

Hochwälders *Donnerstag*
oder:
Was ein Roman aus dem Jahre 1933 und
ein Theaterstück aus dem Jahre 1959 außer
dem Titel gemeinsam haben

August Obermayer

Bis zum Herbst 1995 war es für jeden mit dem Werk Hochwälders Vertrauten völlig klar, daß der Titel *Donnerstag* jenes von den Salzburger Festspielen in Auftrag gegebene und dort am 29. Juni 1959 uraufgeführte moderne Mysterienspiel bezeichnet, das sowohl von der Theater- wie auch von der Literaturkritik mit gönnerhaftem Gestus als eine Verirrung Hochwälders betrachtet und seit dem bescheidenen Achtungserfolg bei der Uraufführung sehr zum Verdruß seines Autors nicht weiter beachtet wurde.¹ Obwohl sich in letzter Zeit auch Stimmen zu Wort meldeten, die Bedenken gegen diese ungerechtfertigte Aburteilung anmeldeten,² hat sich grundsätzlich an der Einschätzung dieses Stückes noch nichts geändert. Das Erscheinen des aus dem Nachlaß herausgegebenen Romans *Donnerstag* im Herbst 1995 sorgte dann für eine kleine literarische Sensation, wußte man doch allgemein nichts von einer größeren Prosaarbeit Hochwälders und war gemeinhin der Meinung, daß trotz der seit 1980 im Band *Im Wechsel der Zeit*³ zusammengefaßten und seither gut zugäng-

¹Fritz Hochwälder: "Über mein Theater" in: F. Hochwälder: *Im Wechsel der Zeit*, Graz, Wien, Köln 1980, S. 96f.: "Freilich hatte ich dabei außer acht gelassen, daß ein derart naives Spektakel unserer theaterfremden Bildungswelt weitgehend unverständlich bleiben muß, zur Tradition gehören eben zwei: der Dichter und das Publikum."

²Donald G. Daviau: "Fritz Hochwälder" in: Donald G. Daviau (Hg.): *Major Figures of Modern Austrian Literature*, Riverside 1988, S. 255: "As a universal parable of our time in a universal form the play must be considered one of Hochwälder's most important works, even though critics and audiences have been cool to it thus far."

R. Paul Baker: *A Question of Conscience: The Dramas of Fritz Hochwälder*. Diss. University of Otago, Dunedin 1995, S. 56: "The play, written for and first performed at the 1959 Salzburger Festspiele, is arguably Hochwälder's most ambitious work, both stylistically and thematically."

³Fritz Hochwälder: *Im Wechsel der Zeit*, Graz, Wien, Köln 1980.

lichen autobiographischen und kritischen Essays, die Prosa Hochwälders Sache nicht sei. Da ein identischer Titel für einen Roman und ein Drama desselben Autors zumindest auffällig ist, sieht sich François Bondy veranlaßt, im Nachwort zum Roman *Donnerstag* kategorisch festzustellen: "Mit dem Mysterienspiel gleichen Namens aus dem Jahr 1959 hat der Roman nichts zu tun."⁴ Dieses Diktum kann man dann in leicht abgewandelter, doch ebenso bestimmter Form im Klappentext wiederfinden, es wurde in der vom Verlag bereitgestellten Presseinformation wiederholt und hat von dort seinen Weg in die meisten Rezensionen gefunden.⁵ Fast hat man den Eindruck, es handelt sich hier um eine Strategie, den Roman nicht mit dem immer noch als verunglückt betrachteten Drama in Verbindung bringen zu wollen, um ihn nicht dem Odium des Mißlungenen auszusetzen.

Hochwälder hat, das scheint eindeutig festzustehen, den Titel *Donnerstag* bereits 1933, für den Roman gewählt. Da er aber augenscheinlich nicht die Absicht hatte, den Roman zu publizieren, hat er sowohl den Titel als auch die dreiteilige Grundstruktur (Montag - Dienstag - Mittwoch) im Jahre 1959 für ein Drama verwendet. Es ist daher schwer einzusehen, daß Roman und Drama nichts miteinander zu tun haben sollen, da Schriftsteller in der Regel nicht so einfallslos sind, daß sie es nötig haben, die Titel ihrer Werke, noch dazu wenn es nicht einmal ein besonders origineller Titel ist, im Recyclingverfahren wiederzuverwerten, wenn es sich nicht um Konzeptionen handeln sollte, die entweder inhaltliche oder strukturelle Gemeinsamkeiten - oder auch beide - aufweisen.⁶ Das vom Autor als "ein modernes Mysterienspiel" apostrophierte Stück greift

⁴Fritz Hochwälder: *Donnerstag*. Roman, Graz, Wien, Köln 1995, S. 155.

⁵Vgl. Karl-Markus Gauss: "Szenen einer Großstadt. Fritz Hochwälders erstaunlicher Jugendroman *Donnerstag*" in: *Neue Zürcher Zeitung. Internationale Ausgabe*, 19/20 August 1995, S. 35; Otto F. Beer: "*Donnerstag*: Fritz Hochwälders einziger Roman. Warten in Wien" in: *Hannoversche Allgemeine*, 18. Nov. 1995; Reinhold Tauber: "Der Zopf ist dicht geflochten" in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 8. Jan. 1996, S. 16.

⁶Otto F. Beer hat dies in seiner Rezension in der *Hannoverschen Allgemeinen* vom 18. November 1995 moniert: "'Donnerstag' nennt er sich, hat aber mit dem gleichnamigen Stück Hochwälders nichts zu tun - rätselhaft, warum er diesen Titel aus einem verschollenen Jugendwerk für sein Salzburger Mysterienspiel verwendet hat".

