



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mythos und Ironie in Joseph Roths Radetzkymarsch“

Verfasserin

Katharina Krčal

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Betreuerin / Betreuer: Univ-Prof. Dr. Annegret Pelz

Meinen Eltern, Sonja und Walter

0. EINLEITUNG: GEBURT EINES HELDENMYTHOS – DAS SOLFERINO-KAPITEL	7
1. MYTHOSKONZEPTE	16
1.1. Schreiben am oder über den Habsburger-Mythos?	16
1.2. Claudio Magris – Il mito absburgico	25
1.2.1. Mythos und Kunst: Mikroskop oder Zerrspiegel?	27
1.2.2. Der Habsburgermythos vor dem Hintergrund europäischer Mythenrezeption	34
1.3. Roland Barthes – Mythologies	39
1.3.1. ‚Il mito absburgico‘ und Alltagsmythen im Vergleich	39
1.3.2. Strukturales und zeichentheoretisches Mythoskonzept	42
2. JOSEPH ROTHS <i>RADETZKYMARSCH</i>. MYTHENBILDUNG UND DE-MYTHISIERUNG	50
2.1. Widerstand gegen den Mythos. Der Ritter der Wahrheit	50
2.2. Mythisierung des Mythos. „...unter Hinzufügung eines Ornaments...“	54
2.3. Stumme Vor-Bilder	59
2.4. Die kalte Ordnung – fotografierte Wirklichkeit	64
3. IRONISIERUNG DES MYTHOS IM <i>RADETZKYMARSCH</i>	70
3.1. Mythos und Ironie als Komplementärbegriffe	74
3.2. Zur Kritik des Parasitären	78
3.3. Leben von den Toten	81
3.4. Von der Unverfügbarkeit des Ursprungs und dem Leben der Klischees	88
3.5. Zusammenfall von Natur und Geschichte. Krieg und Gewitter brechen aus.	93
3.6. Schicksal und Untergang – Vom Umgang mit dem Mythos	96
4. SCHLUSS: TOD DES HELDEN	101
5. LITERATURLISTE	105

0. Einleitung: Geburt eines Heldenmythos – Das Solferino-Kapitel

Das erste und von Roth nachträglich für die Buchausgabe (vgl. Schlosser, 2005, S. 184) des *Radetzkmarsch* (1932) konzipierte Kapitel erzählt von der Rettung des Kaisers Franz Joseph I. durch Leutnant Joseph Trotta in der Schlacht von Solferino. Dafür, dass er den obersten Kriegsherrn vor der feindlichen Kugel bewahrt, erhält der einfache Leutnant den Adelstitel und wird in den Stand des Hauptmanns erhoben. Der geadelte Joseph Trotta, der mit der Rettung des Kaisers „seinen Namen unauslöschlich in die Geschichte des Regiments einprägte (RM¹, S. 8)“, begründet damit das „junge Geschlecht“ von Trotta, deren Familiengeschichte der Roman über drei Generationen schreibt. Der Freiherr von Trotta löst sich mit dieser „besonderen Tat“ (ebd.) aus dem „langen Zug seiner bäuerlichen slawischen Vorfahren“ (RM, S. 12), deren Schicksal unerzählt bleibt. Der Roman lässt die Geschichte der Trottas damit mit dem Augenblick einsetzen, in dem einer der Trottas den steten aber langsamen sozialen Aufstieg seiner Vorfahren durch einen plötzlichen Sprung in der sozialen Rangordnung nach oben unterbricht und sich zum Gegenstand der Geschichtsschreibung macht. Neben dem Erinnern spielt das Vergessen in der Familiengeschichte der Trottas eine große Rolle: Schon im vierten Satz des Romans wird angekündigt, dass der Ahnherr der Trotta dafür sorgte, „daß spätere Zeiten ihn aus dem Gedächtnis verloren“ (RM, S. 7).

Eine solche Feststellung am Beginn des Romans² kann als eine subtile Parodie auf die Quellenfiktion der chronikalischen Erzählung gelesen werden, eine Andeutung, die das realistische Paradigma unterläuft³, indem sie behauptet eine Geschichte zu erzählen, an die sich niemand mehr erinnert (dazu s. auch Kapitel 2.4). Wo jedoch das kulturelle Gedächtnis in

¹ Die Zitate aus *Radetzkmarsch* werden mit RM abgekürzt; ich beziehe mich auf die Einzelausgabe von 1989, Verlag Kiepenheuer und Witsch.

² Vgl. dazu auch Foster, 2001, S. 367. Die Behauptung wird ein zweites Mal an einer späteren Stelle des Romans bekräftigt, wenn es über den Besuch des Bezirkshauptmanns Franz von Trotta, Sohn von Joseph Trotta, beim Kaiser heißt: „So wie der Name des Helden von Solferino in den Geschichtsbüchern oder in den Lesebüchern für österreichische Volks- und Bürgerschulen nicht mehr gefunden werden konnte, ebenso fehlt der Name des Sohnes des Helden von Solferino in den Protokollen Montenuovos. Außer Montenuovo selbst und dem jüngst verstorbenen Diener Franz Josephs weiß kein Mensch in der Welt mehr, daß der Bezirkshauptmann Franz Freiherr von Trotta eines Morgens vom Kaiser empfangen worden ist, und zwar knapp vor der Abfahrt nach Ischl“ (RM, S. 266f.).

³ Zum Unterlaufen des realistischen Paradigmas Landwehr, 2003, insb. S. 399.

Form der Geschichtsschreibung versagt, hilft das fingierte kommunikative weiter.⁴ In seinem Vorwort zum *Radetzkmarsch*⁵ behauptet Roth „die merkwürdige Familie der Trottas (...) gekannt und geliebt“ zu haben. Damit wird nun doch genau jene Form von Authentizitätsbekundung betrieben, die Balzac mit seinem ‚all is true‘ sprichwörtlich gemacht hat (vgl. Fewster, 2007, S. 318). Mit der ‚Aufzeichnung‘ des Familienschicksals kommt Roth der von ihm selbst definierten Aufgabe des Schriftstellers nach. Roth stellt den Schriftsteller als Traditionalist – er tradiert Geschichten – im Dienste der Erinnerung vor:

Die Völker vergehen, die Reiche verwehen. (Aus dem Vergehenden besteht die Geschichte.) Aus dem Vergehenden, dem Verwehenden das Merkwürdige und zugleich Menschlich-Bezeichnende festzuhalten ist die Pflicht des Schriftstellers. Er hat die erhabene und bescheidene Aufgabe, die privaten Schicksale aufzukläuben, welche die Geschichte fallen läßt, blind und leichtfertig, wie es scheint (Roth, 1976, S. 406).

Der Schriftsteller macht sich damit zur Aufgabe, den „Willen jener unheimlichen Macht“ zu erkennen, „die am Schicksal eines Geschlechts das einer historischen Gewalt deutet“ (ebd.). Das Schicksal ist es eben auch, das den Ahnherr der Trottas zu seiner besonderen Tat bei der Schlacht von Solferino⁶ ausersehen (vgl. RM, S. 7) hat, von dem der Roman erzählt.

Heiter waren alle und sicher des Sieges. Sie hatten ausgiebig gegessen und Brantwein getrunken, auf Kosten und zu Ehren des Kaisers, der seit gestern im Felde war. Hier und dort fiel einer aus der Reihe. Trotta sprang flugs in jede Lücke und schoß aus verwaisten Gewehren der Toten und Verwundeten. Bald schloß er dichter die gelichtete Reihe, bald wieder dehnte er sie aus, nach vielen Richtungen spähend mit hundertfach geschärftem Auge, nach vielen Richtungen lauschend mit gespanntem Ohr. (...) Sein scharfes Auge durchbrach den blaugrauen Nebel vor den Linien des Feindes. Niemals schoß er, ohne zu zielen, und jeder seiner Schüsse traf (RM, ebd.).

Kurz später erscheint der Kaiser im Feld und begibt sich dort in große Gefahr: Er führt einen Feldstecher an die Augen, den ihm einer der begleitenden Offiziere reicht und ist damit im Begriff, sich dem Feind als lohnenswertes Ziel zu erkennen zu geben. Der hellsichtige Leutnant bemerkt den schwerwiegenden Fehler:

⁴ Terminologie bei Assmann, 1997.

⁵ Ursprgl. abgedruckt in der Frankfurter Zeitung vom 17.4.1932, in der dann auch der erste Abdruck des Romans erfolgte (vgl. Roth, Joseph: Vorwort zu meinem Roman ‚Radetzkmarsch‘. In: Ders.: Werke. Band 4. Kleine Prosa. Hrsg. und eingeleitet v. Hermann Kesten. Köln 1976, S. 405–406).

⁶ Die Schlacht von Solferino wird im Roman weder datiert (1859) noch wird der Ausgang berichtet: Es wurde eine große Niederlage der Habsburger gegen die Truppen von Napoleon III. und Viktor Emmanuel II. Dass der Roman diese Daten ausspart führt Lorant darauf zurück, dass die historischen Ereignisse konsequent nur aus der Perspektive der Gestalten berichtet werden (Lorant, 2003, S. 47). Diese Auslassung von Datierungen kann aber auch als eine Abgrenzung zur Historiographie/zum historischen Roman und Anlehnung an mythische Erzählformen interpretiert werden. Eines deren wesentlicher Merkmale ist ihre Zeitlosigkeit. Laut Kaszyński sind es die mythisierenden Tendenzen im Werk Joseph Roths, die dafür verantwortlich sind, dass „seine Zeitromane (...) zeitlos [wirken]“ (ebd., 1990, S. 142). Durch die Einbeziehung historischer Ereignisse sind die Zeitromane nur „[n]ach außen anscheinend realistisch“ nach innen aber „zutiefst mythologisch“ (ebd.).

Trotta fühlte sein Herz im Halse. Die Angst vor der unausdenkbaren, der grenzenlosen Katastrophe, die ihn selbst, das Regiment, die Armee, den Staat, die ganze Welt vernichten würde, jagte glühende Fröste durch seinen Körper. Seine Knie zitterten. Und der ewige Groll des subalternen Frontoffiziers gegen die hohen Herren des Generalstabs, die keine Ahnung von der bitteren Praxis hatten, diktierte dem Leutnant jene Handlung, die seinen Namen unauslöschlich in die Geschichte seines Regiments einprägte. Er griff mit beiden Händen nach den Schultern des Monarchen, um ihn niederzudrücken (RM, S. 8).

Die Hyperbel und die sich in Riesenschritten bis zur „ganzen Welt“ steigende Klimax im zweiten Satz des Zitats, das Oxymoron der „glühenden Fröste“ schließlich, zeugen einerseits „von der integeren Identifizierung Trottas mit einer Ordnung, die ihm sinnvoll erscheint“ (Reidel-Schrewe, 1991, S. 67) bewegen sich aber gleichzeitig an der Grenze zur Parodie⁷. Die folgende Rettungsszene lässt ebenfalls eher ein lächerliches Kuddelmuddel am Ende einer Slapsticknummer vor dem inneren Auge des Lesers/der Leserin erscheinen als die heroische Szenerie einer Heldentat:

Der Leutnant hatte wohl zu stark angefaßt. Der Kaiser fiel sofort um. Die Begleiter stürzten auf den Fallenden (RM, S. 8).⁸

Das ‚Niederdrücken‘⁹ des höchsten Kriegsherrn, Ausdruck der Inversion der sozialen Rangordnung, die skandalöse Überschreitung sämtlicher sozialer Grenzen, die andernfalls vermutlich scharf geahndet worden wäre, wird durch eine feindliche Kugel, die in „diesem Augenblick“ (RM, S. 8) die linke Schulter des Leutnants durchbohrt, zur Heldentat geadelt¹⁰. Kurz darauf wird auch der Vollbringer in den Adelsstand gehoben und mit der höchsten Auszeichnung des Reiches, dem Maria-Theresien-Orden, versehen. Die Adelsverleihung wird nicht explizit mitgeteilt, es heißt lapidar:

Trotta wurde nach vier Wochen gesund. Als er in die südungarische Garnison zurückkehrte, besaß er den Rang eines Hauptmanns, die höchste aller Auszeichnungen: den Maria-Theresien-Orden und den Adel. Er hieß nun ab: Hauptmann Joseph Trotta von Sipolje (RM, S. 9).

⁷ Vgl. Landwehr, 2003, S. 402: „The exaggerated depiction of the rescue, however, assumes legendary dimensions verging on parody“.

⁸ Man beachte den komischen Effekt des Füllwortes „wohl“, in dem die Verlegenheit des Ungeschickten sich ausdrückt, der seine Kräfte grob unterschätzt und sich im Nachhinein nicht ganz erklären kann, warum er zuviel des gewünschten Effekts erreicht hat. Es lässt implizit auch die Möglichkeit offen, dass die Schuld für den Fall bei der geringen Standfestigkeit des obersten Befehlshabers lag. Den komischen Dominoeffekt mit dem die höchste militärische Führungsriege durch einen impulsiven Handgriff zu Fall gebracht wird, betont auch die nicht-reflexive Verwendung von ‚stürzen‘ („sie stürzten“, anstatt ‚sie stürzten sich‘).

⁹ „Das Lebenserhaltende dieser Tat ist ein ‚Niederdrücken‘ des höchstgestellten Vertreters einer hierarchischen Ordnung, erst durch das selbstverantwortliche Handeln eines Einzelnen wird die Kontinuität dieser Ordnung gewährleistet“ (Reidel-Schrewe, 1991, S. 67) – der Leutnant muss also für einen Moment genau jene Rangordnung missachten, deren Kontinuität er gewährleisten will. Dieser Mut zur ‚Insubordination‘ ist es aber gerade, der den Untertanen ausgetrieben werden soll – wie eindrücklich in der ‚Prüfungsszene‘ des Kadettenschülers Carl Joseph, Enkel des ‚Helden‘ dargestellt (vgl. RM, S. 27).

¹⁰ In diesem Sinn auch Landwehr „His peers regard Trotta as hero; a modern reader may view him as merely lucky“ (Landwehr, 2003, S. 402).

Diese Ellipse spart das aus, was auch später für den nunmehrigen Hauptmann nicht kommunizierbar wird. Dass der Maria-Theresien-Orden als Belohnung für solche Taten bestimmt ist, die auf die (in der militärischen Befehlskette eigentlich nicht vorgesehene) Eigeninitiative des einzelnen Soldaten zurückgehen, erscheint angesichts der zitierten Passage zum Ausdruck kommenden Passivität¹¹ des ausgezeichneten Leutnants in einem ironischen Licht¹² (vgl. Tonkin, 2008, S. 105). Der Wechsel des Namens und der plötzliche soziale Aufstieg durch Auszeichnung und Adelsverleihung verwandelt Joseph über Nacht in einen Anderen (konsequenterweise stürzen sie den Hauptmann Joseph Trotta von Sipolje in eine veritable Identitätskrise, vgl. Schlosser, 2005, S. 187). Während er als Leutnant seinen Aufgaben im Regiment mit treffsicherer Routine nachkam, entfremdet ihn der neue Stand von sich selbst und seiner sozialen Umwelt; in einem morgendlichen und abendlichen Ritual muss sich der Leutnant versichern, trotz neuen Rangs und Standes, weiter er selbst zu sein. Er

(...) wiederholte (...) sich jede Nacht vor dem Einschlafen und jeden Morgen nach dem Erwachen seinen neuen Rang und seinen neuen Stand, trat vor den Spiegel und bestätigte sich, daß sein Angesicht das alte war (RM, S. 9).

So wird trotz des extremen biographischen Bruches scheinbare Kontinuität erzeugt. Der Spiegel hat hier die Funktion der Selbstvergewisserung, über ihn wird „scheinbar Präsenz und Evidenz garantiert“ (Steierwald, 1994, S. 104)¹³. Doch diese Selbstvergewisserung kann nicht das Gefühl der Entfremdung¹⁴ aufheben, das den Hauptmann befallen hat. Er fühlt sich, „[a]ls hätte man ihm sein eigenes Leben gegen ein fremdes, neues, in einer Werkstatt angefertigtes vertauscht (...)“. Ein beinahe slapstickhaftes Element taucht im Text auf, wenn es heißt, in der ungewohnten, neuen Rolle fühle sich der hochdekorierte Hauptmann „(...) als wäre er von nun ab sein Leben lang verurteilt, in fremden Stiefeln auf einem glatten Boden zu wandeln“ (RM, S. 9). Das entstehende komische Bild steht offensichtlich mit der (empfundene)

¹¹ Hervorgerufen wird der Eindruck der Fremdbestimmtheit im Falle der Namensänderung insb. durch die Verwendung des nicht reflexiven Verbs „heißen“, statt des reflexiven ‚sich nennen‘. Vgl. dazu auch Tonkin, die meint, die Namensänderung würde ähnlich einem „imperial edict“ über Joseph verhängt (vgl. Tonkin, 2008, S. 105f.).

¹² Zur Funktion von Ironie im *Radetzkmarsch* s. Kapitel 3

¹³ Diese Funktion wird der Spiegel für den Hauptmann bis ins Alter beibehalten, als der Spiegel vom Porträt abgelöst wird (s. Kapitel 2.2).

¹⁴ Letztlich kann der Spiegel nicht als Instrument der Selbstversicherung dienen, weil die „Suche nach der authentischen Einheit“ im Spiegel durch „die Begegnung des Blicks mit sich selbst (...) zum Entfremdungsakt einer Selbstverdoppelung“ wird. „Der Spiegel leistet nicht die Interpretation eines materialen Portraits, sondern bleibt Verhältnis zweier Präsenzen ohne Vermittlung.“ (Steierwald, 1994, S. 104). Ein Stück Selbsterkenntnis wird der Hauptmann daher erst in Betrachtung seines Porträts gewinnen (Mehr dazu s. Kap. 2.3).

‚Künstlichkeit‘ der Situation in Zusammenhang, die sich wiederum aus dem Umstand speist, dass Joseph von Trotta aus seiner ihm natürlich erscheinenden sozialen Umwelt gerissen und in eine ganz neue, ihm fremde versetzt wird.¹⁵ Gerade diese häufiger auftauchenden komischen Gesten der Hilfslosigkeit und Unangepasstheit aber verbinden sich im Text immer wieder auch mit der Traurigkeit und Nostalgie der Potagonisten über diesen Bruch mit der Vergangenheit und der als ‚richtig‘ und ‚passend‘ empfundenen sozialen, kulturellen oder geografischen Umgebung.

Weil die ‚normierten Sätze‘ (RM, S. 10), mit denen er die Briefe an den Vater füllt, sich ebenfalls als inadäquat erweisen zu „ungewöhnlichen Mitteilungen von ungewöhnlich gewordenen Verhältnissen“ (RM, S. 10), die der Briefeschreiber ja selbst kaum begriffen hat (ebd.), scheitert Joseph von Trotta an der Mitteilung des Erlebten. Auch in der persönlichen Begegnung mit dem Vater kann Joseph das Geschehene nicht mitteilbar machen, denn für den Vater ist es genauso unbegreiflich wie für den Sohn. Die Rückkehr in die Traulichkeit der „ärmlichen und ärarischen“ (RM, S.11) Welt des Vaters, des einfachen ehemaligen Rechnungsunteroffiziers, jetzt Militärinvaliden und Parkwächter im Schloß Laxenburg, ist dem Sohn verwehrt. Der Sohn erscheint dem alten Invaliden

(...) wie ein militärischer Gott, mit glitzernder Feldbinde, lackiertem Helm, der eine Art eigenen, schwarzen Sonnenscheins verbreitete, in glatten, feurig gewichsten Zugstiefeln, mit schimmernden Sporen, mit zwei Reihen glänzender, beinahe flackernder Knöpfe am Rock und von der überirdischen Macht des Maria-Theresien-Orden gesegnet (RM, S. 11).

Wie auch zwischen Trotta und sein Regiment bringt diese Auszeichnung auch einen Abstand zwischen Vater und Sohn, der sich unter anderem darin ausdrückt, dass der Vater nun ausschließlich die prestigeträchtigere Amtssprache Deutsch, nicht mehr seine slowenische Muttersprache, als angemessen für den Umgang mit dem geadelten Sohn betrachtet (vgl. Landwehr, 2003, S. 400).¹⁶ Der Wechsel des Vaters zur deutschen Sprache im Gespräch mit

¹⁵ „Ein Element, aus seinem ursprünglichen Kontext gerissen, indem es signifikant erschien, macht es in dem Rahmen, in den es neu verpflanzt wurde, einen bloß lächerlichen Eindruck“ (vgl. Schmidt, 1976, S. 171f.).

¹⁶ Die Feuermetaphern, in denen die Uniform des Sohnes beschrieben wird, verweisen laut Landwehr auf die Darstellung von Helden wie Achilleus in Kleists *Penthesilea*. Nur in poetischer Sprache kann ein Held angemessen dargestellt werden, weshalb auch der Sohn darin scheitert die Ereignisse in seinen schlichten Briefen zu kommunizieren (vgl. Landwehr, 2003, S. 400). Die poetische Sprache aber ist der modernen Roman nicht angemessen und erzeugt daher einen ironischen Effekt: „Underneath these metaphors, however, lurks irony. ‚Beinahe‘ before ‚flackernder‘ reminds us that this is not a traditional novel with larger-than-life-heroes, and the ‚other-worldly‘ power of the Maria-Theresia medal borders on sarcasm. Thus the irony goes beyond poking fun at the characters to a self-reflexive commentary on the novelistic creation of heroes through poetic language that may appear antiquated to the reader“ (Landwehr, 2003, S. 400).

dem Sohn verweist abermals auf die Zäsur, die der Aufstieg von Joseph mit sich bringt. Die scheinbar simple Charakterisierung Joseph Trottas mit den Worten „Er war Slowene“¹⁷ (RM, S. 7) im ersten Absatz des Romans wird durch die nach und nach sichtbar werdenden Brüche in der Identitätskonstruktion unterwandert und ironisiert (vgl. Tonkin, 2008, S. 112). Die Verweigerung des Vaters, mit dem Sohn Slowenisch zu sprechen, kann als symbolischer Ausschluss von den letzten Resten slowenischer Identität gelesen werden (vgl. ebd.), nach der sich später noch der Enkel zurücksehnen wird. Statt der verblichenen Identitätskonstruktion, deren Grundlage die ethnische und soziale Herkunft bildete, ist der nunmehrige Hauptmann ganz auf die Institution der habsburgischen Armee und die Identifikation als Österreicher angewiesen, was ihm bald zum Verhängnis wird.

Die Versprachlichung der für ‚die solide Einfalt‘ (RM, S. 13) des Hauptmanns Trotta unbegreiflichen Vorgänge bleibt einer anderen Instanz überlassen. In einem Schulbuch seines Sohnes entdeckt der Hauptmann schließlich eine ganz neue Version der Geschichte seines Heldentums. Der Kaiser wird darin als mutiger Kämpfer an der Front geschildert, der sich aus jugendlichem Übereifer zu weit in die feindlichen Reihen vorwagt. Ein junger Leutnant sprengt zu Pferde heran dem Kaiser beizustehen. Nachdem er einige Gegner zu Fall gebracht hat, durchbohrt ihn eine feindliche Lanze an der Schulter, der Kaiser kann sich aber nun aus eigener Kraft befreien (vgl. RM, S. 13)¹⁸.

Der Hauptmann ist außer sich vor Wut über die Schulbuchgeschichte. »Es ist für Kinder« (ebd.), hält ihm seine Frau entgegen, als ihr Ehemann ihr wutschnaubend von der Geschichtsfälschung berichtet, die ihn zum zweiten Mal seiner eigenen Geschichte – und damit auch der neu gewonnenen Identität als Hauptmann der K.u.k-Armee entfremdet.

¹⁷ Nachdem im Habsburg-Reich *Volkszugehörigkeit* anhand der *Mutter-* bzw. nach 1848 der *Umgangssprache* festgemacht wurde, lässt diese ethnische Zuordnung erwarten, Joseph hätte Slowenisch als Umgangs- oder zumindest Muttersprache. In Wirklichkeit verfügt Joseph nur rudimentäre passive Slowenisch-Kenntnisse. Der Verlust des Slowenischen bedeutet laut Tonkin „the loss not only of Slovene nationality but also of Slovene identity“ (vgl. Tonkin, 2008, S. 113f.).

¹⁸ Schulbücher waren – wie nicht weiter verwunderlich – tatsächlich ein beliebter Ort zur Verbreitung glorifizierender Darstellung der Mitglieder des Herrscherhauses (vgl. Beck, 1991, S. 4ff.). Gegen den Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt aufkommenden Nationalismus versuchte man mit der Erzeugung eines Patriotismus, der sich nicht auf die Herkunftsregion sondern auf die gesamte Monarchie beziehen sollte, entgegen zu wirken. „Anstelle des nationalen Vaterlandes sollte das regierende Haus Habsburg treten. Viele im Unterrichtswesen tätige Persönlichkeiten und Schulmänner haben Vorschläge zur Hebung des gesamt-österreichischen Patriotismus gemacht“ (ebd., S. 10). Einen solchen Vorschlag macht z.B. Michel Knittel 1865 der fordert, dass im Unterricht „nur schöne und imponierende Gestalten gezeigt werden sollen“ (ebd., S. 12) um diese Liebe zum Herrscherhaus zu befördern.

Zwei Qualitäten und zwei Umgangsweisen mit dem Heldenmythos¹⁹, zu dem Trottas Taten in dem Lesestück verklärt sind, werden damit bezeichnet. Trotta sowie seine Frau erkennen, dass es sich hier nicht um eine akkurate Wiedergabe der Ereignisse handelt, die Frau und in Folge auch die Beamten, die Trotta mit der ‚Lüge‘ konfrontiert, verteidigen das Lesestück. Auf einen Beschwerdebrief, den der Hauptmann in Folge an den zuständigen Minister richtet, erhält er die Antwort, den Schulbehörden sei es daran gelegen,

„(...) den Schülern der Monarchie die heroischen Taten der Armeeangehörigen dem kindlichen Charakter, der Phantasie und den patriotischen Gefühlen der heranwachsenden Generationen entsprechend darzustellen, ohne die Wahrhaftigkeit der geschilderten Ereignisse zu verändern, aber auch, ohne sie in dem trocknen, jeder Aneiferung der Phantasie wie der patriotischen Gefühle entbehrenden Tone wiederzugeben (RM, S. 15f.).

Dieser in umständlichem Kanzleideutsch gehaltenen Rechtfertigung hat der einfache Hauptmann wenig entgegen zu setzen, als die Wiederholung des Vorwurfs der Lüge.

Immer wieder wird dem Hauptmann entgegengehalten, dass das Lesestück nun mal „für Kinder“ geschrieben sei und so die Darstellung gewissermaßen als zielgruppengerechte Präsentationsform der Ereignisse gerechtfertigt. Das Misstrauen gegen diese Rechtfertigung seitens des Hauptmanns macht auch über das pädagogische Argument hinaus, auch Kindern sei die Wahrheit zumutbar, Sinn: Der Kaiser ist, wie es in der Rede vom ‚Landesvater‘ sprichwörtlich wird, von den Untertanen als abwechselnd gütiger und strenger Vater²⁰ vorzustellen. Er ist im Dreischritt Vater – Gottvater – Landesvater²¹ Teil der patriachalischen Kette, auf die sich die Ordnung im Reich wesentlich stützt (vgl. Spencer, 2003, S. 113f.). Auch im *Radetzkmarsch* wird mit dieser Übertragung von familiären Beziehungen auf das Verhältnis von Landesherrscher und Untertan operiert. So heißt es vom Kaiser an einer Stelle, er Sorge für seine Offiziere „als wären sie seine eigenen Söhne“ (RM, S. 110), und der Erzähler weiß zu berichten, dass der Kaiser einschr.itt, wenn „eines seiner bevorzugten Kinder im Begriffe war, eine Torheit zu begehn“ (RM, S. 122). Die Beziehung zwischen Vater und

¹⁹ Die Einführung des Begriffes ‚Mythos‘ stellt hier einen Vorgriff dar. Zur genaueren Auseinandersetzung mit dem Konzept ‚Mythos‘ s. Kapitel 1.

²⁰ Dass diese Stilisierung zum Vater ganz speziell auf Franz Josef zutrifft, belegt Beck in ihrer Arbeit, die sich mit Schulgeschichtsbüchern aus der franzisko-josephinischen Ära auseinandersetzt. „Obwohl Franz Josef beim Regierungsantritt sehr jung war, wurde bereits ab dieser Zeit begonnen, ihn zu einer Vaterfigur für das Volk aufzubauen. Dieses Bild der fast schon mythologisierten Vaterfigur verfestigte sich während seiner langen Regierungszeit“ (Beck, 1991, S. 44f.).

²¹ Diese Wendung bezieht sich auf einen Tagebucheintrag Robert Musils „Vater, Gottvater, Landesvater: es war die Tonleiter des alten Österreich (...)“. Musil, 1983, S. 963. Auf dieses Musil-Zitat greift auch Spencer, 2003, zurück, um die patriachale Ordnung der Welt des *Radetzkmarsch* zu fassen.

Sohn spiegelt dieses Verhältnis zwischen oberstem Kriegsherren und Untertanen; es ist im *Radetzkmarsch* als autoritäres Abhängigkeitsverhältnis beschrieben. Zeitlebens sieht sich Carl Joseph von Trotta, der Enkel des Helden von Solferino, verpflichtet dem Vater Bericht über seine Tätigkeiten zu erstatten und für jeden Schritt um Erlaubnis zu bitten. Die Aufgabe der ‚Befehlsgewalt‘ über den volljährigen Sohn empfindet der Vater als Aufhebung der eigenen Daseinsberechtigung. Da die Beziehung zwischen Vater und Sohn auf den selben autoritären Mechanismen gründet wie das Verhältnis zwischen Kaiser und Beherrschten, wird mit der Aufgabe der Befehlsgewalt über den Sohn auch das Verhältnis zwischen Kaiser und Untertan brüchig; es scheint daher dem Hauptmann als müsse er mit der Aufgabe seiner väterlichen Befehlsgewalt „zugleich auch aufhören (...), Beamter zu sein“ (RM, S. 233). Auch die Untertanen des Kaisers werden lebenslang in kindlicher Unmündigkeit gehalten, von ihnen wird ‚Subordination‘ sowohl in Bezug auf den Kaiser als auf den eigenen Vater erwartet. Die Wendung ‚Es ist für Kinder‘ ist also doppeldeutig: Mit ihr werden als Zielgruppe des sorgfältig präparierten Lesestücks nicht nur die Schulkinder in den Kadettenschulen definiert, sondern die ‚Kinder‘ des Landesvaters, die Gesamtheit der Untertanen der österreichisch-ungarischen Monarchie.

Gerade das ‚Solferino-Kapitel‘ und die darin beschriebene Rettung des Kaisers mit seinen Folgen wird in der Forschung immer wieder Hilfsmittel zur Rettung des Autors Joseph Roth. Gerettet werden muss der Autor vor seinem Engagement für die Restauration der Habsburgermonarchie in den 30er Jahren. Gerettet werden muss der *Radetzkmarsch* vor seinen konservativen Lesarten als sentimentaler ‚Schwanengesang‘²² auf die untergegangene Monarchie, die mit der Ableitung der Werkintention aus den politischen Überzeugungen Joseph Roths operieren.²³ Durch seine monarchistischen Artikel ist Roth in der Literatur-

²² Diesen oft zitierten Begriff prägt Böll (vgl. Böll, 1963, S. 147)

²³ Vgl. Schlosser, 2005, S. 186, der bewusst versucht sich von einer solchen Lesart des *Radetzkmarsch* als nostalgischem ‚Abgesang‘ auf die untergegangene Monarchie abzusetzen. Für ihn sind die Darstellung der „beschränkten Fähigkeiten“ des obersten Kriegsherrn im Eingangskapitel „schwerlich mit einer Verherrlichung der Habsburger Monarchie gleichzusetzen. Dadurch daß Roth deren Schwäche sich in ihrem obersten Repräsentanten widerspiegeln läßt, werden die Berechtigung des monarchischen Legitimitäts- und Souveränitätsprinzips sowie das gesamte Fundament des Vielvölkerstaats in Frage gestellt.“ (ebd.). Vgl. auch Fewster, 2007, S. 319f., der vor allem die Lesebuchepisode gegen die „invocation of an irrational historical force“ (ebd. S. 318) im Vorwort zum *Radetzkmarsch* in Stellung bringt. Vgl. weiters Foster, 2001, S. 367. Dieser urteilt über die bisherige Rezeption, dass Joseph Trottas Unverständnis und Empörung angesichts des Lesebuchstücks vielen Interpreten als „paradigm for a consistently critical attitude to Habsburg ideology“ gilt. Zur Rezeption des Vorwort als einem dem Text (und insb. dem Solferino-Kapitel) widersprechenden Paratext vgl. Kapitel 3.6.

geschichtsschreibung der ‚Peinlichkeit‘ (Kämper-van den Boogaart, 2001, S. 93) anheim gefallen. Die Anstrengungen aber, das Bild des Autors aus der anrühigen Umgebung verstaubten monarchistischen Miefs zu retten, haben immer ein bisschen jener vergeblichen Liebesmüh‘, die uns jener Stelle des Romans lächeln macht, an der beschrieben wird, wie der Enkel des Helden von Solferino, in seinem verzweifelte Wunsch den Taten des Großvaters nach zu eifern, das *Bild* des Kaisers aus dem Bordell ‚rettet‘ (vgl. RM, S. 76).²⁴ Das Klischee von Roth als „daueralkoholisierte[m] Nostalgiker“ (Kämper-van den Boogaart, 2001, S. 96) erweist sich oft als stärker als jeder Rettungsversuch. Denn gerade durch ihren latenten oder manifesten Biografismus²⁵ sind solche Rettungsaktionen zum Scheitern verurteilt. Bevor die gesellschaftskritischen Komponenten des Romans herausgestellt werden können, muss er zu seiner Rettung erst von seinem Autor getrennt werden indem dessen monarchistische Tendenzen als *pathologische*, wenn auch verständliche, Abwehrreaktion gegen die aufkommende Nazi Herrschaft in Europa²⁶, entschuldigt werden. Ist aber diese Abgrenzung vollzogen, ist der unmittelbare Zusammenhang zwischen Biografie und literarischem Text auch schon hergestellt. Auch wenn sich die monarchistischen Überzeugungen des Autors im Roman nun nicht (oder nur teilweise) wiederentdecken lassen, dann geht doch eine solche Lesart davon aus, dass so eine Entsprechung politischer Ansichten des Autors und *intentio operis*²⁷ ‚normalerweise‘ anzunehmen sei. Ein glücklicher Umstand nur, dass in diesem Fall sich die verqueren politischen Ansichten des Autors nicht oder nicht zur Gänze in seinem Werk widerspiegeln.²⁸

²⁴ Dieses Bedürfnis könnte auch das Motiv dafür sein, dass in den späteren Einzelausgaben des *Radetzky Marsch* das, mit seinem Liebesgeständnis an Altösterreich, ‚kompromittierende‘ Vorwort von 1932 nicht aufgenommen wurde (vgl. Fewster, 2007, S. 353).

²⁵ Auch Kämper-van den Boogaart sieht dieses Klischee in Zusammenhang mit dem „biographischen Überhang germanistischer Roth-Kommentare“ (Kämper-van den Boogaart, 2001, S. 96).

²⁶ Eine Tendenz die sich in der Forschung bis heute durchzieht, vgl. z.B. Schlosser, 2005, S. 183f. „Diese Rückbesinnung [auf die untergegangene Donaumonarchie, K.K.] muß im Zusammenhang mit seiner [Joseph Roths, K.K.] zunehmenden politischen Desillusionierung in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre gesehen werden. Der verlorene Glaube an die Realisierbarkeit einer sozialistischen Gesellschaft in Mitteleuropa und die Enttäuschung über die Linke bedingten Roths Flucht in die politische Utopie. Seine wohlwollende Tolerierung des autoritären Dollfuß-Regimes sowie sein energisches Eintreten für die Restauration der Monarchie mit Otto von Habsburg als Kaiser wären aus heutiger Sicht vornehmlich als die verzweifelte Versuche eines auf politische Irrwege geratenen Phantasten zu bewerten (...)“

²⁷ Für ein Beispiel stellvertretend für viele die *intentio operis* mit den Überzeugungen des Autors gleichsetzen s. Mehrens, 2000, S. 197 „Im »Radetzky Marsch« verschafft sich Roths nostalgisches Heimweh nach der alten Monarchie den seiner Intensität gebührenden Ausdruck“.

²⁸ In diesem Sinn z.B. Hoffmeister, 1975, S. 166: „Bei aller persönlichen Sympathie, die Roth seinem Gegenstand entgegenbrachte, hat er es vermocht, diesen Gegenstand – die Kultur, der er selbst entstammte mit schriftstellerischer Objektivität und Distanz zu behandeln, die den Roman nicht nur zu einem ‚großen

1. Mythoskonzepte

1.1. Schreiben am oder über den Habsburger-Mythos?

In einem 1985 erschienenen Sammelband mit dem Titel „The Viennese Enlightenment“ veröffentlichten Artikel will der Literaturwissenschaftler Philip Manger dem/der englischsprachigen Leser/Leserin bzw. Studierenden Einblick in das im deutschen Sprachraum erschienene Forschungsmaterial zu Joseph Roths *Radetzkmarsch* verschaffen (vgl. Manger, 1985). Der Aspekt, unter dem Philip Manger dabei die deutschsprachige Forschung betrachtet, ist nicht zufällig der des ‚Mythos‘²⁹. Seit den 80er Jahren wird der *Radetzkmarsch* mit dem Begriff ‚Mythos‘ in Verbindung gebracht; eine Forschungstradition, die bis in die Gegenwart anhält.³⁰

Allerdings wird erst in der jüngeren Forschungsgeschichte auf das Eingangskapitel und die Beschreibung der Heldentat bzw. deren Verarbeitung im Lesebuchstück eingegangen.³¹ Wenn im Zusammenhang mit dem *Radetzkmarsch* von „Mythos“ und „Mythisierung“ die Rede ist, ist vielmehr eine mythisierende Wirkung, die von dem Spätwerk Roths ausgehen soll, gemeint. Der Roman beschreibe nicht, sondern produziere selbst Mythen, so die These. Einige Forschungen, so beispielsweise Pizer und Kuzmics, erkennen im *Radetzkmarsch* eine erklärende Darstellung der gesamten untergegangenen Doppelmonarchie³², deren slawischer Provinzen, sowie ihres obersten Repräsentanten, des Kaisers Franz Joseph; andere verstehen

Schwanengesang auf das alte Österreich‘ macht, sondern zugleich zu einem unerbittlichen kritischen, ja teilweise satirischen Epochenportrait, in dem der Autor ein literarisches Todesurteil über die alte Kultur fällt“.

²⁹ Vgl. Manger, Philip: ‚The Radetzkmarsch‘: Joseph Roth and the Habsburg myth. In: The Viennese Enlightenment. Hrsg. v. Mark Francis. London u. a.: Croom Helm 1985, S. 40–62.

³⁰ Vgl. ebd. und auch Müller-Funk, Wolfgang: Dystopien im Kontext des Habsburgischen Mythos: Joseph Roth, Ludwig Winder. In: Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien. Hrsg. v. Árpád Bernáth u.a. Tübingen: Francke 2006, S. 107–124; Kuzmics, Helmut: Von der Habsburgmonarchie zu „Österreich“: Reichspatriotismus, „habsburgischer Mythos“ und Nationalismus in den Romanen von Joseph Roth. In: Archiv für die Kulturgeschichte 1/79 (1997), S. 105–122 und Decloedt, Leopold R.G.: Joseph Roths ‚zwiespältige Trauer‘: der Franz-Joseph-Mythos im Werke Roths. In: Österreich in Geschichte und Literatur 4-5a/37 (1993), S. 217–278 seien hier stellvertretend für die neuere Forschung genannt. Zahlreich sind auch die (tlw. vor 1966 entstandenen) Forschungsbeiträge, die sich nicht explizit mit dem Mythos im *Radetzkmarsch* beschäftigen aber wie bei Manger geschehen dahingehend interpretiert werden können (vgl. Manger, 1985). Wobei zu bedenken steht, dass es sich allenfalls auch um eine Rückprojektion der durch die Forschungen Magris‘ sehr populären Einschätzung der späten Romane als Teil des Habsburgmythos handeln könnte.

³¹ Z.B. Tonkin konstatiert – allerdings wiederum in Rückgriff auf das umfassende Mythoskonzept von Magris – bzgl. des Hauptmanns von Trotta: „[H]e has become part of the Habsburg myth“. Tonkin, 2008, S. 114 sowie Landwehr 2003, S. 400.

³² Vgl. Pizer, 2001 und Kuzmics, 1997 sowie insb. Magris: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. 1966 dazu s. Kapitel 1.2.

den Roman als mythische Beschwörung des von Europalandkarte verschwundenen Landstrichs Galizien im Speziellen³³, dessen Atmosphäre Roth in seinem Roman schildert. Damals Teil der K.u.k. Monarchie, lag Galizien als Grenzregion zu Russland auf dem Gebiet der heutigen Ukraine und des heutigen Polens.

