gesammelte Schriften. Band 11: Noten zur Literatur. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S. 693f.

Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. Mit einem einleitenden Essay und einem Nachwort zur aktuellen Ausgabe von Hans Mommsen. 12. Auflage. München/Berlin: Piper 2015.

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2009.

Baker, Paul R.: A question of conscience: The dramas of Fritz Hochwälder. Dunedin: Department of German, University of Otago 2001 (= Otago German Studies 15).

Beniston, Judith: Fritz Hochwälder's *Holocaust*: A Choice of Evils. In: "Hitler's First Victim"? Memory and Representation in Post-War Austria. Leeds: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association 2003. S. 65-84.

- Best, Alan: *Shadows of the Past: The Drama of Fritz Hochwälder*. In: *Modern Austrian Writing. Literature and society after 1945*. Edited by Alan Best and Hans Wolfschütz. London: Oswald Wolff 1980. S. 44-62.
- Bolterauer, Alice: *Tragischer Konflikt oder literarische Beobachtungen des Politischen? Überlegungen zu Fritz Hochwälder*. In: *Der Schriftsteller und der Staat. Apologie und Kritik in der österreichischen Literatur. Beiträge des 13. Polnisch-Österreichischen Germanistentreffens Kazimierz Dolny 1998*. Hrsg. v. Janusz Golec. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1999. S. 241-255.
- Bortenschlager, Wilhelm: *Der Dramatiker Fritz Hochwälder*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1979.
- Csokor, Franz Theodor: *Zu Hochwälders „Der Befehl“*. In: *Hochwälder, Fritz: Der Befehl. Mit Anmerkungen von Franz Theodor Csokor, Fritz Hochwälder und Theodor W. Adorno*. Graz: Stiasny 1967. S. 86f.
- Daviau, Donald G.: *Fritz Hochwälder's Range of Theme and Form*. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* 18 (1985) H. 2. S. 31-45.
- Demetz, Peter: *Die süße Anarchie. Deutsche Literatur seit 1945. Eine kritische Einführung. Aus dem Amerikanischen von Beate Paulus*. Wien/Berlin/Frankfurt am Main: Propyläen 1970.
- Dimter, Walter: *Fritz Hochwälder*. In: *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Ekl. Berlin: Erich Schmidt 2000. S. 355-369.
- Dimter, Walter: *„Glückauf zum Untergang!“ Fritz Hochwälders Theater*. In: *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991*. Hrsg. v. Ursula Hassel u. Herbert Herzmann. Tübingen: Stauffenburg 1992 (= Stauffenburg Colloquium Band 23). S. 109-124.

- Gerlach, Henry U.: Das Motiv des unterdrückten Gewissens in den Dramen Fritz Hochwälders. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Association* 16 (1983) H. 1. S. 53-71.
- Gerlach, Henry U.: Vergelten, vergeben, vergessen? Zum Wandel eines Motivs in Fritz Hochwälders Werk. In: *Österreich in Geschichte und Literatur. Mit Geographie* 44 (2000) H.1. S. 21-31.
- Goldstein, Bernard: *Die Sterne sind Zeugen. Der Untergang der polnischen Juden*. Ungekürzte Ausgabe. München: dtv 1965.
- Hanlin, Todd C.: »Wer ist schuldlos? – Einzig jene, die ins Gas mußten«: Fritz Hochwälder und sein Nachkriegsstück *Holokaust*. In: *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*. Hrsg. v. Jörg Thunecke. Wuppertal: Arco 2006. S. 169-183.
- Hochwälder, Fritz: *Im Wechsel der Zeit. Autobiographische Skizzen und Essays*. Mit einem Vorwort von Hans Weigel. Graz/Wien/Köln: Styria 1980.
- McDonald, Edward R.: Fritz Hochwälder's problematic marriage of medium and message in *The Holy Experiment* and *The Raspberry Picker*. In: *Literature, Film and the Culture Industry in Contemporary Austria*. Edited by Margarete Lamb-Faffelberger. New York/Bern [u.a.]: Peter Lang 2002 (= *Austrian Culture Vol. 33*). S. 130-159.
- Menasse, Robert: *Das Land ohne Eigenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Müller, Karl: „Wir von der blauen Donau!“ Österreich-Mythos – kritisches Volkstück: Fritz Kortner, Fritz Hochwälder und Heinz R. Unger. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* 26 (1993) H. 3/4. S. 273-311.
- Pieper, Annemarie: *Einführung in die Ethik*. 6., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Tübingen u. Basel: A. Francke 2007.

- Scheichl, Sigurd P.: »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: Lauter Einzelfälle. Bekanntes und Unbekanntes zur neueren österreichischen Literatur. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler. Bern/Berlin [u.a.]: Peter Lang 1996. S. 401-427.
- Scheichl, Sigurd P.: Fritz Hochwälder – Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl. In: Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Małgorzata Leyko, Artur Pełka u. Karolina Prykowska-Michalak. [Fernwald]: Litblockin 2009. S. 274-293.
- Schmitt, James: The Theater of Fritz Hochwälder: Its Background and Development. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Association 11 (1978) H. 1. S. 49-61.
- Schuster, Peter u. Marianne Springer-Kremser: Bausteine der Psychoanalyse. Eine Einführung in die Tiefenpsychologie. 4. Auflage. Wien: WUV-Universitätsverlag 1997 (= WUV Studienbücher Psychologie Band 3).
- Thieberger, Richard: Fritz Hochwälder vor dem Anschluss. In: Ders.: Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten. Hrsg. v. Alain Faure, Yvon Flesch und Armand Nivelle. Bern/Frankfurt am Main: Peter Lang 1982. S. 267-274.
- Thieberger, Richard: Macht und Recht in den Dramen Fritz Hochwälders. In: Ders.: Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten. Hrsg. v. Alain Faure, Yvon Flesch und Armand Nivelle. Bern/Frankfurt am Main: Peter Lang 1982. S. 275-282.
- Thieberger, Richard: Tragödie des beamteten Mitläufers. Gedanken zu einem Fernsehspiel von Fritz Hochwälder. In: Ders.: Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten. Hrsg. v. Alain Faure, Yvon Flesch und Armand Nivelle. Bern/Frankfurt am Main: Peter Lang 1982. S. 287ff.