Traditionen auf, die zum Teil über Jahrhunderte virulent waren, ja immer noch virulent sind, was aber dem erstaunlich ungebildeten Bildungspublikum der Uraufführung größtenteils unverständlich blieb.⁷ Elemente des Altwiener Zauberstücks, die für Salzburg ja nicht so abseitige Jedermanntradition und die seit dem neunzehnten Jahrhundert von manchen geradezu als die Inkarnation der deutschen Seele begriffene Fausttradition werden hier in einem Drama, dessen drei Akte sich über drei Tage (Montag, Dienstag und Mittwoch) erstrecken, wieder aufgegriffen und für die exemplarische Darstellung der Existenznöte des modernen Menschen fruchtbar gemacht. Die Belial Incorporated - die der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts adäquate Erscheinungsform der Hölle - läßt durch einen Unterteufel, hier den Akquisiteur Wondrak, einen Menschen ausfindig machen, der "für unsere Zeit signifikant" (S. 123) ist, das heißt im Kontext des Stückes, einen Menschen, der "bei lebendigem Leib tot" (S. 126) ist. Dieser moderne Jedermann findet sich alsbald in dem erfolgreichen und weltberühmten, aber total desillusionierten Architekten Niklaus Manuel Pomfrit. Gemäß ihrem Wahlspruch "In corpore sano anima nulla" (S. 139) entbietet sich die Belial Incorporated durch ihre oberste Instanz, die Belial Maschine, (selbst Luzifer muß nach fast zweitausendjähriger Dienstzeit einem Computer weichen), den Menschen von seiner Seele zu befreien und ihm somit den als schmerzlich erfahrenen Verlust von Glaube, Liebe und Hoffnung vergessen zu machen. Die "Erlösung des Menschen vom Menschen" (S. 138) ist der Slogan, mit dem dieses Unternehmen seine Dienste anpreist und versucht, mit den ausgeklügeltsten Marketing-Strategien den Menschen nicht nur um sein Glück, sondern auch um sein Menschentum zu betrügen. Das angestrebte Glück, soll zwar durch die Erfüllung von drei Wünschen - im Falle Pomfrits sind das geradezu Klischees des mittelständischen Wunschenkens, daher durchaus repräsentative Wünsche für unsere Zeit: ein Heim, die schönste Frau der Welt und ein Ziel, das ihn hoffen läßt - von

⁷Fritz Hochwälder: "Über mein Theater" in: F. Hochwälder: *Im Wechsel der Zeit*. Graz, Wien, Köln 1980, S. 97: "Schlichtes Pawlatschentheater gilt gegenwärtig als Nachahmung moderner Stilexperimente, während es sich in Wahrheit - Thornton Wilder dürfte für Zeugenschaft zuständig sein - umgekehrt verhält: die Moderne kopiert, zumeist recht artifizuell, das überkommene Zaubertheater, und was sich derzeit als 'absurd' gebärdet, ist der Volkskomödie seit eh und je so selbstverständlich, daß diese dazu keiner Theorie bedurfte."

der Belial Incorporated garantiert werden, läuft aber letzten Endes auf Betrug hinaus, wie der in Weinlaune gesprächig gewordene Wondrak durchaus zugibt:

Du wählst uns und basta, was folgt, steht auf einem andern Blatt, bild dir nicht ein, daß du "Nein" schreien wirst, du g'scherter Intellektueller mit deinem Weltschmerz-Schmäh, merk dir's, die schönste Frau der Welt ist dein, daß ich nicht lach, so ein Schlampen. Paß auf, was du in der Früh zu hören kriegst, die Sprach, dagegen red ich wie im Burgtheater, wennst drin bist, bist drin - verstehst! - Laß alle Hoffnung fahren [...] (S. 192)

Der Teufelspakt, jetzt nicht mehr durch Blut sondern durch eine Unterschrift unter einen Vertrag auf unzerstörbarem Plastik bekräftigt, gibt dem Klienten Zeit, sich bis Donnerstag, endgültig für oder gegen die Belial Incorporated zu entscheiden. Während dieser Zeit bietet die Belial Incorporated modernste Methoden der psychologischen Beeinflussung auf, um den Substitutcharakter ihrer Produkte zu verschleiern und dem Klienten die seelenlose Existenz schmackhaft zu machen. Das Traumhaus erweist sich bei näherer Zursicht zwar als ein Triumph der Planung und Technik, in welchem dem Menschen jeder Handgriff von einer Maschine abgenommen wird, es wird aber auch offensichtlich, daß es in seiner Perfektion nicht vom Menschen bewohnt werden kann, sondern daß der Mensch in ihm vielmehr gewohnt wird. Das Ziel, das hoffen lassen soll, stellt sich als billige Weltraumromantik dar, wie sie alljährlich in der Sauregurkenzeit in diversen Magazinen und Illustrierten wiederkehrt und das "schönste Weib der Welt" entpuppt sich als eine schlechte Kopie einer zweitklassigen Hollywoodschönen mit den Manieren einer Vorstadthure. Für Pomfrit jedoch, der ja auch in seiner Mentalität und in seinen emotionalen Reaktionen dem statistischen Durchschnitt entspricht, erweist sich diese Art der Werbung als völlig zweckmäßig. Er soll diese Garantoren des Glückes am Donnerstag empfangen und ist durchaus bereit, sich dafür 'normalisieren' zu lassen und auf seine Seele zu verzichten. Sein Diener Birnstrudel dagegen, der wie weiland Hanswurst, in jeder Hinsicht aus dem Rahmen fällt, demonstriert in anschaulicher Weise die Möglichkeit, auch durch eine andere Existenzform glücklich zu