Das Auftreten des Begriffs ‚Mythos‘ im Zusammenhang mit Roths literarischem Schaffen im Allgemeinen und dem *Radetzkymarsch* im Speziellen ist fester Bestandteil der Rezeptionsgeschichte und kann nicht bloß als Effekt einer derzeitigen Konjunktur des Terminus ‚Mythos‘ in Wissenschaft und Alltagskultur erklärt werden.³⁴ Diese Forschungstradition wird hier daher zusammenfassend dargestellt, reflektiert und kritisch hinterfragt werden. Schließlich wird das Entstehen der mittlerweile üblichen Verknüpfung zwischen *Radetzkymarsch* und Begriffen wie ‚Mythos‘ und ‚mythisch‘ nachgezeichnet, um den Raum für ein mögliches neuerliches – anderes – Zusammendenken von Mythos und *Radetzkymarsch* auszuloten. Dazu greift diese Arbeit auf ein bereits vorhandenes Mythenkonzept zurück – jenes von Roland Barthes. Trotz der fortwährend in der Forschung bestätigten Verbindung zwischen ‚Mythos‘ und dem *Radetzkymarsch* wurde noch nie der Versuch unternommen, Barthes so prominentes und theoretisch fundiertes Konzept des Alltagsmythos systematisch auf seine Anwendbarkeit auf Joseph Roths Text hin zu überprüfen.³⁵

Was die meisten wissenschaftlichen Arbeiten zum *Radetzkymarsch* vereint, ist die Frage in wieweit die politischen Einstellungen des Autors, der zur Entstehungszeit des Romans eindeutig monarchistisch motivierte Artikel veröffentlichte, einen Einfluss auf sein Werk gehabt haben könnten. Nachdem zur Zeit der Veröffentlichung des *Radetzkymarsch* (1932) die

³³ Vgl. Pytel, Eva: Mythos einer verlorenen Heimat – Galizien. Deutsch-polnischer Gedächtnisraum in den Romanen *Radetzkymarsch* von Joseph Roth und *Das Salz der Erde* von Joseph Wittlin. In: *Studia Germanica Posnaniensia* 27 (2001), S. 59–70 sowie Kaszyński, Stefan H.: Die Mythisierung der Wirklichkeit im Erzählwerk von Joseph Roth. In: *Literatur und Kritik* 243-244/25 (1990) S. 137–143.

³⁴ Vgl. in diesem Sinne auch Steierwald, 1994, S. 50; zur anhaltenden Konjunktur des Begriffs ‚Mythos‘ s. auch Barner u.a., 2003, S. 8. Das postmoderne Zeitalter erweist sich Jan und Aleida Assmann zur Folge als besonders „mythophil“, vgl. Assmann/Assmann, 1998, S. 197.

³⁵ Die einzige der Verfasserin bekannte Stelle in der Forschungsliteratur, die Barthes Mythenkonzept und den *Radetzkymarsch* in Verbindung bringt, ist eine Anspielung auf Barthes Mythenkonzept in Landwehr, 2003. Landwehr bezieht sich auf Roland Barthes Beobachtung, der Mythos transformiere Bedeutung in Form. Die Formalia und Rituale in Joseph Roth's *Radetzkymarsch* gehorchen laut Landwehr den gleichen Gesetzmäßigkeiten. „Roth thematizes mythmaking, the imposition of an aesthetic order onto chaos in the Solferino episode and the leitmotif of the Radetzky March as musical piece and novel (...). Daily rituals and art represent attempts to create meaning. The performance of the march and the reading of the novel evoke the illusion of order for the fictional characters and the actual readers“ (ebd. S. 404).

Habsburgermonarchie lange von der Landkarte verschwunden war, fragen sich die InterpretInnen unter dem Eindruck der legitimistischen Umtriebe des Romanautors, in wieweit seine belletristische Darstellung des Gegenstands seiner reaktionären politischen Neigungen – der Habsburgischen Doppelmonarchie – nicht eine durch die (überwiegend als irrational bewerteten vgl. z.B. Schlosser, 2003, S. 183f.) politischen Vorurteile des Autors verzerrte sein musste. Haben die sentimentalischen Gefühle, die der Autor der Donaumonarchie entgegenbringt, nicht notwendigerweise ihre Spuren in diesem Roman hinterlassen? Muss der Roman nicht politisch tendenziös sein? Und ist das seiner Qualität nicht zwangsläufig abträglich? Kann ein Roman, dessen Autor solchen ideologischen Beschränkungen unterliegt, die Wirklichkeit denn unverzerrt darstellen? Jean Paul Bier hat die Frage, die zahlreichen InterpretInnen des *Radetzkymarsch* unter den Nägeln brennt, auf den Punkt gebracht: „Wird hier nicht die feudale Ideologie des Habsburger Reiches entlarvt (...)“ (Bier, 1988, S. 112) oder „[i]st dieser Roman von 1932 nicht eher Ausdruck legitimistischer Sehnsüchte nach der verlorenen und heiliggesprochenen Tradition?“ (ebd.)

Jene Forschungsarbeiten zum *Radetzkymarsch*, die eine unmittelbare Verbindung zwischen politischer Orientierung des Autors und Textintention ziehen, greifen häufig auf den ‚Begriff‘ Mythos zurück, um die angenommene ‚Verklärung‘ des Habsburg-Reichs in Roths späten Romanen zu bezeichnen, ohne den noch weitaus negativer belegten Begriff ‚Ideologie‘ verwenden zu müssen. Durch diese Art des Rückgriffs auf den Begriff ‚Mythos‘, die dann oft einen Mangel an theoretischer Fundierung des Mythosbegriffs nach sich zieht,³⁶ kann in Folge im Dunkeln bleiben, ob der Roman nun Mythen erzeugt oder bloß wiedergibt (womit wir noch nicht bei der weitaus komplexeren Frage danach, ob es so etwas wie Wiedergabe eines Mythos ohne gleichzeitige Fortsetzung gibt, angelangt sind). Hinzu kommt, dass Roth und ‚der Mythos‘ auch biografisch, insbesondere auf Roths Jahre im Exil bezogen, traditionell zusammengedacht werden.³⁷ Letztlich verweist der Begriff ‚Mythos‘ auch auf eine der

³⁶ Zur Kritik des Mangels konzeptueller Klarheit und theoretischer Fundierung des Mythosbegriffs in vielen Forschungsarbeiten vgl. Steierwald 1994, S. 50 und auch Tonkin 2008, S. 9, die denselben Mangel an begrifflicher Klarheit auch in der Verwendung des in der Roth-Forschung ebenfalls häufig gebrauchten Terminus ‚Utopie‘ feststellt. Diese Kritik kann mit der Ausnahme von Steierwald auf alle in Fußnote 30 genannten Arbeiten angewandt werden, die sich explizit mit Mythos in Zusammenhang mit dem *Radetzkymarsch* auseinandersetzen. Sie gilt aber auch für spätere Forschungsarbeiten wie Schlosser, 2005, S. die die Rede von der mythischen Figur nur aufgreifen.

³⁷ Vgl. z.B. David Bronsen prägt die Bezeichnung ‚Mythomane‘ für Joseph Roth, da dieser immer wieder fiktive Angaben zu seiner Biografie in Umlauf brachte. So überschreibt Bronsen das letzte Kapitel in seiner umfassenden Biografie mit „Tod eines Mythomanen“ Vgl. Bronsen, 1974, S.588. Immer wieder wird Roths Spiel

Forschungsgeschichte zu Roths spätem Schaffen inhärente Ambivalenz – sie will sich gegen die politischen Überzeugungen Roths in den Exiljahren abgrenzen ohne das Werk, dem sie meist hohen literarischen Wert bescheinigt, dem Verdikt ‚Tendenzliteratur‘ anheim fallen zu lassen. Die Verunsicherung, die sich hier breitmacht, ist auch – wenn auch nicht nur – Reaktion auf die wissenschaftliche Erschließung des Frühwerks Joseph Roths in den späten 1960ern.³⁸ Der nun zunehmend wissenschaftlich erfasste frühe sozialistische Roth, dessen Überzeugungen sich nach einhelliger Forschungsmeinung auch im literarischen Frühwerk ausdrücken, war kaum mit dem späten monarchistischen Roth in Einklang zu bringen (vgl. Tonkin, 2008, S. 1). Der Roman *Hiob* von 1930 wird nunmehr als „Umschlagpunkt in der Wende vom »sozialistischen« Autor der Neuen Sachlichkeit zum konservativen, teils reaktionären sensiblen Stilisten und Legenden- und Mythenschöpfer“ (Hüppauf, 1988, S. 25) erklärt.³⁹ Nicht zuletzt diese Trennung zwischen Früh- und Spätwerk führt zur Etablierung sehr unterschiedlicher Lesarten des *Radetzkymarsch*, die entweder die progressive oder die konservative Tendenz des Autors zur im Roman vorherrschenden erklären.

Schon die bekannte frühe Interpretation von Lukács gesteht dem Roman hohen literarischen Wert zu, betont aber auch die Einseitigkeit der Darstellung des Untergangs der Monarchie, der sich auf das Milieu der Beamten und Offiziere konzentriert. Lukács kritisiert, dass Roths Sympathien auf Seiten der untergehenden Monarchie liegen – nicht etwa auf Seiten der unterdrückten Klassen – gleichzeitig ist es laut Lukács genau diese Voreingenommenheit, die es Roth erlaubt, ein präzises Bild der untergehenden Klassen zu zeichnen.

Hätte Roth nicht seine Illusionen, so hätte es ihm kaum gelingen können, so tief in die Welt seiner Beamten und Offiziere hineinzublicken, so voll und ganz und wahrhaftig den Prozeß ihres sittlichen und sozialen Verfalls darzustellen (Lukács, in Hackert, 1967, S. 147).

mit den eigenen Lebensdaten auch mit Mythisierungsbestrebungen im Spätwerk in Zusammenhang gebracht. So spricht Magris in einem Artikel von den „Fiktionen (...) mit denen er [Joseph Roth, K.K.], fortgesetzt auf der Flucht vor der Geschichte und unentwegt seiner Identität und seiner Vergangenheit beraubt, sein Leben mystifizierte und verfälschte, um es unablässig neu zu erfinden und es in einer anmaßenden und sehnstigen Saga vor der Zerstörung zu retten. (...) Seine wahre Biographie ist diese Mystifikation, mit der der Dichter des Untergangs des alten Europa – und seiner individuellen Identität – seine eigene Odyssee maskiert“ (Magris, 1980, S.8).

Die Bezeichnung „Mythomane“ wurde von der Roth-Forschung dankbar aufgenommen und findet sich auch heute noch in vielen der zum diesjährigen Gedenkjahr anlässlich des 70. Todestages von Joseph Roth erschienen Zeitungsartikel, oft ohne Angabe der Herkunft. Nur ein Beispiel unter vielen Pfister, Eva, 2009, s. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/971685/>

³⁸ Zu den Folgen der relativ späten Erschließung des Frühwerks Joseph Roths’ vgl. Tonkin, 2008, S. 1ff.

³⁹ Manchmal wird (aber ebenfalls auf Grundlage dieses prinzipiellen Dualismus) auch erst der *Radetzkymarsch* als der Roman des Übergangs vom sozialistischen zum monarchistischen und reaktionären Roth interpretiert s.u.

Im Anschluss an diese Interpretation wurde der *Radetzkmarsch* oft als historischer Roman interpretiert, was in neueren Forschungsarbeiten zunehmend in Frage gestellt wird (vgl. Foster, 2001, S. 357), zumal historisch dann oft gleich mit ‚retrospektiv‘ – im Sinne von rückwärtsgewandt und konservativ – assoziiert wird (vgl. Reidel-Schrewe, 1991, S. 59).⁴⁰

Auch Zimmermann konzentriert sich in seiner Interpretation auf die sozialkritischen Aspekte des Romans. Die ‚mythischen Bilder‘, die im Text zur Beschreibung der militärischen Würdenträger verwendet werden, machen laut Zimmermann „die Unangemessenheit solcher Präsentation eines Standes“ (vgl. Zimmermann, 1989, S. 309) erst bewusst. Die Vergleiche mit Göttern, die herangezogen werden, explizieren eine überkommene feudale Hierarchie zwischen den Ständen, von der die Habsburgermonarchie geprägt ist (vgl. ebd., S. 309f.). Zimmermann charakterisiert den *Radetzkmarsch* als ein Werk des Übergangs zwischen der sozialistischen und der offen monarchistischen Phase des Autors; dieser „Übergangscharakter“ zeige sich in Roths durch Skepsis und Ironie⁴¹ geprägten Stil (vgl. ebd., S. 371), der insbesondere zur Entlarvung der „Heroismus-Ideologie“ diene (vgl. ebd., S. 355). Der progressive, kritische Charakter des Werks äußere sich aber noch stärker in der kommentarlosen Darstellung gesellschaftlicher Missstände, wie der Darstellung der Verfälschung der Taten von Solferino für das Schul-Lesebuch (vgl. ebd., S. 357, zur Lesestück-Episode s. Kapitel 0), wenngleich diese Missstände „im Ganzen mehr belächelt als gegeißelt“ (vgl. ebd., S. 361) werden. Zimmermann beruft sich positiv auf Geißler, der die progressiven Aspekte des Romans herausstellt und ihn, vor dem Hintergrund des aufklärerischen Modells, das eine lineare Entwicklung von Mythos zu Vernunft propagiert, klar auf der Seite der Vernunft verortet. Zimmermann paraphrasiert zustimmend Geißler, der annimmt, dass Roth in seinen kritischen Darstellungen der Zustände in der Habsburger Monarchie

(...) die Kriterien für seine Beurteilung einem demokratischen Verständnis von Literatur und Gesellschaft entnommen [hat], das die Aufklärung an Stelle des Mythos, die Bewältigung alltäglicher Lebenssituationen im Frieden an die Stelle der Bewährung in außergewöhnlichen, zumal kriegerischen Situationen und die vieldeutig offene literarische Aussage an die Stelle der eindeutig flachen, mehr oder weniger ideologisch festgelegten setzt (ebd., S. 371).

⁴⁰ „Nostalgie, Weltschmerz, Verherrlichung der Vergangenheit, Bekenntnis zur Monarchie, Mythologisierung der Geschichte und Verknüpfung von Werk und Biographie des ostjüdischen Österreichers sind die auf die Vergangenheit ausgerichteten Konstanten in der Rezeption des Romans“ (Reide-Schrewe, 1991, S. 59).

⁴¹ Zur Wahrnehmung von Ironie als gegen den Mythos gerichtetes, aufklärerisches Instrument, das aber stets als zu schwach gilt, den Mythos ernsthaft zu beschädigen, vgl. Kapitel 3.1.

Marchand sieht im krassen Gegensatz dazu im *Radetzkmarsch* eine Beschwörung eines imaginierten bäuerlichen Urzustandes, der den Untergang des habsburgischen Reiches als „eine Folge der Entwurzelung, Entartung, des verlorenen Zusammenhangs mit elementaren, vorrationalen Urwerten“ darstellt (Marchand, 1974, S. 199). Die Sozialkritik, die im Roman an den ‚Auswüchsen der modernen Industriegesellschaft‘ geübt wird, speise sich aus einem reaktionären Bauernkult (vgl. Marchand, S. 203f.). Von Generation zu Generation wird die Entwurzelung der Trottas stärker – und damit die ökonomische Abhängigkeit vom Kaiserhaus, bis sich diese Entwurzelung in der Figur des ‚Enkels‘ Carl Joseph zur existentiellen Krise auswächst. Am Höhepunkt dieser Krise, nachdem Carl Joseph den Schießbefehl gegen die streikenden Arbeiter der Bürstenfabrik erteilt und im folgenden Kampf verwundet wird, beschließt Carl Joseph innerlich seinen Austritt aus der Armee, um ein bäuerliches Leben zu führen.

Was bisher bäuerliches Fühlen oder Betragen an ihm war, war zumeist Präntion oder Autosuggestion eines schwächlichen Nachfahren. Das, was nun folgt, ist die konsequente und immer stärker von ihm selbst bestimmte Entwicklung zum ganzen, heilen Menschen: Aufhebung der Selbstentfremdung, die Wiedergewinnung einer fraglosen Lebenstüchtigkeit (Marchand, 1974, S. 204).

Die Propagierung dieser ‚Schollenmystik‘ im *Radetzkmarsch* sieht Marchand, wie viele andere KritikerInnen (s.o.) als Reaktion Roths auf die Erstarkung des Nazismus in Deutschland, auf das er „mit einer Entwicklung reagierte, die ihn immer näher an Gedanken und Wertvorstellungen seiner Feinde heranführte“ (vgl. ebd., S. 1). Daher greife der späte Roth immer mehr zu den Formen Märchen, Mythos und Legende, um der zeitgenössischen ‚Barbarei‘ etwas entgegen zu setzen, eine prekäre ‚heile Welt‘ vor Außeneinflüssen zu schützen. Er wählt solche literarischen Formen, denen mit rationaler Argumentation nicht beigegeben werden kann. „Nur wer an sie glaubt, wird ihrer Botschaft teilhaftig“ (ebd., S. 169). Roths (auch literarische) Hervorbringungen sind also Marchand zur Folge auf der gesetzten Achse Mythos – Vernunft klar auf der Seite des Mythos zu verorten.

In der Grundtendenz hebt sich hier die berühmte Interpretation von Claudio Magris hier nicht wesentlich gegenüber den bereits erwähnten Deutungen ab. In seinem Werk *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur* entwickelt Claudio Magris sein prominentes Mythos-Konzept, das sich in mehrfacher Hinsicht auf Joseph Roths

Radetzkymarsch bezieht – und als eines der wenigen in der Forschungsliteratur zum Mythos in Joseph Roths Texten theoretisch ausformuliert wurde.⁴²

Verglichen mit der Ausführlichkeit, mit der Magris in seiner Einleitung aus Roths *Radetzkymarsch* zitiert, um sein Mythoskonzept zu untermauern, nimmt die Besprechung des Romans in Magris' Text einen sehr begrenzten Raum ein (zur engen Verbindung zwischen *Radetzkymarsch* und Magris' Mythosbegriff s. Kapitel 1.2). Die Qualität des Romans besteht laut Magris vorrangig darin, dass Roth der mit der Doppelmonarchie untergegangenen Welt einerseits sehr viel Sympathie entgegenbringt, diese Sympathie und die Affinität Roths „(...) weder den Lauf der Erzählung, noch (...) etwas an der Wirklichkeit [ändert].“ (Magris, 1966, S. 263). Denn Roth habe, so Magris, „die fatale Notwendigkeit dieser geschichtlichen Verkettung“⁴³ (ebd.) erkannt, daher konnte er trotz seiner „ideologischen Begrenzung“ (ebd., S. 259) ein realistisches Bild der untergehenden Habsburgermonarchie zeichnen. Magris besteht darauf, dass der *Radetzkymarsch* nicht als Elegie, sondern als Epos betrachtet werden müsse. Er unterscheidet damit zwischen dem „Menschen Roth“, dessen Blick auf die Wirklichkeit seine ‚Sympathien und Antipathien‘ verstellen, der also Opfer des Mythos im Sinne des falschen ideologischen Bewusstseins geworden ist, und dem „Schriftsteller Roth“, der das habsburgische Reich begriffen hat (vgl. ebd.). Wesentlich für die Qualität des Romans ist es, dass Roth zwar auf das traditionelle und schon etwas abgenutzte Figureninventar des Habsburg-Mythos zurückgreift, „auf den treuen Diener, den Bürokraten, die verheiratete alternde Frau“ die Liebesaffären mit jüngeren Männern eingeht (ebd., S. 264), dass aber diese Gestalten, trotz der ihnen anhaftenden Klischeehaftigkeit, „neue, ursprüngliche und lebendige Gestalten“ (ebd.) sind.

Was diese Lebendigkeit aber ausmacht, warum Roth zwar als ‚Privatmensch‘ ideologischen Verkürzungen aufgesessen ist – was Magris wie die meisten Interpreten Roths entschuldigend dem Einfluss des aufkommenden und von Roth verabscheuten Nazismus zuschreibt – sein Werk aber davor gefeit war zur Tendenzliteratur zu verkommen, kann Magris nicht erklären.

⁴² Eine Ausnahme bildet hier Ulrike Steierwald. In ihrer in der Reihe Epistemata publizierten Dissertation „Leiden an der Geschichte. Zur Geschichtsauffassung der Moderne in den Texten Joseph Roths“ bezieht sie sich explizit auf die Mythosmodelle von Blumenberg, Ernst Cassirer und Lévi-Strauss. Vgl. Steierwald, 1994, S. 50. In meinen Ausführungen werde ich daher häufig auf Steierwalds umfassende Beobachtungen zu den Texten Roths zurückgreifen. In der jüngsten deutschsprachigen Forschungsliteratur erfährt dieser aufschlussreiche Text leider kaum Aufmerksamkeit.

⁴³ Zu den Implikationen eines solchen, von ‚fataler Notwendigkeit‘ geprägten teleologischen Geschichtsbilds bei Magris und dem grundsätzlichen Missverständnis, das im *Radetzkymarsch* diese Art von Geschichte wirken sieht s. Kapitel 1.2.1 sowie Kapitel 3.6.

Roth könne laut Magris vielleicht ein reaktionärer Denker, aber er kann gar kein „reaktionärer Schriftsteller“ (ebd.) gewesen sein, denn da Magris den *Radetzkmarsch* als ‚geglückten Roman‘ ansieht und ihm offensichtlich literarischen Wert zuspricht, muss er auch den an das moderne Kunstwerk gestellten Forderungen nach Autonomie entsprechen. Magris’ Interpretation ist sicher die einflussreichste unter dem Aspekt des Mythos. Magris stellt die Arbeit Roths durch das von ihm entwickelte Konzept in eine Reihe mit jenen vieler anderer namhafter österreichischen Autoren von Grillparzer bis Doderer (vgl. Magris, 1966). Magris’ Buch wurde breit und kontrovers rezipiert,⁴⁴ erfuhr bereits 1988 eine zweite, 2000 die dritte deutschsprachige Auflage.⁴⁵ Viele der Artikel, die nach 1966 die Verbindung von ‚Mythos‘ und *Radetzkmarsch* ziehen, beziehen sich explizit oder implizit auf Magris’ Überlegungen zum ‚habsburgischen Mythos‘.⁴⁶

Anhand von Magris’ Interpretation wurde die Ambivalenz sichtbar, die viele Interpretationen des *Radetzkmarsch* kennzeichnet: Einerseits besteht Magris’ in seiner *Radetzkmarsch*-Lektüre darauf, dass das Werk nicht bloß Ausdruck der politischen Ansichten des Autors sei und ein realistisches Bild der untergegangenen Monarchie entwerfe. Aber im Kapitel „Der habsburgische Mythos nach dem Ersten Weltkrieg“ werden die Werke Werfels und Roths doch eher als Flucht vor einer zunehmend bedrohlicheren Wirklichkeit in eine verklärte Vergangenheit geschildert:

In der Tat entstehen die schwärmerischsten, leidenschaftlichsten Beschreibungen dieser Welt zu einer Zeit, da der Nazismus an Boden gewinnt oder sich schon festgesetzt hat, und sie sind größtenteils jüdischen Schriftstellern, wie Werfel oder Roth, zu verdanken (Magris, 1966, S. 243f.).

Damit bleibt die oben aufgeworfene Frage unbeantwortet, ob die literarischen Werke nun ein Beitrag zum Mythos im Sinne einer Verklärung sind, oder ob sie den Mythos etwa durch seine

⁴⁴ Wendelin Schmidt-Dengler konstatiert 1995 in seinem Beitrag zu Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, dass der ‚Habsburgische Mythos‘ „sich als Etikett bewährt [hat] für die Werke von Autoren wie Arthur Schnitzler, Karl Kraus, Robert Musil, Stefan Zweig, Hermann Broch, Franz Werfel und – für Magris der Kronzeuge – Joseph Roth, kurzum für das, was sich literarisch über die Landesgrenzen hinaus durchsetzen konnte“ (ebd., 1995, S. 485). Schmidt-Dengler streicht aber auch die Problematik dieses bereits eingebürgerten »facilio lector«, dieser Lesart der österreichischen Literatur hervor: Sie suggeriere „Kontinuität und Kohärenz über historische Zäsuren hinweg“ (ebd.), wiewohl diese aus sozialgeschichtlicher Perspektive die Literatur entscheidend prägen (vgl. ebd., S. 486). So kommt es, dass „[d]ie Literatur der Ersten Republik (...) von der Wissenschaft nur selten in ihrer Besonderheit wahrgenommen [wird]. Maßgebend scheint die habsburgische Tradition“ (ebd. S. 543).

⁴⁵ Ursprünglich italienisch ‚Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna‘, Torino, 1963.

⁴⁶ Allerdings wird der ‚habsburgische Mythos‘ in Teilen der Forschung bloß als Stichwortgeber zum Beleg ‚mythischer Tendenzen‘ im *Radetzkmarsch* verwendet, in der konkreten Textarbeit aber mit einem von jenem Magris’ sehr verschiedenen Mythoskonzept operiert. Vgl. Müller-Funk 1985 sowie Kuzmics 1997.

Darstellung gerade entlarven. Diese Unbestimmtheit des (Habsburg-)mythos zwischen zeitgenössischer Wirklichkeit und dichterischer Verarbeitung beschäftigt auch noch die neuere Joseph Roth-Forschung und wird nun zunehmend explizit thematisiert:

While Roth unquestionable made a seminal-contribution to what Claudio Magris famously called ›il mito absburgico‹ through his novel, he also consistently foregrounds precisely the Habsburg empire's character as myth (Pizer, 2001, S. 100).⁴⁷

Bei einer Auseinandersetzung mit Joseph Roths *Radetzkymarsch* in Hinblick auf seine mythischen Elemente darf der ‚habsburgische Mythos‘ von Magris allein deshalb nicht fehlen, weil er bis heute entscheidenden Einfluss auf die Rezeption von Roths Text ausübt. Ohne den Anspruch, einen Überblick über den schillernden und seit der Antike kontrovers diskutierten Begriff ‚Mythos‘ zu geben⁴⁸, soll in einem ersten Schritt das Mythosmodell von Magris versuchsweise mit zwei wesentlichen Strömungen der europäischen ‚Mythosrezeption‘ in Verbindung gesetzt werden. Bei einer an der Rezeptionsgeschichte des ‚Mythos‘ geschulten Lektüre des Magris-Textes treten einige Brüche im von Magris aufgestellten ‚Spiegelsystem‘ des Mythos zu Tage. Diese Brüche entstehen nicht zuletzt durch die bruchlose Einarbeitung eines literarischen Textes – Joseph Roths *Radetzkymarsch* – in die theoretische Mythoskonzeption. Letztlich gerät so die nachfolgende Interpretation des *Radetzkymarsch* in Magris’ ‚habsburgischen Mythos‘ zu einem zirkulären Verfahren.

Dieses Verfahren bietet Anlass zu Kritik; in einem zweiten Schritt wird daher ein alternatives Mythos-Konzept eingeführt – das Konzept des Alltagsmythos von Roland Barthes. Auch wenn diese Kritik an Magris’ Konzept eine methodische wie begriffliche ist, soll hier nicht die begriffliche ‚Reinheit‘ erstes Kriterium der ausgewählten Alternativtheorie sein, sondern vielmehr die neuen Beobachtungen am literarischen Text, die das Alternativ-Modell

⁴⁷ Leider führt auch diese luzide Zusammenfassung des Problems nicht zu einem neuen Lösungsansatz; Pizer verweist lediglich ein weiteres Mal auf das Ineinander von historischer Objektivität und dichterischer Verklärung bei Roth, das schon Magris im Roman wirken sah (vgl. Pizer, 2001, S. 14).

⁴⁸ Um sich einen Begriff von der Fülle und Diversität nur der neueren Mythentheorie zu machen s. Barner, Wilfried u. a.: Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart 2003; weiterführend sind hier auch die Literaturhinweise in der Einleitung; für einen Einblick in die Geschichte des Begriffs Mythos s. folgende Lexikon-Artikel: Assmann, Jan und Aleida Assmann: Mythos [Art.]. In: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Band 4. Hrsg. v. Hubert Cancik u. a. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1998, S. 179–200 sowie Müller, Ernst: Mythos/mythisch/Mythologie [Art.] In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 4. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 309–346. Für einen Überblick über die theoretische Reflexion zum Begriff Mythos in Verbindung mit deutschsprachiger Literatur s. Gottwald, Herwig: Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007; für Mythos und Moderne der Sammelband von Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.

ermöglicht. In der Textanalyse soll daher gezeigt werden, wie das Modell von Barthes helfen kann einige Erklärungslücken in Magris' Interpretation zu identifizieren – nicht sie zu schließen, sondern als Einfallstüren für die eigene Textarbeit zu nutzen.

1.2. Claudio Magris – Il mito asburgico

Laut Magris bildete die Habsburgische Monarchie für viele KünstlerInnen und Intellektuelle, die in Zeiten der Monarchie aufgewachsen sind, das Fundament oder den „kulturellen Humus“ (Magris, 1966, S. 7) ihrer Werke. Der Untergang der Doppelmonarchie hat, nach Magris, ihren geistigen Kosmos derart erschüttert, dass sie in Folge in ihren Werken „Atmosphäre und Kennzeichen des kulturellen Lebensstils der Donaumonarchie“ (ebd., S. 8) in Form des ‚habsburgischen Mythos‘ wieder heraufbeschwören und auferstehen lassen. In einer „Rückwendung zur Existenz und Gefühlswelt einer historisch versunkenen Welt“ (ebd.) versuchen sich die geistig heimatlos Gewordenen eine eigene Biosphäre in ihrem Werk zu schaffen, in dem ein Stück altösterreichische Geschichte hermetisch abgeschlossen den beschleunigten Lauf der Zeit überdauern soll. Charakteristisch für die Mythisierung Altösterreichs ist es, dass die Dichter in ihren Werken das habsburgische Österreich in ein „geordnetes und märchenhaftes Mitteleuropa“ (ebd., S. 7) verwandeln, in dem die überlieferten festen Werte und Begriffe wie Standesehre, bürgerlicher Anstand und Achtbarkeit noch ihre Geltung hatten (ebd.). Die Sehnsucht der KünstlerInnen und Intellektuellen nach dem untergegangenen Reich ist ein Heimweh nach der eigenen Kindheit und deren Atmosphäre (vgl. ebd.). Sie träumen – nach Magris – von einer Entschleunigung der Zeit, die sich in der österreichischen Gemächlichkeit ausdrückt, von einem Widerstand gegen das Vergessen, das sie mit dem Traditionalismus Altösterreichs verbinden. Eine Welt, deren Mittelmäßigkeit ihnen in der Erinnerung als probates Mittel gegen den Übereifer und die Megalomanie der erstarkenden nationalistischen Strömungen erscheint.

In der literarischen Darstellung der K. u. k. Monarchie finden sich laut Magris folgende immer wiederkehrende Elemente des Habsburgmythos: 1.) Die Beschwörung eines übernationalen Ideals, eine Mär vom harmonischen Zusammenleben der Völker (vgl. ebd., S. 12f.), das gegen die modernen Nationalismen in Stellung gebracht wird. Dieses Ideal bildete zu Zeiten des Bestandes der Habsburg-Monarchie das ideologische Fundament des Kaiserreichs (vgl. ebd.) und diente ihm als Vehikel zur Kolonisierung Osteuropas (vgl. ebd., S. 13) sowie zur Erstückung aller nationalistisch-revolutionären Regungen in den Kronländern. 2.) Weiters wird

die Statik der Monarchie, die unter anderem aus einem überbordenden bürokratischen Apparat resultiert, idealisiert. Die Inaktivität und der Immobilismus werden von einem Symptom oder Ursache für die politische Labilität des Reiches zu dem Heilmittel für eben diese Zerfallerscheinungen stilisiert (vgl. ebd., S. 15). Hinzu kommt die Ausdehnung der bürokratischen Mentalität auch auf die restliche Lebenswelt (vgl. ebd., S. 17), die kennzeichnend wird für einen bestimmten Lebensstil, der sich in Gefühlsbeherrschung, Disziplin, peinlich genauer Einhaltung der Etikette, zwischenmenschlicher Distanz auch im Privatleben, in einer in „Zurückhaltung und Maß bestehenden Verteidigungsstellung“ (ebd., S. 15) ausdrückt. In der Literatur wird ein Menschentypus gezeigt, der mit methodischer Strenge auch an alltägliche Verrichtungen geht und dessen Routine nicht etwa durch Anflüge von Leidenschaft gestört werden darf (vgl. ebd., S. 16). 3.) Damit verbundener weiterer typischer Aspekt des Habsburg-Mythos ist eine starke Betonung der hierarchischen Ordnungen, die absolute Unterordnung aller Personen und die Aufgabe individueller Bestrebungen zugunsten des größeren Ganzen verlangt. Sinnbildlich für dieses Ideal steht die literarische Figur des Bürokraten. Seine hervorstechenden Eigenschaften sind „Sinn für Ordnung und Hierarchie, Abneigung gegen jedes Titanentum und Verzicht auf aktive Umgestaltung der Dinge“ (ebd., S. 17). Diesen Forderungen entspricht auch der Charakter des Kaisers Franz Joseph, der in der Darstellung der Dichter jede individualistische Regung zu entbehren scheint. Alt und einsam, verkörpert er für die Dichter ein Ideal der heroischen ‚Mittelmäßigkeit‘ (vgl. ebd., S. 18). 4.) Weiterer Bestandteil des habsburgischen Mythos ist laut Magris der Hedonismus, eine sinnliche Haltung zum Leben. Damit sind jene Vorstellungen vom wiener Blut, der blauen Donau, den süßen wiener Madln und der Walzerseligkeit gemeint (vgl. Magris, S. 18f.), die heute noch der touristischen Vermarktung Wiens so überaus förderlich sind.

Der Habsburgmythos hat bei Magris zwei Seiten: Zum einen erfüllt er für die DichterInnen eine ganz bestimmte Aufgabe. Er entspringt einem „Sinnbedürfnis“⁴⁹ der Gegenwart, einer Gegenwart, die Magris zur Folge im Erleben der Dichter von „geistiger Verwirrung“ (ebd., S. 7) in einem neuen, von Krieg und den ersten Vorboten des Aufstiegs des

⁴⁹ Vgl. das Mythos-Konzept von Assmann, formuliert in Assmann, Jan: Mythos und Geschichte. In: Mythen in der Geschichte. Hrsg. v. Helmut Altrichter und Klaus Herbers u.a. Freiburg im Breisgau: Rombach 2004, S. 13–28, das den Mythos in erster Linie als Antwort auf ein Sinnbedürfnis versteht (vgl. ebd. insb. S. 15f.).

Nationalsozialismus geprägten Europa bestimmt ist. Da die im Habsburgerreich sozialisierten Dichter den neuen Lebensbedingungen in einem solchen Europa nicht gewachsen seien, bliebe ihnen aus „Unzufriedenheit mit der gegebenen geschichtlichen Wirklichkeit“ nur die Flucht in die „Gefühlswelt einer historisch versunkenen Welt“ (ebd., S. 8) der untergegangenen Doppelmonarchie. Gleichzeitig aber ist der Mythos eine Verzerrung, „Entstellung der Wirklichkeit“ (ebd., S. 9). Das Wirken der Dichter ist also bewusster oder unbewusster Prozess der Mythisierung, die „konkrete Gesellschaft“ wird in der Erinnerung in eine „malerische, sichere und geordnete Märchenwelt“ (ebd.) umgeformt.

1.2.1. Mythos und Kunst: Mikroskop oder Zerrspiegel?

Inwieweit der Mythos Wirklichkeit entstellt oder verzerrt, bleibt allerdings ungeklärt, weil das Verhältnis des Mythos zur Wirklichkeit bei Magris ein unbestimmtes ist. Im Mythos vermischen sich in den Worten Magris' „echte Verherrlichung realer Werte mit einer Entstellung und märchenartigen Idealisierung der Welt“ (Magris, 1966, S. 9). Die Überaffirmation des Echten in dieser Passage ist aufschlussreich. Was der konstituierende Unterschied zwischen „realen Werten“ und „Entstellung und Idealisierung der Welt“ ist, wird von Magris über diese tautologische Postulierung des ‚Realen‘ hinaus nicht konkretisiert. Ob die Dichter als Vermittler des Mythos oder ihre Werke als durch den Mythos Vermitteltes zu gelten haben, bleibt in der Genetivkonstruktion „Dichter des ›habsburgischen Mythos‹“ (ebd., S. 9) ebenfalls offen.

Seinen Anfang nimmt dieser Mythos laut Magris schon in der Zeit des Bestehens der Habsburgermonarchie (zu Beginn des 19. Jahrhunderts, vgl. ebd., S. 24) als politisches Mittel zur Aufrechterhaltung des status quo. Der Mythos dient dem Reich als „ein weises und überaus wirksames Instrument einer umsichtigen politischen Verfremdung“ (ebd., S. 10). Er ist damit Instrument des Machterhalts in einem unter modernen Bedingungen problematisch gewordenen Staatsgebilde und kann bis zu einem gewissen Grad dessen Auflösungstendenzen verschleiern. Das lässt für Magris den Schluss zu, dass die ‚Dichter des Mythos‘ den Habsburgermythos also in ihren Werken nicht erschaffen, sondern an eine ‚alte Tradition‘ der ‚Wirklichkeitsverzerrung‘ anknüpfen, in der die nach 1918 und der Auflösung des Reiches entstandenen literarischen Texte bloß die letzte Phase bilden. Die Dichter des ‚habsburgischen Mythos‘ sind aber daher nicht nur wegen der Ihnen attestierten Ambivalenz zwischen „echter Verherrlichung realer Werte“ und „Entstellung (...) der Welt“ gleichzeitig „Zerrspiegel und

Mikroskop der Prägung des alten Reichs“ (Magris, 1966, S. 9), sondern weil sich diese Tendenzen schon in der Prägung dieses Reiches finden, das nicht nur als politisch prekär gewordenen Konstrukt, sondern auch als verzerrtes mythisches Bild dieses Konstrukts, als „falsches ideologisches Bewusstsein“ (Magris, 1988, S. VIII) existiert. Wenn der Mythos also noch in der Zeit der Habsburgermonarchie entstand und dort als „scharfes Machtinstrument und geistige Stütze des Habsburgerreiches“ (Magris, 1966, S. 10) diene, also bereits die in der Dichtung dargestellte Realität mythisch verzerrt ist, dann stellt sich die Frage, welches von den von Magris metaphorisch zur Verfügung gestellten Mitteln das dienlichere zur Darstellung der ‚Prägung dieses Reiches‘ ist: Das ‚Mikroskop‘ oder der ‚Zerrspiegel‘? Sieht man im Zerrspiegel ein wahres Abbild einer verzerrten Welt – d. h. werden im Zerrspiegel die verzerrten Dimensionen einer zum Zwecke des Machterhalts mythisierten Welt wieder zurecht gerückt, oder geht die Verzerrung noch weiter als in der dargestellten Welt? Werden unterm Mikroskop – Werkzeug verbürgter wissenschaftlicher Objektivität – die kleinen Haarrisse in einer mythisch verfremdeten Welt sichtbar oder wird durch die detailgetreue Darstellung der mythisierten Welt nur weiterer Beitrag eben zur Mythisierung dieser Welt geleistet?

Aus den Ausführungen von Claudio Magris geht nicht eindeutig hervor, ob die Dichter den Mythos bloß darstellen oder, ihn vielmehr fortschreiben. Da es für Magris Kennzeichen von Dichtung ist, das ‚Reale‘ zu verwandeln (vgl. ebd., S. 9), diese Verwandlung im Sinne einer Verzerrung aber auch Effekt des Mythos ist, kann er, in Ermangelung anderer Kriterien als einer tautologisch gesetzten ‚Wahrheit‘, letztlich nicht zwischen Mythos und literarischer Fiktion unterscheiden. Da es außerdem aber auch Charakteristikum der Dichtung ist, die ‚Wirklichkeit‘ darzustellen, ist der Effekt des Zugriffs von literarischer Fiktion auf den Mythos nicht klar zwischen ‚Zurechtrücken‘ und ‚neutralem Darstellen‘ einer mythisierten Welt einordenbar. Vieles in Magris‘ Ausführungen spricht dafür, dass er die SchriftstellerInnen als FortsetzerInnen des Mythos begreift – allerdings will sich Magris hier nicht eindeutig festlegen. Der Mythosbegriff von Magris ist von einer zweifachen Doppeldeutigkeit geprägt – der Mythos ist einerseits Verzerrung der Wirklichkeit, andererseits ‚Verherrlichung‘ positiver Werte – er tritt sowohl als Teil eines politischen Diskurses im Dienste des Machterhalts als auch literarisches Phänomen auf. Die literarische und die machtpolitische Seite des Mythos werden von Magris aber nicht systematisch aufeinander bezogen.