Zeitungsartikel

Butterweck, Hellmut: Ein Dichter und Moralist. In: Die Furche Nr. 43 vom 24.10.1986.

Gordan, Paulus: Er wird's überleben. Fritz Hochwälder – Erinnerungen eines Freundes. In: Die Presse vom 05.11.1986.

Plechl, Pia Maria: Dramen wie Gestirne. Zum Tod des österreichischen Dichters Hochwälder. In: Die Presse vom 22.10.1986.

Wagner, Renate: Einer, der konnte, was er tat. Zum Tode von Fritz Hochwälder. In: Vorarlberger Nachrichten vom 08.11.1986.

o.A.: Bedrängt von der Zeit. Der Dramatiker Fritz Hochwälder ist Dienstag 75jährig in Zürich gestorben. In: Salzburger Nachrichten vom 22.10.1986.

o.A.: Ein Verteidiger der Moral. Zum Tod des Dramatikers Fritz Hochwälder. In: Neues Volksblatt Linz vom 22.10.1986.

o.A.: Fritz Hochwälder in Zürich gestorben. In: Tiroler Tageszeitung vom 22.10.1986.

o.A.: Mit Fritz Hochwälder starb ein Zeitzeuge. Ein Handwerker wurde zum Dichter. In: Kurier vom 22.10.1986.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Auftrittsfolge und Redelänge in »Der Himbeerpflücker«. Tabelle nach: Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7.,aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2009. S. 45.

Tabelle 2: Auftrittsfolge und Redelänge in »Der Befehl«. Tabelle nach: Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7.,aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2009. S. 45.

Tabelle 3: Auftrittsfolge und Redelänge in »Holokaust (Totengericht)«. Tabelle nach: Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7.,aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2009. S. 45.

Bilderverzeichnis

Bild 1: Figurenkonstellation in »Der Himbeerpflücker«. Skizze nach: Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7.,aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2009. S. 97.

Bild 2: Figurenkonstellation in »Der Befehl«. Skizze nach: Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7.,aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2009. S. 97.

Bild 3: Figurenkonstellation in »Holokaust (Totengericht)«. Skizze nach: Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7.,aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2009. S. 97.

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht in ihrer Hauptfragestellung die Zeitkritik in den Werken des österreichischen Dramatikers Fritz Hochwälder aus den sechziger Jahren. Der Nachkriegsautor Hochwälder, der Verfolgung und Flucht am eigenen Leib erfahren musste, setzt sich in drei Theaterstücken, die eine Politisierung seines Schreibens markieren, besonders mit der Zeit nach dem Nationalsozialismus auseinander: den zunächst als Fernsehspiele, später als Bühnenstücke erschienenen Dramen »Der Himbeerpflücker« (1965) und »Der Befehl« (1968), sowie dem zu Lebzeiten des Autos unveröffentlicht gebliebenen Schauspiel »Holokaust (Totengericht)« (1961 entstanden). Diese ausgewählten Primärtexte werden einer Dramenanalyse unterzogen, im Rahmen derer auch wiederkehrende Motive (beispielsweise das Problem des Befolgens von Befehlen, das unterdrückte Gewissen, oder die Frage von Schuld und ihrer Sühne) und intertextuelle Bezüge aufgezeigt werden. Dabei wird außerdem überprüft, inwieweit die Stücke formal jenem klassischen Paradigma entsprechen, das Hochwälders frühe Werke kennzeichnet. Dabei zeigt sich, dass die Stoffauswahl für die drei Dramen in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft, die vielfach der Verdrängung der jüngeren Geschichte den Vorzug vor der Aufarbeitung gegeben hat, einen Tabubruch darstellt. Darüber hinaus wird eine sozialhistorische Interpretation der Texte durchgeführt, deren Ziel es ist, die Verbindung zu den historischen Kontexten sichtbar zu machen. Im Zuge dessen werden konkrete sozialhistorische Referenzen herausgearbeitet, mit denen der Autor auf die österreichische Nachkriegszeit und ihre Diskurse verweist: So bearbeitet Hochwälder in seinen Dramen wiederholt die juristische Verfolgung von Kriegsverbrechern, weist auf das Weiterbestehen der NS-Ideologie hin oder diskutiert die These einer „Banalität des Bösen“ – Themen, die eng mit der Entstehungszeit der Stücke verbunden sind, und zu denen, so Hochwälder, eine breitere Debatte geführt werden sollte. Nicht zuletzt widmet sich diese Arbeit dem Dramatiker selbst, seinem Leben, seinem Schreiben und der Rezeption seiner Werke.