werden. Sein Glaubensbekenntnis orientiert sich an den vitalen Bedürfnissen: "Ich glaub an ein saftiges Schweinsschnitzel, fein paniert mit blonden Semmelbröseln - sehr wichtig! -, dazu resch gebratene Kipfler, Gurkensalat und ein Viertel Gumpoldskirchner" (S. 129). Wenn Pomfrit dann bei seinem Interview mit der Belialmaschine auf die Frage, ob der Geschlechtsakt abstoßend sei, mit der Antwort zögert, souffliert ihm Birnstruden: "Sagen S': 'Nein, aber die Bewegung ist lächerlich!'" (S. 141) und wenn Pomfrit dann trotzdem entschlossen antwortet: "Meine Herren - der Geschlechtsakt ist abstoßend!" (S. 141), springt Birnstrudel empört auf und qualifiziert mit der Bemerkung: "Ich hab's immer gesagt: Sie sind nicht normal" (S. 141) diesen Prototyp der Normalität, den Durchschnittsmenschen und Repräsentanten der Zeit in einer Weise ab, die vorübergehend zu einer vagen Hoffnung berechtigt, da offensichtlich wird, daß hier von zwei einander entgegengesetzten Konzepten der Normalität die Rede ist. Da sich aber sehr bald herausstellt, daß Birnstrudel dem Angebot der Belial Incorporated ganz positiv und völlig unkritisch gegenübersteht, darf man in sein Konzept der Normalität auch keine allzu großen Hoffnungen setzen. Während der Montag sich ganz im Sinne der Belial Incorporated gestaltet, ereignet sich am Dienstag eine Wende. Begegnungen mit Josef Kapora, dem entallegorisierten Tod, mit dem Bettelmönch Frater Thomas und der Lumpensammlerin Estrella lassen Pomfrit an seinem Entschluß zweifeln. Der Mittwoch hingegen zeigt den verzweifelten Großeinsatz der Belial Incorporated, die nicht gewillt ist, sich eine Seele entgehen zu lassen und weder vor Täuschung, Lug, Betrug noch vor Gewaltanwendung zurückschreckt. Wie besorgt die Belial Incorporated sein muß, zeigt der unerwartete völlig unkontrollierte Ausbruch, des sonst gänzlich nüchternen und sachlichen Großingenieurs Maskeron, der seinen Untergebenen Wondrak belehrt:

Was ahnen Sie in Ihrer Niedrigkeit von des Menschen unermeßlicher Größe? Nichts ist ihm vorbestimmt, nichts kann seinen Willen auslöschen, er ist frei in seiner Wahl, frei bis zum letzten Atemzug! Wohin mit der Maschine, wenn Wankelmüt und Schwäche, auf die wir bauten, sich plötzlich gegen uns kehren, wenn die geheimnisvoll geprägte Elendsmünze im Windhauch anders fällt? (S.185)

Der Donnerstag wird ausgespart. Das Drama endet an der Wende vom Mittwoch zum Donnerstag mit einem Antigebet des immer noch nicht ganz entschlossenen Pomfrit: "Mein Gott, Du, an den ich nicht glaube, laß mich nicht scheitern [...]" (S. 198). Es wird zwar offen gelassen, wie sich Pomfrit entscheiden wird, doch sieht man am Ende des Dramas einen Menschen, der mit "gestärktem Lebenswillen und freier Entscheidungsmöglichkeit"⁸ aus einer Lebenskrise hervorgeht und somit ist man berechtigt anzunehmen, daß der Teufel wieder einmal um eine Seele geprellt wurde. Daß hier nicht der altmodische dumme Teufel, sondern ein hochentwickelter, moderner, teuflischer Computer an der Nase herumgeführt wird, bereitet dem Leser im Jahre 1996 sicherlich viel mehr Genuß als dem Publikum des Jahres 1959. Der Mensch, ausgestattet mit Verstand und Seele, ist noch einmal der völligen Gleichschaltung durch die Auswüchse der Technik und der totalen Verwaltung, die als Produkte einer hypertrophen Rationalität sich letztlich der Kontrolle des Menschen zu entziehen und sich zu verselbständigen drohen, entkommen, gerade noch entkommen. Die Gefahr der Errichtung des Termitenstaates, in dem jeder Teil, völlig entindividualisiert, nur mehr als eine Funktion des Ganzen existenzberechtigt ist, ist noch einmal abgewehrt. Die bewährte Trias von Glaube, Liebe und Hoffnung, obwohl unmodern, nicht relevant, insignifikant und regressiv, erweist sich hier als eine Kategorie der Vergangenheit mit Zukunft, während die Indikatoren der Zukunft, des Fortschrittes und der Progressivität in die Barbarei der Vergangenheit zu verweisen scheinen. Diese Einsicht mag manchem Kritiker im Jahre 1959 als reaktionäre Melancholie eines frustrierten Dramatikers erschienen sein, während sich inzwischen die Ansicht durchgesetzt hat, daß der unbedingte und kritiklose Glaube an der Fortschritt und die Technik eine äußerst bedenkliche Angelegenheit ist.