Magris ist überzeugt, dass die ›Dichter des Mythos‹, auch wenn sie in ihren Werken keinesfalls nur „oberflächliche ‚Laudatio‘“ (vgl. ebd., S. 9) des Habsburgerreiches betreiben – sondern im Gegenteil dem Mythos durch Ironie und Humor entgegenwirken – trotzdem Gefangene einer mythisierenden Sichtweise der Welt bleiben. Dennoch gewinnt der Mythos gerade innerhalb der literarischen Texte nach Magris eine neue Form der Klarheit. Gerade der Wunsch der Dichter, den die „eigentlichste Bedeutung beinhaltenden Kern“ (vgl. ebd., S. 9) aus der historischen Wirklichkeit herauszuschälen ist es, was den Mythos hervor treibt. Der Mythos ist bei Magris Endzeitphänomen und letzte Phase, aber in diesem „geschichtlichen Verlagerungsprozess“ (ebd., S. 10) – in dem der Mythos immer stärker, aber auch in seiner mythischen Qualität identifizierbarer, während das politische Konstrukt Doppelmonarchie immer schwächer wird – stellt er die literarische Verarbeitung des Untergangs der Monarchie nach ihrem Ende dar. Die Dichter arbeiten in ihren Texten den wesentlichsten Zug des Mythos heraus, nämlich seinen „Evasions- und Fluchtcharakter“ (ebd., S. 10):

Die Themen und Motive der Erinnerung an die Monarchie entstehen also nicht mit den modernen Autoren, sondern knüpfen an eine besondere Tradition an. Ja, bei den neueren Schriftstellern, die Milieu und Menschenbild der k. u. k. Monarchie in ihren Werken wiedererwecken, werden die alten Aspekte sogar deutlicher, klären sich besser und heben sich deutlicher ab, da gerade in diesen jüngeren Werken das lange Bemühen der Monarchie deutlicher erfassbar wird, die eigene Existenz zu idealisieren und vor allem recht- und gesetzmäßig zu verteidigen. Was früher pathetisch verkündet und mit der tatsächlichen Realität des habsburgischen Systems verwechselt worden war, erscheint nun im klaren transparenten Bild des Mythos, in der Spiegelung durch Phantasie und Empfindung (vgl. ebd., S. 11).

Magris' dritte optische Metapher für literarische Verarbeitung – die vom Spiegel abgeleitete Spiegelung – steht zwischen Zerrspiegel und Mikroskop: Als die Metapher schlechthin für den Wirklichkeitsbezug der Künste zwischen „mimetischer Form und mimetischem Gegenstand“ (Holz/Metscher, 2005, S. 621) ist die Spiegelmetapher von geradezu inflationärem Gebrauch innerhalb der Literaturwissenschaften und in der Erforschung der Künste allgemein (ebd., S. 618). Im Unterschied zum Zerrspiegel und dem Mikroskop scheint der Spiegel für ein korrektes Verhältnis der Wiedergabe zu stehen, das sich nicht im Detail verliert, sondern die Totalität des ‚gespiegelten‘ Gegenstandes einzufangen im Stande ist. Im obigen Zitat wird jedoch Mythos und dichterische Verarbeitung, eben jene „Spiegelung durch Phantasie und Empfindung“ in eins gesetzt. Im Rückgriff auf eine vorgängige und nun beliebig manipulierbare Vergangenheit erscheint nun der ‚reine Mythos‘, der ab dem Zeitpunkt, da das Reich endgültig Geschichte ist, mit seiner dichterischen Ausformung gleichzusetzen ist. Der „Verwandlungsspiegel der Erinnerung“ (Magris, 1966, S. 7) ist mythischer und literarischer

Symbolgegenstand. In der Kunst ist der Spiegel also nun das Medium der Metamorphose statt jenes der getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit; er verwandelt Vergangenheit. Im Spiegel der Kunst erscheint nur der Mythos korrekt wiedergegeben. Hinter dem politisch motivierten Mythos tritt im Spiegel der Kunst also nicht die von Magris so oft heranzitierte ‚konkrete oder reale Wirklichkeit‘ hervor, sondern das zu bewahrende, ‚klare, transparente Bild des Mythos‘, das sich selbst eindeutig als Fiktion ausweist. Gerade an diese sich selbst bewusste Fiktion klammern sich laut Magris die Dichter in ihrem Bedürfnis nach Sicherheit und Sehnsucht nach der verlorenen Ordnung der Welt. Die Verfremdung der ‚historischen Wirklichkeit‘ nehmen sie damit „an, oder zumindest auf sich“, als eine „Last einer Tradition“ (ebd., S. 8). Durch die Sublimation des politischen in den literarischen Mythos kann also der Mythos nicht vollkommen ‚transparent‘ werden, d.h. alle Zeichen seines machtpolitischen Ursprungs abstreifen. Magris kann sich nicht endgültig zwischen Mythoskritik – Aufdecken des sinnerfüllten, aber ideologisch verzerrenden Mythos – und Bewahrung der literarisch wertvollen Beiträge zum Mythos entscheiden.

Dieses Schwanken der Beschäftigung mit dem Mythos zwischen Kritik und Bewahrung ist für die abendländische Mythosrezeption im Allgemeinen charakteristisch (vgl. Assmann/Assmann, 1998, S. 182) – Spuren beider Traditionen, so meine These, finden in Magris’ Text Eingang. Aleida und Jan Assmann unterscheiden in ihrem Beitrag zum Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe zwei entsprechende Mythosbegriffe, die sie als M1 und M2 abkürzen (vgl. ebd., S. 180). M1 ist ein polemischer Mythosbegriff, der den Mythos als Unwahrheit entlarven möchte. Eine Kritik, die schon bei Xenophanes und Heraklit zu finden ist. Mit seiner Betonung der wirklichkeitsverzerrenden Wirkung des Mythos schließt Magris an diese schon seit der Antike mit dem Mythos einhergehende Skepsis diesem gegenüber an. Prominent übte Platon Kritik am Mythos, der für ihn als nicht überprüfbarer und daher oft zweifelhafter Diskurs das negative Gegenstück zum argumentativ überprüfbaren *λογος* bildet.⁵⁰ Für VertreterInnen dieser Sichtweise des Mythos ist das Verhältnis des Mythos zur Wirklichkeit nicht das der Objektivität; der Mythos stellt die Wirklichkeit nicht korrekt dar. Sie sehen im Mythos oft ein überwundenes Stadium kultureller Entwicklung (unter dem

⁵⁰ Für einen Überblick über die Entwicklungsgeschichte des Begriffes ‚Mythos‘ und die Entgegensetzung von Mythos und Logos vgl. folgende Lexikon-Einträge: Simonis, Anette: Mythen- und Mythentheorie und Kritik [Art.]. In: Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler³ 2004, S. 480–482 und Müller, Ernst: Mythos/mythisch/Mythologie [Art.] In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 4. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 309–346.

Vorbehalt, dass der Mythos als Atavismus mit verheerenden Folgen auch in der Moderne auftreten kann, wie im Schreiben des späten Cassirer oder bei Horkheimer/Adorno⁵¹ postuliert, das unter dem Eindruck der nationalsozialistischen Verbrechen steht). Es ist der Versuch der AufklärerInnen, Licht ins Dunkel des mythischen Bewusstseins zu bringen; der IdeologiekritikerInnen, den Mythos als Schimäre zu entlarven (vgl. Assmann/Assmann, 1998, S. 179). Der zweite Mythosbegriff, M2, wendet sich als historisch-kritischer Begriff von dieser aufklärerischen Mythenkritik ab und verbannt den Mythos nicht ins Reich des Lügenhaften (vgl. ebd.). Er sieht den Mythos mehr unter dem Aspekt des Bewahrens und Deutens (vgl. ebd., S. 192) und erkennt im Mythos „eine zeitbedingte Einkleidung einer an sich zeitlosen Wahrheit“ (ebd., S. 179).

Aus der Einleitung zur zweiten Auflage von *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur* geht hervor, dass viele LeserInnen des ‚habsburgischen Mythos‘ stärker die Mythoskritik als das bewahrende Element in Magris‘ Schreiben wahrgenommen haben. Magris versucht sich gegen diese Lesart zu verwehren, indem er in seinem Vorwort 1988 ‚Zwanzig Jahre danach‘ feststellt, es sei in seinem Werk nie um die „Entmythisierung, eine Zerstörung des habsburgischen Mythos“ gegangen, es sei vielmehr Ausdruck einer „großen Anteilnahme“ (Magris, 1988, S. IX). Magris postuliert weiter, sein Ziel sei es gewesen, eine Untersuchung des Habsburgermythos durchzuführen, die Geschichte und Entstehung, Entwicklung und Motivik zu analysieren, aber auch aus der „historischen Komplexität“ der habsburgischen Kultur „einen Wesenskern herauszuschälen, einen ‚Mythos‘“. (ebd., S. VIII). Diese Herangehensweise an den Mythos entspricht exakt dem konservierenden Ansatz des historisch-kritischen Mythosbegriffes M2 (vgl. Assmann/Assmann, 1998, S. 180). Dieser bemüht sich um „ein aus seinem unreinen Aggregatzustand möglichst schlackenfrei herauszudestillierendes Kyregma“ (ebd.). Für Magris ist dieses Verfahren nur retrospektiv zu bewältigen, weil die Destillation hier eine Reinigung des ‚Mythos‘ von der politischen, gesellschaftlichen Funktion bedeutet. Die Arbeit des

⁵¹ Vgl. Cassirer, 2003, in *Der Mythos des Staates* z.B. S. 49 „In verzweifelten Lagen will der Mensch immer Zuflucht zu verzweifelten Mitteln nehmen – und die politischen Mythen unserer Tage sind solche verzweifelten Mittel gewesen. Wenn die Vernunft uns im Stiche gelassen hat, bleibt immer die ultima ratio, die Macht des Wunderbaren und Mysteriösen“. Radikaler bei Horkheimer/Adorno, 2002 in der *Dialektik der Aufklärung*, die im Mythos keinen Rückfall hinter die Rationalität sondern letzte, bittere Konsequenz einer aufklärerischen Rationalität sehen. Vgl. z.B. ebd., S. 17 „Die Mythologie selbst hat den endlosen Prozeß der Aufklärung ins Spiel gesetzt, in dem mit unausweichlicher Notwendigkeit immer wieder jede bestimmte theoretische Ansicht der vernichtenden Kritik verfällt, nur ein Glaube zu sein, bis selbst noch die Begriffe des Geistes, der Wahrheit, ja der Aufklärung zum animistischen Zauber geworden sind“.

Literaten gleicht sich in diesem Punkt der Reinigung jener des Interpreten an – sowohl Magris nimmt für sich in Anspruch den „Wesenskern“ herauszuschälen, gleichzeitig ist aber genau diese Destillation des „klaren und transparenten Bild[es]“ (Magris, 1966, S. 11), auch Ergebnis der Arbeit der ›Dichter des Mythos‹, die versuchen „einen Wesensgehalt, einen hypothetischen, metahistorischen, dessen eigentlichste Bedeutung beinhaltenden Kern herauszuschälen“ (ebd.). Nur in diesem ‚gereinigten Zustand‘ kann der Mythos als ‚wahrer Mythos‘ bezeichnet werden (Magris, 1988, S. VIII). Im Mythos – der sich wesentlich aus der Erinnerung speist – kommt so Geschichte zum Stillstand und offenbart ihre ‚eigentlichste Bedeutung‘.

Seinen KritikerInnen gesteht Magris zu, dass er sich in seinem Text von 1966 vermutlich zu sehr auf den ‚positiven Ausdruck‘ des Mythos in der Literatur konzentrierte (er nennt hier Werfel und Roth als Vertreter der Mythos-Affirmation) und zu wenig auf die skeptischen Beiträge zum habsburgischen Mythos einging (Musil und Altenberg). Den „ironischen Auguren der Entzauberung“ habe er im habsburgischen Mythos keinen adäquaten Raum gegeben (vgl. ebd., S. XII). Magris bezieht sich hier auf die literarischen Positionen, die das Bruchstückhafte, die Auflösung des Individuums in ihren Werken betonen und die von ihren VertreterInnen verfasste „Diagnose einer Realität, die nur in Parallelaktionen zu anderen, die es aber nicht gibt, nur mehr aus künstlichen Surrogaten des abhanden gekommenen wahren Lebens bestand“ (ebd.). Magris’ erklärte Absicht war es jedoch, den Mythos noch einmal in seiner Totalität auferstehen zu lassen. Diese Perspektive würde der inhärenten Tendenz des Mythos zur Totalisierung am besten gerecht. Es habe ein gewisses „Maß an Gewalttätigkeit“ (ebd., S. XI) erfordert, einen großen Abschnitt österreichischer Kulturgeschichte in eine einheitliche und geschlossene Darstellung zu bringen und auch das Verschweigen bestimmter Tendenzen und Autoren nach sich gezogen. Dieser Versuch entspringe aus dem Bedürfnis „ein letztes Mal den Sinn für die Totalität der Welt und Geschichte zu verteidigen“ (ebd., S. XI). Magris richtet sich damit gegen eine von ihm geortete Überbetonung des ‚Postmodernen‘ in der österreichischen Literatur nach 1918, die er als eine neue Mythisierung Österreichs bezeichnet (vgl. ebd., S. XII). Konsequenz dieser Totalisierungstendenzen, die laut Magris in einem Verhältnis der Analogie zur Totalität des Mythos stehen, ist, dass ‚der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur‘ selbst zum Element des von ihm beschriebenen mythischen Komplexes wird. Eine Konsequenz, die dem Autor bewusst ist, wenn auch lediglich als Folge seiner eigentlich mythenkritischen Perspektive:

Die negative Perspektive (...) kann dagegen, auch über die ausdrücklichen Intentionen des Autors hinaus, geradezu selbst zu dem erschlossenen Mythos beitragen, in dem sie seine Komponenten in demselben Augenblick und Vorgang entdeckt, konstruiert und liebevoll betrachtet, in dem sie diese dingfest macht und analysiert (ebd., S. Xf.).

Mit dem unklar formulierten Gedanken, der ‚wahre Mythos‘ sei in erster Linie literarisches Produkt – der jedoch wiederum nur Spiegelbild eines vorgängigen ideologischen Konstrukts sei – hat sich in den Text von Magris – entgegen dem Versuch des geschlossenen und einheitlichen Diskurses – bereits ein Element geradezu postmoderner Hybridität eingeschlichen. Magris führt an, er wolle gegen jene Betonung der postmodernen Zersplitterung ein Modell setzen, das sich aus Lukács’schem Klassizismus speist (vgl. ebd., S. XII). Doch gerade zur Unterscheidung zwischen einem ideologischem Überbau und gesellschaftlicher Realität (vgl. ebd., S. VIII) kann Magris’ Modell nicht dienen.

Die Belege, die Magris in seiner Einleitung für den ‚habsburgischen Mythos‘ anführt, sind vorwiegend Zitate aus Joseph Roths *Radetzkymarsch*. Kein Wunder, hat doch Magris’ Worten zur Folge „der Zauber des alten Österreich“, der den literarischen Texten anhaftet, „das tatsächliche Bild dieser Welt verdrängt“ (Magris, 1966, S. 239) – und schließlich erscheint das ‚klare, transparente Bild des Mythos‘ auch nur im Medium der Literatur. Die Passagen aus dem *Radetzkymarsch*, mit denen Magris die Verfassung und Gemütslage, die Werte und Sehnsüchte der österreichischen SchriftstellerInnen illustrieren möchte, sind zumeist Passagen in erlebter Rede (vgl. ebd., Zitat auf S. 7f. sowie S. 13); einmal wird ein Erzählerkommentar zitiert (ebd., S. 11). Es tritt also eine weitere Brechung in das magris’sche Spiegelsystem des Mythos. Was Magris für die Beschreibung der Befindlichkeit der AutorInnen ausgibt, ist vielmehr eine Beschreibung der Befindlichkeit der Figuren im *Radetzkymarsch* bzw. Haltungen der Erzählinstanz. So wird zur Illustration des übernationalen Ideals im Habsburgerreich – „der paternalistische Völkermythos, der den aus der Französischen Revolution hervorgegangenen Nationen entgegengesetzt wird“ (ebd., S. 13) – eine Passage zitiert, die die Gedanken des Hauptmanns zum aufkommenden Nationalismus und der „Nationalitätenfrage“ wiedergibt:

Es mochte viele Völker geben, aber keineswegs Nationen. Und außerdem kamen verschiedene, kaum verständliche Erlässe und Verfügungen der Statthaltereie betreffend eine gelindere Behandlung »nationaler Minoritäten«, eines jener Worte, die Herr von Trotta am tiefsten haßte. Den »nationalen Minoritäten« waren für seine Begriffe nichts anderes als größere Gemeinschaften »revolutionärer Individuen« (RM, S. 221).

Auch ohne Kontext ist deutlich, dass hier die Grundlagen dieses ‚paternalistischen Völkermythos‘ als Chauvinismus entlarvt werden. Die vollständige Passage macht das Zitat

als äußerst ironischen Kommentar zum mangelnden sozialen Verständnis und der aus politischer Paranoia gespeisten opportunistischen Schicksalsgläubigkeit des alternden Bezirkshauptmannes (und damit eines prototypischen österreichischen Beamten der Habsburgermonarchie) kenntlich.

Ja, er war von lauter revolutionären Individuen umgeben. Er glaubte sogar zu bemerken, daß sie sich in einer widernatürlichen Weise vermehrten, in einer Weise, wie sie dem Menschen nicht entspricht. Es war für den Bezirkshauptmann ganz deutlich geworden, daß die »staatstreuen Elemente« immer unfruchtbarer wurden und immer weniger Kinder bekamen, wie die Statistiken der Volkszählung bewiesen, in denen er manchmal blätterte. Er konnte sich nicht mehr den schrecklichen Gedanken verhehlen, daß die Vorsehung selbst mit der Monarchie unzufrieden war, und obwohl er im gewöhnlichen Sinne ein zwar praktizierender, aber nicht sehr gläubiger Christ war, neigte er immer noch zu der Annahme, daß Gott selbst den Kaiser strafe. Er kam allmählich auf allerlei sonderbare Gedanken überhaupt“ (RM, S. 221).

Keineswegs also affiniert diese Textstelle den ‚paternalistischen Völkermythos‘, von dem Magris spricht. Hier wird zudem eine Textstelle aus einem literarischen Werk als Beleg für die Bewusstseinslage ihres Autors gebraucht und zu diesem Zweck die Gedanken der Figuren mit jenen des Autors gleichgesetzt⁵².

Die Problematik in der Konzeption des ‚habsburgischen Mythos‘ besteht also nicht in erster Linie darin, dass dieser nur in Form von literarischen Zeugnissen verfügbar zu sein scheint. Sondern darin, dass dieser Umstand nicht reflektiert und daher verkürzt von literarischen Textstellen auf die Affizierung der AutorInnen durch bestimmte Ideologeme der Habsburgerzeit geschlossen wird, die in erster Linie wiederum aus genau diesen literarischen Arbeiten abgeleitet werden. Ein solches Verfahren ist zirkulär.

1.2.2. Der Habsburgermythos vor dem Hintergrund europäischer Mythenrezeption

Die bei Magris auftretende Unklarheit, die weder zwischen Literatur und Mythos unterscheidet, noch den Zusammenhang zwischen beiden expliziert, gründet vermutlich in der engen philosophiegeschichtlichen Verknüpfung zwischen dichterischer Mimesis und Mythos; ja Mythos und Ästhetik können sogar „als Momente derselben Trennungsgeschichte“ (Assmann/Assmann, 1998, S. 309) beschrieben werden. Der Mythos tradiert Wissen über Generationen auf dem Weg der Mimesis (vgl. Müller, 2003, S. 311). Während *λογος* für das überprüfbare Wissen steht, ist das in Form des Mythos Tradierte immer nur Gerücht. Mythen erhalten daher

⁵² Zur Kritik an dieser Tendenz vor allem der späten Rothforschung vgl. Weissenberger, 2005, S. 54.

[e]ine Dimension des »Fiktiven«, wovon die semantische Entwicklung des Begriffes *mythos* zeugt, die im Gegensatz zu dem, was einerseits zur Klasse des Wirklichen gehört, andererseits zum argumentativen Beweis, das bezeichnet, was in den Bereich der reinen Erfindung gehört: Die Sage. Dieser Aspekt der Erzählung (...) verbindet den griechischen Mythos ebenso mit dem was wir Religion nennen, wie mit dem, was für uns Literatur ist (Vernant, 2003, S. 243).

In der abendländischen Kultur ändert sich das Verhältnis zum Mythos mit dem Aufkommen der Schriftlichkeit, so Assmann und Assmann, grundlegend. Es kommt zu einer Entfremdung vom Mythos, die einerseits zu Überaffirmation und Dogmatisierung – bei der biblischen Überlieferung – andererseits zu Distanznahme und Kritik führt (vgl. Assmann/Assmann, 1998, S. 189). Gerade der Hang zur Totalisierung als kultureller Integrationsleistung und Kennzeichen mythischen Denkens ist laut Assmann/Assmann unter modernen Bedingungen ebenso prekär wie fragwürdig geworden: Sie ist Signum politischer Ideologien, die im Dienste des Erhalts geschlossener Systeme stehen und den Widerspruch auszuschließen versuchen (ebd., S. 195).

Als durch künstlerische Mimesis Tradiertes ist der Mythos auch Gegenstand der Kritik Platons, der vom verminderten Wahrheitsanspruch der künstlerischen Nachahmung als Nachahmung dritten Ranges gegenüber den ewigen Ideen ausgeht (vgl. Holz/Metscher, 2005, S. 626). Hier tritt auch wieder die Spiegelmetapher auf, die auf die Kunst als „wesenloser Schein“ gemünzt ist. Die Kunst als Spiegel verdoppelt nur die empirisch gegebene Umwelt und damit das, was bereits Abbild ist (vgl. ebd.). Aristoteles folgt dieser Abwertung nicht, sondern entwickelt in seiner Poetik einen Mythosbegriff, der Mythos als Nachahmung von Handlung versteht (vgl. Müller, 2002, S. 312) und streicht damit die Narrativität des Mythos hervor. Auf diesen Mythosbegriff geht der moderne literaturwissenschaftliche zurück (vgl. ebd.), der den Mythos in Hinblick auf seine Narrativität⁵³ als Erzählmuster betrachtet – eine Perspektive, die besonders in der neueren Forschung angenommen wird.⁵⁴ Der Mythos als narratives Muster verstanden, lässt literarische Erscheinungsformen des Mythos als eine Möglichkeit unter vielen erscheinen, die vermeintlich als ‚der Mythos‘ behandelt werden können. Spezifisch aber an dem speziellen auf die europäische Mythentradition bezogenen literarischen Mythosbegriff sei, so Assmann und Assmann, aber die Freiheit dieser, literarischer Narrationen im Umgang mit dem Mythos. Denn die „Entflechtung aus der Empraxie gesellschaftlicher Lebenszusammenhänge [setzt] produktive Umdeutungen und

⁵³ So begründet z.B. Marquard die Unhintergebarkeit des Mythos, indem er Mythen und Geschichten schlicht gleichsetzt (Marquard, 2003, S. 188).

⁵⁴ Dazu siehe auch Müller-Funk: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung, 2. S. 106.

Neudeutungen in Gang“ (ebd., S. 180). Die Umschreibung des Mythos sei neben Dogmatisierung und Kritik die dritte der möglichen Rezeptionsformen, die dem Mythos – nach der Erfahrung des Bruches und der Entfremdung durch die Verbreitung der Schriftkultur – entgegengebracht wird (ebd., S. 189). Der Mythos ist damit ständiger Variation unterworfen, der Mythos wird nicht als unveränderlich und heilig behandelt, sondern spielerisch umgeformt, was laut Assmann und Assmann, erst durch die Distanzierung, die die Verschriftlichung mit sich bringt, ermöglicht wird (vgl. ebd., S. 180). Durch diese Distanzierung erst wird der Mythos bei Cassirer zum Gegenstand der Vorstellung. Der ästhetische Raum erst ermöglicht dem Menschen Auseinandersetzung mit dem Mythos,

[d]enn als Inhalt der künstlerischen Darstellung ist das Objekt in eine neue Distanz, in eine Ferne vom Ich gerückt (...). Die Dämonie der mythischen Welt ist in ihm besiegt und gebrochen. Er umfängt den Menschen nicht mehr mit geheimnisvollen Kräften (...) – sondern er ist, kraft der Grundfunktion der ästhetischen Darstellung, auch erst zum eigentlichen Inhalt der Vorstellung geworden. Die echte ‚Vorstellung‘ ist immer zugleich Gegenüberstellung (...) (Cassirer, 2004, S. 32).

Blumenberg entwickelt in Anschluss an Cassirer die These, dass es bei der Versuch der „Rückgewinnung des Verlorenen Sinnes“ (Blumenberg, 1971, S. 28) nur in einen „Mythos der Mythologie“ (ebd.) führt, es daher gar nicht Ziel ist „philologisch zu klären, was ›der Mythos‹ ursprünglich oder in einer bestimmten Phase der Geschichte bzw. Vorgeschichte gewesen sein mag“ (ebd.), sondern der Mythos „als immer schon die die Rezeption übergegangen“ (ebd.), d.h. von Anfang an als spielerische Bearbeitung verstanden werden muss.

Nicht der Stoff des Mythos, sondern die ihm gegenüber zugestandene Distanz des Zuhörers und des Zuschauers ist das entscheidende Moment. Was in der Mythologie Götterlehre im strengen Sinne gewesen sein mag, hat menschliches Leben vielleicht einmal mit Zwang und Furcht bedrückt; aber das alles ist in Geschichten aufgegangen (...) (Blumenberg, 1971, S. 17).

Die speziellen sich vom mythischen Raum unterscheidenden Bedingungen eines ästhetischen Raumes müssen also reflektiert werden, wenn literarische Belege für den Mythos angeführt werden – was bei Magris aber nicht geschieht.

Die vorliegenden Theorien zur literarischen Verarbeitung von Mythen, die zu einer Analyse des Mythischen in literarischen Texten herangezogen werden könnten, beziehen sich allerdings auf eine Verarbeitung der antiken und mittelalterlichen Stoffe – auch wenn neuere Stoffe nicht ausgeschlossen werden (Assmann/Assmann, 1998, S. 180). Der Habsburgermythos in der Darstellung von Magris scheint zudem gar keinen „festen narrativen Kern“, zu besitzen, der dann jene spezifische „ausgeprägte marginale Variationsfähigkeit“ (Blumenberg, 2003, S. 194)

gewährleistet, die laut Blumenberg typisch für den Mythos ist. Er ist vielmehr diskontinuierlich, er liefert keine große Erzählung, er wird, wenn überhaupt, dann nur noch schwach über die Figur des alternden Monarchen zusammengehalten. Vielmehr stellt der Mythos habsburgischer Prägung eine Ansammlung von einzelnen Motiven dar, deren Verbindung untereinander eher in Kontiguität denn kausaler Verknüpfung zu bestehen scheint. Zudem weist der Mythos als Teil der gesellschaftlichen Realität als „falsches ideologisches Bewusstsein“ (vgl. Magris, 1988, S. VIII) verpflichtenden Charakter auf und wird durch Zensur oder auch unbewusste Vorzensur und Prägung dem harmlosen Spiel mit dem Mythos Einhalt bieten. Dieser Aspekt darf nicht aus dem Augen geraten, wenn mit der literarischen Ausformung gearbeitet wird.

Denn auch wenn die Eigenlogik des literarischen Diskurses mitreflektiert werden sollte, bedeutet das keinesfalls, einer Annahme eines entpolitisierten, rein literarischen Mythos aufzusitzen. Gerade in der Reflexion darüber, inwieweit überhaupt von einer fein säuberlichen Unterscheidung zwischen ‚politischem‘ und ‚ästhetischem‘ Auftreten des Mythos gesprochen werden kann und ob eine Trennung zwischen zeitgenössischem Machtinstrument ‚Mythos‘ und nachzeitigem literarischem ‚Mythos‘ möglich ist, kann auch darüber nachgedacht werden, wo sich die beiden Logiken in derselben Bewegung befinden. Die einfache Grenzziehung zwischen schriftlosen Gesellschaften und Gesellschaften, die über Schrift verfügen – und damit zwischen dem oral tradierten, gelebten, bedeutungserschaffenden Mythos der einen und dem ganz im literarischen Spiel aufgegangen oder aber zu totalitärer Repression verkommenen Mythos der anderen – ist seit Derridas Untersuchungen als logozentristische Setzung entlarvt (Derrida, 1974, insb. S. 187ff.). Weder ist die (unbewusste) Zensur zum Zwecke der Aufrechterhaltung des Mythos als ‚sanftere‘ Variante der politischen Repressalien totalitärer Regime zu interpretieren, wie Assmann und Assmann das nahe zu legen scheinen – eine Interpretation die auf die Vorstellung der ursprünglich gewaltfreien, ‚edlen Wilden‘ zurückgeht – noch sind die literarischen Ausformungen des Mythos als vollständig der Dialektik von „Terror und Spiel“⁵⁵ enthoben, die den Mythos zu prägen scheint. Dass die Gewalt im ‚guten‘ literarischen Mythos nicht einfach aufgehoben und in einen ‚bösen‘ ideologischen Mythos totalitärer Regime abgespalten wurde, zeigen die ineinander

⁵⁵ So der Titel des einschlägigen Bandes der Reihe Poetik und Hermeneutik, der die Verbindung von Mythos und Literatur zum Gegenstand der Untersuchung macht: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Hrsg. v. Manfred Fuhrmann. München: Fink 1971 (Poetik und Hermeneutik 4).

übergehenden Logiken von literarischer Avantgarde und Totalitarismus im frühen 20. Jahrhundert, wenn letztlich auch die Avantgardebewegungen später Opfer der von ihnen teilweise begeistert begrüßten totalitären Regime wurden.⁵⁶

Um also die Qualität der literarischen Beiträge zum Habsburgermythos zu begreifen, benötigen wir ein alternatives Mythosmodell zum ‚habsburgischen Mythos‘ von Claudio Magris. Allerdings gibt es keinen einheitlichen Mythosbegriff, keine der Mythostheorien verschiedenster Provenienz kann Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben (Zinser, 1992, vgl. S. 147). ‚Mythos‘ ist inzwischen zu einem sehr allgemein gebräuchlichen Begriff in der öffentlichen Kommunikation geworden (vgl. Barner u.a., 2003, S. 8) – ohne scharfe terminologische Abgrenzungen. Minimaldefinitionen von Mythos sind oft stark religionswissenschaftlich oder ethnologisch geprägt.⁵⁷ Mit einer Aufstellung verschiedener Mythosbegriffe, wie das im Beitrag von Jan und Aleida Assmann geschieht, ist die Problematik einer Allgemeindefinition zwar umgangen, aber es bleibt das Problem bestehen, dass der Gegenstandsbereich der verschiedenen Mythentheorien weiterhin undefiniert bleibt (ebd., S. 14).

Die Konsequenz aus dieser Problematik kann die Resignation vor der Fülle des Materials bzw. den begrifflichen Definitionsschwierigkeiten und die Aufgabe eines Projekts sein, das sich die Untersuchung des Mythos oder des Mythischen in einem beliebigen literarischen Text zum Ziel gesetzt hat. Oder aber das Herausgreifen eines möglichst gegenstandsadäquaten Modells, das nicht als letztgültige Definition, vor der sich alle begrifflichen Schwierigkeiten auflösen, sondern als heuristische Hilfskonstruktion verstanden wird. Ein solches müsste sich einerseits

⁵⁶ Über den Fundamentalismus, der Diktatoren und Avantgardekünstlern gemeinsam zu sein scheint, schreibt Tzvetan Todorov: „Die einen wie die anderen sind bestrebt, *ex nihilo* zu schaffen, also das bereits Vorhandene nicht im geringsten zu berücksichtigen, um ein Werk nach eigenen Kriterien zu gestalten. (...) Und die gewählte Methode ist die gleiche, nämlich die Revolution. Ihnen ist gemeinsam ihr totalisierendes Streben, das vor keiner Grenze zurückschreckt und keinerlei abweichende Meinungen zulässt: Der Künstler möchte alle ästhetischen Kanons abschaffen, der Diktator ist bereit, alle Normen des bisherigen gesellschaftlichen Lebens umzustürzen. (...) Sie sind dem promethischen Projekt treu, das die ganze Moderne begleitet, und sie wollen eine grundsätzlich neue Kunst, neue Menschen, neue Völker produzieren“. Der Diktator übernimmt den *Gestus* der Avantgarde und erlebt die „Identifikation seiner Tätigkeit mit dem künstlerischen Schaffen“ (Todorov, 2008, S. 74), eine Freiheit, die dem einzelnen Untertan im diktatorischen System natürlich nicht zugestanden wird (vgl. ebd.).

⁵⁷ Vgl. Jamme, 1999. Er stellt in seinem Übersichtswerk die Minimaldefinition vom Mythos als ‚mündlichen Kommentar einer Kulthandlung‘ auf – eine Definition, die sich auf den Habsburgermythos gewiss nicht anwenden lässt (vgl. ebd., S. 21). Eine auch nur überblicksartige Darstellung sämtlicher Theorien zum Mythos würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Eine solche taxative Aufzählung hätte aber auch im argumentativen Rahmen keine Funktion, außer möglicherweise bestimmten Vorstellungen von Wissenschaftlichkeit zu huldigen. Ziel ist schließlich nicht eine Synopse aus verschiedenen Mythosbegriffen, sondern ein gegenstandsadäquates begriffliches Untersuchungsinstrumentarium.

maßgeblich von bereits bestehenden Interpretationen unter dem Aspekt des Mythischen unterscheiden, um noch einen Mehrwert als Erkenntnis bieten zu können. Andererseits müsste diese Theorie bei der Klärung des Verhältnisses der literarischen Beiträge zum/über den Mythos zu seinen sonstigen Erscheinungsformen helfen. Die Theorie sollte außerdem eine Unterscheidung zwischen affirmativen und kritischen Haltungen zum Mythos ermöglichen und also versuchen zwischen Darstellung, Weiterführung und Kritik am Mythos zu differenzieren oder die Unmöglichkeit einer Unterscheidung zwischen diesen Haltungen zum Mythos zu explizieren. Ein mögliches Modell, das diese Kriterien erfüllt, ist das Modell des Alltagsmythos bei Roland Barthes.

1.3. Roland Barthes – Mythologies

1.3.1. ‚Il mito absburgico‘ und Alltagsmythen im Vergleich

Den Alltagsmythos beschreiben Assmann und Assmann kurz als „mentalitätsgeschichtliche Leitbilder, die kollektives Handeln und Erleben prägen“ (Assmann/Assmann, 1998, S. 180) – der Alltagsmythos wird als eigener Mythosbegriff behandelt (M4)⁵⁸. Wesentlich für die Alltagsmythen ist, dass sie unter der Bewusstseinsschwelle operieren. Sie stehen damit laut Barthes eigener Aussage dem nahe was Durkheim ‚kollektive Vorstellungen‘ nennt (Barthes, 2005, S. 73). Außerdem ist

(...) der zeitgenössische Mythos diskontinuierlich: er wird nicht mehr in großen zusammenhängenden Erzählungen geäußert, sondern nur mehr in »Diskursen«; er ist höchstens *Phraseologie*, ein Korpus von Phrasen (Stereotypen); der Mythos verschwindet, dafür bleibt, umso heimtückischer, das *Mythische* (ebd.).

Wenn diese unbewussten gruppenspezifischen Orientierungen überhand nehmen, schließlich sich zu Ideologemen steigern, rufen sie wiederum die Mythoskritik im Sinne von M1 auf den Plan (ebd., S. 180). Als erster Theoretiker des Alltagsmythos und prominentester Vertreter der Kritik gilt Roland Barthes. In den 1950er Jahren publiziert Barthes eine Reihe feuilletonistischer Essays, in welchen er Phänomene der bürgerlichen und insbesondere

⁵⁸ Der Habsburgermythos ließe sich als moderner Mythos auch noch unter M7 (Ideologien, große Erzählungen‘ – Lyotard) fassen, allerdings verstehen Assmann/Assmann darunter vollbewusste Individualschöpfungen (z.B. Hegels Weltgeist) (vgl. Assmann/Assmann, S. 181), was den Habsburgermythos nur unzulänglich beschreibt, da auch von Magris kein einzelner Schöpfer/keine einzelne Schöpferin angenommen wird (allenfalls könnte der Habsburgermythos unter M7 subsumiert werden, würde man Magris als dessen alleinigen Schöpfer annehmen). Während die Herkunft des Mythos als reaktionäre Ideologie im Unklaren bleibt, betont Magris im Falle der literarischen Verarbeitung immer wieder, dass die Dichter an eine ‚Tradition‘ anknüpfen (vgl. Magris, 1966, S. 11).

kleinbürgerlichen Kultur im damaligen Frankreich aufgreift. Barthes zeigt auf, wie sehr scheinbar unbedeutende Erscheinungen der Massen- und Unterhaltungskultur ideologisch geprägt sind. Er vereint diese Phänomene nicht zufällig unter dem Titel *Mythologies* – als ‚Mythologien‘. Barthes beschreibt diese *neuen Mythologien* in der zeitgenössischen strukturalistischen Terminologie – die auch Levi-Strauss für sein durchschlagendes Mythoskonzept verwendet. Auch wenn sich Barthes’ und Levi-Strauss’ Modelle in wesentlichen Punkten unterscheiden – was die beiden vereint ist, dass sie den Mythos nicht inhaltlich, sondern als Struktur beschreiben. Barthes Modell des Mythos ist insofern an Levi-Strauss’ Beschreibungen der Mythen ‚schriftloser‘ Gesellschaften anschlussfähig, als auch Levi-Strauss in seinem berühmten, 1955 erschienen Artikel *Die Struktur der Mythen* postuliert, dass nichts in der modernen Gesellschaft dem mythischen Denken so sehr entspricht wie politische Ideologie (vgl. Levi-Strauss, 2003, S. 62).

Mit dem von Barthes entwickelten zeichentheoretischen Modell des Mythos werden einige der Schwierigkeiten umgangen, die bei Magris’ Mythoskonzept auftreten. Zum einen sind das die Ungenauigkeiten im Verhältnis von Mythos und ‚Außermythischem‘ – bei Magris die ‚konkrete oder tatsächliche‘ mithin ‚wirkliche Wirklichkeit‘ – zum anderen die Unterscheidung zwischen ‚echten‘ und ‚falschen‘ Werten – wobei der Mythos bei Magris wie beschrieben mal als positiver Wert (vgl. Magris, S. VII), mal als ‚falsches ideologisches Bewusstsein‘ neben echten Werten auftritt. Zu allererst siedelt Barthes den Mythos jenseits von inhaltlichen Bestimmungen an. Für ihn ist „der Mythos (...) eine Aussage“ (Barthes, 2003, 85), also kein Objekt, Begriff oder eine Idee. Mythos kann daher alles werden, „wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann“ (ebd.). Es gibt nach Barthes’ Auffassung keine von Natur aus mythischen oder mythischeren Objekte, die der Aussageform Mythos entsprechen, keine Einheit von Aussageform und Aussagegegenstand. Der ‚alte Kaiser‘ oder die ‚blaue Donau‘ ist also nicht von vornherein für den Mythos prädestiniert. Der Mythos ist ein bestimmter gesellschaftlicher Gebrauch einer Aussage. Als Maßstab eines Mythos gilt für Barthes’ semiologisches Mythosmodell daher nicht eine unbestimmte ‚konkrete Wirklichkeit‘ wie bei Magris, sondern vielmehr das ebenfalls konstruierte, auf gesellschaftlichen Konventionen beruhende Zeichen, wie es de Saussure beschrieben hat (s. u.). Was den Mythos zum Mythos macht, ist bei Barthes nicht das Verhältnis zur Wirklichkeit oder zur Wahrheit, sondern jenes zum Zeichen. Es geht in erster Linie darum, wie der Mythos gesellschaftlich ‚gebraucht‘ wird: „Die Menschen stehen zum Mythos nicht in einer Beziehung der Wahrheit,

sondern des Gebrauchs“ (vgl. ebd., S. 133). Der Mythos wird im Rahmen einer zeichentheoretischen Konzeption als Wert begriffen, wobei hier „Wert“ nur soviel heißt wie „Geltendes“ (vgl. ebd., S. 88). Daher kann Rekurs auf die ‚Wahrheit‘ nicht als Absicherung gegen den Mythos dienen (vgl. ebd., S. 104). Das Changieren zwischen dem Mythos als bloß machterhaltender Schimäre und dem Mythos als ‚echtem Wert‘ löst sich bei Barthes dahingehend auf, dass der Mythos von ihm als soziale Wirklichkeit anerkannt wird. Da der Mythos sozial wirksam ist, ist er wirklich; da der Mythos gesellschaftliches Produkt ist, lässt er sich nicht gegen eine gesellschaftliche Wirklichkeit abgrenzen, es sei denn, diese Wirklichkeit wird im Barthes’schen Sinne selbst mythisiert, d. h. für natürlich und unveränderlich erklärt. Es ist vielmehr seine Enteignung des Sinnes aus dem Zeichen und die daraus resultierende Verwandlung von Geschichte in ‚Natur‘, eine im marxistischen Sinne verkehrte Widerspiegelung (Barthes, 2005, S. 73), die den Mythos zum Gegenstand der Kritik werden lässt.

Der Mythos besteht darin, die Kultur in Natur oder zumindest das Gesellschaftliche, das Kulturelle, das Ideologische und das Historische in ein »Natürliches« zu verkehren (ebd.).

So werden historisch gewordene gesellschaftliche Strukturen, wie die Klassenteilung als ‚selbstverständlich‘, also ‚natürlich‘ hingestellt (ebd.). Der Mythos ist außerdem stets materiell, da das mythisch Bedeutende „von einem bereits vorgezeichneten Sinn gebildet wird“ (ebd., S. 103). Die Supranationalität oder der Bürokratismus wäre z. B. im Sinne Barthes kein Mythos, sondern ein (mythischer) Begriff, der durch verschiedene materielle Gegenstände bedeutet wird. Gleichzeitig wird damit auch die literarische Ausformung des Mythos handhabbar, da auch das literarische ein semiologisches System ist. Barthes reflektiert jedoch die spezifischen Bedingungen der literarischen Mythenbeiträge mit, wie zu zeigen sein wird.

Aus heutiger Sicht – ca. 50 Jahre nach Erscheinen der *Mythologies* – weist das Konzept von Barthes bestimmte Ungenauigkeiten auf, auf die noch einzugehen sein wird (s. Fußnote 65 und Kapitel 3.2). Dennoch soll hier ein Experimentierfeld eröffnet werden, das es erlaubt, Barthes’ Mythoskonzept auf den untersuchten Text anzuwenden. Anhand der Analyse wird sich zeigen, ob Barthes’ Mythosmodell mehr Tiefenschärfe als Magris’ Vorstellung vom Mythos bringt. Es wird außerdem zu zeigen sein, ob aus der Anwendung des strukturalistischen Mythosmodells neue Erkenntnisse zum Text gewonnen werden. Zu diesem Zweck soll das Mythoskonzept vom Barthes hier noch einmal im Detail dargestellt werden.

1954 bis 1956 erscheinen diverse essayistische Aufsätze zu aktuellen gesellschaftlichen Ereignissen und Phänomenen in der Zeitschrift *Lettres Nouvelles* unter der Rubrik *Petites mythologies du mois*, sowie in *Esprit* und im *France-Observateur*⁵⁹, die ihr Autor –Roland Barthes – 1975 als ersten Teil eines Bandes mit dem Titel *Mythologies* zusammenfasst. Den zweiten Teil bildet eine methodische Reflexion unter dem Titel *Le mythe aujourd’hui* (Der Mythos heute). 1964 wurde das Buch teilweise auf Deutsch übersetzt – die Übersetzung enthält nur knapp die Hälfte der im Original zusammengefassten Essays, der Titel wurde vereindeutigend mit *Mythen des Alltags* (Suhrkamp, 1964) ins Deutsche übertragen. Die Essays beziehen sich auf so unterschiedliche Themen wie den Auftritt eines amerikanischen Predigers im Velodrome d’Hiver (Barthes, 2003, S. 11), Ikonen aus den Massenmedien und der Wissenschaft (*Einsteins Gehirn, Das Gesicht der Garbo*, S. 24, S. 73), Ess- und Trinkgewohnheiten (*Beefsteak und Pommes frites*, S. 36) und andere Motive der Populär- und Massenkultur (*Tiefenreklame*, S. 47, *Strip-Tease*, S. 68) aber auch der bürgerlichen Hochkultur (S. 27, *Racine ist Racine, Zwei Mythen des jungen Theaters*, S. 20) und immer wieder versucht Barthes die sogenannte Massenkultur in seiner Analyse mit der ‚hohen Kultur‘ in Verbindung zu bringen (vgl. Ette, 1998, S. 115).

1.3.2. Strukturales und zeichentheoretisches Mythoskonzept

Ich werde mich hier vor allem auf den zweiten, methodischen Teil beziehen und auf die Mythoskonzeption, die Barthes in diesem Text entwirft. Barthes versucht der verwirrenden Vielheit und Unterschiedlichkeit mit Hilfe einer strukturalistischen Herangehensweise beizukommen. Er bezieht sich dazu auf den Zeichenbegriff von Ferdinand de Saussure, der das sprachliche Zeichen als zweigeteilt entwirft, zusammengesetzt auf Signifikant (Bedeutendes) und Signifikat (Bedeutetes). In der Sprache ist das Bedeutende der Laut, das Bedeutete die Vorstellung (vgl. de Saussure, 1967, S. 78f.). Beide müssen nach de Saussure als miteinander verbunden wie zwei Seiten eines Blattes vorgestellt werden, nur durch Abstraktionen trennbar (vgl. ebd., S. 134). Das Wesentliche der Sprache ist nicht ihre materielle Seite (auch wenn der Signifikant weniger abstrakt ist als das Signifikat), sondern ihre Form. Jeder Signifikant wird durch seine Oppositionsbeziehung zu anderen Signifikanten definiert, nicht durch seinen Inhalt (vgl. ebd., S. 139). Nach Saussure soll das Zeichen den Gegenstand einer eigenen Wissenschaft, der Semiologie (vom griechischen ‚semeion‘ für Zeichen), bilden (ebd., S. 19).

⁵⁹ Vgl. Feddersen, 1991, S. 291, und Barner u. a., 2003, S. 87.

Barthes definiert nun den Gegenstand seiner Untersuchung, den Mythos, als Aussage, Mitteilungssystem oder Botschaft (vgl. Barthes, 2003, S. 85). Analog zu Saussure, der postuliert, die Sprache sei eine „Form, keine Substanz“ (De Saussure 1967, S. 134), versteht auch Barthes den Mythos als „eine Weise des Bedeutens, als eine Form“ (Barthes, 2003, S. 85). Der Mythos ist daher wie das Zeichen Gegenstand der Semiologie, die „eine Wissenschaft von Formen [ist], da sie Bedeutungen unabhängig von ihrem Gehalt untersucht“ (ebd., S. 88). In seiner Definition legt Barthes ebenfalls großen Wert auf die Unterscheidung Form/Substanz, er warnt vor der Vermischung von Form und Substanz zu einer „Forms substanz“, in „zweideutige[n] Objekte[n]“ (ebd., S. 89), die eine historische Kritik unmöglich mache (s. u.). Entscheidend ist für Barthes beim Mythos nicht das „Objekt seiner Botschaft (...) sondern die Art und Weise, wie er diese ausspricht“ (vgl. ebd., S. 85). Alles kann zum Mythos werden, was gesellschaftlich angeeignet wird, denn der Mythos wird ebenso wenig wie durch sein Objekt durch seine Materie definiert (vgl. ebd., S. 86f.) – auch wenn die Materie nicht indifferent ist: Eine Abbildung wirkt zum Beispiel gebieterischer als die Schrift (vgl. ebd., S. 87). Sobald aber ein Gegenstand zum Zeichen wird, ist seine materielle Beschaffenheit relativ indifferent.

Das Bild wird in dem Augenblick, da es bedeutungsvoll wird, zu einer Schrift: es hat, wie die Schrift, den Charakter eines Diktums (ebd., S. 87).⁶⁰

Der Mythos kann also alle möglichen Erscheinungsformen annehmen: Er kann mündlich sein, aber auch schriftlich oder sich in Bildern ausdrücken (vgl. ebd., S. 86). Die Verbindung zwischen Materie und Mythos ist – anders als beim Saussure'schen Zeichen die Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat (vgl. de Saussure, 1967, S. 79f.) – nur teilweise arbiträr. „Die mythische Aussage wird aus einer im Hinblick auf eine angemessene Mitteilung bereits bearbeiteten Materie geschaffen (...)“ (Barthes, 2003, S. 87), daher ist die Verbindung von Signifikat und Signifikant zumindest teilweise motiviert; die Folge sind Analogiebeziehungen zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem. Gerade das ist wesentlich für die Funktionsweise des Mythos. „Der Mythos spielt auf der Analogie des Sinnes und der Form.“ (ebd., S. 108). Kein Gegenstand aber ist von ‚Natur‘ aus mythisch, der Mythos hat stets eine geschichtliche

⁶⁰ Hier setzt unter anderem die Kritik an Barthes' Konzept an: Der Mythos würde als ein linguistisches System interpretiert, gleichzeitig postuliert Barthes, dass ganz unterschiedliche Arten von Zeichen mythisch sein können; auf diese Weise ebne Barthes die Unterschiede zwischen verbalen und nicht-verbalen Zeichensystemen ein (vgl. Leitgeb, 2008, S. 161f. s. auch Fußnote 65).

Grundlage. Hier klingt bereits das Grundthema der methodischen Überlegungen Barthes' an: Das Wesentliche am Mythos ist es nämlich, Geschichte in Natur zu verwandeln. Während die „menschliche Geschichte (...) das Wirkliche in den Stand der Aussage übergehen [läßt]“ (vgl. ebd., S. 86), macht der Mythos diese Vergesellschaftlichung (bloß) scheinbar wieder rückgängig (s. u.). Deshalb ist es für Barthes auch wichtig zu betonen, dass die „Untersuchung der Formen“, wie er sie betreiben möchte, nicht per se von einer historischen Betrachtungsweise wegführt, im Gegenteil, „je mehr ein System spezifisch in seinen Formen definiert ist, desto mehr ist es der historischen Kritik gefügig.“⁶¹ (vgl. ebd., S. 89) Als formale Wissenschaft gehört der Mythos zur Semiologie, wird er historisch betrachtet, fällt er ins Gebiet der Ideologie, die Ideen untersucht (ebd., S. 90). Eine konsequente synchrone Betrachtungsweise als Voraussetzung für die richtige Diachronie also.

Formal funktioniert der Mythos laut Barthes als „sekundäres semiologisches System“ (ebd., S. 92). Im gewöhnlichen semiologischen System bilden nach Saussure Bedeutendes und Bedeutetes zusammen ein Zeichen, das nicht als zusammengesetzt erscheint, sondern „eine assoziative Gesamtheit der ersten beiden Termini ist“ (ebd., S. 90). Genau wie bei Form und Substanz kann Bedeutendes und Bedeutetes nur analytisch getrennt werden. Diese analytische Aufgliederung des Zeichens ist aber wesentlich für die Identifikation des Mythos (vgl., ebd., S. 91) und schließlich auch für die Kritik des Mythos. Der Mythos nämlich setzt sich auf dieses bestehende Zeichen und macht aus ihm ein Bedeutendes für das eigene System. Damit wird das ursprüngliche Zeichen zum Ausgangspunkt für das vergrößerte System des Mythos.

Grafisch dargestellt ist das Verhältnis des Mythos zum Zeichen in Barthes' Darstellung in Abb. 1:

⁶¹ Wie sehr Barthes' Konzept vom Mythos als etwas, das Geschichte als Natur erscheinen lässt, seinen Studien über den französischen Historiker Michelet geschuldet ist, dessen Schreiben auch wesentlichen Einfluss auf Levi-Strauss' Mythoskonzept hatte, zeigt Dan Edelstein in seinem Artikel (Edelstein, 2003). Sowohl für Barthes als auch für Levi-Strauss war Michelet der Parafall eines Mythenerschaffers, der in seinen Texten fortwährend Geschichte naturalisierte. Aus dieser Perspektive erscheinen Barthes' *Mythologies* als „perfect mirror image of Michelets writing“ (Edelstein, 2003, S. 410). In Barthes Augen ist die ‚Entmystifizierung‘ der Geschichte die Aufgabe des Mythologen, der sich im Gegenzug strikt der geschichtlichen Betrachtungsweise zu enthalten hat (vgl. ebd.). Edelstein betrachtet Barthes 1954 veröffentlichtes Werk *Michelet* als „embryonic version of the *Mythologies*“ (ebd.).

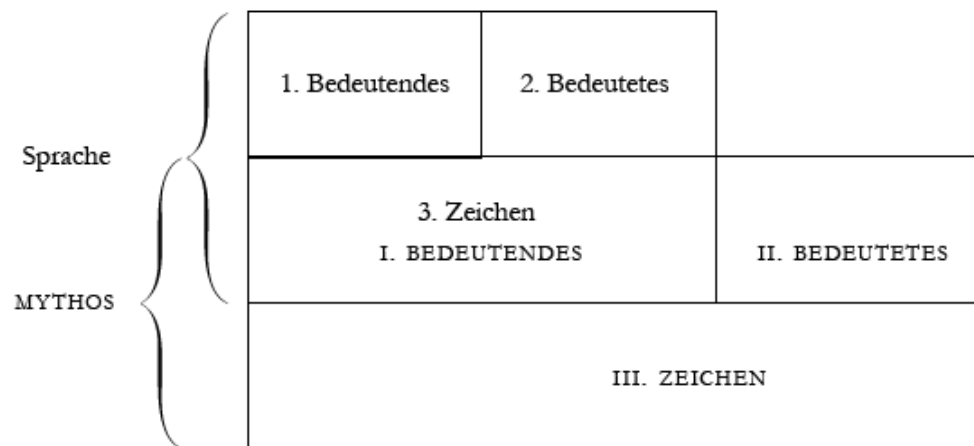


Abbildung 1: Grafik nach Barthes, 2003, S. 93

Barthes bezeichnet nun den Mythos als Metasprache – „weil er eine zweite Sprache darstellt, in der man von der ersten spricht“ (ebd., S. 93) – und das ursprüngliche linguistische System (bzw. das wie immer materiell beschaffene Zeichen) als *Objektsprache*.⁶²

Weil der Mythos also ein sekundäres semiologisches System ist, ein System von Zeichen über Zeichen, braucht sich der Mythologe nicht genauer mit der Zusammensetzung der Objektsprache befassen. Daher, so Barthes, kann der Mythologe auch Bild und Schrift gleich (und gleichwertig) behandeln (vgl. ebd., S. 94).

Ein Beispiel für den Mythos entnimmt Barthes einem Schulbuch. Dort dient der Satz von Äsop ‚quia ego nominor leo‘ als grammatisches Beispiel für die Übereinstimmung von Subjekt und Prädikatsnomen (vgl. ebd., S. 94). Was Barthes mit diesem Beispiel illustrieren möchte, sind drei wesentliche Qualitäten des Mythos: Zum einen seine Doppeldeutigkeit, sein präskriptiver Charakter und schließlich seine Gerichtet- oder Angepasstheit. Die Doppeldeutigkeit ergibt sich daraus, dass der Satz sowohl einen Sinn hat, die Geschichte vom Löwen einzuleiten. Er bedeutet ganz einfach: denn ich werde Löwe genannt. Aber im Kontext des Grammatikbuches für den Schüler einer Quinta soll er etwas ganz anderes bedeuten, er will nichts über die Geschichte vom Löwen berichten, vielmehr dem Quinta-Schüler die Präsenz des

⁶² Eine Terminologie, für die Barthes häufig kritisiert worden ist. Seine KritikerInnen werfen Barthes vor, dass er sich für sein Mythoskonzept des Modells Konnotationssprache des dänischen Linguisten Hjelmslev bedient, ohne dies explizit zu erwähnen, dabei aber die Konzepte Metasprache und Konnotationssprache vertauscht. Das Modell des Mythos, wie Barthes es vorstellt, entspreche viel eher dem Modell der Konnotationssprache bei Hjelmslev und eben nicht dem, was Hjelmslev unter Metasprache versteht (vgl. Feddersen 1991, S. 300ff. und Leitgeb, 2008, S. 160f., s. auch Fußnote 65).

grammatischen Phänomens ‚aufzwingen‘ (ebd., S. 94). Dabei wird die ursprüngliche Bedeutung aber nicht von der anderen ausgelöscht oder verdeckt. Im Gegenteil, „der Mythos verbirgt nichts.“ Die Funktion des Mythos ist es, „zu deformieren, nicht etwas verschwinden zu lassen“ (ebd., S. 102). Wie beim Zeichen, wo Signifikant und Signifikat dem/der Betrachter/in beide gleichzeitig unmittelbar und nicht etwa nacheinander präsent sind, so ist auch hier die Benennung des Löwen zum einen und das grammatische Beispiel untrennbar miteinander verbunden (vgl. ebd., S. 95). Allerdings handelt es sich hier nicht um ein einfaches Zeichen, sondern um ein sekundäres semiologisches System. Der Satz ‚quia ego nominor leo‘ besteht aus einer Gesamtheit von sprachlichen Zeichen, er bildet das primäre semiologische System. Im Kontext der Grammatiklektion ist diese Gesamtheit an Zeichen aber nun das Bedeutende des sekundären Systems, dessen Bedeutetes wiederum das grammatische Beispiel ist (vgl. ebd., S. 95). Die Gesamtheit von Bedeutendem (der Satz vom Löwen) und Bedeutetem (grammatisches Beispiel), bildet eine Aussage: den Mythos.

Hier führt Barthes zwei neue Termini für die verschiedenen Betrachtungsweisen des Bedeutenden im Mythos ein. Als Endterminus des linguistischen und primären Systems soll das Bedeutende Sinn heißen. Im Bereich des Mythos und damit des sekundären semiologischen Systems wird das Bedeutende des primären Systems zur Form. Das Bedeutete, dem keine Doppeldeutigkeit zukommt, nennt Barthes Begriff. Zusammen bilden Bedeutendes und Bedeutetes im primären und sprachlichen System das Zeichen, im Bereich des sekundären Systems, des Mythos, taucht Barthes die Korrelation der beiden Bedeutung (s. Grafik auf S. 45; vgl. ebd., S. 96). Durch diese Doppeldeutigkeit kann der Mythos zwei Funktionen auf sich vereinen: „er bezeichnet und zeigt an, er gibt zu verstehen und schreibt vor (...)“ (ebd., S. 96), er „(...) zeigt sich als eine Nachricht und zugleich eine Feststellung“ (ebd., S. 105).

Und das tut er in Hinsicht auf eine ganz bestimmte Zielgruppe. Im Falle des Grammatikbeispiels ist das eine ganz bestimmte Klasse von SchülerInnen (vgl. ebd., S. 99). Der mythische Begriff ist angepasst, er „antwortet sehr eng auf eine Funktion, er hat eine Tendenz“ (ebd., S. 99). Er entspricht einer bestimmten Situation, an die er angepasst ist: Aufgrund einer bestimmten pädagogischen Tradition wird das Beispiel einem literarischen Text eines kanonisierten Autors entnommen, es ist für SchülerInnen bestimmt, die in einer bestimmten Epoche wiederum einer bestimmten Tradition zur Folge Latein gelehrt werden, was Mittel zu einer Distinktion von Kindern aus anderen gesellschaftlichen Schichten ist, die mit geringerer Wahrscheinlichkeit in Schulen geschickt werden, wo Latein gelehrt wird; das

alles bildet eine Lernsozialisation, die dazu führt, dass die grammatische Übereinstimmung als bemerkenswert wahrgenommen wird (vgl. ebd., S. 98)⁶³.

Bezeichnend für das Wechselspiel zwischen Sinn und Form im Mythos ist, dass der Mythos von der Reichhaltigkeit des erfüllten Sinns profitiert, indem er diesen Reichtum zum einen präsent hält, andererseits seiner Beliebigkeit beraubt und daraus eine leere Form macht, die ihm dazu dient, seine Botschaft zu übermitteln (vgl. ebd., S. 96ff.). Was der Mythos dem Sinn in erster Linie entzieht und ihn damit zu Form macht, ist seine Geschichtlichkeit. Die Geschichte des Löwens interessiert im grammatischen Beispiel nicht mehr: trotzdem dient sie ihm. Der Mythos entleert den Sinn um ihn als Form mit seiner Bedeutung aufzufüllen (ebd.). Doch damit vernichtet der Mythos den Sinn nicht, er bleibt erhalten als „Vorrat an Geschichte“ (ebd., S. 97) um von nun an die Bedeutung zu illustrieren. Der Mythos nährt sich vom Sinn und verbirgt sich hinter ihm (vgl. ebd., S. 98). Der/die Mythologe/Mythologin schließlich, als wissenschaftliche/r Erforscher/in des Mythos, hält das ständige Wechselspiel zwischen Sinn und Form an, trennt analytisch, was für den/die MythenleserIn „unentwirrbares Ganzes von Sinn und Form“ (ebd., S. 111) ist. Er/sie leistet damit Aufklärungsarbeit im Sinne des polemischen Mythosbegriffes bei Assmann und Assmann M1. Da der Sinn als primäres semiologisches System seinen eigenen Wert hat, vollständig ist und sich der Mythos in der Konzeption Barthes' des Sinnes nur bedient, bezeichnet er den Mythos als parasitär ⁶⁴ (ebd., S. 96).

Als zweites Beispiel bringt Barthes die Abbildung in Paris-Match. Sie zeigt einen schwarzen Soldaten, der in französischer Uniform der französischen Flagge salutiert. Der Begriff bemächtigt sich hier wiederum des Bedeutenden (schwarzer Soldat salutiert der Trikolore),

⁶³ Dieser Aspekt des Mythos ist auch dem Argument Feddersens entgegen zu halten, die das Grammatik-Beispiel für ungeeignet hält, da es gar nicht der Struktur des Mythos entspreche. Denn während es beim zweiten Beispiel mit dem Bild vom salutierenden schwarzen Soldaten (s. u.) nötig sei, die primäre Bedeutung zu erfassen um die sekundäre – den Mythos – zu erschließen, bestünde das grammatische Beispiel schlicht aus zwei analytisch trennbaren Zeichen. Man brauche die primäre Bedeutung (Satzbedeutung von „Ich werde Löwe genannt“) nicht zu erfassen, um die sekundäre daraus abzuleiten, es reiche der Kontext des Grammatikbuches. Daraus könne man sich ableiten, dass es sich beim genannten Satz um ein grammatisches Beispiel handle, der Sinn könne aber in dem Fall nicht vom Mythos entwendet werden, da er ja gar nicht erst verstanden wurde (vgl. Feddersen, 1991 S. 302). Dem entgegen zu halten ist die Gerichtetheit des Mythos. Er ist immer nur für bestimmte RezipientInnen bestimmt: Für jene, die auch den primären Sinn entziffern können. Für RezipientInnen, die den Sinn des Satzes ‚quia ego nominor leo‘ nicht erfassen, z.B. aus Mangel an Lateinkenntnissen, liegt hier natürlich auch kein Mythos vor. Wie für jene, die ohne jegliches kulturelles Hintergrundwissen über die historische Stellung Frankreichs als Kolonialmacht das Bild des salutierenden schwarzen Soldaten betrachten, ebenfalls kein Mythos vorliegt.

⁶⁴ Auf die Problematik und die Folgen dieser Metapher für das Mythoskonzept wird an späterer Stelle noch eingegangen (vgl. Kapitel 3.2 Zur Kritik des Parasitären).

entwendet die ganze Biografie des schwarzen Soldaten und lässt sie nur noch seinen intentionalen Begriff bedeuten: die französische Imperialität (vgl. ebd., S. 95 sowie 97f.). Denn – so Barthes – was gäbe es für ein besseres Bild um Kritik an Frankreichs Kolonialismus abzuwehren, als eine Abbildung eines aus Sicht der KritikerInnen Unterdrückten, der den Unterdrückern eifrig Tribut zollt (vgl. ebd., S. 95).

Barthes verwehrt sich jedoch dagegen, den Mythos als Symbol z. B. für den Imperialismus zu bezeichnen, denn „(...) dafür eignet ihm zuviel Präsenz, er gibt sich als reiches, spontanes, gelebtes, unschuldiges, *unbestreitbares* Bild.“ (ebd., S. 98). Das „unaufhörliche[...] Kreisen“ (ebd., S. 104) zwischen Sinn und Form, das die Bedeutung bildet, das ist es eben, was die bestrickende Qualität des Mythos ausmacht: „der Sinn ist immer da, um die Form präsent zu machen, die Form ist immer da, um den Sinn zu entfernen“ (ebd., S. 104f.).

Während der Sinn im Mythos entleert wird um zu Form zu gerinnen, ist der Begriff alles andere als abstrakt: Er schafft eine neue Kausalität (vgl. ebd., S. 98). Was mit dem Begriff vermittelt wird ist „eine gewisse Kenntnis des Realen“, allerdings ist das im mythischen Begriff enthaltene Wissen konfus und assoziativ (vgl. ebd., S. 99). Während die Form stets materiell und räumlich anwesend ist, wird die Präsenz des Begriffes von Barthes als eine Art „Spiralnebel“ (ebd., S. 102) beschrieben, seinen „Anwesenheitsmodus“ nennt Barthes „gedächtnishaft“. (vgl. S. 103). Dem Reichtum an Geschichte im Begriff – eine Geschichte allerdings, die intentional und der Kontingenz beraubt ist – entspricht aber die relativ geringe Anzahl der Begriffe, die sich durch eine unbegrenzte Menge an Bedeutendem illustrieren lässt (vgl. ebd., S. 100). Durch diese häufige Wiederholung des Begriffes in ganz unterschiedlichen Formen verrät sich der Mythos dem Mythologen/der Mythologin: „(...) durch das insistierende Verhalten wird dessen Intention [die des Mythos, K.K.] aufgedeckt“ (vgl. ebd.). Die Abnutzung des Mythos erkennt man an der zunehmenden Willkür, mit der sich die Bedeutung immer unmotivierter an alle möglichen Gegenstände heftet, bis scheinbar kaum noch eine Analogie zwischen Form und Sinn besteht (vgl. ebd., S. 109f.). Die „Beziehung der Deformation“ (ebd., S. 103), die den Begriff mit dem Sinn verbindet, ist laut Barthes eine Beziehung der Entfremdung (vgl. ebd., S. 104).

Durch das Oszillieren zwischen Sinn und Form erscheint die mythische Aussage unschuldig – obwohl ihre Intentionalität offensichtlich ist. Wäre die Intention, die hinter dem Mythos steht, nicht erkennbar, wäre der Mythos nicht wirksam (vgl. S. 112). Der Verbraucher/die Verbraucherin des Mythos muss erkennen, worauf die mythische Aussage abzielt. Der

mythische Gegenstand erscheint nur für seine VerbraucherInnen erschaffen, aber er trägt keine „Spur der Geschichte“ (ebd., S. 107) mehr, die ihn geschaffen hat, er wirkt ganz und gar geschichtslos.

Mit einer Verzögerung von ‚nur‘ sieben Jahren – ein kleiner Zeitraum verglichen mit den 26 Jahren, die Barthes zweites Werk *Michelet* auf die deutsche Übersetzung warten musste – erschienen die *Mythologies* 1964 auf Deutsch. Zu diesem Zeitpunkt begann strukturalistisches Denken auch die deutschsprachige wissenschaftliche Landschaft zu prägen (vgl. Ette, 1998, S. 108). Die an die Essays angeschlossene theoretische Reflexion (*Der Mythos heute*) wurde als Meilenstein in der Anwendung strukturalistischer Konzepte auf gesellschaftliche Phänomene empfunden (vgl. ebd.). Doch gerade der theoretische Teil in seinem Anspruch, eine gemeinsame theoretische Klammer für die zeitlich davor entstandenen, sehr diversen Essays zu bilden, erfordert an manchen Stellen semantische Vereinfachungen und methodologische Reduktionen (ebd., S. 121). In seiner Rezeption erfuhr der populär gewordene Text einige Kritik, vor allem von linguistischer Seite, die hier die Unschärfen kritisiert, die aus der Umlegung eines anhand der Untersuchung sprachlicher Strukturen entwickelten Denksystems auf gesellschaftliche Phänomene resultieren.⁶⁵ Dennoch ist das Buch – vielleicht gerade wegen seiner Hybridität, die sich aus der Vereinigung unterschiedlichster wissenschaftlicher Diskurse, von marxistischen und literatursoziologischen Theorien bis hin zur Semiotik de Saussures, ergibt – zu einem „»Klassiker« (der Moderne)“ (Ette, 1998, S. 120) avanciert; und ist wirksam weit über die Phase des Strukturalismus hinaus.

⁶⁵ So wurde vor allem das von Barthes postulierte Primat der Linguistik über die Semiotik kritisiert, das von Barthes mit dem Argument begründet wird, jedes Zeichensystem werde letztlich wieder in den Kategorien der Sprache verstanden (vgl. Leitgeb, 2008, S. 161). Laut diesen KritikerInnen handle es sich beim Alltagsmythos, wie ihn Barthes darstellt, weniger um eine ‚Metasprache‘, die eine Objektsprache ‚ausbeutet‘, sondern vielmehr um eine Instrumentalisierung von Konnotationen. Letztlich habe daher Barthes den linguistisch korrekten Begriff der Metasprachlichkeit mit Hjelmslevs Begriff der Konnotation verschwechselt, nur deshalb könne Barthes über die Unterschiede der Beschaffenheit des mythischen Objekts – Bild, Sportart oder Text – so leichtfertig hinweggehen (vgl. Eco/Pezzini, 1982, S. 33).

2. Joseph Roths *Radetzkmarsch*. Mythenbildung und De-Mythisierung

2.1. Widerstand gegen den Mythos. Der Ritter der Wahrheit

Das Solferino-Kapitel, das oben eingehend dargestellt wurde, kann geradezu als Paradebeispiel der Beschreibung einer Entstehung eines solchen (Alltags-)Mythos gelesen werden. So gelesen erzählt es von einem, der zum Gegenstand eines Mythos wird und wie er durch diese Erfahrung vom Mythenleser zum Mythologen der Habsburg-Monarchie wird (vgl. Definition der Begriffe bei Barthes, 2003, S. 110f.).

Mit dem Ausruf ‚Es ist eine Lüge‘ versucht sich der Hauptmann gegen die Verzerrungen der geschichtlichen Darstellung im Lesebuchstück zu erwehren. Der Vorwurf ist jedoch Ausdruck der Hilflosigkeit des Hauptmannes angesichts der Entwendung seiner Geschichte. Als er den Skandal seinem Schachpartner, einem Notar, berichten möchte, merkt er „daß ihm die Worte fehlten“ (RM, S. 14). Er kann den ‚Mißbrauch‘, der mit ihm getrieben wird, nicht beschreiben. Denn die Bezeichnung ‚Lüge‘ trifft es ja nun nicht ganz, denn es ist nicht so, dass das Ereignis, auf das sich die Geschichte bezieht, nie stattgefunden hätte. Die Lesebuchgeschichte gibt die wesentlichen Punkte vielmehr korrekt wieder: Der damalige Leutnant von Trotta hat dem Kaiser das Leben gerettet, als dieser sich in der Schlacht von Solferino in Gefahr begab und wurde dafür vom Kaiser mit dem Maria-Theresien-Orden ausgezeichnet. In seinem Bericht an den Notar versucht der Hauptmann den Skandal, den für ihn das Lesestück darstellt, dadurch verständlich zu machen, indem er eine falsche Behauptung⁶⁶ herausgreift:

»Ich habe nie bei der Kavallerie gedient«, glaubte der Hauptmann Trotta am besten anfangen zu müssen, obwohl er selbst einsah, daß man ihn so nicht begreifen konnte (RM, S. 14).

Der Hauptmann spürt selbst, dass es nicht die einzelnen Unwahrheiten sind, die das ‚Lügnerische‘ des Lesestücks ausmachen. Es ist vielmehr der ‚mythische Mechanismus‘ im Sinne Barthes’ – die Entzug des Sinns aus seiner Lebensgeschichte zu Gunsten einer

⁶⁶ Allerdings eine sozial sehr relevante, denn während die Mitglieder der Kavallerie meist von Adel waren, stammten die Mitglieder der Infanterie oft aus niedrigeren sozialen Schichten. Dieser soziale Unterschied zwischen Kavallerie und Infanterie und die damit einhergehende gesellschaftliche Bewertung wird im Roman immer wieder thematisiert, nicht zuletzt da Carl Joseph freiwillig von der Kavallerie zur Infanterie wechselt. Dieser Wechsel wird im Roman zum Anlass genommen, die sozialen Abstufungen zwischen dem berittenen Dragonerregiment und dem Jägerregiment – das Infanterieregiment, in dem Carl Joseph dient – darzustellen, indem beide Regimenter verglichen und ihr Umgang miteinander beschrieben wird (vgl. Zimmermann, 1971, S. 311).

Darstellung eines Begriffes: Das Heldentum im Dienste der Krone. Das aber ist die Funktionsweise des Mythos, er „verbirgt nichts. Seine Funktion ist es zu deformieren, nicht etwas verschwinden zu lassen“ (Barthes, 2003, S. 102). Die Erzählung ist von allem, was die Geschichte zu einer lebendigen, individuellen Geschichte gemacht hat, und aller politischen Implikationen entkleidet, sie ist zu einem ‚zur Verfügung stehenden Bild‘ für einen überhistorischen Begriff von Heldentum geworden. Die Helden haben beritten, mutmaßlich von Adel (s. Fußnote 21, der Lesebuchtext erwähnt den Namen des Helden erst im letzten Satz und dann mit Adelstitel, der ursprüngliche Stand findet keine Erwähnung) und ‚blutjung‘ zu sein, sich im Nahkampf mit dem Feind zu beweisen und bereit zu sein, für den Kaiser im Feld zu sterben (wie die Verletzung des Leutnants im Kampf impliziert). Ihre Nationalität ist nebensächlich (sie wird im Lesebuchstück mit keinem Wort erwähnt⁶⁷), denn alle Untertanen dienen gerne dem Kaiser. Der Entzug der Geschichte lässt das Störende verschwinden, „den Determinismus, zugleich mit der Freiheit. Nichts ist hervorgebracht, nichts ist gewählt“ (Barthes, 2003, S. 141). Der Feind ist in der zu recht gerückten Geschichte sicht- und fassbar geworden, die Bedrohung des Reiches also von inneren Faktoren – der Dummheit und Praxisferne der Offiziere – auf äußere verschoben. Die ‚natürliche‘ Loyalität und Identifikation mit dem Kaiser ist es, die dem jungen Leutnant die Handlungen diktiert, die Tat ist weder durch den Groll des Subalternen gegen die Obrigkeit diktiert noch aus dessen Willensentscheidung hervorgegangen. Der Kaiser wird nicht als Opfer seiner inkompetenten Offiziersriege, sondern als übermütiger Feldherr beschrieben, der höchstpersönlich – gleich seinen Untertanen – an vorderster Front kämpft. Der eigentliche Skandal – dass der Bestand der Rangordnung nur durch kurzzeitige Umkehrung bzw. Ausscheren eines Untertanen aus der Rangordnung gesichert werden konnte – wird hier wohlweislich ausgespart: Der gefährliche Keim der Infragestellung der fraglosen Subordination der Untertanen überhaupt könnte mittransportiert werden.

Der mythische Begriff ist auch hier angepasst: Das Heldentum im Dienste der Krone „betrifft eine bestimmte Klasse von Schülern (...). Der Begriff antwortet sehr eng auf die Funktion, er hat eine Tendenz.“ (ebd., S. 99). Genau diese Angepasstheit ist es, mit der die Honoratioren

⁶⁷ Dazu Beck „Da das Heereswesen für die ganze Monarchie einheitlich war und auch die Heerführer allen Kronländern entstammten, wurde [neben dem regierenden Kaiserhaus, K.K.] auch das Militär glorifiziert. Es gab beim Heer die gleichen Rangabzeichen. Sprache und Kronland waren in der Heereshierarchie ausgeschaltet“ (Beck, 1991, S. 53).

das Lesebuchstück verteidigen. Sie nehmen damit die zynische Haltung des Mythenproduzenten/der Mythenproduzentin ein. Sie suchen nach einer Form, die vom mythischen Begriff ‚angefüllt‘ werden kann (vgl. ebd., S. 110). Die Geschichte des ‚Helden von Solferino‘ kommt gerade recht, um den Kindern als ein Beispiel (vgl. ebd.) zu dienen. So versucht der Notar Joseph von Trotta zu beruhigen:

»Alle historischen Taten«, sagte der Notar, »werden für den Schulgebrauch anders dargestellt. Es ist auch so richtig, meiner Meinung nach. Die Kinder brauchen Beispiele, die sie begreifen, die sich ihnen einprägen. Die richtige Wahrheit erfahren sie erst später!« (RM, S. 14).

Die Phrase von der ‚richtigen Wahrheit‘ entlarvt die Haltung des Notars als zynische: Innerhalb einer Logik, die die Wahrheit einmal als Bezugspunkt nimmt, mag es kleinere und größere Lügen geben, Grade der Wahrheit gibt es nicht (vgl. Tonkin, 2008, S. 115).

Die Wahrheit ist aber nichts desto weniger als Waffe gegen den Mythos unbrauchbar. „Der Mythos ist ein Wert, er hat nicht die Wahrheit als Sicherung“ (Barthes, 2003, S. 104). Doch der Hauptmann ist vom Mythenleser zum Mythologen geworden. „Er entziffert den Mythos, er versteht ihn als Deformation“ (ebd., S. 110). Er unterscheidet deutlich Sinn und Form, da er die Geschichte selbst erlebt hat, weiß er um die „Deformation, die die Form beim Sinn bewirkt“ und nimmt den Mythos „als Betrug“ auf (vgl. ebd.). Doch befindet er sich in dem Irrglauben, die Wahrheit könne ihm im Kampf gegen den Mythos hilfreich sein. Nach einem Anfall von Aggression holt er sich durch seine Befehlsgewalt über seine Kompanie den nötigen Mut zu einem Entschluss: „Diesen Schreibern wird er’s schon zeigen“ (RM, S. 15). Aber das Match ist ungleich in seinen Voraussetzungen. Vom Erzähler wird der Freiherr von Trotta nun mit dem ironischen Epitheton „Ritter der Wahrheit“ versehen. Als invertierter Don Quijote reitet er in den Kampf gegen die monarchistischen Windmühlen. Während der Ritter von der traurigen Gestalt aber über lange Zeit seine Traumwelt gegen die Wahrheit behaupten kann, ist dem Hauptmann ein unglücklicheres Geschick beschieden. Der Dienst an der Wahrheit gegen den Mythos ist ein weitaus undankbareres und aussichtsloseres Unterfangen, als das Leben in der Illusion. Auch von Seiten des Obersts, der ihm das bereits zitierte Antwortschreiben des Kriegsministeriums vorlegt, das ihm die Abstandnahme von der Beschwerde nahe legt, wird dem Hauptmann mit den Worten „Laß die Geschichte!“ (ebd. S. 16) empfohlen, sein Unterfangen aufzugeben. Der Hauptmann aber denkt gar nicht daran und dringt mit seiner Geschichte bis zum Kaiser vor. Aber auch dieser wiederholt nur die bereits gegebenen Empfehlungen.

»Sehen Sie zu, lieber Trotta!« sagte der Kaiser. »Die Sache ist recht unangenehm. Aber schlecht kommen wir beide dabei nicht weg! Lassen S' die Geschicht'!«
»Majestät«, erwiderte der Hauptmann, »es ist eine Lüge!«
»Es wird viel gelogen«, bestätigte der Kaiser (RM, S. 16).

Der Kaiser, als erste Person im Staat, ist auch die erste Person, die den Vorwurf der ‚Lüge‘ versteht und bestätigt. Aber mit dem Eingeständnis des obersten Mannes im Staat, dass viel gelogen wird im Reich, ist der Hauptmann vertrieben „aus dem Paradies der einfachen Gläubigkeit an Kaiser, Tugend, Wahrheit und Recht“ (RM, S. 17). Er ist aus dem Stand der kindlichen Unmündigkeit herausgetreten. Er erkennt wohl „daß die Schlaueit den Bestand der Welt sicherte, die Kraft der Gesetze und den Glanz der Majestäten“, doch versöhnt ihn diese Erkenntnis nicht. Er erleidet das bittere Schicksal des Mythologen. Er versucht nicht die Welt zu ändern, er sieht sich von ihr ausgeschlossen. Denn „wenn der Mythos die gesamte Gesellschaft befällt, muß man, wenn man den Mythos freilegen will, sich von der gesamten Gesellschaft entfernen.“ (Barthes, 2003, S. 149). Der Hauptmann tritt aus der Armee aus. Das Lesebuchstück 15 – ein letzter Sieg – verschwindet „Dank dem gelegentlich geäußerten Wunsch des Kaisers“ aus dem Schulbuch (RM, S. 17). Aber es gibt keine Gegenerzählung, vielmehr gibt sich der Hauptmann dem Vergessen anheim. „Der Name Trotta verblieb lediglich in den anonymen Annalen des Regiments“ (RM, S. 17). Der Hauptmann zieht sich auf das Gut des Schwiegervaters zurück und geht handwerklichen und landwirtschaftlichen Tätigkeiten nach. „Er wurde ein kleiner slowenischer Bauer“ (RM, S. 17) und versucht aus der Geschichte wieder in den „langen Zug“ anonymen Vorfahren einzutreten. Aber aus Verlegenheit gegenüber seiner Frau, die aus einem älteren Staatsbeamtengeschlecht stammt, besucht er seinen Vater nie. So hat auch sein Sohn keine Gelegenheit, seinen Großvater kennen zu lernen; er sieht den Großvater erst als Toten im Sarg (vgl. RM, S. 18f.). In den Zug der Vorfahren kann sich der Hauptmann nicht mehr einreihen, der bleibt unterbrochen und der Bezug auf die Ahnen Geste.

Als der nunmehrige Major stirbt, bleibt von ihm wenig mehr als der Grabstein mit der Aufschrift „Held von Solferino“, ein Porträt, das der Sohn als Geburtstagsgeschenk für den alten Vater in Auftrag gegeben hat und der verschollene Ruhm. Der Kaiser ist aber wohl der »unvergessenen Dienste« (RM, S. 23) des Helden von Solferino eingedenk. Zwar wird der Heldenmythos nicht in Form des Lesebuchstücks Nr. 15 weiter geschrieben, dennoch wird das hinterlassene Porträt zum mythischen Gegenstand für den Enkel, der in dem Gefühl sein Leben fristen wird, im Schatten des Großvaters zu wandeln.