Der Roman, geschrieben 1933, bedient sich einer post-expressionistischen Sprache, die damals - es war gerade die Neue Sachlichkeit en vogue - schon nicht mehr ganz zeitgemäß war. Die drei Kapitel tragen zwar keine Überschrift, spielen aber an je einem Tag, Montag, Dienstag und Mittwoch. Der Donnerstag wird zwar leitmotivartig immer wieder erwähnt als ein Tag, an dem sich für die Protagonisten etwas Ent-

⁸Wilhelm Bortenschlager: *Der Dramatiker Fritz Hochwälder*, Innsbruck 1979, S. 132.

scheidendes ereignen soll, doch endet der Roman, bevor der Donnerstag anbricht. Der Donnerstag und damit alle Hoffnungen, die auf ihn gesetzt wurden, bleibt Utopie, die Hoffnungen bleiben als leere Hoffnungen bestehen. Der gesamte Text, der trotz seiner großzügigen graphischen Gestaltung bloß hundertdreißig Seiten umfaßt, ist in hundertachtundfünfzig Paragraphen gegliedert, von denen nur einige wenige über zwei Seiten lang sind, die meisten sind zwischen zehn und dreißig Zeilen und ermöglichen so eine dem Film verwandte Technik des raschen und häufigen Szenenwechsels. Dadurch ist es möglich ein kaleidoskopartiges Bild eines Segmentes der Wiener Gesellschaft um 1933 zu gestalten, das trotz seiner dem Expressionismus abgelauteten Sprache (Einwortsätze, Ellipsen), Impressionen aneinanderreihet und zu einer Atmosphäre verdichtet, die einen guten Einblick in das dargestellte Milieu gewährt. Diese kurzen, in rascher Folge wechselnden Szenen binden etwa 30 Personen aktiv in die äußerst rudimentäre Handlung ein, sodaß es nicht immer einfach ist, dem Geschehen zu folgen. Wenngleich man nicht von einem Protagonisten im eigentlichen Sinne sprechen kann, entfaltet sich die Handlung doch um den Wiener Aufenthalt des aus der Schweiz kommenden deutschen Handlungsreisenden Kurt Langemann. Der Roman setzt ein mit der Zugreise Langemanns nach Wien, sein Zug hält eben im Bahnhof St. Pölten. Parallel zu Langemanns Aufenthalt in Wien, zum Teil sich mit Langemanns Aktivitäten kreuzend, zum Teil völlig unabhängig von ihm, läuft die sporadische Handlung ab. Alle Ereignisse und Personen sind auf irgendeine Weise miteinander verbunden, sodaß ein loses Geflecht von alltäglichen Situationen und oberflächlichen Beziehungen entsteht, das seinerseits wieder ein Abbild der tristen Situation einer bestimmten Gesellschaftschichte Wiens um 1933 ergibt. Allerdings ist zu beachten, daß es sozusagen ein Blick von unten ist. Geschildert werden Zimmervermieterinnen, Arbeitslose, Ausgesteuerte, hungernde und frierende Theaterleute und Schriftsteller, Glücksritter, Heiratschwindler, dubiose Elemente, Politabenteurer, Dienstmädchen, windige Theateragenten, versoffene Möbelpacker und Obdachlose, Existenzen, die der wirtschaftlichen Situation dieser Jahre berechtigt Ausdruck verleihen. Die Handlung konzentriert sich um den fünfzehnten und den siebenten Wiener Gemeindebezirk, erwähnt werden die Goldschlagstraße, die Stehweinhalle Wimberger (am Neubaugürtel), der Westbahnhof, die Mariahilferstraße, die Kaiserstraße, die Doblinger-Bar in der Wiener Innenstadt, der Pra-

terstern und der Prater, Hütteldorf und das Wiental. Mit Ausnahme der Doblinger-Bar sind das Lokalitäten und Örtlichkeiten, die hauptsächlich vom Kleinbürgertum und der Arbeiterschaft frequentiert oder bewohnt wurden. Die Handlung des Romanes besteht eigentlich darin, daß der Roman keine Handlung hat. Der von vielen mit Spannung erwartete Donnerstag, an dem sich Entscheidendes ereignen sollte, scheint vom Kalender gestrichen zu sein. Für Karl Herkens "Funktionär einer großen sterbenden Partei" (S. 20) mit erheblichen Ambitionen, er "war entschlossen, seiner Partei dereinst den Kragen umzudrehen" (S. 20), soll der Donnerstag eine Chance darstellen, durch sein Referat vor Parteigrößen, seine politische Karriere zu fördern (S. 28f, 99), der ewig schlafende Ferdinand träumt davon, daß er am Donnerstag schon fünfzig Schilling bekommen müßte, wenn ihm der Staat eine Pfründe ausgesetzt hätte (S. 37), für eine Gruppe junger Schauspieler, unter ihnen Lilli Seemann, und den Schriftsteller Vollmer soll die Premiere von Vollmers Stück am Donnerstag (S. 15, 76) eine entscheidende Wende in ihrer Existenz herbeiführen. Obwohl der Hauptdarsteller Kessler abgesagt hat und der Theaterdirektor Rebner sich weigert, unter diesen Umständen sein Theater zur Verfügung zu stellen, ist der Agent Dr. Berg zuversichtlich: "Die Aufführung findet statt. Donnerstag steigt das Stück" (S. 38, 40), für den arbeitslosen Josef Zundt wird am Donnerstag die Monatsmiete fällig, die er nicht bezahlen kann. Er kündigt daher und nimmt eine nicht ganz legale und gefährliche Arbeit in Preßburg an (77f, 87f), wofür er sich am Donnerstag um sechs Uhr morgens am Ostbahnhof einzufinden hat, Langemann und Ferenz, die dunkle Geschäfte machen, wollen am Donnerstag Wien verlassen, das Dienstmädchen Grete freut sich auf einen außertourlichen Ausgang, den sie ihrer Arbeitgeberin abpressen will, bloß um am Donnerstag ihre Ersparnisse an den Heiratsschwindler Griessmann zu übergeben und wieder um eine negative Erfahrung reicher zu sein (151). Diese Erwartungshaltung auf den Donnerstag wird nicht nur durch den raschen Szenenwechsel und die Tatsache, daß so viele Figuren vom Donnerstag die Lösung ihrer Probleme erwarten und dieser Tag daher oft erwähnt werden muß, atmosphärisch verdichtet, sondern auch dadurch, daß sich der Erzähler nur selten als solcher zu erkennen gibt. Wenn das doch geschieht, dann nur für kurze Zeit, um sich gleich wieder hinter einem seiner Charaktere zu verstecken oder in einer an eine Bühnen-