Was aber dem Mythos entgegenstellen, wenn kein Sinn vor dem Zugriff des mythischen Systems gefeit ist? Neuere Interpretationen des *Radetzkmarsch*, die die Modernität⁶⁸ des Romans herausstellen wollen, entdecken im Solferino-Kapitel ein selbstreflexives Element des Romans. Die Behauptung, der Mythos könne nicht mit Fakten bekämpft werden, kann intradiegetisch mit der beschriebenen Darstellung einer Entstehung eines Heldenmythos begründet werden. An dieser lässt sich ablesen, dass sich mit einer Aufzählung der Fakten (z.B. der Umstand, dass der Held von Solferino nie bei der Kavallerie gedient hat) dem im Lesebuch kreierten Heldenmythos nicht beigegeben werden kann. Der Ausruf „Es ist eine Lüge!“ führt nicht zur Entlarvung des Mythos.

2.2. Mythisierung des Mythos. „...unter Hinzufügung eines Ornaments...“

Auch Barthes stellt sich in *Mythologies* die Frage, wie Kritik am Mythos geübt werden kann, wo doch „[d]er Mythos in letzter Instanz immer auch den Widerstand bedeuten [kann], den man ihm entgegensetzt“ (Barthes, 2003, S. 121) – sowie dem Habsburgermythos bloß wiederum der Mythos vom autonomen, erd- und naturverbundenen slowenischen Bauern mit ungebrochener Identitätskonstruktion (vgl. dazu Kapitel 2.3 und 3.3) entgegengehalten werden kann. Barthes findet auf diese Frage eine nur im ersten Augenblick paradox erscheinende Antwort: Der Mythos muss selbst mystifiziert werden. Die „beste Waffe“ gegen den Mythos ist also ein künstlicher Mythos; nur er, in seiner ostentativen Künstlichkeit, kann den Schein der Natürlichkeit, mit dem der Mythos die Dinge umgibt, entlarven. Der so entstandene Doppel-Mythos wäre nun der Beginn einer dritten semiologischen Kette, die den ursprünglichen Mythos – so wie der Mythos den Sinn – zu ihrem Zweck als Form für eine neue mythische Aussage entfremdet.

Das Beispiel für diesen „Mythos zweiter Instanz“ (ebd.) entnimmt Barthes nicht zufällig der französischen Kanon-Literatur: Gustave Flauberts *Bouvard et Pécuchet*. Die Reden der Hauptfiguren in diesem Roman bilden laut Barthes an sich schon eine mythische Aussage. Der Mythos entleert den Sinn der Reden der beiden Hauptfiguren, um aus ihnen die leere Form zu

⁶⁸ So z.B. bei Landwehr, 2003, die an diversen Textstellen eine an romantische Ironie angelehnten Brechung des Erzählflusses ortet, die die Aufmerksamkeit auf die Artifizialität des Textes und seine erzählerischen Prinzipien lenkt, oder Foster, 2001, der das selbstreflexive Potential des Textes vor allem anhand seiner intertextuellen Bezüge darstellen kann.

gewinnen. „Die Begegnung von Sinn und Begriff bildet in diesem ersten mythischen System eine Bedeutung, die die Rhetorik Bouvards und Pécuchets darstellt“ (ebd.). Nun aber fungiert bei Flaubert eben diese mythische Rhetorik der Hauptfiguren als Form eines neuen mythischen Systems. Flaubert rekonstruiert den Mythos erster Ordnung – er hat sich, in den Worten Barthes’, „einer regelrechten archäologischen Restaurierung einer mythischen Aussage hingegeben“ (ebd.) – und bringt in dieser Rekonstruktion „Ornamente“ an, durch die der erste Mythos entmystifiziert wird. Durch die besagten Ornamente wird die Rhetorik Bouvards und Pécuchets in ihrer Naivität gezeigt (ebd.). Der sprachliche Verfremdungsmechanismus, dessen sich Flaubert bedient, den Barthes als „Ornament“ bezeichnet, ist die Widergabe der Reden der Hauptfiguren im Konjunktiv. Ein Kunstgriff, der auf sprachlicher Ebene dem „willensschwachen Charakter“ (ebd., S. 122) der Hauptfiguren auf inhaltlicher Ebene entspricht. Flaubert habe auf diesem Weg „einen offen semiologischen Ausweg“ aus dem Problem des Realismus geschaffen, so Barthes (ebd.). Den literarischen Realismus ordnet Barthes nicht dem Gebiet der Semiologie, sondern jenem der Ideologie zu, daher kann der literarische Realismus eines Schriftstellers auch nicht an der von ihm gesprochenen Sprache abgelesen werden. Die Sprache – als Gegenstand der Semiologie – könne nicht realistisch oder „irrealistisch“ (Barthes) sein, denn sie ist eine Form (ebd., S. 123). Es gilt, zumindest bei einem Vorgehen nach Barthes, das „ideologisch Reale nicht mit dem semiologisch Realen“ (Barthes, 2003, S. 122) zu verwechseln. „Die Sprache des Schriftstellers hat nicht zur Aufgabe das Reale darzustellen, sondern es zu bedeuten“ (ebd., S. 123). Der ‚Realismus‘ eines Schriftstellers ist kein Garant für die antimythische Wirkung seiner Texte, im Gegenteil: Nicht selten ist die so genannte ‚realistische Literatur‘ mythisch (ebd.). Das Medium des Schriftstellers ist jedoch die Sprache, daher ist also laut Barthes ihre Formung von wesentlicher Aussagekraft über das literarische Werk; die Vorstellung von dem Realen, die dem Text zu Grunde liegt, findet sich nicht in dem Gegenstand der Darstellung, den der Text dieser fälschlichen Annahme zu Folge ausdrücken würde, sondern in der sprachlichen Formung selbst, die Bedeutung herstellt.

Der Frage, ob der Roman ein realistisches Bild der Doppelmonarchie zeichne, wird in vielen Interpretationen reichlich Platz eingeräumt.⁶⁹ Der Roman wird oft in die Nähe des poetischen

⁶⁹ „In the copious critical literature on *Radetzky* much emphasis has been placed upon the novel’s ‚truthfulness‘ and ‚accuracy‘ as historical portrait“ (Foster, 2001, S. 358).

Realismus des 19. Jahrhunderts gerückt (vgl. Reidel-Schrewe, 1991, S. 59). Poetologisch grenzt sich Roth allerdings von der realistischen Literatur ab, wenn er 1929 in einem „Selbstverriss“ schreibt:

Der Leser, geschult an der realistischen Epik seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis Proust und André Gide, ist gewohnt, das literarisch Gestaltete am Rohmaterial zu messen, das dem Autor als Vorlage gedient hat. Beschreibt ein Autor also zum Beispiel die Zeit der Inflation, so will der Leser, der die Inflation so genau kennt, diese auch im Buch wiederfinden. In meinem Roman aber findet er eine oder gar keine. Das Rohmaterial sinkt also in meinen Büchern zur Bedeutungslosigkeit einer Illustration. Einzig bedeutend ist die Welt, die ich aus meinem sprachlichen Material gestalte (Roth, 1991, S. 131).

Mit Barthes paraphrasiert: Zwar haben Texte ideologische Substanz (wie zum Beispiel monarchistische Themen), aber dieses Thema darf nicht verwechselt werden mit dem semiologischen Wert (also z.B. der Sprachgestaltung).

Bei der Untersuchung der sprachlichen Gestaltung des Textes auf der Suche nach einem Analogon zu dem von Barthes bei Flaubert entdeckten „Ornament“ in Joseph Roths *Radetzkymarsch* fällt als erstes eine ungewöhnliche Häufung des Pronomens⁷⁰ *man* ins Auge. Durchschnittlich taucht zweimal auf jeder Seite (vgl. Reidel-Schrewe, 1991, S. 61) ein *man* im Text auf – doch die rein quantitative Häufung macht noch kein semiologisch signifikantes Verfahren. So eine Zählung verdeckt den Umstand, dass das *man* an einigen Stellen wiederholt in anderen Passagen gar nicht vorkommt (vgl. ebd.). Wesentlich ist, wann und zu welchem Zweck das Pronomen *man* eingesetzt wird.

Das *man* erscheint immer wieder in der erlebten Rede und wird von den Protagonisten anstelle des Personalpronomen *ich* eingesetzt. Doch klingt bei diesem Einsatz des Pronomens *man* als Synonym für Personalpronomina die im Alltagssprachgebrauch viel häufigere Verwendung des generischen *man* nach. Das generische *man* wird für allgemeingültige Aussagen über den Menschen, oder *die* Menschen, wird in Sentenzen und Binsenweisheiten verwendet, in denen sich ausdrückt, was wir über Menschen im Allgemeinen zu wissen meinen (vgl. Zifonun, S. 237) – der Grad der Generalität kann sich aber von Aussagen über alle Menschen zu allen Zeiten bis hin zu Aussagen über eine kontextuell sehr eingeschränkte Gruppe, an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit bewegen. Im Unterschied zum Ausdruck von Allgemeingültigkeit durch eine Nominalphrase (im Sinne von „Alle Österreicher...“) ist die Allgemeingültigkeit („Generazität“) von Phrasen mit *man* sehr dehnbar und auch mit einer

⁷⁰ Ich verzichte hier bewusst auf Zuordnung des *man* zu der Klasse der Indefinit- oder Personalpronomina, da eine solche Zuordnung selbst in der linguistischen Forschungsliteratur umstritten ist (vgl. Zifonun: „Man lebt nur einmal“ Morphosyntax und Semantik des Pronomens *man*“, 2000, S. 231).

„Singularität des Bezugsereignisses“ (ebd., S. 238) vereinbar. Zwar kann nach der linguistischen Untersuchung Zifonuns zwischen einem generischen und einem partikulären *man* unterschieden werden, da aber das partikuläre *man* nur aufgrund seiner kontextuellen Einbettung als solches lesbar wird, ist die Trennung zwischen den beiden keineswegs eindeutig. Daher schwingt auch beim kontextuell eingebetteten partikulären *man* jene „besondere Nuance der Typisierung und Pauschalisierung“ (ebd., S. 240) mit, die für das generisch gebrauchte *man* typisch ist. Mit dem Gebrauch des partikulären *man* anstelle eines Personalpronomens (er/sie/wir/ich/sie) ist daher immer der „Effekt der Typisierung und Anonymisierung“ (ebd., S. 242) verbunden, der für die *man*-Passagen bei Roth so bezeichnend ist. Da die Referenz von *man* uneindeutiger als jene der Personalpronomen ist, kann auch direkt von der Wiedergabe der Gedanken einer Person in die Gedankenwelt einer anderen Person gewechselt werden, ohne dass es sofort bemerkbar wird.

So etwa in einer Passage, die beschreibt, dass Trotta eines Morgens in Folge eines nächtlichen Besäufnisses mit dem notorischen Spieler Hauptmann Wagner zu spät in die Kaserne kommt. Durch erlebte Rede werden die Gedanken Trotts wiedergegeben, und in beinahe fließendem Übergang erfolgt die Wiedergabe der Gedanken des Hauptmanns Wagner:

Trotta hastete der Kaserne zu. In einer halben Stunde war das Bataillon gestellt. Er hatte keine Zeit mehr sich zu rasieren. (...) Nun, es war zu spät! Man lief in die Kaserne. Man war wenigstens nüchtern geworden. Man traf Hauptmann Wagner vor versammelter Kompanie. »Ja, erledigt!« sagte man hastig, und man stellte sich vor seinen Zug. Und man kommandierte: »Doppelreihen, rechts um. Marsch!« Der Säbel blitzte. Die Trompeten bliesen. Das Bataillon rückte aus. Hauptmann Wagner bezahlte heute die sogenannte »Erfrischung« in der Grenzchenke. Man hatte eine halbe Stunde Zeit, zwei, drei Neunziggrädige zu trinken. Hauptmann Wagner wußte ganz genau, daß er angefangen hatte, sein Glück in die Hand zu bekommen. Er lenkte es jetzt ganz allein! Heute nachmittag zweitausendfünfhundert Kronen! Man gab ihm fünfzehnhundert sofort zurück und setzte sich, ganz ruhig, ganz sorglos, ganz wie ein reicher Mann zum Bakkarat! Man übernahm die Bank! Man mischte selbst! Und zwar mit der linken Hand! (RM, 1998, S. 178f.).

Reidel-Schrewe hat diese stilistische Besonderheit in einem aufschlussreichen Aufsatz analysiert. Sie geht dabei von der These aus, dass im Unterschied zu anderen modernen Romanen, zu denen sie den *Radetzkymarsch* rechnet, hier nicht der isolierte, entfremdete Zustand des Individuums gezeigt wird, sondern der Prozess seiner Isolierung. Damit erklärt Reidel-Schrewe die widersprüchlichen Positionen in der Forschung zum *Radetzkymarsch*, die den Roman einerseits als retrospektiven Roman bewerten und ihn in die Nähe des poetischen Realismus des 19. Jahrhunderts rücken und andererseits mit dem spezifischen Begriffsinventar der Moderne operieren, um den Roman zu beschreiben: Entfremdung, Beziehungslosigkeit, Resignation und Dekadenz (vgl. Reidel-Schrewe, 1991, S. 59). Die Ambivalenz der Positionen

speist sich aus der Ambivalenz des Romans selbst (vgl. ebd.). Einerseits trage er Züge eines modernen Romans, die den gesellschaftlichen Prozess der Desintegration beschreiben, der mit dem Ende der traditionellen hierarchischen Ordnung vor und im ersten Weltkrieg einhergeht. Während sich jedoch die Protagonisten in den großen Romanen Manns, Kafkas, Döblins etc. bereits im Zustand eines isolierten Bewusstseins befinden, wird bei Roth der Prozess dieser Isolierung beschrieben (ebd., S. 60).

Bei Malte, Castorp, Harry Haller, Franz Biberkopf, Esch und Ulrich ist jedoch die Isolierung bereits vollzogen, dargestellt in continuum wird ein Bewußtsein in seiner Auseinandersetzung mit diesem Zustand. Im *Radetzkymarsch* dagegen ist der sich vollziehende Prozeß der Isolierung des Individuums der eigentliche Darstellungsgegenstand. Das strukturierende Element in dieser Darstellung ist die Chronologie, in der sich die Wandlung der äußeren, historisch und generationsbestimmten gesellschaftlichen Ordnung und die Wandlung des individuellen Erfahrungsraumes vollzieht (ebd.).

Doch die Erhaltung der chronologischen Abfolge der historischen Ereignisse im Erzählfluss sowie das keineswegs offene Ende des *Radetzkymarsch* stünden der Wahrnehmung der ‚Modernität‘ des Romans im Wege (vgl. ebd., S. 61). Mit dem häufigen Einsatz von *man* wird im *Radetzkymarsch* eine Zeit-Problematik thematisiert, die die Figuren betrifft. Das *man* in der erlebten Rede bringt eine Vagheit der Bewusstseinsinhalte, die laut Reidel-Schrewe typisch seien für den „disparaten Sinnzusammenhang zwischen Ich und Welt“ zum Ausdruck (vgl. ebd.). Das *man* deutet, wenn es als Ersatz für das persönliche Fürwort *ich* verwendet wird; laut Reidel-Schrewe auf ein ungeklärtes Selbstverständnis der Figuren hin; sie können es dadurch vermeiden sich mit den eigenen Gedanken zu identifizieren (vgl. ebd., S. 63).

Im Gegensatz zu den Thesen von Magris wird hier ein problematisches Verhältnis zur Tradition im Habsburgerreich unterstellt, das sich im Text (nicht etwa in der Psyche des Autors) ausdrückt – eine Problematik, die sich bis in die sprachlichen Stilmittel fortsetzt. In Verbindung mit dem erzählerischen Imperfekt erzielt der häufige Einsatz des persönlichen Pronomens *man* in der erlebten Rede nämlich einen ganz bestimmten Effekt, dadurch, dass dieses *man* als Erzeugungspartikel für ein schwebendes Mittelding zwischen Konjunktiv und Indikativ wahrgenommen wird. Exemplarisch kann Reidel-Schrewe diesen Effekt an Carl Joseph Trottas sehnsüchtigem Ausspruch „Ach, man war ja kein Bauer“ zeigen (vgl. ebd., S. 65). Statt des erwarteten Konjunktivs wird hier *man* eingesetzt. Positiv formuliert müsste die Aussage lauten: ‚Ach, wäre man ein Bauer‘. In diesem *man* drückt sich einerseits eine Resignation, ein „Abfinden mit einem Zustand und gleichzeitiges Festhalten an [der] diesem Zustand innewohnenden Möglichkeit“ (ebd.) aus. In Verbindung mit dem Imperfekt verleiht

das *man* der Aussage eine gewisse Endgültigkeit, wenn z.B. Max Demant über seine gescheiterte Karriere als Zivilarzt nachdenkt und resümiert „Man wurde Militärarzt. Und man blieb es“ (RM, S. 79). Diese Formulierung suggeriert Abgeschlossenheit, „während doch gerade das Gegenteil, nämlich der Wunsch“ (Reidel-Schrewe, 1991, S. 65), dass *man* kein Militärarzt wäre, also eine zukünftige Möglichkeit, ausgedrückt wird.

In der Doppeldeutigkeit dieser Sprachform, die sowohl die Gebundenheit an die Vergangenheit als auch den Wunsch, sich aus dieser Gebundenheit zu lösen, zum Ausdruck bringt, manifestiert sich die Stagnation der Gegenwartserfahrung im Bewußtsein des Reflektierenden (ebd.).

Die Figuren sind an eine Gegenwart gebunden, die sie ablehnen. Das sprachliche Stilmittel *man* + erlebte Rede generiert eine Ambivalenz in den Aussagen und Gedanken der Protagonisten und erzeugt eine Dissonanz zwischen den Wünschen der Charaktere und ihren sozialen Rollen. Damit ist auf sprachlicher Ebene das erzeugt, was sich inhaltlich in der Problematisierung von Traditionsbezügen der Protagonisten niederschlägt. Zwischen dem gehäuften Auftreten des Pronomens *man* auf der sprachlichen Ebene und dem Charakter der Protagonisten besteht also ebenso wie bei Flauberts Einsatz des Konjunktivs in der erlebten Rede eine Analogie.

Das als Ersatz für das Personalpronomen eingesetzte partikuläre *man* entspricht genau der Problematik, die die Figuren ausnahmslos kennzeichnet: Es fungiert als Maske, hinter der sich die Protagonisten verstecken können, deutet an, dass die eigenen Handlungen als fremde erlebt werden, es ist Ausdruck eines, auch gefühlten, Mangels an Autonomie. Ein Mangel, den Carl Joseph von Trotta als beschämend wahrnimmt, denn schließlich ist genau diese Autonomie und Entscheidungsstärke die charakteristische Eigenschaft, die er (*man?*) dem Großvater, dem ‚Helden von Sipolje‘, zuschreibt.

2.3. Stumme Vor-Bilder

Durch ihre Unfähigkeit zur Entwicklung einer eigenständigen Identität, so Reidel-Schrewe, entsprechen die Handlungen von Demant und insbesondere Carl Joseph notwendigerweise nicht eigentlich ihren Bedürfnissen und Wünschen, sondern sind sekundär motiviert durch den Versuch, es ihren Vorfahren nachzutun. Durch den Wunsch und die gesellschaftliche Vorgabe an die Vorbilder der Großvätergeneration heranzureichen und der Auffassung der ›Enkel‹, diesen nur durch ein Zitat der Taten gerecht zu werden, kann nur schwer eigenständiges Handeln entwickelt werden; von daher liegt eine Identifikation mit dem eigenen Handeln und

Denken fern. Diese Problematik zeigt sich im Text an der Rolle, die die Bilder spielen – zum einen das Porträt des verstorbenen Helden von Solferino, zum anderen das Kaiserbild und zum dritten Fotografie der verstorbenen Frau Slama.

Während der Großvater den Kaiser rettet, ist es dem Enkel, dem die Konventionen längst Gesetz geworden sind, in einer lächerlichen Wiederholung dieser Handlung nur noch beschieden, das *Bild* des Kaisers zu retten, eigentlich wiederum eine Kopie eines Bildes, das den Kaiser in „typischer Pose“⁷¹, also immer in der selben Haltung, zeigt: „imprisoned for eternity in his own cliché“ (Lorant, 2003, S. 45).

Carl Joseph erinnerte sich, daß ihm dieses Bildnis in den ersten Tagen, da er eingerückt war, einen gewissen Trost bedeutet hatte. Damals war es jeden Augenblick so gewesen, als könnte der Kaiser aus dem schmalen, schwarzen Rahmen treten. Allmählich aber bekam der Allerhöchste Kriegsherr das gleichgültige, gewohnte und unbeachtete Angesicht, das seine Briefmarken und seine Münzen zeigten. Sein Bild hing an der Wand des Kasinos, eine merkwürdige Art von einem Opfer, das ein Gott sich selber darbringt... Seine Augen – früher einmal hatten sie an sommerliche Ferienhimmel erinnert – bestanden nunmehr aus einem harten, blauen Porzellan. Und es war immer der gleiche Kaiser! Daheim, im Arbeitszimmer des Bezirkshauptmanns, hing dieses Bild ebenfalls. Es hing in der großen Aula der Kadettenschule. Es hing in der Kanzlei des Obersten der Kaserne. Und hunderttausendmal verstreut im ganzen weiten Reich war der Kaiser Franz Joseph, allgegenwärtig unter seinen Untertanen wie Gott in der Welt (RM, S. 70).

In dieser Passage wird klar, wie wenig sich Carl Joseph mit der bestehenden Ordnung identifizieren kann. Er lebt im Gefühl der Desintegration, die Ordnung ist zu selbstreferenziell („ein Opfer, das ein Gott sich selber darbringt (...)“) um Integration zuzulassen. Die Verbreitung des Bildes durch die Technik der Reproduktion schafft zwischen dem Kaiser und seinem Untertanen Carl Joseph gerade kein Naheverhältnis – sondern erzeugt Entfremdung. Seine Allgegenwart⁷² scheint ihm keine Aussagekraft hinzuzufügen, sondern zu nehmen – darin sieht auch Barthes wesentlich die Gefahr, die für den Mythos von seiner weiten Verbreitung ausgeht. Der formelhafte Charakter, die Variationslosigkeit, der Charakter der Kopie überwiegt als negativer Eindruck gegenüber der Allgegenwart. Das Gefühl der formalen Wiederholung verhindert eine Kommunikation zwischen Bild und Betrachter.

⁷¹ Vgl. Decloedt, 1995, S. 167. Das Staatsporträt, das Carl Joseph vor Augen hat, ist das sanktionierte Bild des Kaisers, das „[z]u den wichtigsten Bildgattungen, deren sich die monarchistische Propaganda zur Unterstützung der kaiserlichen Allgegenwart bediente (...)“ gehört (ebd.). Der Kaiser ließ sich dort nach Art der barocken Herrscherbilder des Absolutismus abbilden. Zwar kam es zur Adaptierung des Bildes auf das Alter des Kaisers, ansonsten wurden keine Änderungen vorgenommen, ungeachtet der politischen Änderungen und Krisen des Reiches. Das Kaiserbild kommt im *Radetzkymarsch* nicht weniger als neun Mal vor (vgl. ebd., S. 168).

⁷² „Ausgehend von der Idee, dass das Bild einer Person als ‚Stellvertreter‘ auftreten kann, wurde die Allgegenwart des Kaisers aber vor allem systematisch unterstützt und propagiert durch Wachsbüsten, Denkmäler und den beliebten Kitsch (...)“ (Decloedt, 1995, S. 166f.).

Trotz der zunehmenden Entfremdung ist Carl Josephs Beziehung zum Kaiserbild immer noch eine engere als die seiner Kollegen, denn schließlich fühlt er sich gezwungen, das Bild aus der unpassenden Umgebung zu ‚retten‘. Die negative Seite der Omnipräsenz des Kaisers ist das Problem auch dort zu sein, wo es nicht ‚passt‘ und damit „die historische Bedeutung der Beliebtheit aus[zusetzen]“ (Steierwald, 1994, S. 42). Mit der Möglichkeit der Reproduktion verschwindet auch das „Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“ (Benjamin, 2007, S. 12). Das Bild wird so weiter entsakralisiert, seiner Einzigartigkeit und damit seiner Aura (vgl.ebd. S. 17f.) beraubt und als Kopie – ein Begriff, der auch beliebige Verfügbarkeit impliziert – nochmals entlarvt; das „Sinnpotential der Geschichte, das für den Leutnant mit dem Komplex ‚Habsburg‘ (...)“ (ebd.) verbunden ist, dadurch zerstört. Damit entfernt es sich immer weiter von der ursprünglichen Funktion als Kultgegenstand, als der es doch dienen sollte (vgl. ebd. S. 18).

Diese Distanzierung vom Gegenstand des Bildes durch die bildliche Darstellung taucht im *Radetzkmarsch* mehrfach auf. So zum Beispiel auch als Carl Joseph dem Wachmeister Slama zum Verlust seiner Frau kondolieren muss, deren heimlicher Geliebter Carl Joseph war und für deren Tod im Kindbett er sich verantwortlich fühlt. Der Wachmeister weiß von der Affäre, kann aber den höher gestellten Carl Joseph, Sohn des Bezirkshauptmannes, nicht zur Verantwortung ziehen, sondern muss ihm später auf Geheiß des Bezirkshauptmannes auch noch persönlich ein Päckchen Liebesbriefe übergeben, die seine Frau von Carl Joseph erhalten hat. Gleichzeitig zwingt der Bezirkshauptmann seinen Sohn zu einem Kondolenzbesuch bei Slama – alles muss seine Ordnung haben. Zu diesem Zeitpunkt weiß Carl Joseph noch nicht, dass der Wachmeister längst Kenntnis von der Affäre zwischen ihm und seiner verstorbenen Frau und auch schon mit dem Bezirkshauptmann darüber gesprochen hat. Das Gespräch verläuft schleppend. Wachmeister Slama gibt Carl Joseph auf die Bemerkung, sie hätten es wohl beide schwer beim Militär, klar zu verstehen, dass er nicht das Gefühl hat, mit dem jungen Leutnant adliger Abkunft ‚in einem Boot‘ zu sitzen („(...) bei unsereinem ist das doch etwas anderes.“ RM, S. 55). Carl Joseph

weiß nichts darauf zu erwidern. Er fühlt (auf eine unbestimmte Weise), daß der Wachmeister eine Gehässigkeit gegen ihn hegt, vielleicht gegen die Zustände in der Armee und der Gendarmerie überhaupt. Man hat in der Kadettenschule nie etwas darüber gelernt, wie sich ein Offizier in einer ähnlichen Lage zu benehmen hat (ebd.).

Als der Wachmeister Carl Joseph Photos von seiner Frau in jungen Jahren zeigt, die Carl Joseph selbstverständlich schon kennt, fühlt er sich plötzlich wieder sicher, denn er kann auf

ein bewährtes Reaktionsmuster zurückgreifen. Die darauf eingefangene Wirklichkeit entfremdet ihn von der ins Bild gesetzten Geliebten.

Was ist das? Hat Carl Joseph niemals das Bild gesehen? Warum scheint es ihm denn heute so neu? Und so alt? Und so fremd? Und so lächerlich? Ja, er lächelt, als betrachte er ein komisches Bild aus längst vergangenen Zeiten und als wäre Frau Slama ihm niemals nahe und teuer gewesen und als wäre sie nicht erst vor ein paar Monaten sondern Jahren gestorben. »Sie war sehr hübsch! Man sieht's!« sagt er, nicht mehr aus Verlegenheit, wie früher, sondern aus ehrlicher Heuchelei. Man sagt etwas Nettes von einer Toten, im Angesicht des Witwers, dem man kondoliert (ebd., S. 56).

Zuerst ist Carl Joseph unsicher, wie er sich gegenüber dem betrogenen Ehemann, jetzt Witwer verhalten soll. Gerät er in ungewohnte Situationen, gehen ihm bald die Verhaltensschablonen aus. Oft geht es so weit, dass Carl Joseph nicht einmal Worte findet, nicht aber, weil er seinen Empfindungen nicht gerecht werden kann, sondern weil sich keine Formel findet, die auf die Situation „passt“⁷³. Das Problematische ist nicht nur, dass Carl Joseph offensichtlich verzweifelt nach einem adäquaten Handlungsmuster sucht, sondern vielmehr, dass er nicht ohne vorgegebenes Handlungsmuster auskommt und nicht in selbstständiger Variation dieses Musters zu einer eigenen Reaktionsweise findet.

Durch das Betrachten der Fotografie findet er wieder in seine Handlungsschablonen zurück und genau zu diesem Zeitpunkt taucht auch das *man* in der in erlebter Rede wiedergegebenen Gedankenfolge Carl Josephs auf. Die Reproduktion stereotyper Handlungsmuster steht mit dem Auftauchen der bildlichen Reproduktion in enger Verbindung. Das Foto schafft Distanz, die auch als zeitliche Distanz beschrieben wird, die in diesem Fall Carl Joseph zu Hilfe kommt, da er durch die Distanzierung wieder zu den Phrasen zurückfindet, die ihm eine wirkliche Auseinandersetzung mit dem Gegenüber ersparen. Kein *punctum* springt Trotta aus der Fotografie der toten Frau Slama an, das ihn verletzt und eine Beziehung herstellt, er bleibt im gleichmütigen, gesellschaftskonformen *studium*⁷⁴ d.h. in der mythischen Lesart der

⁷³ Diese Problematik, keine passenden Verhaltensschemata mehr für die immer häufiger auftretenden ungewohnten Situationen zur Verfügung zu haben, holt später auch noch den Bezirkshauptmann ein. Mit dem betrunkenen, offensichtlich hilfsbedürftigen Sohn ist er überfordert. „Für jede Lage gab es eine bestimmte Haltung. Wenn der Sohn in den Ferien kam, prüfte man ihn. Als er Leutnant wurde, beglückwünschte man ihn. Wenn er seine gehorsamen Briefe schrieb, in denen so wenig stand, erwiderte man mit ein paar gemessenen Zeilen. Wie aber sollte man sich benehmen, wenn der Sohn betrunken war? Wenn er »Vater« rief! Wenn es aus ihm »Vater!« rief“ (RM, S. 163). Das führt aber nicht dazu, dass der Bezirkshauptmann die Richtigkeit der bisherigen Verhaltensschemata hinterfragt. Solche Zweifel treten erst nach dem Tod des Sohnes auf.

⁷⁴ „Das *studium* ist eine Art der Erziehung (Wissen und Wohlverhalten) (...) Es ist ein wenig so, als müsste ich in der PHOTOGRAPHIE die Mythen des PHOTOGRAPHEN lesen, würde mich diesen wohlwollend nähern, ohne wirklich daran zu glauben. Diese Mythen haben offenkundig den Sinn (das ist schließlich die Rolle des Mythos), die PHOTOGRAPHIE mit der Gesellschaft auszusöhnen (...), indem sie ihr *Funktionen* zuweisen, die

Fotografie verhaftet (vgl. Barthes, 1985, S. 37). Auch der Kaiser scheint die Fähigkeit verloren zu haben, aus dem Bild hervorzutreten, er bleibt in der ewig gleichen Pose verhaftet. Die Logik dreht sich vielmehr um: Das Bild wird punktiert, nicht der Betrachter. In der Hinterstube des örtlichen Wirtshauses, in dem sich Carl Joseph und Max in der Nacht vor dem fixierten Duell zwischen Demant und Kovacs treffen, hängt ein arg verschmutztes Bild des Kaisers.

Im grünlichen Schatten, den der Lampenschirm über die weiß getünchten Küchenwände zeichnete, dämmerte das bekannte Porträt des Obersten Kriegsherrn in blütenweißer Uniform auf, zwischen zwei riesigen Pfannen aus rötlichem Kupfer. Das weiße Gewand des Kaisers war von zahlreichen Fliegenspuren betupft, wie von winzigen Schrotkugeln durchsiebt, und die Augen Franz Josefs des Ersten, sicher auch auf diesem Porträt im selbstverständlichen Porzellanblau gemalt, waren im Schatten des Lampenschirms erloschen (RM, S. 100).

Der Effekt der Entfremdung, den schließlich die Fotografie ausübt, wird nur in Bezug zur zeitgenössischen Kritik an dem Medium verständlich⁷⁵. Schon Steierwald hat diesen Bezug hergestellt (vgl. Steierwald, 1994, S. 42). Sie zieht einen Essay des Feuilletonisten und Medienphilosophen Siegfried Kracauer heran, um die zeitgenössische Medienrezeption zu illustrieren. Kracauer steht dem modernen Medium, wie viele Zeitgenossen, eher skeptisch gegenüber; das Aufkommen der modernen Technik der Fotografie bringt der studierte Architekt mit der Konjunktur des Historismus in der Architektur in Verbindung. Problematisch für Kracauer am neuen Medium wie der zeitgenössischen Architekturströmung gleichermaßen, ist sein bloß oberflächlicher Bezug auf Vergangenes. Zwar werde in der Fotografie etwas über die Zeit festgehalten, greife der Historismus historische Stilelemente auf, aber beide, so Kracauer, können das Wesentliche des Dargestellten nicht wiedergeben. Denn beide, Historismus wie Fotografie, unterschieden sich in ihrer Abbildfunktion grundlegend von der Funktionsweise des menschlichen Gedächtnisses. Was das Gedächtnisbild gegenüber der Fotografie ausmache sei gerade seine „Lückenhaftigkeit“ (Kracauer, S. 85). Die Fotografie bilde hingegen nur oberflächlich genau Wirklichkeit ab und könne damit den „Wahrheitsgehalt“ des Dargestellten nicht erfassen.

Der Körper eines Gestorbenen erscheint kleiner als seine lebendige Gestalt. Auch die alte Photographie gibt sich als Verkleinerung der gegenwärtigen. Das Leben ist aus ihr gewichen, dessen Raumerscheinung die bloße räumliche Konfiguration überdeckte (...). Der Wahrheitsgehalt des Originals bleibt in der Geschichte

für den PHOTOGRAPHEN ebenso viele Alibis sind. Diese Funktionen bestehen im Informieren, Abbilden, Überraschen, Bedeutung stiften, Wünsche wecken“ (Barthes, 1985, S. 37).

⁷⁵ Vgl. Die Kritik am neuen Medium Fotografie als bloß ‚mechanische Abbildung‘ etabliert sich allerdings bereits im 19. Jh. Sie richtet sich damals schon bald allgemein gegen „als allzu wahllos wirklichkeitsgetreu angesehene Kunstwerke“ (Damerau, Burghard: Wahrheit/Wahrscheinlichkeit [Art.]. In: Ästhetische Grundbegriffe. Band 6. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005).

zurück; die Photographie faßt den Restbestand, den die Geschichte abgeschieden hat (Kracauer, 1990, S. 90).⁷⁶

Das problematische der Fotografie ist für Kracauer gerade ‚die Totalität‘ der Darstellung, dieser bloße „Oberflächenzusammenhang“ (ebd., S. 88) der Fotografie müsse erst zerstört werden, „[d]amit die Geschichte sich darstelle“ (ebd.).

2.4. Die kalte Ordnung – fotografierte Wirklichkeit

Demselben Verdikt, bloß die Äußerlichkeit (Kracauer) des dargestellten Gegenstandes zu ‚verzeichnen‘, unterliegt bei Roth die Literatur der ‚Neuen Sachlichkeit‘. Die Metaphern ihrer Charakterisierung sind daher auch fotografische, wie sie Roth ausgiebig in seinem programmatischen Artikel „Schluß mit der neuen Sachlichkeit!“ (1930) einsetzt:

Niemals war der Respekt vor dem »Stoff« größer, naiver, kurzsichtiger. Er verschuldet die zweite furchtbare Verwechslung: des Simplen mit dem Unmittelbaren; der Mitteilung mit dem Bericht; des photographierten Moments mit dem andauernden Leben; der »Aufnahme« mit der Realität. Also verliert selbst das Dokumentarische die Fähigkeit, authentisch zu sein. Beinahe brachte man dem Photographen ein stärkeres Vertrauen entgegen als seinem Objekt, ein stärkeres Vertrauen der Platte als der Wirklichkeit (Roth, 1991, S. 153f.).

Der Realismus der Abbildung ist also kein Maß für seine Wahrhaftigkeit, im Gegenteil. Wenn das Wirkliche für wahr gehalten wird, „des Schattens, den die Gegenstände werfen, mit den Gegenständen“ (ebd., S. 153), ist das der Beginn der ersten „furchtbaren Verwechslung“ (ebd.). Wie auch schon im oben zitierten Selbstverriss (1929) postuliert Roth in *Schluß mit der »Neuen Sachlichkeit«!* (1930)⁷⁷ ein poetologisches Programm, das den Fakten die Rolle des

⁷⁶ Bei Kracauer sind es vor allem die ‚Modedetails‘, an denen der Blick des/der befremdeten Betrachters/Betrachterin hängen bleiben müssen. „Der Zeitgebundenheit der Photographie entspricht genau die der Mode“ (vgl. Kracauer, 1990, S. 90). So sind es auch die Details der Kleidung die Trotta zuerst an der Fotografie Frau Slamas ins Auge fallen: „Frau Slama sitzt neben ihm [dem damals jungen Ehemann, K.K.] in einem engen, hellen Sommerkleid mit Wespentaille wie in einem duftigen Panzer, einen breiten, weißen Tellerhut schief auf dem Haar“ (RM, S. 56). Der Effekt des „jüngst Vergangenen (Kracauer, 1990, S. 90) ist eben ein komischer. Die Enkel sind ‚belustigt‘ angesichts des Portraits der Großmutter (vgl. ebd.). So erscheint auch die fotografisch festgehaltene Frau Slama Trotta im ersten Moment als ‚lächerlich‘.

⁷⁷ Helmut Lethen hält fest, dass dem Terminus ‚Neue Sachlichkeit‘ und des damit bezeichneten ästhetischen Prinzips nur eine kurze Konjunktur in der Stabilisierungsphase von 1924-1929 beschieden war. In den frühen 1930ern fällt sie bereits der Kritik der eigenen Initiatoren wie Roth, Kracauer oder Feuchtwanger anheim. Konnten sich Künstler eine kurze Zeit lang durch das Prinzip ‚Sachlichkeit‘ von expressionistischen Strömungen abgrenzen, ging dieser Reiz der ‚Sachlichkeit‘ aber umso schneller verloren, als den neusachlichen Konventionen, die sich als Teil einer Massenkultur verstehen, rasch eine „Wiedereingliederung in die umgebenden pragmatischen Diskurse“ (Lethen, 1995, S. 375) beschieden war. „Je besser die Integration zu gelingen scheint, desto schneller verliert die Strömung ihr Unterscheidungsmerkmal. Dieser herbeigewünschte Verlust der Exklusivität läßt wiederum die ungebrochene Herrschaft der »Sachlichkeit« in Ökonomie, Justiz und Medizin hervortreten“ (ebd.). Trotz der Kritik an der Bewegung halten sich ihre Motive hartnäckig aber auch im literarischen Diskurs und sind weiterhin – in modifizierter Form – produktiv (vgl. ebd.).

Rohmaterials zuweist, „[d]as Ereignis »wiederzugeben« vermag erst der geformte, also künstlerische Ausdruck“ (ebd., S. 155). Die Behauptung im *Vorwort zu meinem Roman Radetzkmarsch*, die Familie Trotta sei dem Autor persönlich bekannt, erscheint vor dem Hintergrund, der Annahme der ‚Leser‘ sei nicht erst in seiner modernen Ausformung, sondern zu allen Zeiten primitiv und habe „den Respekt des Primitiven vor dem »Wirklichen«“ (ebd., S. 156), eine Art kompromissbereite Verführungsstrategie zu sein. Der Künstler müsse den Leser „besiegen, einfangen, durch Täuschung oder Gewalt, durch Überrumpelung (ebd., S. 156), schließlich wolle der „primitive Leser (...) entweder ganz in Wirklichkeit bleiben oder ganz aus ihr fliehen“ (ebd.). Der Künstler muss mit einem weitaus weniger bereitwilligen Publikum rechnen als „der Erfinder wirklichkeitsferner Begebenheiten oder der Nacherzähler »nackter Tatsachen«“ (ebd.).

Teil dieser Überrumpelungsstrategie ist es, den *Radetzkmarsch* einerseits durch dokumentarische Evidenz zu unterfüttern, da man nun mal heutzutage „Dokumente“ sagen muss „und jeder erschauert in Ehrfurcht wie einstmals vor dem Wort Dichtung“ (ebd., S. 154). Gleichzeitig entzieht sich der Text aber dem geschmähten Zwang zum ‚Dokumentarischen‘ in ironischer Weise, wenn gleichzeitig die Auslöschung sämtlicher möglicher ZeugInnen und Dokumente behauptet wird:

So wie der Name des Helden von Solferino in den Geschichtsbüchern oder in den Lesebüchern für österreichische Volks- und Bürgerschulen nicht mehr gefunden werden konnte, ebenso fehlt der Name des Sohnes des Helden von Solferino in den Protokollen Montenuovos. Außer Montenuovo selbst und dem jüngst verstorbenen Diener Franz Josephs weiß kein Mensch in der Welt mehr, daß der Bezirkshauptmann Franz von Trotta eines Morgens vom Kaiser empfangen worden ist, und zwar knapp vor der Abfahrt nach Ischl (RM, S. 266f.).

So treibt der Erzähler sein Spiel mit der Neugier des Lesers auf die Leben der Figuren – denn lieber will dieser „ihr bürgerliches Schicksal als ihr erdichtetes“ (Roth, 1991, S. 155) kennen. Aber durch die Gewähr des Autors, er habe die Familie gekannt, wird der Leser/die Leserin, wenn er/sie die Fiktionalitätssignale ignoriert, weiterhin „mit Recht annehmen dürfen, daß diese oder jene Gestalt aus einer Dichtung lebt oder gelebt hat“ und weiter „um das Leben einer ihm sympathischen Romangestalt“ (ebd.) zittern können, wie es seinem Bedürfnis entspricht. Da dieses Spiel damit bereits im Vorwort zu meinem Roman *Radetzkmarsch* beginnt, muss auch das Vorwort als Teil der Romanfiktion betrachtet werden⁷⁸.

⁷⁸ Zu dem selben Schluss kommt auf anderer Grundlage Tonkin, 2008, S. 112.: Aufgrund der gegensätzlichen Aussagen des Vorwortes und des Romans bezüglich der Möglichkeit der selbstbeständigen Formung eigener

Gegen bloße ‚Reproduktion der Wirklichkeit‘ in der Fotografie wird immer wieder die Malerei, insbesondere das gemalte Porträt, in Stellung gebracht. In dieser ließe sich, so Kracauer, Geschichte darstellen, da sie vom reinen Oberflächenzusammenhang absieht.

Denn in dem Kunstwerk wird die Bedeutung des Gegenstandes zur Raumerscheinung, während in der Photographie die Raumerscheinung eines Gegenstandes seine Bedeutung ist. Beide Raumerscheinungen, die »natürliche« und die des erkannten Gegenstandes decken sich nicht. Indem das Kunstwerk jene um dieser Willen aufhebt, verneint es zugleich die von der Photographie erzielte Ähnlichkeit (Kracauer, 1990, S. 88).

Dieser Argumentation folgend sollte das gemalte Bild leisten können, was der Fotografie und dem reproduzierten Kunstwerk unmöglich ist: Als einzigartiger, auratischer Gegenstand dem Betrachter/der Betrachterin sinnvolle Botschaft übermitteln.

Tatsächlich taucht ein gemaltes Porträt im Text auf. Es wird von einem Schulfreund Joseph von Trottas, dem Maler Moser, als Geburtstagsgeschenk für den alten Hauptmann angefertigt. Moser prägt sich das Gesicht des alten Trotta ein und malt aus dem Gedächtnis. Der alte Trotta macht die Bemühungen des Sohnes, ihn zu überraschen mit seinem Argwohn fast zunichte (»Was fixiert Er mich?«, fragt er skeptisch, RM, S. 21). Die Reaktion des alten Trotta auf das fertig gestellte Portrait ist zunächst ebenfalls von Misstrauen geprägt:

Er [der alte Trotta, K.K.] studierte es bedächtig und lächelnd. Er drehte es um, als suchte er auf der Rückseite noch weitere Einzelheiten, die auf der vorderen Fläche ausgelassen sein mochten, hielt es gegen das Fenster, dann weit vor die Augen, betrachtete sich im Spiegel, verglich sich mit dem Porträt und sagte schließlich: »Wo soll es hängen?« (RM, S. 21).

Doch weniger der „Unglauben an die Darstellbarkeit seiner Person“ (Reidel-Schrewe, 1991, S. 68) gibt ihm diese Skepsis ein, sondern die schlechte Erfahrung, die er mit diesen Darstellungen in Form der Kinderbuchgeschichte gemacht hat. Das wesentliche Kriterium für die Annahme des ‚Geschenks‘ ist sein ‚Realismus‘, im Sinne exakter Wiedergabe von Wirklichkeit, dieser ‚Realismus‘ ist für ihn gleichbedeutend mit ‚Wahrheit‘. Der Spiegel als „untrüglicher Reflektor von Wirklichkeit“ (ebd.) dient ihm zur Überprüfung dieser Entsprechung von Wirklichkeit und Darstellung, von dem er schon in jungen Jahren zu seiner Selbstversicherung Gebrauch machte (s.o.).

Der Spiegel stellt ein Modell bereit, das scheinbar Präsenz und Evidenz garantiert und Handlungsfähigkeit zu sichern verspricht (Steierwald, 1994, S. 103).

Identität in der österreichischen Monarchie – im Roman scheinen Joseph Trottas Möglichkeiten äußerst beschränkt während im Vorwort behauptet wird, dass die selbe Monarchie es Roth ermöglicht habe ‚ein Patriot und ein Weltbürger zugleich‘ zu werden – kann angenommen werden, dass das Vorwort Teil der literarischen Fiktion ist. „This interpretation is supported by Roth’s claim in the preface to have known the Trotta family, a claim given the lie by the author’s game of truth and fiction described above“(ebd.).

Doch der Spiegel konnte dieses Versprechen nie halten, schon in der Jugend konnte er den Prozess der Selbstentfremdung nach dem gesellschaftlichen Aufstieg nicht aufhalten. Das malerische Porträt aber leistet eine Interpretation, die der Spiegel nicht zu leisten im Stande ist, weshalb er „Verhältnis zweier Präsenzen ohne Vermittlung [bleibt]“, der letztlich in der „Begegnung des Blicks mit sich selbst (...) gerade die Suche nach der authentischen Einheit zum Entfremdungsakt der Selbstverdoppelung [macht]“ (Steierwald, 1994, S. 104). Das Kunstwerk aber ist nicht Spiegel, sondern laut Kracauer „Zauberspiegel, der den ihn befragenden Menschen nicht so zurückwirft, wie er scheint, sondern wie er zu sein wünscht oder von Grund auf ist“ (Kracauer, 1990, S. 88). Und wirklich, einige Zeit später setzt aber auch über die bloße Feststellung der Akkurateste der Wiedergabe die tatsächliche Identifizierung mit dem Bild, seine „Zauberspiegel“-Funktion, ein:

Er lernte erst jetzt sein Angesicht kennen, er hielt manchmal stumme Zwiesprache mit seinem Angesicht. Es weckte in ihm nie gekannte Gedanken, Erinnerungen, unfaßbare, rasch verschwimmende Schatten von Wehmut. Er hatte erst des Bildes bedurft, um sein frühes Alter und seine große Einsamkeit zu erfahren, aus der bemalten Leinwand strömten sie ihm entgegen, die Einsamkeit und das Alter. War es immer so? fragte er sich. Immer war es so? (RM, S. 21).

„Das Bildhafte verliert seine Statik“ (Reidel-Schrewe, 1991, S. 68) und der alte Mann tritt in einen „Kommunikationsaustausch“ (ebd.) mit dem Bild, das bei ihm Erinnerungen und damit ein Stück Selbsterkenntnis auslöst. Das Gemälde kann so bis zu einem gewissen Grad eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit auslösen. Der Major besucht das Grab seiner Frau und muss sich eingestehen „dass er sich ihrer nicht genau erinnern konnte“ (RM, S. 21).

Im Haus des Sohnes, des Hauptmannes, hängt das Bild unter dem Soffit im Herrenzimmer und hat in erster Linie Repräsentationsfunktion. Erst für die nächste Generation, für Carl Joseph, „verliert diese bildhafte Wirklichkeit auch ihre repräsentative Funktion (...)“ (Reidel-Schrewe, 1991, S. 68).

Manchmal an stillen Nachmittagen (...) stieg Carl Joseph auf einen Stuhl und betrachtete das Bildnis des Großvaters aus der Nähe. Es zerfiel in zahlreiche tiefe Schatten und helle Lichtflecke, in Pinselstriche und Tupfen, in ein tausendfältiges Gewebe der bemalten Leinwand, in ein hartes Farbenspiel getrockneten Öls. Carl Joseph stieg wieder vom Stuhl. Der grüne Schatten der Bäume spielte auf dem braunen Rock des Großvaters, die Pinselstriche und Tupfen fügten sich wieder zu der vertrauten, aber unergründlichen Physiognomie, und ihre Augen erhielten ihren gewohnten, fernen, dem Dunkel der Decke entgegenglähernden Blick. Jedes Jahr in den Sommerferien fanden die stummen Unterhaltungen des Enkels mit dem Großvater statt. Nichts verriet der Tote, Nichts erfuhr der Junge (RM, S. 36).

Das Bild ist nicht nur „kein Kommunikationsvermittler mehr“ (Reidel-Schrewe, 1991, S. 68) sondern „droht (...) seine Gegenständlichkeit zu verlieren“ (ebd.). Auch die räumliche Nähe bewirkt keine „Vergegenwärtigung des Bildes“ (ebd.), lediglich das Material wird sichtbar.

Das gemalte Porträt fungiert nicht mehr als ‚Gedächtnisbild‘ (Kracauer). Der Großvater – der ‚Held von Sipolje‘ – kann als „paradigmatische Figur im Sinne der Realismusauffassung der Romane des 19. Jahrhunderts“ (ebd., S. 67) gelten. Allerdings ist die Darstellung bereits gebrochen: die Autonomie des Ichs, die hier gezeigt wird, hat eine dunkle Kehrseite. Sie ist die Folge der Vertreibung aus dem „Paradies der einfachen Gläubigkeit an Kaiser und Tugend, Wahrheit und Recht“ (RM, S. 17), die immer schon auf falschen Annahmen beruhte. Das Schaffen einer „der inneren Wahrheit gemäße[n] Wirklichkeit“ (Reidel-Schrewe, 1991, S. 67), das Reidel-Schrewe im Rückzug des Hauptmanns auf das Landgut des Schwiegervaters erkennen will, geht nur um den Preis der Verleugnung der eigenen sozialen Herkunft, (die Heirat mit der begüterten Tochter eines Bezirkshauptmannes lässt ihn den Kontakt mit dem Vater abbrechen), Aggression gegen seine Mitmenschen, Beziehungslosigkeit zu Frau und Kind (vgl. RM S. 17). Die Problematik der „Disharmonie von Wirklichkeit und Wahrheit“ (Reidel-Schrewe, S. 66) lässt sich, anders als in den Werken des poetischen Realismus, eben nicht (mehr) durch das Bewusstsein individueller Verantwortung auflösen (vgl. ebd.).

Dennoch hält das realistische Kunstwerk (visuelle Metaphern und insbesondere Vergleiche mit der Malerei sind der gebräuchlichste Topos in den Theorien auch literarischen Realismus vgl. Landwehr, 2003, S. 405) Identifikationspotential für den Großvater bereit, das er fälschlicherweise auf die Wirklichkeitstreue des Bildes zurückführt. Der Effekt, den das Gemälde nach und nach auf den Großvater ausübt, hat vielmehr mit einer vorgängigen ‚Selbstentfremdung‘ zu tun, die im Bild augenfällig wird. Das Bild versichert ihn nicht seiner selbst, er muss seine eigenen Züge, denen Einsamkeit und Alter entströmen, neu kennen lernen. Er muss sich in seiner Entfremdung kennen lernen um sich gerade dadurch ein Stück weit zu erkennen. Voraussetzung dafür ist die Suche nach dem eigenen Anderen, das aus dem ‚War es immer so?‘ spricht und sich in der Inversion des darauf folgenden ‚Immer war es so?‘ – also der Abweichung von der ursprünglichen Frage noch durch minimale Veränderung der Satzstruktur – ausdrückt. Erst durch diese Erfahrung kann er der ewigen Wiederholung, der Routine seines gleichförmigen Lebens und auch seinem Panzer aggressiver Männlichkeit entkommen.

Er wurde milde in Haus und Hof, streichelte manchmal ein Pferd, lächelte den Kühen zu, trank häufiger als bisher einen Schnaps und schrieb eines Tages seinem Sohn einen kurzen Brief außerhalb der üblichen Termine. Man begann ihn mit einem Lächeln zu begrüßen und nickte gefällig (RM, S. 22).

Doch während der Großvater „stumme Zwiesprache mit seinem Angesicht“ (RM, S. 21) halten kann, hat das Bild dem Enkel nichts mehr zu sagen. Er benutzt das Porträt wiederum als eine Art ‚Spiegel‘, der ihm die Wahrheit über den Großvater und damit sich selbst – der sich nur „in der Projektion im Anderen erfahren kann“ (Steierwald, 1994, S. 61) – enthüllen soll. Das Kunstwerk ist der Fotografie und dem reproduzierten Werk in der Funktion Sinn zu vermitteln und über die Zeit zu transportieren nicht (mehr) überlegen. „Auch das Kunstwerk zerfällt mit der Zeit (Kracauer, 1990, S. 88), doch steigt hier nicht automatisch „aus seinen zerbröckelnden Elementen (...) das Gemeinte auf“ (ebd.). Der Wandel der Funktion des Gemäldes für die Generationen repräsentiert „art’s and the narrative loss of its mimetic, communicative role“ (Landwehr, 2003, S. 405). Gerade dadurch wird es zur Belastung – es ist nur noch *Bild*. Das Bild des Großvaters, das Bild an der Wand, ersetzt Carl Joseph den Großvater, den er nie kennen gelernt hat.

»Der Schnaps wird dich zu Grunde richten, erinnerst du dich an den Moser!« » Der Moser, der Moser«, sagte Carl Joseph. »Freilich! Er hat aber ganz recht! Ich erinnere mich an ihn. Er hat das Bild vom Großvater gemalt! « »Du hast es nicht vergessen?« sagte Herr von Trotta ganz leise. »Ich hab’ ihn nicht vergessen«, antwortete der Leutnant, »an das Bild hab’ ich immer gedacht. Ich bin nicht stark genug für dieses Bild (RM, S. 163).

Der Text lässt hier in der Schwebe, ob der betrunkene Carl Joseph mit ihm sich wieder auf den Maler des Bildes oder den Großvater selbst bezieht. Hier wird, scheint es, stellvertretend mit dem Pronomen das Bild mit dem Großvater selbst ausgetauscht.⁷⁹ Diese Vorrangstellung des Bildes gegenüber der Person, so Reidel-Schrewe „kennzeichnet ein Bewußtsein, das Wirklichkeit nicht unmittelbar erfassen kann, sondern zur Orientierung auf dargestellte bzw. sich darstellende Wirklichkeit angewiesen ist.“ (Reidel-Schrewe, 1991, S. 70). In diesem Punkt ist Reidel-Schrewes ansonsten äußerst helllichtiger Interpretation des *Radetzky* allerdings zu widersprechen: die Problematik Carl Josephs besteht nicht in der Unfähigkeit Wirklichkeit unmittelbar erfassen zu können – die Bedingungen der Möglichkeit einer solchen Unmittelbarkeit der Wahrnehmung sind Gegenstand großer philosophischer Auseinandersetzungen – sondern in seinem zunehmenden Bewusstsein dafür, Wirklichkeit bloß in Form von Abbildern erfassen zu können, was von ihm als Defizit gegenüber einer – als mit dieser Fähigkeit ausgestattet imaginierten – Großvätergeneration erfahren wird.

⁷⁹ Vgl. auch Spencer, 2003, S. 119 meint in Bezug auf dieselbe Textstelle: „Wir sollten hier auf die Veränderung des Pronomens aufmerksam machen: das leblose Bild wird für ihn ein wirklicher Mensch“.

Die Wahrheitsvorstellungen der Figuren orientieren sich aber daher an Bildern aus einer Vergangenheit, die „gleichsam konjunktiviert wird“ (ebd., S. 65). Das realistische Kunstwerk, so suggeriert der Text, ist für die Figuren kein geeigneter Kommunikator von Wahrheitsvorstellungen mehr; diese Kunstwerke scheitern darin, eine dem isolierten Bewusstsein zunehmend unbestimmbare Außenwelt (vgl. ebd., S. 70) einzufangen. Der *Radetzkmarsch* aber ist nicht die Antwort auf dieses Problem als ein Versuch einer neuen, entsprechenden Darstellungsform für die dem isolierten modernen Bewusstsein sich anbietenden Eindrücke. Er geht mehr innerhalb eines – zumindest verglichen mit den großen modernen Romanen der Zeit – auf den ersten Blick relativ klassischen Erzählmodells der Frage nach, was aus den Kunstwerken wird, die keinen Wahrheitsgehalt zu kommunizieren vermögen und wie es ihren Betrachtern ergeht. Damit ist implizit auch immer gleich die Frage nach dem eigenen künstlerischen Stellenwert und nach den eigenen poetologischen Grundannahmen mitgestellt.

3. Ironisierung des Mythos im *Radetzkmarsch*

Angesichts der, aus der Rezeptionsgeschichte ersichtlichen, extremen interpretatorischen Divergenz der Forschungsarbeiten zum *Radetzkmarsch* fragt sich Philip Manger, wie es möglich ist, dass solch unterschiedliche Lesarten des *Radetzkmarsch* plausibilisiert werden können (vgl. Manger, 1985, S. 61). Die Antwort darauf muss laut Manger eine im Text selbst enthaltene Ambivalenz sein. Diese Ambivalenz werde einerseits durch die ständig wechselnde Erzählperspektive des Romans hergestellt, die zwischen allwissender Erzählerinstanz und Figurenperspektive schwankt und darüber hinaus Passagen erlebter Rede einschließt. Die Schlüsse, die aus einem *Close Reading* gezogen werden könnten, werden unter anderem durch die oftmals ironische Haltung des Erzählers seinen Figuren gegenüber erschwert (vgl. ebd.).

„Ironie“ wird als Schlagwort mindestens ebenso oft mit dem *Radetzkmarsch* in Verbindung gebracht wie der Begriff „Mythos“, jedoch nur in einigen wenigen Forschungsarbeiten näher definiert⁸⁰. Daher soll hier an einigen Textstellen ironische Sprechweisen konkret identifiziert

⁸⁰ Explizit und ausführlich zum Thema gemacht wird „Ironie“ in der Forschung zum *Radetzkmarsch* bei Mathew, Celine: *Ambivalence and irony in the works of Joseph Roth*. Frankfurt a. M., Wien u.a.: Lang 1984 und bei Hoffmeister, Werner G.: „Eine ganz bestimmte Art von Sympathie“: Erzählhaltung und Gedankenschilderung im »Radetzkmarsch«. In: Joseph Roth und die Tradition. Aufsatz und Materialsammlung. Hrsg. v. David Bronsen. Darmstadt: Agora-Verl. 1975, S. 163–180. Landwehr, 2003, sieht *Radetzkmarsch* romantische Ironie wirken, die dazu dient, den „natürlichen“ Schein der künstlichen Welt zu brechen: „This use of romantic irony

und, wie von Manger gefordert, hinsichtlich ihres Effekts unter anderem für die Glaubwürdigkeit der Figuren bewertet werden.

Das Stilmittel der Ironie hängt erzähltechnisch, wie Manger ebenfalls bereits bemerkte, eng mit dem Einsatz der ‚erlebten Rede‘ zusammen bzw. noch exakter mit dem raschen Wechsel zwischen ‚erlebter Rede‘ und Erzählerperspektive. Über die Effekte des Einsatzes der ‚erlebten Rede‘ schreibt Hoffmeister, dass sie eine gewisse Sympathie der LeserInnen mit den Figuren befördere, die sich einstellt obwohl die Charaktere eher mittelmäßige Persönlichkeiten darstellen (Hoffmeister, 1975, S. 164). Diese „bestimmte Art der Sympathie“ (Hoffmeister) wird gegen die „ordre froid“ (Roth, 1991, S. 158) – die kalte Ordnung – die laut Roth ‚geniale‘ französische Übersetzung der Bezeichnung ‚Neue Sachlichkeit‘, in Stellung gebracht. Denn der (von Roth positiv bewertete) Berichterstatter unterscheidet sich vom bloßen „Augenzeugen“ nicht dadurch, dass er etwa objektiv oder unpersönlich wäre – beide sind subjektiv – sondern dadurch, dass seine Subjektivität „eine aktive, keine zufällige, sondern eine persönliche“ ist (ebd., S. 155). Um diese Form der aktiven Subjektivität, die einen guten Berichterstatter ausmacht, zu erreichen, müssten die Autoren jedoch bereit sein, die „bescheidene Überlegenheit“ des „Photographen über sein Objekt, solange dies reglos ist“ (ebd., S. 161) aufzugeben, um nicht mit der „rührenden Naivität ihrer eigenen Gestalten“ (ebd., S. 161) bloß Wirklichkeit zu kopieren. Das moderne Kunstwerk, das sich im Realismus des 19. Jahrhunderts versucht, ist daher schlechte Kopie und/oder ideologische Zurichtung, gerade weil es Wahrheit – zumindest aus retrospektiver Sicht – in erster Linie durch Wirklichkeitsabbildung herzustellen versucht. Die den Figuren seitens der Erzählinstanz scheinbar entgegengebrachte Sympathie begünstigt allerdings eine Rezeptionsweise, die vorrangig die Trauer über den Untergang der Monarchie in dem Text erkennen will:

Dem politisch konservativen Leser des RADETZKYMARSCH wird es nicht schwer fallen, in der Wehmut und den Sentiments der Romangestalten zum Teil seine eigene Wehmut und seine eigenen Sentiments wiederzuerkennen (Hoffmeister, 1975, S. 165).

Hoffmeister hält jedoch dazu an, Roth keine Werkintention zu unterstellen, „die auf eine melancholische Verklärung der untergegangenen Monarchie hinausläuft“ (ebd., S. 166), sondern die erzähltechnischen Verfahren einer differenzierten Analyse zu unterwerfen. Er weist darauf hin, dass die einführende Identifizierung der Erzählinstanz zugleich „meistens ein

addressed to the reader challenges the presupposition that an irreversible cause-and-effect sequence of events shapes the protagonists' inevitable destinies and draws attention to the process of narration.“ (ebd., S. 389).

Akt kritischer Distanzierung ist, in dem der Erzähler seine Überlegenheit wahrt und dem Leser gewisse Vorbehalte gegenüber der Figur zu verstehen gibt“ (ebd., S. 167).

Auch Foster stellt fest, dass der Abstand zwischen den in erlebter Rede wiedergegebenen Haltungen und Meinungen und dem Charakter des Erzählers Anlass zur Ironisierung der Figuren gibt.⁸¹ Der häufige Wechsel der Perspektive ist für den Erzähler im *Radetzkmarsch* dabei typisch.⁸² Durch diesen Wechsel wird eine Spannung erzeugt, die laut Hoffmeister für Roths Erzählweise ‚konstitutiv‘ ist:

[D]ie Spannung zwischen erzählerischer Objektivität, kritischer Distanz und ironischer Überlegenheit einerseits und jener wohlgekernt »literarischen Sympathie« für die Charaktere andererseits (Hoffmeister, 1975, S. 163).

Eine Sympathie, die, laut Roth, der Schriftsteller selbst für „Schufte“ aufbringen müsse (vgl. Roth, 1991, S. 250). Was hier als Spezifikum im *Radetzkmarsch* dargestellt wird, die Ambivalenz der Haltung des Erzählers gegenüber den Figuren, kann aber, laut einschlägiger Forschung generell als Signum des Stilmittels ‚erlebte Rede‘ gelten (vgl. Cohn, 1978).

But no matter how „impersonal“ the tone of the text that surrounds them, narrated monologues themselves tend to commit the narrator to attitudes of sympathy or irony. Precisely because they cast the language of a subjective mind into the grammar of objective narration, they amplify emotional notes, but throw into ironic relief all false notes struck by the figural mind (Cohn, 1978, S. 117).

Doch wodurch können ironische Stellen im Text identifiziert werden? Laut Warning müssen hier „Ironiesignale leisten, was der sprachliche oder der situative Kontext nicht mehr leistet (...) Ironiekonstitutiv sind [solche Signale] insofern, als sie verhindern, dass das Gesagte für das Gemeinte genommen wird“ (Warning, 1976b, S. 421). Warning führt mehrere Möglichkeiten solcher Verfremdungssignale an:

Die Übertreibung der Affirmation, also alle Formen der Hyperbolik wie Emphase, Repetition, Akkumulation, superlativische Ausdrucksweise ist nur eine, wenn auch die häufigste Art der Signalisierung. Die – bisweilen drucktechnisch ausgewiesene – Zitation von Lexemen oder Syntagmen (z.B. Klischees), die auf Stil oder Wertsystem des Opfers verweisen, sind eine andere Art des ironischen Zeigens. Oft wird durch perspektivische Bindung an eine fiktionsimmanente Figur die Distanz zum Gemeinten etabliert. (...) Dabei kann die Signalschwelle in subtiler Weise angehoben werden, indem sich die perspektivische Bindung beispielsweise der erlebten Rede bedient (ebd.).

Diese Ironiesignale beschreibt Warning als „Störfaktoren (...), die die ironische illusio durchbrechen, die sie verfremden nach dem Vorbild der überziehenden pronuntatio, welche die

⁸¹ Foster, 2001, S. 363: „At some points, the detachment allows the narrator to mock the characters’ attitudes, moving from identification with them to a more critical stance“.

⁸² Hoffmeister spricht von der „äußerst beweglichen Perspektive des allwissenden Erzählers“, der zwar nicht als Charakter im Werk erscheine, „(...) dessen Stimme aber oft vernehmbar ist (...)“ (Hoffmeister, 1975, S. 163).

illutio der sermocinatio verfremdet und sie hierin als ironische zeigt“ (ebd., S. 419). Die Verfremdungssignale müssen also die gleiche Wirkung erfüllen wie der Vortrag der Rede und die im Redefluss mögliche spezifische Betonung, die das eingeschlossene sermocinatio „aus der Gedankenwelt der Gegenpartei“ als solche sichtbar macht (vgl. ebd.).

Die „außerordentlich bewegliche Perspektive des allwissenden Erzählers“ (Hoffmeister, 1975, S. 163) im *Radetzkmarsch*, der Zugang zu den Gefühlen nicht nur der beiden Hauptfiguren Carl Joseph und des Hauptmanns, sondern vieler anderer Figuren bis hin zu jener des Kaisers hat, ist also gewissermaßen Voraussetzung für jene Form der ironischen ‚Anverwandlung‘. Da die erlebte Rede genau das leistet – einen Einblick in die Gedankenwelt der Figuren zu geben – eignet sie sich hervorragend als Einsatzort für Ironie. Solche Ironisierung der Figurenperspektive lässt sich an zahlreichen Stellen im *Radetzkmarsch* finden:

Unter Umständen, nachdem jetzt die Gefahr, aus der Armee ausgeschlossen zu werden, vermieden war, konnte man sie freiwillig verlassen, in Wien mit Frau von Taußig leben, vielleicht in Staatsdienst treten, Zivil tragen. Man war schon lange nicht mehr in Wien gewesen. Man hörte nichts von der Frau. Man sehnte sich nach ihr. Man trank einen Neunziggrädigen, und man sehnte sich noch mehr, aber es war der wohlthätige Grad der Sehnsucht, der es gestattet, ein bißchen zu weinen (RM, S. 272).

Carl Josephs Gedanken werden hier in erlebter Rede wiedergegeben. An dieser Stelle tritt auch symptomatisch wieder das man in der erlebten Rede auf. In den Hinzufügungen „unter Umständen“ und „vielleicht“ offenbart sich die Unsicherheit Trotts und das man ist wieder ein Zeichen mangelnder Identifizierung mit Plänen, die der/die Leserin in Kenntnis des Charakters Trotts und der Interessen von Frau Taußig längst als illusorisch erkannt hat. Im letzten Satz des Zitates kann mit Hilfe des *mans* ein subtiler Perspektivwechsel angedeutet werden. Der Erzähler scheint hier die Figur Trotts zu parodieren, indem er seine Redeweise mit dem charakteristischen man übernimmt und so einen Akt ironischen Zeigens vollführt.

Das *man* als Ausdruck der Gestalt für ihre eigene „Unperson“ wird vom Erzähler persifliert und dadurch als symptomatisch für eine Bewußtseinslage hervorgehoben (Reidel-Schrewe, 1991, S. 64).

Durch die Maskierung im *man* bleibt jedoch eine eindeutige Zuordnung der Passage zu Erzählerperspektive oder ‚erlebter Rede‘ stets prekär.

Neben Selbstmitleid und Entscheidungsschwäche Carl Josephs wird auch seine jugendliche Naivität zum Gegenstand der erzählerischen Ironie (vgl. Mathew, 1984, S. 138):

Carl Joseph stand verborgen hinter dem dichten Weinlaub des Balkons und nahm das Spiel der Militärkapelle wie eine Huldigung entgegen. Er fühlte sich ein wenig den Habsburgern verwandt, deren Macht sein Vater hier repräsentierte und verteidigte und für die er einmal selbst ausziehen sollte, in den Krieg und in den Tod. Er kannte die Namen aller Mitglieder des Allerhöchsten Hauses. Er liebte sie alle aufrichtig, mit einem kindlich ergebenen Herzen, vor allen andern den Kaiser, der gütig war und groß,

erhaben und gerecht, unendlich fern und sehr nahe und den Offizieren der Armee besonders zugetan. Am besten starb man für ihn bei Militärmusik, am leichtesten beim Radetzky marsch (RM, S. 27f.).

Darüber, ob es sich hier um erlebte Rede handelt, wie Hoffmeister argumentiert oder um Psycho-narration (vgl. Cohn, 1978) – Hinweise wären die Verben fühlen, kennen, lieben – und anschließende Erzählerrede, lässt sich streiten. Jedenfalls ist die Passage eng an die Perspektive der Figur gebunden. Mittels Akkumulation der guten Eigenschaften des Kaisers „gütig...groß...erhaben...gerecht“ wird ein Ironiesignal gesetzt, das die Vorstellungen des kleinen Trotta überspannt und klischeehaft wirken lässt. Im letzten Satz des Zitats ist es wohl am schwierigsten zu entscheiden, ob es sich um erlebte Rede handelt, oder ob der Erzähler spricht. Im ersten Fall wäre das Klischee Trottas Phantasien integriert – und „deutet humoristisch an, dass der grübelnde Fünfzehnjährige sich als Glied einer höheren Gemeinschaft fühlt“ (Hoffmeister, 1975, S. 168) – im zweiten wäre es ein Zitat eines allgemein verbreiteten Stereotyps, das durch den Anschluss an die überspannten Vorstellungen und Identifikationen Carl Josephs zusätzlich ironisiert wird. Die Kritik trifft hier aber weniger das Kind, sondern durch die Gedanken des Kindes hindurch ein System, das den Kadettenschülern eben solche heiteren Vorstellungen vom Tod am Schlachtfeld vermittelt.

Diese Form von Ironisierung als Einschluss fremder Rede wäre aus einer rein personalen Perspektive, die den Wissenshorizont von Leser/Leserin und Figur absolut kongruent hält, schwer möglich, da der ironische Effekt auf einer Distanzierung beruht. Denn selbst das „Intimverhältnis“ (Hoffmeister) zwischen Figur und Leser/Leserin kommt als Verhältnis nur dadurch zu Stande, dass der Erzähler sich auch wieder von seiner Figur entfernt, wie anhand der Zitate gezeigt. Bei einer konsequent personalen Perspektive existiert streng genommen keine ‚Beziehung‘, die stets das Einnehmen zweier von einander unterschiedener Standpunkte voraussetzt. Im aus konsequent personaler Perspektive geschriebenen Roman kann sich der Leser/die Leserin nicht aussuchen, wie er/sie zur Figur steht, da er sich ihre Augen zur Wahrnehmung der fiktionalen Welt leiht; sich von der Figur distanzieren hieße, diese Augen schließen.

3.1. Mythos und Ironie als Komplementärbegriffe

Wenn in der Sekundärliteratur in Zusammenhang mit dem *Radetzky marsch* von Ironie die Rede ist, so wird die Ironie oft als Gegengewicht – wenn auch meist als ein ungleich leichteres – zum Mythos verstanden. So auch bei Magris:

Es versteht sich von selbst, daß sich nicht alle Schriftsteller auf eine oberflächliche „Laudatio“ der guten alten Zeit beschränken: Im Gegenteil entfernt die Ironie eines Musil erbarmungslos die ehrbare und achtbare Patina, die wie eine barmherzige Staubschicht den Verfall der Franz-Josefs-Zeit bedeckt (Magris, 1966, S. 9).

Allerdings bleiben auch „boshafte Kritiker“ (ebd., S. 10) wie es Musil einer sei, gewissermaßen dazu verdammt, den Mythos fortzuschreiben.

Die Polarisierung von Mythos und Ironie hat eine lange Tradition. Leitgeb zeichnet zwei verschiedene Traditionen nach, in welchen Ironie und Mythos gegeneinander in Stellung gebracht werden. Zum einen gilt Sokrates als der personifizierte Ironiker – und die Einschätzungen darüber, ob dieser positiv oder negativ zu bewerten sei, gehen radikal auseinander (vgl. Leitgeb, 2008, S. 150). Aristophanes erklärt in seiner Komödie *Die Wolken* Sokrates zum Sophisten, Ironie bedeutet in diesem Zusammenhang „zunächst ein auf die Sophisten gemünztes Schimpfwort“ (Vgl. Despoix, 2001, S. 197). Platon versucht Sokrates als Ironiker zu rehabilitieren. Die Ironie – unter großer Anstrengung von den deutlich negativen Konnotationen, die sie bei Aristophanes hat, befreit (vgl. ebd., S. 202) – richtet sich gegen den Mythos sowie gegen den Sophisten, der durch seine rhetorische Findigkeit falsche Abbilder für Wahre ansehen macht (vgl. ebd.). Die Funktion der Ironie innerhalb der Mäeutik (Geburtshilfe) ist es, die Selbstgewissheit der sophistischen Aussage zu untergraben und so „das Wahre (alēthēs) gerade aus dem Medium des Falschen (pseudēs) hervorgehen“ (ebd.) zu lassen.

Aber nicht nur in Gestalt Sokrates' personifiziert wird die Ironie gegen den Mythos in Stellung gebracht. Ironie wird in der Geistesgeschichte immer wieder als ein Phänomen der Endzeitlichkeit identifiziert. An Epochenschwellen werden die vorhergehenden symbolischen Repräsentationssysteme für die jeweilige Gesellschaft als „unnatürlich“ durchschaubar (vgl. Leitgeb, 2008, S. 152). Ironische Gesten vermehren sich daher dann sprunghaft, „wenn eine Epoche scheinbar gesicherter Wahrheit sich ihrem Ende zuneigt“ (ebd.). Das Auftreten der Ironie markiert also den Bruch mit Epochen, „die sich an Konzepten kultureller Ganzheitlichkeit und Geschlossenheit orientieren“ (vgl. ebd.).

Die Ironie wird aber nicht nur mit bestimmten geschichtlichen Epochen sondern auch literarischen Gattungen assoziiert, so wird dem Roman ein besonderes ironisches Potential zugeschrieben, ursprünglich vermutlich um ihn vom ‚mythischen‘ Epos abzugrenzen (ebd., S. 153). Leitgeb nimmt eine Verallgemeinerung der untersuchten Tendenzen vor und kommt aus zeichentheoretischer Perspektive zu folgendem Schluss:

Zeichensysteme tragen die Tendenz in sich, allumfassend zu werden, insofern ein System der Stellvertretung auf Totalität zielt. (...) Andererseits erzeugt dieses System der Stellvertretungen immer stärkere blinde Flecken, je mehr es sich schließt. Es trägt den Keim seiner Kritik in sich; „Ironisch“ wäre dann die Epoche, in der sich das System unhinterfragbarer Stellvertretungen auflöst und das System der Repräsentation selbst sichtbar wird (ebd.).

Auch dem *Radetzkmarsch* wird immer wieder zugeschrieben, ein Produkt einer „Untergangsstimmung“, ein Dekadenzroman⁸³ zu sein. Aus dieser Perspektive wäre die Ironie – oft in Verbindung mit Melancholie – Symptom dieser Endzeitlichkeit und der im Roman beschriebenen Verschiebung bzw. Auflösung alter Wertsysteme, die (allerdings bereits hohl und überkommen, als bloße Formen) noch existieren. Dennoch können sich die Figuren nicht aus dem Zwang dieser Rituale befreien, selbst wenn es tödliche Rituale sind, wie das Duell. Diesem muss sich der Regimentsarzt Demant nach einer Ehrenbeleidigung durch Oberst Kovacs unterwerfen, wiewohl er die Unsinnigkeit durchschaut hat.

Ein nichtswürdiges, infames, dummes, eisernes, gewaltiges Gesetz fesselte ihn, schickte ihn gefesselt in einen dummen Tod (RM, S. 105).

Das häufige Auftreten von Ironie im Text wäre mithin als ein Symptom eines zu Ende gehenden Zeitalters zunehmender kultureller Geschlossenheit zu deuten, was die Auflösung scheinbar ‚gesicherter Wahrheiten‘ bedingt. Diese Auflösung wird im *Radetzkmarsch* fortwährend vorgeführt. Die Figuren können sich allerdings selten ironisch dazu verhalten. Gerade jene Figur, die diese Auflösungstendenzen besonders klar erkennt, ja möglicherweise zu Beginn noch am ehesten als Ironiker bezeichnet werden kann, der Graf Chojnicki, verfällt am Ende dem Wahnsinn und imaginiert sich in seiner Zelle ein privates Kakanien (vgl. RM, S. 314f.).

Mythos und Ironie haben also gegenläufige Effekte: Die Ironie hat im Wesentlichen den Schein der ‚Natürlichkeit‘ aufzuheben, Repräsentationssysteme als „semiotische Rahmen“ (Leitgeb, 2008, S. 152) einsichtig und damit ‚unnatürlich‘ werden zu lassen. Diese Entlarvung der mythisch erzeugten Illusion von ‚Natürlichkeit‘ hat oft einen komischen Effekt. Ironie und Mythos lassen sich auch im Rahmen des Mythenmodells von Barthes als komplementäre

⁸³ Schon Reidel-Schrewe fasst zusammen: „Stichwörter wie Entfremdung, Beziehungslosigkeit, Sprachnot, *non-hero*, Resignation oder Dekadenz kennzeichnen die Interpretationen des *Radetzkmarsch*. (Reidel-Schrewe, 1991, S.59). Belege dafür finden sich vor allem in der älteren Forschung wie Geißler, Rolf: Dekadenz und Heroismus. Zeitroman der völkisch-nationalistischen Literaturkritik. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst. 1964; Rosenfeld, Sidney: „Grenze und Untergang in Joseph Roths *Radetzkmarsch*“. In: Modern Austrian Literature 2/3 (1969), S. 12–16; Hackert, Fritz: Kulturpessimismus und Erzählform. Studien zu Joseph Roths Leben und Werk. Bern: Lang & Cie 1967; für die neuere Forschung s. z.B. Mehrens, 2000.

Begriffe schreiben, auch wenn Barthes diesen Zusammenhang selbst nicht expliziert hat (vgl. ebd., S. 156). Die Ironie ist im Gegensatz zum Mythos ganz dem Bereich ‚Kultur‘ zugeordnet (ebd., S. 156). Innerhalb dieser Oppositionslogik berühren sich daher auch ‚Ironie‘ und ‚Komik‘: Die Komik wird einerseits vom lebensweltlichen Bereich abgegrenzt und ganz dem ästhetischen zugewiesen (Jauß, 1991), andererseits lässt die Komik genau das Zeichenhafte und Künstliche hervortreten. Die Paraphrase eines Gedanken von Dorfler durch Schmidt zitiert schon Leitgeb (2008, S. 157), allerdings ohne den Bezug auf den Stummfilm mitzunehmen:

(...) frenetische Gesten, Tortenschlachten, unvorhergesehene Ereignisse: alle die bekannten Techniken des Stummfilms können seines Erachtens zurückgeführt werden auf das Prinzip der Mechanisierung von Gesten, Handlungen und Sätzen, die einer nicht-komischen Realität entnommen durch eben diesen mechanisierenden Prozeß ‚komisch‘ werden. (...) jedesmal wenn eine Handlung, eine Geste, ein Ereignis, ein Wort, ein Bild aus seinem Kontext herausgelöst wird, wenn es aus seinem signifikanten Umkreis gerissen und künstlich in einen anderen Kontext, eine andere Situation eingefügt wird (in einen anderen Ort, eine andere Zeit, einen anderen Wortschatz usw.) ist zu erwarten, daß das Komische entsteht (Schmidt, 1976, S. 171f.).

Die im ersten Kapitel identifizierten ‚Slapstick‘-Szenen können vor dem Hintergrund der Ausführungen Schmidts als Produkte einer solchen häufig im Stummfilm verwendeten Komik der Mechanisierung gelesen werden. Zum einen wird Trotta aus seinem ihm ‚natürlich‘ erscheinenden Milieu herausgerissen und muss sich jetzt auf dem schlüpfrigen Parkett der Adelsgesellschaft bewegen. Andererseits scheint der hochdekorierte Kriegsheld in der einfachen Klausur des Vaters fehl am Platz. Das ‚Unpassende‘ des Kriegshelden in der einfachen Kammer wird durch die Sprachwahl im Roman gespiegelt. Die Beschreibungen des Helden in poetischen Sonnen- und Feuermetaphern wirken gekünstelt. Diese Brechung enthält ein selbstreflexives Moment, das die Darstellbarkeit von ‚Heldentum‘ in der Moderne hinterfragt:

Thus the irony goes beyond merely poking fun at the characters to a self-reflexive commentary on the novelistic creation of heroes through poetic language that may appear antiquated to the reader (Landwehr, 2003, S. 400).

Das ‚Lächerliche‘, weil Unzeitgemäße, dieser Form von Heldendarstellung wird konsequent in der Schulbuchgeschichte fortgeführt. Beide sind inadäquat: Die scheinbar realistische Darstellung des Helden in der Manier des historischen Romans als auch die pädagogische Zurichtung. Im Sinne eines romantischen Ironiebegriffes untergräbt der Text damit die Illusion von Geschlossenheit und Ordnung (vgl. ebd., S. 401).