anweisung gemahnenden Textstelle die Szene einfach zu etablieren. Somit wird die Bedeutung des Donnerstages nicht direkt mitgeteilt, sondern resultiert aus der Darstellung der subjektiven Reaktionen auf den bevorstehenden Donnerstag. Aus der Summe dieser individuellen und persönlichen Verhaltensweisen ergibt sich die Spannung auf den Donnerstag, der dann ausbleibt und so die Trostlosigkeit dieser Existenzen noch augenscheinlicher macht.

Der Romananfang erinnert an eine Technik, die der von Hochwälder sehr geschätzte Robert Musil bereits 1906 in seinem *Torle*⁹ angewendet hat: "Bahnhof St. Pölten. Heiße Würstchen. Verschlafene Gesichter. Kolportagewagelchen. Gähnen" (S. 5).

Nachdem die Szene nicht erzählt sondern in einem beinahe lyrischen Modus direkt gesetzt wird, fühlt sich der Erzähler in der Lage in Erscheinung zu treten und seine Funktion des Erzählens auszuüben: "Kurt Langemann sah den Nebel über die Geleise kriechen" (S. 5).

Sollte man in der Erleichterung darüber, doch endlich einen Erzähler geortet zu haben, der Meinung sein, es handle sich um ein auktoriales statement, erkennt man spätestens beim Lesen des Satzendes, daß es sich klassisches personales Erzählen handelt und sich die Dreistigkeit des Erzählers in Grenzen hält, denn nach diesem gewagten Satz zieht sich der Erzähler sofort wieder zurück und entwickelt die Atmosphäre dieser Szene weiter:

Wees Zeug.

Das Pfeifen der Lokomotive. Rauchschwaden, schwärzlich. Nebel, weiß. (S. 5)

Inzwischen hat der Erzähler wieder genug Mut gesammelt, um abermals einen Satz im personalen Erzahlmodus zu wagen: "Kurt Langemann hat sich an lange Bahnfahrten gewöhnt" (S. 5) um gleich darauf wieder die Stimmung, die solche Bahnfahrten nicht nur bei Langemann, sondern allgemein bei Reisenden hervorrufen, wiederzugeben:

⁹Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Torle*, Reinbek bei Hamburg 1966 [-rororo 300], S. 7: "Eine kleine Station an der Strecke, welche nach Rußland führt".

Telegraphenstangen. Auf und nieder fliegen die schwarzen Drähte.
(S. 5)

Das ist aber auch das Ende des ersten Paragraphen und das Ende dieses Stimmungsbildes. Der zweite Paragraph führt dem Leser eine gänzlich neue Situation vor Augen. Der Blick richtet sich auf Wien. Mit der einleitenden Feststellung "Nebel über Wien" (S. 6) ist zwar eine Verbindung zum nebeligen St. Pöltner Bahnhof hergestellt, sonst handelt sich aber um total Neues, ein neuer Ort, neue Personen, neue Verhältnisse werden vorgestellt:

Die Zimmervermieterin stand beim Fenster und starrte auf die morgenstille Gasse.

Frühherbst. Kalt.

Frau Heller dachte an ihre Herren.

Klausner, ein Braver. Zahlt pünktlich, ruhig, brav.

Zundt, ein armer Teufel.

Sie muß sich beeilen, sie versäumt sonst den Zug (S. 6).

Die im ersten Paragraphen etablierte Erzählmethode des Wechsels zwischen direkter Setzung der Szene und ausgeklügelter personaler Narration, der man immer wieder aufsitzt und sie für auktorial halten könnte, wird beibehalten. Besonders der letzte Satz, der hier als auktoriale Feststellung posiert, erweist sich als Stolperstein. Was den Eindruck eines Erzählers, der weiß wovon er redet, vermitteln soll, ist in Wirklichkeit die Übernahme und Adaption der radikalsten Form der personalen Erzählung, nämlich des inneren Monologe. Einzig durch die Änderung des Personalpronomens - Ich muß mich beeilen, ich versäume sonst den Zug - kann dieser Satz in einen inneren Monolog verwandelt werden, was heißt, es wird hier ein Erzählmodus entwickelt, der es dem Erzähler erlaubt, sich hinter den erzählten Charakteren zu verstecken und sich so dem Vorwurf der Allwissenheit in Zeiten, in denen man nichts wissen kann und alles unsicher ist, erfolgreich zu entziehen, zugleich aber auch den Eindruck entstehen läßt, daß der Erzähler doch ein Minimum an Glaubwürdigkeit beibehält in einer Zeit, in der man nicht mehr glaubt, und ein Quentchen an Autorität, wenngleich modifizierter Autorität

vermittelt zu einer Zeit, in der die Autoritäten suspekt geworden sind. Im nächsten Paragraphen, in dem abermals die Szene total gewechselt wird, führt Hochwälder den "Narrischen Gustl" ein, eine Figur, die er direkt aus der Realität übernimmt.¹⁰ Hochwälder packt hier die unterschiedlichsten Erzählstandpunkte in einen einzigen Satz zusammen:

Der Gustl führte langatmige Reden, dem war heut das Telephonkastel zu kühl, ein Schneidersell hat ihm gestern was von seiner unglücklichen Liebe erzählt, dem Schneiderselln seine natürlich, und er hängt sich auf, der Schneidersell natürlich, der Gustl nickt wissend mit dem hohlen Schädel, werd's sehn, der hängt sich auf, vielleicht hängt er schon, fragt's nicht, ich weiß von nix, die Leute lachen, jeder kennt den Gustl (S. 6).

Neben direkt auktorialen Teilen "Der Gustl führte langatmige Reden", gibt es auch Teile des Satzes in verkappter indirekter Rede, die einen personalen Standpunkt andeuten - "dem war heute das Telephonkastel zu kühl" - mit klärenden Einschüben des auktorialen Erzählers - "dem Schneiderselln natürlich". Das etwas ungefüge Satzmonstrum, das jeder grammatischen Regel zu widersprechen scheint, geht dann in die erste Person der direkten Rede über: "werd's sehen, der hängt sich auf, vielleicht hängt er schon, fragt's nicht, ich weiß von nix" und wird letztlich durch eine auf Distanz zielende Bemerkung des auktorialen Erzählers abgeschlossen: "die Leute lachen, jeder kennt den Gustl" (S. 6). Somit ist gleichsam ein Rahmen auktorialer Erzählteile um ein narratives Gebilde gelegt, das innerhalb der syntaktischen Einheit mehrere Perspektiven einbringt und so das Fließende, Schillernde nicht genau Festlegbare der Situation, die aber immerhin als Situation identifizierbar und erzählbar ist, adäquat wiederzugeben. Aber wie dieser Satz mit normalen grammatischen Kategorien nicht zu erfassen ist, ist auch die Existenz Gustls mit den herkömmlichen Maßstäben nicht beschreib- und erfassbar.

Eine weitere Erzählstrategie, die in diesem Roman zum Einsatz kommt, ist die, daß ein ganzer Paragraph aus Dialog zusammensetzt wird, der

¹⁰Fritz Hochwälder: "Auf der Gassen..." in: F. Hochwälder: *Im Wechsel der Zeit*, Graz, Wien, Köln 1980, S. 20: "Durch die Gassen zog der "Narrische Gustl", ein Hansltippler - heute würde ich sagen: ein Clochard - [...]."

aber nicht durch narrative Indikatoren wie "er sagte" oder "sie antwortete" eingeführt, sondern - wie im Drama - direkt wiedergegeben wird:

"Guten Morgen, Herr Laubenbeck! Schon fleißig, schon fleißig..."

"Grüß Gott, Frau Heller! Wie geht's, wie geht's?"

"Langsam, langsam, Herr Laubenbeck... Was machen Sie denn da, in aller Hergottsfrüh am Montag?"

"Eine Gefälligkeit, Frau Heller. Da ist ein Kurzschluß, die Sicherungen sind durch, ich reparier s'."

"Ich muß laufen, der Zug fährt mir davon. Adieu, Herr Laubenbeck!"

"Auf Wiedersehen, Frau Heller! Ich laß den Zundt grüßen!" (S. 6f)

Aus der Repetition, Kombination und Variation der hier analysierten Erzählstrategien wird ein Netz an Beziehungen aufgebaut, in dem jeder von jedem abzuhängen scheint. Da aber alles immer nur subjektiv erlebt und begriffen wird, fehlt die Übersicht und der übergeordnete Zusammenhang, ja es entsteht der Eindruck, daß es eine solche Übersicht gar nicht gibt. Aufgebaut wird eine Welt, in der alle von äußeren Einflüssen bestimmt und getrieben werden, gezeigt wird ein Milieu, das dem Menschen feindlich und schädlich ist, eine Welt, in der man kaum leben kann, die schon bei lebendigem Leibe verfault und abstirbt, ja bereits mit einem Leichentuch überzogen zu sein scheint. Es durchzieht nämlich nicht nur das Warten auf den Donnerstag leitmotivartig den Roman und hält so das äußerst lose Gefüge von Impressionen zusammen, sondern es dominiert auch die Farbe Weiß und läßt die hier dargestellte Welt in einem sterilen Lichte erscheinen. Der klimatische Hinweis "Weißes Zeug [...] Nebel, weiß" (S. 5) bestimmt bereits den einleitenden Paragraphen und weiße Nebel oder ein weißer Himmel lassen sich durch den ganzen Text hindurch verfolgen (S. 11, 15, 21, 33, 35, 65, 94, 106, 108, 112). Dieser weiße Nebel scheint überall einzudringen und gleichsam alle anderen Farben zu überlagern. Gretes blinder Spiegel ist "weißlich" (S. 7) und verleiht seinem Spiegelbild daher etwas mehr Farbe als es in Wirklichkeit hat, der Kaffee für Herrn Laubenbeck ist selbstredend ein "Weißer mit Schlag" (S. 8), weiß leuchten die gestärkten Hemden in Laubenbecks kleiner Wäscherei, in der es auch einen "weißgestrichenen