Eine weitere Polarisierung von Ironie bzw. allgemeiner Komik vs. Mythos ist aus narratologischer Perspektive möglich. Genau wie das Zeichensystem, das eine ganze Epoche

prägt, tendiert ein einzelner Text dazu, seinen symbolischen Repräsentationsanspruch auszuweiten. Bei Aristophanes müssen zuletzt die Götter ihren Platz auf dem Olympos räumen, um den Vögeln Platz zu machen. Der Schluss der Komödie kündigt aber vom Untergang der Tragödie, „insofern diese Gattung einer Zeit der Sophisten, da selbst die Götter in Frage gestellt werden, nicht mehr angemessen ist“ (Despoix, 2001, S. 201). Als ‚ironisch‘ wird auch der Trick des alten Streithansel in Aristophanes’ Komödie *Wespen* bezeichnet, der sich am Bauch des Esels aus der Gefangenschaft durch seinen Sohn tragen lässt. Die ‚Ironie‘ lässt sich hier nicht nur auf die Handlung des Alten – im Sinne der Verstellung als einer Bedeutungskomponente des Begriffs ‚ironisch‘ beziehen – sondern auch auf die entsprechende Episode aus der Odyssee, in der sich der listenreiche Held am Bauch eines Widders aus der Höhle des geblendeten Polyphem schmuggeln kann (ebd., S. 199). Die Handlungen des ‚Helden‘ wirken in der Wiederholung ironisch, sie ‚zitieren‘ die initialen Handlungen der Großväter, wobei aber schon jene Generation der Großväter, wie oben dargestellt, das Element der Entfremdung und des Lächerlichen in sich trug.

Aus narratologischer Perspektive hat Rainer Warning analysiert, dass die Komödie im Unterschied zur Tragödie sich weniger auf die Wirkung einer ‚Fabel‘, einer ‚Erzählung‘ stützt und vor allem bestrebt ist, den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit zu gehorchen (Warning, 1976a, S. 285). Das Komische der Komödie dagegen, insbesondere solcher Komödien, die wesentlich mit Situationskomik arbeiten, lässt sich nicht ‚nacherzählen‘, es wird in der Nacherzählung aufgehoben. Das hängt damit zusammen, so Warning, dass „die eigentlich komischen Handlungen“ auf der „anderweitige[n] Handlung“ „gleichsam parasitär operieren“ (Warning, 1976a, S. 287).

3.2. Zur Kritik des Parasitären

In diesem Verdikt des Parasitären treffen sich Barthes’sche Mythentheorie und die Theorie der Komödie bzw. des Ironischen. Die ‚Ironie‘ ist ebenso ‚unfassbar‘ wie der Mythos, beide benutzen ein bereits bestehendes semiologisches System.

Ironiesignale verfügen über kein eigenes System, keinen eigenen Code, sondern sie operieren parasitär auf den Faktoren, die an dem jeweiligen Sprechakt beteiligt sind. Sie können prinzipiell an jedem dieser Faktoren ansetzen, um von seiner Störung her den ganzen Sprechakt zu stören – und ihn damit – als einen ironischen – gelingen zu lassen (Warning, 1976b, S. 420).

Da beide aber, Ironie und Mythos, gewissermaßen eine Art ‚Metasprache‘ bilden, („Zeichen über Zeichen“; Barthes), sind Barthes’ Mythen des Alltags mit einer Theorie der Ironie über

ihren „Echo- bzw. Zitatcharakter“ (Leitgeb, 2008, S. 166) verknüpft. Weil Barthes die ‚ideologische‘ Kritik der Inhalte, mit seiner Theorie weder liefern kann noch will, wird die Kritik über eine Abwertung des zuvor postulierten formalen Mechanismus geübt. Die Metapher des ‚Parasitären‘, die sowohl in Barthes Mythentheorie als auch in der Ironietheorie auftaucht, deutet auf ein vergleichbares Problem der theoretischen Konzeptionen. Leitgeb wirft Barthes daher konsequenterweise vor, er selbst gründe einen neuen Mythos, da er mit dieser Metapher ein kulturelles Phänomen mit Konnotationen des ‚Natürlichen‘ umgibt (vgl. ebd.). Diese Metaphorik taucht eben auch bei Warning (s.o.) auf, wo die Zuschreibung an die Ironie, ‚parasitär‘ zu operieren, vermutlich auf Formulierungen aus der Sprechakttheorie referenziert. Diese Verbindung dehnt aber den Kreis der Weisen des Bedeuten, über den das Verdikt des ‚Parasitären‘ gefällt wird, noch einmal aus. Schließlich steht in der Sprechakttheorie Austins die *gesamte* literarische Fiktion unter dem Verdacht, an dem ernstesten Sprechakt zu „parasitieren“⁸⁴. Die als „unernst“ bezeichneten Sprechakte, wie jene auf der Bühne, stören schließlich das sprachliche System, hier wird „der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt“ (Austin, 1976, S. 42). Was aber tun mit einem Sprechakt im Akt eines Theaterstückes? Eine Drohung, zum Beispiel, die bei Figuren, SchauspielerInnen und Publikum jeweils eine andere Perlokution zur Folge hat? Was tun, mit einem Sprechakt, der gewissermaßen nur innerhalb einer fiktiven Welt einer ist, mit einem Sprechen, das die Mechanismen des ‚gewöhnlichen Gebrauchs‘ der Sprache soweit kopiert, dass es einem Sprechakt zum verwechseln ‚ähnlich‘ wird, dessen Funktion und Wirkweise aber modifiziert? Austin schließt ihn – den ‚unernsten‘, ‚parasitierenden‘ Sprechakt – gleich in der zweiten Vorlesung seiner berühmt gewordenen William James Lectures als „Unglücksfall“ aus seinen Betrachtungen aus (vgl. ebd.).

Das Übel, das Austin aus dem Normalfall ausschließt, ist die Überbordung des intentionalen Sinnes durch das Spiel der Bedeutung: das Übel des Inszenierten, Parodierten, Zitierten, das er parasitär nennt. Während Austin die Inszenierung zu einer Krise des Sinns erklärt, versucht er sie im gleichen Zug als Geringfügigkeit auszuschließen, die dem „Normalfall“ bloß äußerlich sei. Die unernste Verwendung der Sprache sei der normalen Sprache bloß hinzugefügt und als Parasitärform analytisch zu vernachlässigen (Jost, 2000, S. 41).

Dieser Aufzählung der ausgeschlossenen ‚Sonderfälle‘ ließe sich sicherlich auch die Ironie als ‚parodierendes Zitat‘ hinzufügen.

⁸⁴ Iser wirft Searle und Austin daher vor, sich vor der genaueren Beschäftigung mit der Art der Abweichung des literarischen vom Alltagssprachgebrauch durch die vieldeutige Bezeichnung ‚parasitär‘ zu drücken (Iser, 1994, S. 103), in diesem Sinne kritisiert auch Jost, 2000, S. 39ff. Austins Konzeption des Sprechaktes.

Es ist wohl kein Zufall, dass philosophiegeschichtlich gesehen der Begriff der ‚Ironie‘, der sich später in Philosophie und Rhetorik durchsetzt, „aus genau dem Dialog [der platonische Dialog des Sophisten Trasimachos in der Politeia, K.K.] hervorgeht, indem sich, übrigens unter extensiver Berufung auf den Mythos, die Kunst des Philosophen mit der des Politikers gegen die Künste der Nachahmung verbindet“ (vgl. Despoix, 2001, S. 203). Die Ironie wird dort zuerst definiert als die Fähigkeit Sokrates’, durch die Vorspiegelung eigener Naivität den Sophisten ‚vorzuführen‘ und seine Meinungen als ‚Trugbildnerei‘ zu entlarven. Sokrates wendet damit dieselbe Technik an, die der Sophist benutzt, für den die Ironie ursprünglich bezeichnend war. Die Technik des Sophisten besteht nach Platon darin, „sich die Maske des Sokrates“ aufzusetzen (ebd.). Nur produziert der Sophist eben bloß Trugbilder oder täuschende Abbilder, während Sokrates im Dienste der Wahrheit und damit der treuen Ebenbilder (eikōnai) steht.

Die Verbannung der dramatischen Kunst (der Komödie und Tragödie) aus dem idealen Staat – sie begründet sich darin, daß die Kunst auf unendlich nachrangige Weise an der Wahrheit teilhat – und die endgültige Bestimmung der Ironie als der philosophischen Tugend schlechthin scheinen paradigmatisch verkoppelt (Despoix, 2001, S. 203).

Die ‚Schuld‘ der künstlerischen Mimesis, wie der Ironie (in ihrem schlechten Sinne als Verstellung des Sophisten), wie des Mythos nach Barthes, ist es möglicherweise also nicht so sehr, auf einem anderen System zu operieren, sondern ein Verhältnis zu verunsichern – nicht es aufzuheben. Nimmt man Austins Worte ernst, dann stellt der fiktionale Gebrauch der Sprache eine Gefahr für den ‚normalen Gebrauch‘ dar: Er spricht von der „Auszehung [elation]“ der Sprache durch die Fiktion (vgl. Austin, 1976, S. 42). Das Gesamtsystem kann nur wieder stabilisiert werden, wird einem der beiden Systeme eine Nachrangigkeit und damit ein Mangel an Sinn, an Wahrheit, an Wahrhaftigkeit, an Eigenleben attestiert.

Leitgeb distanziert sich von der Metapher des Parasitären. Zum einen aufgrund der historischen Konnotationen durch den Gebrauch dieser Metapher im Naziregime, zum anderen aber, weil das ‚Parasitäre‘ theoretisch ein Problem verdeckt, nämlich „die Unklarheiten über die genaue sprachliche Schichtung von Zeichen, die sich überlagern“ (Leitgeb, 2008, S. 167). Daher ist die Metaphorik „viel mehr Symptom als Lösung eines Problems.“ (ebd.). Die „metakommunikative Position des »Parasiten«“ (ebd.) ist nicht näher bestimmbar. Rein aus terminologischen Problemen, die durch den Metapherngebrauch verdeckt werden können, ist sie wohl kaum zu erklären. Nicht jede fälschlich eingezogene ‚Metaebene‘ muss gleich natürliches Verbreitungsgebiet von Parasiten-Metaphern sein. Viel wahrscheinlicher scheint

der Beleg mit der Bezeichnung ‚parasitär‘ eine Abwehrreaktion zu beinhalten. Aber umso mehr scheint es lohnend, die Spur des ‚Parasiten‘ weiter zu verfolgen.

Der Parasit ist eine problematische Figur der Destabilisierung. Die Bezeichnung ‚Parasit‘ ist nicht von Anfang an auf eine negative Bedeutung im Sinne von ‚Schmarotzer‘ festgelegt gewesen. Als *pará-sitos* (griech.) ist ursprünglich derjenige der ‚mit‘-isst oder der daneben-isst (*sitos* bezeichnet ursprünglich den Weizen, später allgemeiner die feste Nahrung) (vgl. Derrida, 1996, S. 32). Er ist also – ohne Festlegung ob geladen oder ungeladen – Gast, der an der Tafel eines anderen ‚mit-isst‘. *Parasitos* ist daher bar jeder negativen Mitbedeutung zunächst der geladene Tischgast (vgl. ebd.). Das ‚mit‘ kann immer „in der selben schwebenden Bedeutung“ (ebd., S. 31) auch eine Einverleibung bedeuten, im Sinne von „ich esse mit Gabel und Messer“ (vgl. Jost, 2000, S. 4), wie man Tee mit Milch oder ‚mit‘ Käse Wein trinkt (vgl. Derrida, 1996, S. 31). Jedoch „der abschätzige Sinn des schmarotzenden Parasiten pflöpft sich auf eine Bedeutung, die nicht notwendigerweise pejorativ ist“ (Derrida, 1996, S. 32). Der Parasit ist daher überall dort, wo es Kultur gibt, wo also über die reine Bedürfnisbefriedigung hinaus Nahrung zu sich genommen wird, da „sobald Essen Kultur wird, auch Gastfreundschaft ist, das heißt Essen im Raum des Anderen oder Essen ‚mit‘ dem anderen – heißt parasitieren“ (ebd., S. 33). Der Parasit kann dadurch, dass er dazukommt, „das erste ‚andere‘ am Tisch jedes Paares“ ist, zum unerwünschten Dritten werden.

3.3. Leben von den Toten

Der Bezug auf die toten Großväter wird von den Figuren als ‚parasitärer‘ imaginiert. Die Großväter sind Wirte (Demants Großvater war Schankwirt in Galizien) oder werden als solche vorgestellt („Immer musste man beim Großvater einkehren, um sich ein bißchen zu stärken.“ RM, S. 114). Wenn der Text den Enkel die Handlung des Großvaters ‚zitieren‘ lässt – wie im Falle der Rettung des Kaiserbildes, oder der Verletzung am Schlüsselbein bei der Niederschlagung des Streiks der Fabrikarbeiter – dann zitiert er sich notwendigerweise selbst. Der Parasit ist zutiefst mit der Logik des Zitats, oder besser der Abweichung im Zitat verbunden. Ein Text ist aus dieser Sichtweise ein

Zwischenwirt, ein Ort der Übertragung. Es gibt aufgrund der Struktur der Sprache keinen Text ohne Zitat. Und weder Fußnoten noch Klammern aller Art, weder einfache noch doppelte Anführungszeichen noch die Absetzung durch Schriftgröße, Kursivsatz, Einrücken und sonstige Markierungen können verhindern, daß jeder Text von Zitaten infiziert wird. (...) Die Reinheit des Inneren kann nur wiederhergestellt werden, wenn die Klage gegen das Außen als schädliches Supplement geführt wird“ (Krapp, 1996, S. 46).

Der ‚Parasit‘ nimmt auch hier die Rolle eines Destabilisierungsfaktors ein, der, wie die Ironie, die Frage nach der Unterscheidbarkeit von Original und Zitat aufwirft, die z.B. durch einen zweiten Blick auf das Eingangskapitel sich offenbart.

Wenn der ‚Held von Solferino‘, der Großvater Carl Josephs, sich nicht durch die Berufung auf die ‚Wahrheit‘ gegen die Darstellung seiner ‚Heldentat‘ erwehren kann, dann liegt das wie gesagt darin begründet, dass kein Vorrang eines ‚Originals‘ gegenüber der ‚schlechten Kopie‘ der „schamlosen Schreiber“ (RM, S. 14) geltend gemacht werden kann. In Interpretationen des Romans wurde herausgearbeitet, inwiefern diese ‚Vorgeschichte‘ die Verlässlichkeit von historiographischer Geschichtsschreibung in Frage stellt (vgl. Landwehr, 2003, S. 399). Die Schulbuchversion aus Lesebuchstück 15 ist dann nicht mehr nur eine verzerrende Umschreibung, sondern lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers/der Leserin auf Fragen der grundsätzlichen Fiktionalität von narrativen Texten, seien es literarische oder solche, die den Anspruch in sich tragen, ‚Fakten‘ wiederzugeben:

This transformation, a fictionalization of an impulsive gesture into a colorful, heroic deed makes the event more accessible and meaningful to readers. The metamorphosis of historical „fact“ into fiction emphasizes the text’s fictional nature. The schoolbook episode exposes the illusion of truthfulness by serving as a self-reflexive commentary on the novel (ebd.).

Genau genommen wird die Frage nach der „Wahrheit der Fiktion“ nicht erst mit dem Lesebuchstück aufgeworfen. Die extreme Ereignisdichte der im verkürzten Stil der Legende oder Chronik wiedergegebenen ‚Schlachtenbeschreibung‘ im Solferino-Kapitel unterscheidet sich radikal von der ‚Handlungsarmut‘, die die Geschichte von Carl Joseph prägt; sie fällt damit genauso aus dem Gesamtkorpus wie die Lesebuchgeschichte. Der Ratschlag des Kaisers an den Hauptmann „Lassen’s die G’schicht“ verweist laut Steierwald auf die „Dehierarchisierung der einzelnen Textebenen“ (Steierwald, 1994, S. 156): Die Schulbuchgeschichte und die Beschreibung der Taten des Helden zu Beginn des Romans haben alle „den Status einer G’schicht“ (ebd.). Der Text kann nicht an seiner „Faktentreue“, an seiner propositionalen Wahrheit⁸⁵ gemessen, sondern „nur noch nach der Evidenz seiner

⁸⁵ Damerau, 2005, S. 400, unterscheidet zwischen einer „nicht (...) spezifisch ästhetische[n], sondern lediglich (...) ästhetisch vermittelte[n] propositionalen Wahrheit“, der eine „Übereinstimmung zwischen explizit in einem Text formulierten oder impliziten Aussagen und der Wirklichkeit“ (ebd.) voraussetzt und einer Wahrheit im Sinne von „ästhetisch charakterisierend“: „Bei dieser Bedeutung von wahr bzw. ästhetisch charakterisierend wird eine Übereinstimmung (...) zwischen Werk und Wirklichkeit mindestens hinsichtlich *einer* Eigenschaft vorausgesetzt, die charakteristisch für etwas Reales ist bzw. als solche gilt, etwa ein fragmentarisches Werk hinsichtlich des fragmentierten modernen Lebens“ (ebd., S. 40). Damerau sieht die Entwicklung der Kunst über die Zeit von

Sinnkonstruktion im Rahmen einer vorgegebenen kommunikativen Übereinkunft befragt und bewertet werden (...)“ (ebd., S. 155). Woraus die Schilderung des Lebens des „Enkels“ schließlich noch Dynamik gewinnen kann, ist daher nicht mehr durch „die Geschichte selbst, als vielmehr in ihrer ‚Betrachtung‘ und Konfrontation gegeben“ (ebd., S. 156). Im Schicksal Carl Josephs zeigt sich keine Entwicklung, keine zielgerichtete Bewegung. Carl Joseph und die Generation der Enkel begreifen sich nur noch im Verhältnis zu den Toten.

Die Stätten des Gewesenen als Verwesendem sind im *Radetzkmarsch* Ort der Erinnerung. Ein Bild löst Erinnerungen aus, die Lücke in der Reihe wird zum Paradigma der Erinnerbarkeit.

Damals, vor dem großen Kriege, da sich die Begebenheiten zutrug, von denen auf diesen Blättern berichtet wird, war es noch nicht gleichgültig, ob ein Mensch lebte oder starb. Wenn einer aus der Schar der Irdischen ausgelöscht wurde, trat nicht sofort ein anderer an die Stelle, um den Toten vergessen zu machen, sondern eine Lücke blieb, wo er fehlte, und die nahen wie die fernen Zeugen des Untergangs verstummten, sooft sie diese Lücke sahen. Wenn das Feuer ein Haus aus der Häuserzeile der Straße hinweggerafft hatte, blieb die Brandstätte noch lange leer. (...) So war das damals! Alles, was wuchs, brauchte viel Zeit zum Wachsen; und alles was unterging, brauchte lange Zeit, um vergessen zu werden. Alles aber, was einmal vorhanden gewesen war, hatte seine Spuren hinterlassen, und man lebte dazumal von den Erinnerungen, wie man heutzutage lebt von der Fähigkeit, schnell und nachdrücklich zu vergessen (RM, S. 109f.).

Doch diese in einem seltsam altertümelnden oder märchenhaften Ton getroffene Aussage wird konterkariert, einerseits von der Schlachtbeschreibung gleich zu Beginn des Romans, wo die Lücken rasch und ohne viel Aufhebens vom Leutnant geschlossen werden. „Trotta sprang flugs in jede Lücke und schoß aus den verwaisten Gewehren der Toten und Verwundeten“ (RM, S. 7). Auf der Ebene der Figurendarstellung aber wird dieser Beschreibung des ‚goldenen Zeitalters der Erinnerung‘ durch die (anlässlich der Bereinigung der Spionage-Affäre ‚Jedlicek‘ beschriebene) phänomenale Fähigkeit der Offiziere, ‚alles zu vergessen‘, widersprochen.

Von Hauptmann Jedlicek war nicht mehr die Rede. Er versank in jene rätselhafte, stumme Vergessenheit, aus der man ebensowenig wiederkehren konnte wie aus dem Jenseits. Er versank in den militärischen Untersuchungsgefängnissen der alten Monarchie, in den Bleikammern Österreichs. Wenn den Offizieren gelegentlich sein Name einfiel, verscheuchten sie ihn sofort. Das gelang den meisten dank ihrer natürlichen Anlage, alles zu vergessen. Ein neuer Hauptmann kam, ein gewisser Lorenz (...) (RM, S. 273).

Die Erinnerungsfähigkeit wird also wesentlich von der Integrierbarkeit der Erinnerung in das Weltbild und der gesellschaftlichen Akzeptanz des Erinnerten geprägt. An den beim Duell gestorbenen Max Demant erinnert man sich wohl auch nicht mit angenehmen Gefühlen, aber er ist gerade durch den Vollzug des sozial vorgeschriebenen Rituals zu Tode gekommen. Der

einem propositionalen Wahrheitsbegriff hin zu dem Begriff der Wahrheit als ästhetische Charakterisierung der Wirklichkeit im 20. Jh. geprägt (vgl. ebd., S. 435).

Hauptmann Jedlicek, im Regiment als „guter Kerl“ (RM, S. 237) bewundert, mit der Vitalität und Stärke ausgestattet, die ihm scheinbar erlaubt, den negativen Einflüssen der Sümpfe im Grenzland zu widerstehen, erweist sich letztlich als Spion, der Paradedfall der Korruption, des Feindes im Inneren.

Der positive Bezug auf die Erinnerungskultur von ‚damals‘ wird durch die Rolle, die Erinnerung für die Hauptfigur Carl Joseph spielt, gebrochen. Sein Bezug auf die Vergangenheit konstituiert sich wesentlich über die Leichen, die scheinbar seinen Weg säumen. An die Toten wird dabei tatsächlich als Tote – nicht als ehemals nahe stehende Lebende – gedacht, nicht die Erinnerung an die Personen, wie sie im Leben waren, steht im Vordergrund sondern der Umstand, dass sie tot sind. Als Tote üben sie eine erotische Anziehungskraft auf Carl Joseph aus. Deutlich wird das im Nachdenken über Frau Slama, die erste Liebschaft Carl Josephs, deren Tod im Kindbett er meint zu verantworten.

Noch lagen auf seiner Haut die Spuren der liebkosenden Hände der toten Frau, und in seinen eigenen, warmen Händen barg sich noch die Erinnerung an ihre kühle Brust, und mit geschlossenen Augen sah er die selige Müdigkeit in ihrem liebessatten Angesicht, den offenen, roten Mund und den weißen Schimmer der Zähne, den lässig gekrümmten Arm, in jeder Linie des Körpers den fließenden Abglanz wunschloser Träume und glücklichen Schlags. Jetzt krochen die Würmer über Brust und Schenkel, und gründliche Verwesung zerfraß das Gesicht. Je stärker die gräßlichen Bilder des Zerfalls vor den Augen des jungen Mannes wurden, desto heftiger entzündeten sie seine Leidenschaft. Sie schien in die unbegreifliche Unbegrenztheit jener Bezirke hinauszuwachsen, in denen die Tote verschwunden war. Wahrscheinlich hätte ich sie gar nicht mehr besucht! dachte der Leutnant. Ich hätte sie vergessen. Ihre Worte waren zärtlich, sie war eine Mutter, sie hat mich geliebt, sie ist gestorben! Es war klar, daß er Schuld an ihrem Tode trug. An der Schwelle seines Lebens lag sie, eine geliebte Leiche (RM, S. 40f.).

Die Vergangenheit wird also nicht an einem bestimmten Ort ‚lebendig‘, „vielmehr entsteht erst aus der Konfrontation mit dem Tod, mit dem Nicht-Ort dieser absoluten Metapher, ein Verhältnis zur Vergangenheit“.⁸⁶ (Steierwald, 1994, S. 64). Daher werden auch „die Gräber ein letztmöglichster Ort des Gedächtnisses“ (ebd.).

Im Ulanenregiment lernt Trotta seinen ersten wirklichen Freund kennen, den jüdischen Regimentsarzt Max Demant. Seine Freundschaft mit Demant kommt ihm aber erst mit deren Ende zu Bewusstsein. Die Sprachlosigkeit Trottas angesichts der Gerüchte um seine

⁸⁶ Diese Erinnerungskultur entspricht der jüdischen Tradition, in der „sich das historische Selbstverständnis nicht an einem bestimmten geographischen Ort [lokalisiert], sondern der Raum des vergangenen und gegenwärtigen Lebens (...) erst durch Erinnerung geschaffen [wird].“ (Steierwald, 1994, S. 65). In diesem Sinne schaffen für Roth die begraben Toten die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Ort; nicht der Ort der Geburt in seiner Zufälligkeit, sondern der Ort, an dem die Nächsten begraben sind, kann Heimat genannt werden (vgl. Roth, 1991, S. 168).

Beziehung zur Frau des Regimentsarztes lässt ihre Freundschaft zerbrechen. Da erinnert sich Trotta an ein gemeinsames Gespräch am örtlichen Friedhof:

Auf einmal weiß er, daß der Regimentsarzt seit Wochen sein Freund ist; ein Freund! Sie haben sich jeden Tag gesehn. Einmal ist er mit dem Regimentsarzt auf dem Friedhof, zwischen den Gräbern, spazierengegangen. »Es gibt so viel Tote«, sagte er Regimentsarzt. »Fühlst du nicht auch, wie man von den Toten lebt?« »Ich lebe vom Großvater«, sagte Trotta. Er sah das Bildnis des Helden von Solferino, verdämmernd unter dem Suffit des väterlichen Hauses. (...) Sie waren Enkel, sie waren beide Enkel (RM, S. 87f.).

Die Gräber sind „Orte der Abwesenheit“ (Steierwald, 1994, S. 65). Durch sein Schweigen sorgt der „Ritter der Wahrheit“ dafür, dass von ihm nichts zurückbleibt als der Grabstein, „ein verschollener Ruhm und das Porträt“ (RM, S. 23). Seinem eigenen Sohn hat er aus Scham seiner Frau gegenüber, der Tochter eines höheren Beamten, den Großvater nie vorgestellt. Erst als der Großvater tot ist, wird ihn der Junge zu Gesicht bekommen. Der Vater appelliert an den Sohn „Vergiß’ ihn nicht, den Großvater!“ – eine Anweisung, die für den Enkel schließlich zum quälenden Zwang wird („Die Toten! Ich kann die Toten nicht vergessen! Vater, ich kann gar nichts vergessen. Vater!“, RM, S. 163). An diesen Relikten der Vergangenheit wird sich der Enkel Carl Joseph sein Lebtag lang abarbeiten. Die Geschichte des Großvaters ist für den Enkel in keiner Weise verfügbar. Er vermag es nicht, sich zu dieser Geschichte in sinnvolle eine Relation setzen, sodass sie für ihn „nie den Status der Wahrheit besitzen“ (Steierwald, 1994, S. 157) kann. Daher ist für Carl Joseph auch kein sinnvoller Bezug zu dem Porträt möglich; für den Enkel bleibt schließlich nur der leere Rahmen übrig:

Von Jahr zu Jahr schien das Bildnis blasser und jenseitiger zu werden, als stürbe der Held von Solferino noch einmal dahin, als zöge er sein Andenken langsam zu sich hinüber und als müßte eine Zeit kommen, in der eine leere Leinwand aus dem schwarzen Rahmen noch stummer als das Porträt auf den Nachkommen niederstarren würde (RM, S. 36).

Erinnern ist nur möglich unter dem Zeichen der Unverfügbarkeit des Erinnerten, das nicht vergessen werden kann. Es ist also weniger Erinnern an das Vergangene, sondern ein Eingedenken an die Vergänglichkeit. Diese Unverfügbarkeit kann im Sinne eines Todes des Heldenmythos für den Enkel gelesen werden, denn er kommuniziert nicht mehr.

Was für einen ironischen Effekt auf der Textebene sorgt, die scheiternden Versuche der Wiederholung, ist für die Figuren bitterer Ernst. Denn mag der Erzähler ironisch sein, die dargestellten Handlungen in ihrer Zitathaftigkeit ironisch wirken, die Figuren sind es kaum (s.o.). Ihr Verhängnis ist es, in einer Welt der Tradition zu leben, die mit zunehmender Bedrohung der Ordnung immer exakter Wiederholungen eines rigiden Rituals fordert. So wird

schon der kleine Carl Joseph vom Vater abgeprüft und darf sich beim Zitat der Definition des Begriffes ‚Subordination‘ keine auch noch so kleine Abweichung erlauben.

Plötzlich fragte er: »Was ist Subordination?« »Subordination ist die Pflicht des unbedingten Gehorsams«, deklamierte Carl Joseph, »welchen jeder Untergebene seinem Vorgesetzten und jeder Niedere...« »Halt!« unterbrach ihn der Vater und verbesserte: »...sowie auch jeder Niedere dem Höheren« - und Carl Joseph fuhr fort: »zu leisten schuldig ist, wenn...« - »sobald«, korrigierte der Alte, »sobald diese die Befehlsgebung ergreifen.« Carl Joseph atmete auf. Es schlug zwölf (RM, S. 27).

Das wird hier unter ‚Subordination‘ verstanden: Der unbedingte Gehorsam in Form von buchstabengetreuer Wiederholung. Die Verwendung des exakten Wortlautes – die Abweichungen, die Carl Joseph durch den Gebrauch der üblicheren Konnektoren bewirkt, scheinen keinerlei Bedeutungsunterschied zu bedingen, weshalb die pedantischen Ausbesserungen des Vaters auch so gemein wirken – ist der Beweis dieses Gehorsams. Durch den Einsatz der gebräuchlicheren Bindewörter wird das sprachliche Register um eine Winzigkeit von seinen Anklängen an das *genus grande* in Richtung *genus humile* verschoben. Mag Carl Joseph’s Version auf den ersten Blick vom Sinn absolut mit der Vorgabe des Vaters übereinstimmen: Der Bedeutungsunterschied besteht in der Abweichung von der Vorlage selbst. Diese winzige Verschiebung ist ‚Insubordination‘, Zeichen eigenständigen Denkens, das Sinn interpoliert, anstatt wortgetreu zu wiederholen. Doch ebenso wie das sprachliche Zitat ist die Performanz vorgeschriebener Handlungen immer mit der Abweichung verbunden. Das Nicht-Anerkennen dieser notwendigen Abweichungen – das eine Anerkennung der Unverfügbarkeit eines Originals zur Voraussetzung hätte – führt zu einem erstarrten Traditionalismus, der als sinnentleert und mechanisch empfunden wird.

Diese Mechanik verbindet sich nicht von ungefähr mit dem Militarismus; im militärischen Gehirn reihen sich Gedanken an Gedanken in festgelegter Reihenfolge wie in einer lückenlosen Befehlskette, stehen Phrasen parat wie gehorsame Soldaten. Als Carl Joseph den Verdacht hegt, dass sein Bursche eine Geliebte hat, beginnt auch schon das militärische Gehirn zu arbeiten:

Ich werd’ ihn einsperren, bis er blau wird! dachte der Leutnant Trotta. Aber gleichzeitig spürte er wohl, dass er diese Phrase nicht selbständig gedacht und ernst gemeint hatte. Es war eine mechanische Wendung, ewig parat in seinem militärischen Gehirn, eine von zahllosen mechanischen Wendungen, die in den militärischen Gehirnen Gedanken ersetzen und Entscheidungen vorwegnehmen (RM, S. 252f.).

Auf der Suche nach dem Ausweg suchen die Figuren fieberhaft nach einem ursprünglichen Dasein als Wirt – nach einer verbürgten Wahrheit in der Vergangenheit. Die Großväter selbst scheinen es den Vätern verwehrt zu haben mit diesem heilen Ursprung in Kontakt zu treten.

Als der spätere Bezirkshauptmann einmal Lust bekommt seine juristische Karriere aufzugeben und das Gut des Vaters zu verwalten wird er mit den Worten „Es ist zu spät! Du wirst in deinem Leben kein Bauer und kein Wirt!“ (RM, S. 22) abgewiesen. Die Enkel verzehren sich in Folge nach dem bauerlichen Leben der Vorfahren, das sich Carl Joseph als schöne Idylle ausmalt.

Carl Joseph, Freiherrn von Trotta, blieben die Tiere gleichgültig. Manchmal glaubte er, in sich das Blut seiner Ahnen zu fühlen: sie waren keine Reiter gewesen. Die kämmende Egge in den harten Händen, hatten sie Schritt für Schritt auf die Erde gesetzt. Sie stießen den furchenden Pflug in die saftigen Schollen des Ackers und gingen mit geknickten Knien hinter dem wuchtigen Zweigespann der Ochsen einher. (...) Der Vater des Großvaters war noch ein Bauer gewesen. Sipolje war der Name des Dorfes, aus dem sie stammten. Sipolje: das Wort hatte eine alte Bedeutung. Auch den heutigen Slowenen war es kaum mehr bekannt. Carl Joseph aber glaubte es zu kennen, das Dorf. Er sah es, wenn er an das Porträt seines Großvaters dachte, das verdämmernd unter dem Suffit des Herrenzimmers hing. Eingebettet lag es zwischen unbekannten Bergen, unter dem Glanz einer unbekannten Sonne, mit armseligen Hütten aus Lehm und Stroh. Ein schönes Dorf, ein gutes Dorf! Man hätte seine Offizierskarriere darum gegeben! Ach, man war ja kein Bauer (...) (RM, S. 60f.).

Die häufige Betonung, dass das Dorf ‚unbekannt‘ ist, und die eingeschobene Erzählerrede, die Carl Joseph lediglich den „Glauben“ lassen, weisen aber subtil auf die Unverfügbarkeit dieses Ursprungs hin, ebenso wie der Umstand, dass zwar von einer alten Bedeutung des Wortes Sipolje⁸⁷ die Rede ist, diese Bedeutung aber nicht genannt wird. ‚Sipolje‘ steht für den selbstidenten Ursprung, mit Si-polje, mit dem Auslöschen der Bedeutung, stellt sich Carl Joseph ein leeres Projektionsfeld (slow. polje: Feld; „si“: „du bist“ oder refl. „sich“⁸⁸) für seine Träume vom einfachen, bauerlichen Leben zur Verfügung. Sprachlich wird an dieser Stelle hintergründig ein Zusammenfall von Name des Dorfes, Bedeutung und Dorf in einem

⁸⁷ Joseph Roths ‚Sipolje‘ ist ein utopischer Ort; ein ‚Sipolje‘ in Slowenien lässt sich nirgends auf der aktuellen Landkarte finden (ein Dorf dieses Namens findet sich nur im nördlichen Kosovo, in der Nähe von Mitrovicë; es ist also ehem. serbisch; zu Zeiten der Monarchie lag es auf osmanischem Gebiet). Mit der Wahl eines utopischen Ortes wird wiederum mit der Erwartungshaltung des Lesers/der Leserin historischer Romane gespielt, der/die etwas ‚Wirkliches aus der realen Welt‘ im Roman wiederzuentdecken wünscht. Zalaznik resümiert bezüglich der Frage nach der Existenz eines historischen ‚Sipolje‘ dass Joseph Roth „einzelne Fakten, die nicht immer stimmig sind, einzig und allein im Hinblick auf die Totalität des Werkes [benutzt]. Auf die historische Wahrheit kommt es ihm erst gar nicht an. Für den Verlauf der beiden Romane ist es auch völlig unwichtig, ob die Trotta's echte oder erfundene Slowenen, ob das slowenische Sipolje, das es nach dem Willen des Autors gar nicht mehr gibt, in Slowenien zu finden oder eher in Bosnien zu suchen ist. Joseph Roth und seine Leser wissen, dass diese Art von Stimmigkeit und Richtigkeit die dichterische Wahrheit, die auf dem Gebiet des Ästhetischen liegt, nicht wahrscheinlicher macht“ (Zalaznik, 2002, S. 19). Harmlos und possierlich scheint hier dieses Spiel anscheinend nur zum Vergnügen der LeserInnen und InterpretInnen ins Werk gesetzt. Hinzuzufügen wäre dieser Feststellung allerdings, dass der Text dem, was als historische Wahrheit gesetzt wird nicht einfach indifferent gegenübersteht, sondern den Wahrheitsanspruch der Historiographie permanent hinterfragt.

⁸⁸ Bei einer etymologischen Herleitung wäre ‚si‘ als Schwundstufe eines Adjektivs wahrscheinlicher. In Frage käme z.B. ‚siv‘ slow. für ‚grau‘.

unbestimmten Pronomen ‚es‘ inszeniert.⁸⁹ Es ist der vergebliche Versuch, den Abstand zwischen Name und dem damit bezeichneten Ort zu tilgen, die Bedeutung des Wortes soll im kollektiven Vergessen der Bedeutung wieder mit dem bezeichneten Gegenstand zusammenfallen. Das ist der Traum von der Aufhebung der ursprünglichen Teilung, die mit der Schrift in die Welt gekommen ist, die sehnstichtige Suche nach einer ursprünglichen, ungeteilten Präsenz.⁹⁰ Ein Zustand, in der sich die Welt der Großväter befand, eine Welt der Unmittelbarkeit, nicht auf Abbilder und ihren Wiederholungscharakter angewiesen. Dieser utopische Zustand vor der Spaltung wird in die Vergangenheit zurückverlegt und als verloren betrauert; dieser Verlust „des Eigentlichen, der absoluten Nähe, der Selbstpräsenz“ ist aber

in Wahrheit Verlust dessen, was nie stattgehabt hat, einer Selbstpräsenz, die nie gegeben war, sondern erträumt und immer schon entzweit, wiederholt, unfähig, anders als in ihrem Verschwinden in Erscheinung zu treten (Derrida, 1974, S. 197).

3.4. Von der Unverfügbarkeit des Ursprungs und dem Leben der Klischees

Auf kompositorischer Ebene zeugt das Spiel mit dem Zitat für den *Radetzkmarsch* von einer tiefen Kenntnis der Unverfügbarkeit des als ursprünglich und ungeteilt imaginierten Originals, dem die Figuren nachjagen.

Als Intertext finden sich im *Radetzkmarsch* zahlreiche Bezugnahmen auf Klischees, die dem Kontext des österreichischen ‚Zeitromans‘ über die Habsburger Armee entstammen.⁹¹

Most of Roth's plot and characters are blatantly unoriginal. Many of the social and historical details are clichés (Foster, 2001, S. 360).

⁸⁹ Das Pronomen ‚es‘ in „war es kaum mehr bekannt [Hervorhebung, K.K.]“ legt eine anaphorische Lesart nahe, die ‚es‘ auf „das Wort“ bezieht. Dasselbe ‚es‘ in „glaubte es zu kennen [Hervorhebung, K.K.]“ wird durch das nachgeschobene „das Dorf“ aber als kataphorisches ‚es‘ kenntlich gemacht. Damit bleibt nun der Bezug des vorangehenden ‚es‘ in „war es kaum mehr bekannt [Hervorhebung, K.K.]“ im Ungewissen.

⁹⁰ Derrida beschreibt in der *Grammatologie* den Akt des ‚Benennens‘ als erste Gewalt. Denn der Eigenname ist „nur (...) die Bezeichnung einer Zugehörigkeit und sprachlich-soziale Klassifizierung“ und schreibt das eigentlich Eigene in ein „System von sprachlich-sozialen Differenzen“ ein (ebd. S. 196). „[D]as ist die ursprünglichste Gewalt der Sprache, die darin besteht, den absoluten Vokativ in eine Differenz einzuschreiben, zu ordnen, zu suspendieren. Das Einzige *im* System zu denken, in das System einzuschreiben. Das ist die Geste der Ur-Schrift: Ur-Gewalt (...)“ (Derrida, 1974, S. 197).

⁹¹ Foster 2001, 360ff. erläutert im Detail die intertextuellen Bezüge des *Radetzkmarsch* zu der zeitgenössischen, produktiven und reichhaltigen Literatur, die die Habsburger Armee zum Thema hat. Zum einen sind das kleine Feuilletonstücke, genannt Militärhumoresken bei Autoren wie Torresani, Teuber, Söhnstorff und Roda Roda. Zum anderen Bezüge zu Texten aus einem Sub-Genre populärer Liebesgeschichten; die in Anlehnung an die *Novellen* von Ferdinand von Saar entstandenen Romane über Leben und Liebe habsburgischer Offiziere bei Autoren wie Auer-Walborn und Irma Höfer. Und schließlich gibt es Anklänge an kritische Romane, die die Zustände in der Armee anprangern, wie Oswalds „Aus einer kleinen Garnison“. Ähnlichkeiten lassen sich insbesondere über das Motiv- und Typenrepertoire herstellen.