Schreibtisch (S. 14) gibt, durch die schmutzigen Fenster. Selbst die klischeehaften roten Rosen, als herkömmliches Symbol der Liebe, müssen hier den drei bereits etwas verwelkten weißen Rosen weichen (S. 14, 59, 76, 77, 82, 85), die Laubenbeck, der als Heiratsschwindler unter dem Pseudonym Griessmann agiert, als Erkennungszeichen für das erste Rendezvous mit Grete vorschlägt. Das blecherne Waschgestell Ferdinands war einst weiß lackiert (S. 23), in Laubenbecks Wäscherei wird "weißes, breites Packpapier" (S. 43) verwendet, nach dem Anschlagen eines frischen Fasses in der Weinhalle Wimberger, ist "weißer Schaum" (S. 47) nicht nur an den Wänden, in den Biergläsern und auf dem Schanktisch zu finden, sondern bestimmt durch seine visuelle Omnipräsenz den ganzen Teil dieses Paragraphen. In der Doblinger-Bar gibt es nach der roten Tangobeleuchtung auch "weißes Licht" (S. 47) und die Blumenfrau bietet rote und weiße Rosen feil (S. 103). Bogner hat ein "kalkweißes" Gesicht (S. 76), wenn er Gewißheit darüber erlangt hat, daß seine Frau eine außer-ehelich Affaire hat, Vollmer wird unter Alkoholeinfluß "kalkweiß" (S. 93), Bogner, der sich in einer Milchbar etwas erholen will, wird durch das dominierende Weiß fast geblendet, nicht nur die Milch, die Stühle, die Tische, die Wände, der Kühlschrank und das Milchglas sind weiß, sogar die Verkäuerin erscheint weiß, die Uhr, die Straße, das alles überwältigt ihn: "die Wände, die Straße wie Schneeflächen, Gletscher, die Augen schmerzen, weiß, weiß, weiß ..." (S. 113). Milchglasscheiben und weißlackierte Fensterrahmen finden sich im Hause Bogners, der Lehrbub ist "weiß wie Milch" (S. 124) wenn er den erhängten Gesellen entdeckt, Lilli erinnert sich an ihre Französischstunde mit dem eigenartigen Satz "La neige est blanche" (S. 146) und der betrunkene Vollmer erlebt seinen Rausch als weiße Vision: "jetzt quirlte es in seinem Schädel, das war doch nicht in Ordnung, nein, schäumend weiß, weiß, weiß..." (S. 153). Nicht zu Unrecht nennt François Bondy im Nachwort den Roman "eine Studie in Weiß" (S. 156). Die Sterilität und Fäulnis, die diese Gesellschaft durchzieht und sich in der Farbe Weiß manifestiert, findet nur in der künstlichen Atmosphäre der Nachtlokale eine temporäre Erlösung. Dort herrscht zwar - wie bereits erwähnt - während des Tangos rote Beleuchtung, aber es dauert nur kurze Zeit, bis diese Illusion des Lebens wieder aufgehoben ist und dem grellen Weiß der Normalbeleuchtung Platz macht. Die Blumenfrau bietet zwar neben weißen, auch rote Rosen zum

Verkauf an, aber auch diesem Rot ist nicht zu trauen: "[E]in altes Weib mit duftenden Rosen, rot und weiß und weiß und rot, wie der Apfel im Schneewittchen" (S. 103). Dieser verlockende rote und weiße Apfel verursachte aber bekanntlich ernste Probleme, denn die Schneewittchen angebotene rote Hälfte war vergiftet und führte seinen (temporären) Tod herbei.

Sowohl im Roman als auch im Drama wird der Donnerstag, auf den Leser, Zuschauer und handelnde Personen gleichermaßen hingespant sind, ausgespart. In beiden Werken soll sich am Donnerstag Entscheidendes ereignen, es stehen Existenzen auf dem Spiel, im Drama gar die Existenz der gesamten Menschheit. Im Drama hat es sich als wahrscheinlich erwiesen, daß der Repräsentant der Menschheit den Angeboten und Verlockungen der Belial Incorporated widerstehen wird und der Menschheit nochmals eine Chance gibt. Eine ganz spezifisch menschliche Qualität, der Wille, der zumindest nach klassisch-humanistischer und christlicher Tradition frei ist, wird im letzten Moment eingesetzt und so wird durch einen dezidiert subjektiven Willensakt der Fortbestand der Spezies nochmals gesichert. Es ist daher gar nicht so wichtig, ob es am Donnerstag zu dieser Entscheidung kommt. Es genügt, daß Pomfrit wieder einen verstärkten Lebenswillen verspürt und sein Vertrauen in die Kraft der individuellen Willensentscheidung zurückgewinnt. Das reicht auch aus, um dem ganzen Höllenspuk der total verwalteten und völlig durchtechnisierten Welt erfolgreich die Stirne zu bieten. Jedermann-Pomfrit hat damit aber auch seine repräsentative Rolle als Durchschnittsmensch aufgegeben, ist wieder vollwertiges Individuum geworden und hat durch einen individuellen Entschluß entscheidend zu den Überlebenschancen der menschlichen Rasse beigetragen. Es ist daher die Verantwortlichkeit des Individuums beziehungsweise die Bereitschaft des Individuums diese Willensentscheidungen auszuüben, worin die Chance für den Weiterbestand des homo sapiens gesehen wird. Das ist ein Standpunkt, zu dem sich Hochwälder im Laufe seines Schaffens immer mehr durchgerungen hat, den er 1959 ganz deutlich vertrat, zu einer Zeit, da man in Österreich gerade erst wieder Brecht entdeckte und in gewissen intellektuellen Kreisen viel eher auf die Verantwortlichkeit des Kollektivs zu schwören bereit war.

Im Roman von 1933 ist die Bedeutung des individuellen Willensaktes in

keiner Weise hervorgehoben. 1933 hat Hochwälder noch mit dem Marxismus sympathisiert und war der Meinung, daß die meisten Probleme der Menschen vom sozialen Aspekt her lösbar seien.¹¹ Die Romanfiguren sind alle in einem sehr lockeren Bezugsgefge miteinander verbunden, es ergibt sich ein Gewebe von unübersichtlichen und undurchschaubaren Verflechtungen, doch gibt es keine wirklich echte zwischenmenschliche Beziehung im Roman. Dieses Beziehungsgewebe hat fast die Form einer selbständigen Individualität angenommen, innerhalb derer der Einzelmensch nur mehr beschränkt beschluß- und handlungsfähig und zum gröſsten Teil von Mit- und Umweltseinflssen anhängig ist, die nicht genau durchschau- und erkennbar und daher auch nicht kontrollierbar sind. Es scheint so zu sein, daß jeder Versuch einer Romanperson etwas zu unternehmen, um ihre Situation zu verbessern, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Die von den jungen Schauspielern unter großen Opfern verzweifelt durchgehaltenen Proben führen letztlich zu nichts, das Dienstmädchen Grete, das sich durch eine Annonce einen Mann für eine gemeinsame Zukunft zu finden hofft, wird sich um ihr Geld geprellt sehen, der politisch ambitionierte Karl Herkens, wird von seiner Partei bloß ausgebeutet, Joseph Zundt, der sich zur Annahme einer Arbeit in einer Preßburger Fabrik, die die Sicherheitsmaßnahmen total vernachlässigt, entschlossen hat, kann sich um seine geraden Glieder gebracht wiederfinden, alle anderen aber vegetieren dahin wie bisher, eingehüllt und gelähmt vom weißen Nebel, umgeben von der Fäulnis der allgemeinen Misere aus der es keinen Weg zu geben scheint. Die immer wieder um ihre Hoffnung betrogenen Romanfiguren sind doch in der Lage immer wieder genug Hoffnung aufzubringen, um den nächsten Tag zu berleben, nur um feststellen zu müssen, daß ihre Hoffnung wieder vergeblich war. Der Schluß, der daraus zu ziehen wäre, ist, daß es unter den gegebenen gesellschaftlichen und politischen Bedingungen trlich ist, Hoffnungen zu hegen. Da aber 1933 für Hochwälder ein radikaler Wandel der Verhältnisse in Österreich nicht absehbar war, hielt er es wohl für besser, den Roman

¹¹Vgl. Fritz Hochwälder: "Als Bhnenschriftsteller im Exil" in: F. Hochwälder: *Im Wechsel der Zeit*, Graz, Wien, Köln, 1980, S. 28: "Zur Zeit der Abfassung des Stückes [*Esther*] war ich nämlich noch Marxist, was ich heute nicht mehr bin, und hielt demnach die Judenfrage von sozialen Aspekt her für lösbar, was sich wie manches andere als blanker Unsinn erwiesen hat."

zurückzuhalten. Eine Maxime Karl Marx's, die Hochwälder noch 1976 in seinem Essay "Kann die Freiheit überleben" zitiert: "Nicht das Bewußtsein bestimmt das Sein, sondern das Sein bestimmt das Bewußtsein"¹² wird nicht mehr kritiklos übernommen. Die Rettung und Bewahrung des Menschentums ist im Drama ein bewußter und individueller Akt, der absolute Priorität einnimmt und daher das Sein bestimmt. Es sind die traditionellen humanitären Werte, deren Erhaltung nicht immer leicht, in den meisten Fällen unbequem, aber - Hochwälders Meinung nach - unerläßlich sind, wenn der Mensch als Mensch überleben will. Innerhalb dieser Prioritäten scheint Hochwälder die Hoffnung an erste Stelle zu plazieren. Seine Ausführungen über die Überlebenschancen der Freiheit beschließt er mit folgenden Worten, womit nicht nur deutlich wird, wie hoch er die Bedeutung der Hoffnung in der ethischen Werteskala ansetzt, sondern auch zeigt, wie eng er sich durch die Forderung der Belial Inc., einen Menschen der bei lebendigem Leibe tot ist, als für unsere Zeit signifikant anzusehen, Gottfried Keller verbunden weiß: "Mag es uns auch schwerfallen, mit einem überzeugenden 'Ja!' zu antworten, so dürfen und sollen wir nicht nur, wir *müssen* es hoffen, eingedenk der Worte Gottfried Kellers, die ich zum Abschluß zitiere 'Nur wer die Hoffnung gab verloren und bößlich sie verloren gab, der wäre besser ungeboren: denn lebend wohnt er schon im Grab!'"¹³

¹²In: Fritz Hochwälder: *Im Wechsel der Zeit*, Wien, Graz, Köln 1980, S. 119.

¹³Fritz Hochwälder: "Kann die Freiheit überleben?" in: F. Hochwälder: *Im Wechsel der Zeit*, Wien, Graz, Köln 1980, S. 131.