Der naive Leutnant verwickelt in eine Affäre mit einer älteren Frau; der Offizier, der in Ehrenhändel verwickelt wird, die zu einem Duell führen, in dem sein bester Freund den Tod findet; der Offizier, der als Bürge für die Spielschulden seiner Kameraden einsteht, der Offizier, der sich verschuldet um eine Liebhaberin bei Laune zu halten, der Offizier, der überlegt die Armee zu verlassen und schließlich auch austritt, aber zurückkehrt, sobald zu den Waffen gerufen wird. Das alles sind Klischees über das Heeresleben aus der Literatur rund um die Habsburger Armee.⁹² Die leichte Identifizierbarkeit dieser Versatzstücke des Kasernenromans hat Musil vermutlich zu seinem durch Morgenstern überlieferten harten Urteil über den *Radetzkmarsch* geführt, es sei „ein sehr hübsch geschriebener Kasernenroman“ (Morgenstern, 2008, S. 97). Diese der Kasernenliteratur entstammenden Klischees prägen einerseits den *Radetzkmarsch*, andererseits gibt dieser sie nicht einfach wieder, sondern reflektiert sie kritisch in ihrem Einfluss auf das Denken der Figuren. In dem ersten Gespräch zwischen Max Demant und Carl Joseph von Trotta erwähnt Demant, dass sein Großvater jüdischer Schankwirt in Galizien war. Das löst folgenden Klammergedanken bei Carl Joseph aus:

(Ein Jude war der Doktor Demant. Alle Anekdoten enthielten jüdische Regimentsärzte. Zwei Juden hatte es auch auf der Kadettenschule gegeben. Sie waren dann zur Infanterie gekommen) (RM, S. 73).

Der Text zeigt eine durch Klischee und Stereotyp geprägte fiktive Wirklichkeit (Demant ist Jude und Regimentsarzt), wodurch er innerhalb der Diegese den gesellschaftlichen Einfluss dieser Klischees glaubhaft machen und hervorheben kann. Die Nähe des Stereotyps und der Phrase zum modernen Mythos als einer diskontinuierlichen Erzählung hat Barthes bereits herausgearbeitet. (vgl. Barthes, 2005, S. 73) Der Text aber deutet auch die gesellschaftlichen Ursachen für die Entstehung des Klischees an. Regimentsarzt zu werden ist für jüdische Mitglieder der Armee einzige Aufstiegsmöglichkeit. Dass die anderen jüdischen Schüler auf

⁹² Vgl. ebd., S. 360f., dass diese Klischees über die Zustände beim Heer bereits weiten Bevölkerungsschichten bekannt waren, beweist z.B. das Stück „Soldatenleben im Frieden. Ein zensurgerechtes Militärstück, in das jede Offizierstochter ihren Vater ohne Bedenken führen kann“ (1910). Alfred Polgar und Egon Friedell verfassten es, nachdem Roda Rodas und Carl Rösslers satirische Militärhumoreske „Der Feldherrnhügel“ (1910) durch die habsburgische Zensur verboten worden war. Hier wird die genaue Kenntnis diverser Klischees über das Heeresleben beim Publikum vorausgesetzt, da die Komik des Stückes auf dem Bild der ‚verkehrten Welt‘ aufbaut. Das Heeresleben wird im Stile eines Propagandastückes, als das genaue Gegenteil dessen geschildert, was der landläufigen, nicht eben schmeichelhaften Vorstellung entspricht. In der Übertriebenheit dieser klischeehaften Darstellung (die Militärs als Tugendbolde, die ZivilistInnen als böartige VerführerInnen in der Militäridylle) werden die ‚Gegenklischees‘ als Lügen entlarvt und das Stück gerät zu einer bitterbösen Satire nicht nur auf die Zustände in der habsburgischen Armee sondern auch auf die Anstrengung von Zensur und Propaganda jede Kritik an der habsburgischen Armee zu ersticken (vgl. Innerhofer, 1996, S. 186).

der Kadettenschule zu den Infantristen kommen (nicht etwa wie Carl Joseph zur sozial höhergestellten Kavallerie), zeigt auf, dass Juden in der habsburgischen Armee nur in Ausnahmefällen Karriere machen. An diese gesellschaftlich hergestellten Phänomene schließt der moderne Mythos an und macht sie zu scheinbar ‚natürlichen‘ und ‚richtigen‘. Der Text versucht hier, ganz im Sinne von Barthes, das scheinbar ‚Natürliche‘ wieder in seiner gesellschaftlichen und kulturellen Gemachtheit einsichtig zu machen. Das der Gedanke in Klammer wiedergeben wird transportiert ein Stück weit das Nebenher, den Eindruck des Diffusen, das das Auftauchen des modernen Mythos, als eine knapp unterhalb der Bewusstseinsschwelle agierende Vorstellung, auszeichnet. „[D]as im mythischen Begriff enthaltene Wissen konfus, aus unbestimmten, unbegrenzten Assoziationen gebildet“ (Barthes, 2003, S. 99).

Explizit literarische Klischees prägen das Denken der Figuren im *Radetzkmarsch* in großem Maße. Demant verteidigt sich gegen Vorwürfe seines Stiefvaters, er ließe seine Frau zu oft mit seinem neuen Freund Trotta allein, mit den Worten:

»Ich habe gar keine Veranlassung, lieber Papa, Eva oder meinem Freund zu mißtrauen.« Er sagte es zögernd, der Regimentsarzt. Es klang ihm selbst wie eine ganz fremde Wendung, entnommen irgendeiner fernen Lektüre, abgelauscht einem vergessenen Schauspiel (RM, S. 81).

Die Klischeehaftigkeit des eigenen Denkens wird zuerst Max Demant, dann zunehmend auch Carl Joseph bewusst. Damit kann der Mythos nicht mehr in seiner ursprünglichen Vitalität als Oszillation zwischen Form und Sinn bestehen. Der „Kreislauf von Form und Sinn“ (Barthes, 2003, S. 105) wird unterbrochen. Die Figuren gehen, ohne sich bewusst dafür entschieden zu haben, vom Zustand des Lesers des Mythos zum Mythologen über (vgl. ebd.). Wiewohl die Figuren selbst Zweifel hegen, ob solche ‚Wendungen‘ zutreffend seien, können sie sich ihnen nicht entziehen, da sie keine Worte abseits der gesellschaftlich vorformulierten Phrasen finden, sich auszudrücken, da die ‚Wendungen‘ nicht nur bereits in ihre Gedanken, sondern auch in ihre Gefühle eingegangen sind:

Er ist verrückt geworden, denkt der Leutnant. Und: Es ist zerbrochen! Es ist etwas zerbrochen. Es ist als hätte er ein dürres, splitterndes Zerbrechen vernommen. Gebrochene Treue! Fällt ihm ein, er hat die Wendung einmal gelesen (RM, S. 87).

Als er die Frau des verstorbenen Freundes Max Demant besucht, kann Trotta durch den Rückgriff auf das Klischee der *Femme fatale* die Schuld für den Tod des Freundes zuschieben und sich so zum Rächer des Freundes aufspielen.

Frau Demant saß, wie er, die Ellenbogen auf die Knie gestützt, das Kinn in den Händen und die Augen auf den Teppich gerichtet. Sie wartete wahrscheinlich auf ein tröstliches Wort, auf ein Almosen. Er schwieg. Er genoß das wonnige Gefühl, den Tod des Freundes durch ein hartherziges Schweigen fürchterlich zu rächen. Geschichten von gefährlichen, kleinen, Männer mordenden, hübschen Frauen, oft wiederkehrend in den Gesprächen der Kameraden, fielen ihm ein. Zu dem gefährlichen Geschlecht der schwachen Mörderinnen gehörte sie höchstwahrscheinlich. Man mußte trachten, unverzüglich ihrem Bereich zu entkommen (RM, S. 116f.).⁹³

Er selbst, durch seinen zumindest unvorsichtigen Umgang mit Frau Demant, sein Schweigen dem Freund gegenüber, seine Untätigkeit, als auch das Regiment, das den Vollzug des Rituals gefordert und der reiche Schwiegervater, der nicht bereit gewesen war, dem Schwiegersohn die nötigen finanziellen Mittel für einen lang gewünschten Neuanfang als Arzt außerhalb der Armee zur Verfügung zu stellen, ziehen sich kollektiv mit einem wiederholten „Es war nix mehr zu machen!“ (RM, S. 119) aus der Verantwortung.

Aber nicht nur die inhaltliche Verwendung der Klischees sondern auch die Hinweise auf die Lektüreerlebnisse der Protagonisten bringen die Intertexte ins Spiel. Mit diesen Versatzstücken verweist der Text auf seinen literarischen Kontext. Laut Foster streicht er damit seine eigene Fiktionalität hervor:

Radetzkymarsch advertises its status as fictional construct through repeated references to clichéed views of the Habsburg army and the tales that the characters themselves know (Foster, 2001, S. 364).

Als Carl Joseph als Folge seiner Verletzung bei der Niederschlagung des Arbeiterstreiks im Krankenhaus liegt, erinnert er sich an die Lektüreempfehlungen des Vaters und vertreibt sich die Zeit mit Lesen. Später fallen ihm die Texte wieder ein:

Er dachte an die Militärhumoresken, die er in schmalen, grüne gebundenen Bändchen in der Bibliothek des Spitals gelesen hatte. Da wimmelte es von rührenden Offiziersburschen, ungeschlachten Bauernjungen mit goldenen Herzen. Und obwohl Leutnant Trotta keinerlei literarischen Geschmack besaß und obwohl ihm, wenn er zufällig das Wort Literatur hörte, lediglich das Drama »Zirny« von Theodor Körner einfiel und gar nichts mehr, hatte er doch einen dumpfen Widerwillen gegen die wehmütige Sanftheit jener Büchlein und gegen ihre goldenen Gestalten empfunden (RM, S. 255).

Der Text reflektiert sich selbst durch das Zitieren von Klischees aus der Tradition der Kasernenromane durch die Figuren. Er verweist damit auf seinen eigenen Status als „Zwischenwirt“ (Krapp, 1996, S. 46).

⁹³ Unter anderem in Bezug auf diese Stelle ist dem *Radetzkymarsch* der Vorwurf sexistischer Frauendarstellung gemacht worden (vgl. Wörschig, 1996). Dieser Vorwurf ist insb. bei der Darstellung von Eva Demant nahe liegend, aber wichtig festzustellen ist auch, dass diese Passage in erlebter Rede gehalten ist und die Gedanken eines Protagonisten wiedergibt, der ständig auf Klischees als gedankliche Krücken zurückgreifen muss, wenn er nicht weiter weiß. Damit ist dieser Vorwurf nicht restlos entkräftet, schließlich wird dem Klischee auch Wirklichkeitsgehalt zugeschrieben (s.u.).

Im Anschluss an oben zitierten Widerwillen Carl Josephs gegen die stereotype Vorstellung vom ‚treuen Offizierbruschen mit dem goldenen Herzen‘ heißt es im Erzählerkommentar:

Er war nicht erfahren genug, der Leutnant Trotta, um zu wissen, daß es auch in der Wirklichkeit ungeschlachte Bauernburschen mit edlen Herzen gab und daß viel Wahres aus der lebendigen Welt in schlechten Büchern abgeschrieben wurde; nur eben schlecht abgeschrieben (RM, S. 255f.).

Diese Stelle ist doppelt interessant. Zum einen lässt sich hier langsam ein Mechanismus erkennen. Dass der Text das ganze abgenutzte Inventar der Kasernenromane aufruft, wie auch Magris feststellen muss, dass die Elemente aus dem Habsburgermythos, auf die der Text zurückgreift, bereits stereotyp und abgedroschen sind und der Roman trotzdem nicht zum trivialen ‚Kasernenroman‘ verkommt, liegt an der Bereitschaft, den Gebrauch dieser Klischees sowie ihren Einfluss auf die Figuren zu thematisieren. Diese Bereitschaft zur ‚Illusionsbrechung‘ ist es, die die bereits altbekannten Charaktere „als neue, ursprüngliche und lebendige Gestalten“ (Magris, 1966, S. 264) erscheinen lässt.

Die Existenz des (literarischen) Klischees aber, so der Erzählerkommentar, spricht nicht gegen das Vorhandensein solcher Phänomene in der (fiktiven) Wirklichkeit. Das Klischeehafte ist kein Argument gegen den Wahrheitsgehalt der Sache, der literarische Geschmack nicht Vorraussetzung für Erkenntnis. Nur die Protagonisten des Romans, selbst schon Zyniker und misstrauisch dem Mythischen gegenüber geworden, sind zu unerfahren zu wissen, „daß viel Wahres aus der lebendigen Welt in schlechten Büchern abgeschrieben wurde; nur eben schlecht abgeschrieben.“ (RM, S. 256) So ist also der Umgang des Helden von Solferino mit dem Lesebuchstück deswegen ein verfehlter, weil er, unvertraut mit dem Regeln narrativer Fiktion („Er las keine Bücher, der Hauptmann (...)“ RM, S. 12), nicht unterscheiden kann zwischen einer bloß ‚schlechten Darstellung‘ und einer ‚falschen Darstellung‘. Die Stelle ist ambivalent. Zum einen kann sie gedeutet werden als die Erklärung für die Welten, die zwischen dem ‚Helden von Solferino‘ und seinem Enkel liegen:

[T]he gulf between Carl Joseph and his grandfather may well be understood as the lack of self-consciousness in the latter (not a ‘reader’ in any sense) and the constant quest for images in the former, but that is not the whole story. There may be truth even in badly written books (Foster, 2001, S. 364).

So versucht der Text wieder einen letztgültigen Referenten an das Ende der Kette der Zitate zu setzen.

Zum anderen kann aber aus der „lebendigen Wirklichkeit“ bloß wieder „abgeschrieben“ werden. Die Möglichkeit des schlechteren oder besseren „Abschreibens“ aus der (lebendigen) Wirklichkeit stellt diese als selbst textförmig verfasst vor. Was, wenn diese Stelle als

selbstreferentieller Verweis auf die Romanwirklichkeit gelesen wird, unbestritten zutrifft, wo ja in der Gestalt des Burschen Onufrij tatsächlich der besagte Offizierbursche mit goldenem Herzen – wie direkt aus einer der Militärhumoresken entsprungen – auftritt. Aber mit dieser Verweis auf die ‚Wirklichkeit als Text‘ wird das Verhältnis zwischen Original und Zitat neuerlich in Frage gestellt. Die lebendige Wirklichkeit ist ebenfalls textuell verfasst, ihr Vorrang gegenüber den schlechten Büchern ergibt sich nicht aus einer größeren Faktentreue, einer propositionalen Wahrheit, sondern einer ihr inhärenten ästhetischen Wahrheit (Terminologie vgl. Damerau, 2005, insb. S. 400f.).

We cannot glimpse at history. We can only compare one book with another book (Munz, 1977, S. 221).

3.5. Zusammenfall von Natur und Geschichte. Krieg und Gewitter brechen aus.

Am Höhepunkt des Romans kommt es zum Zusammenfall von Natur und Geschichte im Zeitpunkt des Umbruchs. Gerade als die Nachricht von der Ermordung des Thronfolgers in dem abgelegenen Lustschloss des Grafen Chojnicki eintrifft, wo zudem zu diesem Zeitpunkt ein Fest zur Probe der Feier des hundersten Regimentsjubiläums abgehalten wird, geht ein gewaltiges Gewitter nieder. Durch diese Koinzidenz wirkt die Nachricht von der Ermordung des Thronfolgers, die sich, wie es so häufig der Fall ist, zuerst in der Form des Gerüchtes verbreitet, geradezu ‚schicksalhaft‘, als hätte dieses Ereignis die Welt eben in ihren Grundfesten erschüttert. Aber ist es vielleicht nur der Umstand, dass die Unterscheidung zwischen natürlicher Ursache und höherer Gewalt im Kunstwerk schwierig ist, „weil die kompositorische Motivation auf das Gefüge des Geschehens sozusagen einen »finalisierenden Schatten« wirft“ (Martinez, 1996, S. 29), der diesen Eindruck erweckt?

Kunstgriffe, die der Komposition eines Textes geschuldet sind, lassen sich innerhalb der erzählten Welt oft als Eingriffe numinoser Mächte deuten. Es ist gewiss eine kompositorische Leistung, wie die umständlichen und von ungelösten Fragen der Etikette erschwerten Vorbereitungen für ein unwesentliches gesellschaftliches Ereignis in der Grenzregion des Kaiserreichs verbunden werden mit dem unbemerkten Herannahen des Gewitters und jenem Ereignis, das zum Beginn des ersten Weltkrieges geführt hat (den Terminus „Ausbruch“ oder „Entfesselung“ hier einzusetzen hieße die Analogie zwischen Naturkatastrophe und geschichtlichem Ereignis, die sich in der Alltagssprache eingebürgert hat, übernehmen. Der Roman spielt hier genau mit dieser beinahe schon unbewusst gewordenen Analogisierung).

Der Vergleich mit der Parallelaktion im *Mann ohne Eigenschaften* liegt nahe. Die Fixierung auf das unwesentliche Detail verhindert den Blick auf die nahende Bedrohung. Es werden mehr oder weniger subtile Verbindungen zwischen Gewitter und geschichtlichen Ereignissen gezogen, ebenso wie der nahende Krieg werden die Vorboten des Gewitters ignoriert und geleugnet indem erste Anzeichen umgedeutet werden:

Der Donner kam immer näher, aber die Militärkapellen übertönten ihn. Als der Abend über Zelte, Wagen, Konfetti und Tanz hereinbrach, zündete man die Lampions an, und man bemerkte nicht, daß sie von plötzlichen Windstößen stärker geschaukelt wurden, als sich das für festliche Lampions schicken mochte. Das Wetterleuchten, das immer heftiger den Himmel erhellte, konnte sich mit dem Feuerwerk, das die Mannschaft hinter dem Wäldchen abknallte, noch lange nicht vergleichen. Und man war allgemein geneigt, die Blitze, die man zufällig bemerkte, für mißlungene Raketen zu halten. »Es gibt ein Gewitter! « sagte plötzlich einer. Und das Gerücht vom Gewitter begann sich im Wäldchen zu verbreiten (RM, S. 280).

Auch die Kunde vom Gewitter verbreitet sich in Form des Gerüchts, über dessen gedankliche Nähe zum Mythos schon nachgedacht wurde (vgl. 1.2.2.). Es fragt sich, ob diese Verbindung nahe legen sollte, dem geschichtlichen Ereignis den Charakter einer unvermeidlichen Naturkatastrophe zuzuschreiben. Fast scheint es, dass sich die Koinzidenz von Natur- und Geschichtsumschwung von dem Wirken numinoser Mächte herleitet (also auf finaler Motivation beruht). Aber die Zusammenhänge zwischen Gewitter und geschichtlichem Ereignis sind kompositorisch, die Zusammenhänge innerhalb der erzählten Welt werden von der Erzählinstanz weder eingeräumt noch ausgeschlossen. Die kausale Verknüpfungen werden in literarischen Texten oft nicht expliziert, aber sie sind

(...) in der erzählten Welt nicht etwa ›nicht vorhanden‹, sondern *unbestimmt vorhanden* und werden vom Leser im konkretisierenden Akt der Lektüre mitgesetzt (Martinez, 1996, S. 25).

Daher

(...) können literarische Texte aufgrund dieses unbestimmten Status der Geschehensmotivation eine systematische Zweideutigkeit der Ereignisverknüpfungen erzeugen, indem die Konkretisation der Unbestimmtheitsstellen durch widersprüchliche Signale gesteuert wird (ebd.).

Und zu dieser primären Unbestimmtheit kommt beim *Radetzkmarsch* eine besondere Brechung hinzu. So scheint sich der Text gerade an diesem dramatischen Wendepunkt in seiner Inszeniertheit zu reflektieren.

(...) niemand vernahm den rapiden Galopp der Ordonnanz, die jetzt auf den Vorplatz heransprengte, mit plötzlichem Ruck anhielt und in ihrer dienstlichen Adjustierung, mit blinkenden Helm, umgeschnalltem Karabiner am Rücken und Patronentaschen am Gurt, umflackert von weißen Blitzen und von violetten Wolken umdüstert, einem theatralischen Kriegsboten nicht unähnlich war (RM, S. 280 f.).

Das Klischee wird hier, wie so oft im *Radetzkmarsch*, zwar verwendet, aber auch benannt, und das nicht nur auf der Ebene der Figurenrede. Gleichzeitig ist der „Kriegsbote“ hier wieder

eine Vorausahnung des kommenden Kriegs und erhält so, gerade in seinem prononcierten Auftreten als Klischee (einem ‚theatralischen Kriegsboten‘) eine prophetische Note.

Geradezu ein Spiel mit Erwartungen und Vorstellungen des Lesers/der Leserin scheint es zu sein, wenn nun an dieser Unbestimmtheitsstelle, an der durch die spezifische Komposition des Werkes und in langer Vorbereitung ein übernatürlicher Zusammenhang von Natur und Geschichte nahe gelegt wird, diese Interpretation innerhalb der erzählten Welt auftaucht. Ein Diener liest heimlich die Botschaft von der Ermordung des Thronfolgers „[o]hne dass er etwa versucht hätte“ (RM, S. 281) über die Schulter des Obersten mit.

Schwere Wellen geladener Luft lagen im Raum, das Gewitter zögerte. Der Diener brachte den Zufall des Gewitters mit der schrecklichen Kunde in einen übernatürlichen Zusammenhang. Er bedachte, daß die Stunde endlich gekommen sei, in der sich übernatürliche Gewalten der Welt deutlich und grausam kundgeben wollten. Und er bekreuzigte sich, den Leuchter in der Linken (ebd., S. 282).

Der Effekt dieser auktorialen Passage ist mehrdeutig. Einerseits können so Erwartungen des Lesers/der Leserin, die sich durch die kunstvolle Verquickung von Natur und Geschichte haben verführen lassen zu glauben, hier ginge es um Eingreifen höherer Mächte, zerstört werden. Schließlich heißt es „den Zufall des Gewitters“, d.h. es wird eindeutig ‚kausale Motivation‘ von der Erzählinstanz nahe gelegt. Die Gedanken des Dieners werden ironisiert, da seine Annahmen als falsch dargestellt und ihm gleichzeitig wiederum stereotype Vorstellungen vom ‚jüngsten Tag‘ zugeschrieben werden. Darüber hinaus bedeutet das eine Reflexion der Inszeniertheit des Geschehens, schließlich ist der Effekt absichtlich und künstlich hergestellt worden, da das Gewitter zwar innerhalb der erzählten Welt ‚Zufall‘ sein mag, aber jedenfalls kompositorisch eindeutig absichtlich kreiert worden ist. So kommt es zu dem Effekt, dass das Künstliche ‚natürlicher‘ wirkt als die Natur selbst, weil es unseren (stereotypen) Vorstellungen von der ‚Natur der Dinge‘ eher entspricht. Gerade in den Vorbereitungen zum großen Fest für die Probe der Hundert-Jahrfeier wird dieser Umstand in einem Nebensatz reflektiert.

Auch an Papierschlangen fehlte es nicht. Sie umwanden Hälse und Beine, hingen von Bäumen herab und verwandelten alle natürlichen Fichten im Nu in künstliche. Denn sie waren dichter und überzeugender als das Grün der Natur (RM, S. 279f.).

Wenn also der Mythos es umgekehrt erreicht, künstlich Geschichte in Natur zu verwandeln, so liegt das möglicherweise in unserer Anfälligkeit für Geschichten begründet, die uns ‚dichter und überzeugender‘ erscheinen als das Wirken des Zufalls. So räumt selbst der größte Kritiker des Alltagsmythos Roland Barthes ein, dass der Mythos nicht nur als Lüge betrachtet werden

kann, sondern auch als „seiner griechischen Etymologie entsprechend, eine Legende, eine Erzählung, die die *conditio humana* symbolisiert“ (Barthes, zit. nach Calvet, 1993, S. 177f.). Gerade die künstlichen Fichten ließen wir uns daher nur zu gerne als natürliche verkaufen. Allein der Sinn für den guten Geschmack verbietet es, genau wie er den Glauben an die ‚Offiziersboten mit goldenen Herzen‘ verbietet.

Die Deutung des Dieners bleibt innerhalb der Erzähllogik trotz der Ironisierung unterschwellig mit einer prophetischen Note ausgestattet: Schließlich wird der Tod des Thronfolgers zum Beginn des Ersten Weltkrieges führen, der für die Figuren den Untergang ihrer Welt bedeutet. Die (literarische) Produktion des Schicksals wird vorgeführt, der Text gibt uns Einblick in die Mechanismen, die Geschichten erzeugen, aber diese Mechanismen werden dadurch weder aufgehoben noch verurteilt. Und nichts hindert den Leser/die Leserin am heimlichen Genuss an einer Geschichte, dem Ausbruch eines Gewitters, das mehr als Kulisse für einen in Kürze ausbrechenden Krieg ist. Die Geschichte mag vielleicht stereotyp sein, aber dank eines Kunstgriffes, einem heimlichen Augenzwinkern der Erzählinstanz hinter dem Rücken des mitlesenden Dieners, ist der/die mit dem Diener mitlesende/n Leser/Leserin vor dessen ‚Peinlichkeit‘ – der Peinlichkeit eines eigentlich „aufgeklärte[n], vernünftige[n]“ (RM, S. 282) aber angesichts eines künstlichen Gewitters plötzlich kindisch abergläubischen Mannes in den mittleren Jahren – gerettet.⁹⁴

3.6. Schicksal und Untergang – Vom Umgang mit dem Mythos

Aus den bisherigen Ausführungen lässt sich folgende These ableiten: Im *Radetzkymarsch* werden mythische und antimythische Elemente aufeinander bezogen, aber weder von der einen noch von der anderen Seite aufgelöst. Die antimythischen Elemente bestehen in der Ironisierung der mythischen Vorstellungen, meist in den Gedanken der Protagonisten. Die mythischen Bilder wirken dort ‚deplaziert‘ und oft als Vorwand für eigene Tatenlosigkeit. Dieser Mechanismus lässt sich besonders an der Rolle, die das Schicksal im Roman spielt, ablesen.

⁹⁴ Kämper-van den Boogaart urteilt über Roths Romane „Der sprachliche Habitus ihrer Erzähler strapaziert die Grenze zum Sentimentalen, zur kalkulierten Träne und evoziert Aversion auf Seiten einer auf Distanz gepolten Leserschaft. Erst präzisere Lektüre führt zu den Brüchen, die den Eindruck des konfektioniert Sentimentalen sprengen“ (ebd., 2001, S. 93). Man könnte hier aber auch eine ‚narrative Doppelstrategie‘ (s.u.) vermuten, die es schafft beide LeserInnentypen – die sicher oft auch in Verbindung auftreten – bestens zu bedienen.

Immer wieder erwies sich das Vorwort des *Radetzkymarsch* als problematisch für die progressiven Lesarten des Romans, immer wieder wurde ein Widerspruch zwischen apologetischem Vorwort und gesellschaftskritischem Roman hergestellt⁹⁵. Ist doch im Vorwort von dem „Willen jener unheimlichen Macht“ die Rede, „die am Schicksal eines Geschlechts das einer historischen Gewalt deutet“ (Roth, 1976, S. 406). Auch zu Beginn des Romans wird das Schicksal nochmals aufgerufen, wenn es vom Leutnant Trotta heißt „[z]u einer besonderen Tat hatte ihn das Schicksal ausersehen“ (RM, S. 7). Doch werden im Eingangskapitel dann vielmehr sozial-psychologische Ursachen für die Tat des Helden von Solferino hervorgekehrt. Auch wenn es auf den ersten Blick so aussieht, als wäre der Untergang des Reiches Folge einer unvermeidlichen historischen Schicksalsfügung und damit der teleologischen Anlage des realistischen Romans mit seinen Ursache-Wirkung-Ketten entsprochen (vgl. Landwehr, 2003, S. 399). Doch wird durch die selbstreflexiven Passagen in der Erzählerrede, durch den ironisierenden Kommentar – wie in Kapitel 3.5 gezeigt – immer wieder die Künstlichkeit des literarischen Artefakts hervorgehoben (vgl.ebd.).

The narrator subverts the illusion of an inherent order, often depicted as fate in nineteenth-century fiction, through self-reflexive commentary on the storytelling process that fictionalizes events through the techniques of mimesis and verisimilitude, which create meaning (ebd.).

Wenn es vom Hauptmann Joseph von Trotta im Eingangskapitel schließlich heißt, „das unbegreifliche Schicksal“ habe sich plötzlich zwischen den Hauptmann und seine Kameraden gelegt, scheint das eher ironisch gefärbter Kommentar auf die Wahrnehmung des plötzlich von seinem ursprünglichen Milieu entfremdeten Hauptmanns, als Bezugnahme auf ein von höherer Macht ins Werk gesetzte Schicksal, zu sein. Doch weder dieser Umstand noch die Kritik an der Monarchie, die in der Lesebuchstück-Episode anklingt (vgl. auch Schlosser, 2005, S. 184f.), kann darüber hinwegtäuschen, dass das Schicksal, das den baldigen Untergang des Reiches und massenhaften Tod unter den Soldaten seiner Armee vorsieht, immer wieder als mythische Macht aufgerufen wird. Ab dem zweiten Teil des Romans tritt der Tod selbst in Erscheinung. Während die ahnungslosen Soldaten feiern, tritt der Tod als barockes *memento mori* (vgl. Heath, 2004, S. 330) auf:

⁹⁵ Vgl. z.B. Fewster, 2007, S. 319. Das Vorwort sieht er charakterisiert durch „irrational language with its claim to greater truth“. Für ihn steht aber der Romantext selbst im Widerspruch zum mythologischen Schicksalsbegriff des Vorwort: „Significantly, Roth’s narrative style calls into question the foreword’s emphasis on anonymous, incomprehensible historical forces by drawing attention to the discrepancy between the public image of individuals and the reality of their attitudes and actions“ (ebd.).

Und keiner von den Offizieren des Zaren und keiner von den Offizieren der Apostolischen Majestät wußte um jene Zeit, daß über den gläsernen Kelchen, aus denen sie tranken, der Tod schon seine hageren, unsichtbaren Hände kreuzte (RM, S. 128f.).

Auch über dem bunten Treiben des Fronleichnamsfestes schwebt selbstverständlich schon der Tod:

Kein Leutnant der kaiser- und königlichen Armee hätte dieser Zeremonie gleichgültig zusehen können. Und Carl Joseph war einer der Empfindlichsten. Es (sic!) sah den goldenen Glanz, den die Prozession verströmte, und hörte nicht den düsteren Flügelschlag der Geier. Denn über dem Doppelader der Habsburger kreisten sie schon, die Geier, seine brüderlichen Feinde (RM, S. 188).

Doch die Karikatur dieser Symbole des Untergangs taucht in Carl Josephs Gedanken auf. Die „finstere Macht“ bietet als Erklärung der eigenen Handlungsunfähigkeiten und Entscheidungsschwäche hier eine praktische Ausflucht. Leutnant Trotta versinkt in Schulden, nachdem er mehr Geld für die Geschenke an seine Geliebte ausgibt als sein mageres Salär es eigentlich erlaubt. Er lässt sich dabei mit dem bereits erwähnten Hauptmann Jedlicek ein, der sich schließlich als Betrüger und Spion entpuppt. Unter dem Einfluss einiger Gläser des Neunziggrädigen braut sich in Carl Joseph das Gefühl einer großen Verschwörung zusammen:

Er glaubte, die tückischen Schliche einer finsternen Macht zu erkennen, unheimlich schien ihm der Zufall, daß Frau von Taußig gerade heute zu ihrem Mann hatte reisen müssen, und allmählich sah er auch alle düsteren Ereignisse seines Lebens in einen düsteren Zusammenhang gefügt und abhängig von irgendeinem gewaltigen, gehässigen, unsichtbaren Drahtzieher, dessen Ziel es war, den Leutnant zu vernichten. Es war deutlich, es lag, wie man zu sagen pflegt, auf der Hand, daß Leutnant Trotta, der Enkel des Helden von Solferino, teils anderen den Untergang bereitete, teils mitgezogen ward von denen, die untergingen, und in jedem Falle zu jenen unseligen Wesen gehörte, auf die eine böse Macht ein böses Auge geworfen hatte (RM, S. 248).

Lächerlich wirkt diese Verschwörungstheorie zusätzlich durch Alliterationen (gewaltigen, gehässigen...) und die Wiederholungen (düsteren Ereignisse...in einen düstern Zusammenhang; böse Macht...ein böses Auge) und die parodierende Wiedergabe einer rhetorischen Wendung aus dem Phrasenrepertoire des Helden („es war deutlich, es lag, wie man zu sagen pflegt, auf der Hand“), durch die der kruden Theorie Plausibilität verliehen werden soll. Als zurechtgebogener Schicksalsglaube ist das Konzept von der ‚höheren Macht‘ jedoch nicht vollständig als ‚falsches Bewusstsein‘ desavouiert. Warum aber ständig die überladene Symbolik von Schicksal und Tod heranzitieren, wenn der Roman geradezu ein Paradestück einer sozialpsychologischen Erklärung der Auflösung des Habsburgerreiches ist? Die meisten InterpretInnen rekurren auf das oben vorgestellte Modell des Übergangs – der Roman bilde eine Zwischenstufe in Roths Schreiben, er verwandle sich zunehmend zum

weltfremden Monarchisten, während ein Stück weit seiner sozialistischen Weltsicht in seinem literarischen Werk erhalten bliebe (vgl. z.B. Fewster, 2007, S. 319; Schlosser, 2005, S. 197).

Eine völlig andere Interpretation legt Steierwald vor. Sie sieht in der Installierung des ‚Schicksals‘ als Erklärungsmodell dem Ausdruck einer Entwicklung der Moderne: der „Zusammenbruch eines linearen Entwicklungsdenkens“ (Steierwald, 1994, S. 70).

Jeder Moment löst sich von seiner Vergangenheit, da er nicht mehr durch einen Ursprung bestimmbar ist. Diese Loslösung ist keine Restitution des Zufalls, sondern entfernt sich generell von einem linearen Denken in Ursache und Wirkung. Roths Texte werden in einer nahezu penetranten Weise vom Schema einer Anti-Erklärung des „Schicksals“ durchzogen. (...) Sobald dem historischen Blick die experimentelle Einschränkung auf ein den kausalen Gesetzen folgendes Handlungsmodell entzogen wird, erscheint Geschichte als das Unwahrscheinlichste, was man sich vorstellen kann (Steierwald, 1994, S. 70).

Der Schicksalsbegriff ist also darauf angelegt, die Erzählung dem Zugriff einer *mythe blanche* (Derrida) zu entziehen, der ursprünglichen Metapher der Linie für die Zeit, dem kausalen Denken in Ursache und Wirkung, der Vorstellung eines retrospektiv unaufhaltbaren Prozesses, in dem Geschichte sich abwickelt, der die teleologische Vorwärtsbewegung eines Weltgeistes, der zu sich selbst kommt, nur scheinbar abgelegt hat. Diese Sichtweise lässt „die ganze, dem linearen Modell unterworfenen Rationalität als eine weitere Epoche der Mythographie erscheinen“ (Derrida, 1974, S. 156). Eines solchen linearen Geschichtsmodells bedienen sich auch die Interpreten Roths, wenn sie seine Einsicht in die Notwendigkeit des Zerfalls des morsch gewordenen Reiches loben. Aus dieser Perspektive kann retrospektiv von einem „Kampf [...]“ des Habsburgerreiches „gegen die Geschichte“ (Magris, S. 12) gesprochen werden, die, wie’s scheint, mit mindestens ebenso gebieterischer Macht wie das ‚Schicksal‘ den Untergang des Habsburgerreiches durch die „zentrifugalen nationalistischen und sozialen Kräfte“ (ebd., S. 20) gebietet.

Der mythische Begriff des „Schicksals“ hingegen, „[belässt] die Kontingenz der Geschichte jenseits ursächlicher Erklärung“ (Steierwald, 1994, S. 71). Das Schicksal wird in der Prophezeiung verkündet (vgl. Kaiser Franz Joseph wird von einer Delegation Juden sein Schicksal vorhergesagt. RM, S. 215). „Die Prophezeiung entwirft kein Ziel der Geschichte (...) sondern benennt die der Geschichte inhärente unausweichliche Dynamik“ (Steierwald, 1994, S. 70). Die Welt eilt dem Verfall, dem Untergang zu, die „Entropie“ bezeichnet die Inversion der Logik des Mythos, aus Chaos Ordnung zu schaffen (ebd., S. 69).

Zwei Phänomene, die in der Moderne mit Endzeitlichkeit konnotiert werden, der Mythos⁹⁶ und die Ironie (s.o.), bestehen hier nebeneinander. Die Ironisierung des Mythos setzt dort ein, wo der Text auf seine Qualität als künstlerisches Artefakt reflektiert und auf die Gemachtheit des mythischen Scheins aufmerksam macht. Er zieht die Aufmerksamkeit damit auf die narrativen Strukturen des Mythos. Keine höhere, weder kosmische noch historische Kraft ordnet die disparaten Ereignisse in sinnvolle Zusammenhänge, sondern die Erzähllogik des Textes ist es, die Bedeutung erzeugt. (vgl. Landwehr, 2003, S. 399). Die zyklisch auftretenden Elemente – Leitmotive wie die Rettung des Kaisers, die Verletzung am Schlüsselbein (einmal in Solferino, dann beim Streik der Bürstenarbeiter) und die rituellen Aufführungen des Radetzkymarsches – unterwandern die lineare Struktur des Romanplots. Gleichzeitig machen sie als komische „Fremdkörper“ in einem Roman, der zumindest oberflächlich als realistischer Roman *par excellence* erscheint, auf die ästhetische Struktur und die Prekarität der künstlich entworfenen fiktionalen Ordnung aufmerksam (vgl. ebd.).

Gerade aber in dem Umstand, dass der Mythos immer nur unter Anführungsstrichen mit „Zitatcharakter“ (Steierwald, 1994, S. 51) auftreten kann, sich stets in seiner Rekonstruktion befindet, kann er überhaupt noch bestehen⁹⁷. Seine ‚Verkünstlichung‘ mittels Ironie macht den Mythos bis zu einem gewissen Grad wieder lebendig. Gerade die Ironisierung der mythischen Motive ist die Voraussetzung für ihre Re-installierung im Text. Nur so kann der moderne Mythos agieren, er „muss gegen sich selbst gerichtet sein, wenn er nicht zur Ideologie des Totalitarismus werden will.“ (ebd., S. 60). Und gerade dieser Mangel an ironischer Brechung ist es, was den initialen Heldenmythos scheitern lässt. Die sich selbst genügende Ordnung, der Versuch „die Zukunft im Sinne der Tradition zu gestalten“ (ebd., S. 72), lässt keine Abweichung zu, es ist eine Ordnung, die „durch die totale Erfassung der Ausgangsbedingungen“ (ebd., S. 72) experimentell hergestellt wird. Die Handlungen wie Gedanken innerhalb dieses Systems werden von den Protagonisten als zunehmend ‚mechanisch‘ erkannt und können nicht mehr mit Bedeutung belegt werden. Der Text stellt das Scheitern dieser absoluten Ordnung präzise dar. Ist er in seiner Qualität als vielschichtige Reflexion auf die Wirksamkeit des Mythos und den Umgang mit dem Mythischem unter

⁹⁶ Jamme nimmt eine Reaktivierung von mythischen Erzählformen als typisch für Krisenzeiten an (vgl. Jamme, 1999, S. 9).

⁹⁷ Eine ähnliche ‚doppelte Erzählstrategie‘ stellt Foster bei der Darstellung des alten Kaisers fest; eine Strategie „which both demystifies – by humanising the symbolic figure of the Emperor – and at the same time re-installs that humanised figure in a renewed mythical construct“ (Foster, 2001, S. 368).

modernen Bedingungen erkannt, ist klar, dass jede Lesart, die den Text entweder auf Fortsetzung oder Erzeugung eines Mythos oder aber eine aufklärerische Entlarvung des Mythos festlegen wollte, notwendig verkürzt ist.

4. Schluss: Tod des Helden

Es kommt wie's kommen muss, und keineswegs überraschend⁹⁸. Der Tod des Kindes, der jüngsten, aber jung greise gewordenen Generation. Carl Joseph Trotta findet seinen Tod am Schlachtfeld, wie als kleiner Junge am väterlichen Balkon erträumt.

Carl Joseph ist nach glücklicher Beendigung seiner leidigen Schuldenaffäre und Vermeidung eines Rausschmisses freiwillig aus der Armee ausgetreten und hat sich ins ersehnte bäuerlichen Leben zurückgezogen – sein Freund der Graf hilft ihm bei der Verwirklichung einer zurechtgestutzten Version seines lang gehegten Traumes, indem er ihm eine Stelle als Förster auf seinem Waldgrund gibt (vgl. RM, S. 296f.). Doch als der Graf Chojnicki Carl Joseph mit den Worten »Es ist endlich soweit!« (RM, S. 299) den Kriegsbeginn verkündet, rückt dieser vorschriftsmäßig ein – ganz wie es das Klischee des Kasernenromans vorsieht. In dem Augenblick der Verkündigung des Kriegsbeginns aber scheint Carl Joseph die Natur in tiefem Frieden versunken. Die Landschaft löst sich in ihre Farbschattierungen auf.

Es schien Trotta, als wäre die Natur niemals so friedlich gewesen wie in dieser Stunde. Man konnte schon mit freiem Aug' in die Sonne blicken, sie sank, in sichtbarer Schnelligkeit, dem Westen entgegen. Sie zu empfangen, kam ein heftiger Wind, kräuselte weiße Wölkchen am Himmel, wellte die Weizen- und Kornähren auf der Erde und streichelte die roten Gesichter des Mohns. Ein blauer Schatten schwebte über grünen Wiesen. Im Osten versank das Wäldchen im schwärzlichen Violett (RM, S. 299).

Der Krieg, auf den alle gewartet haben aber bleibt unsichtbar, weil der Feind unsichtbar bleibt. „Der Krieg wollte nicht anfangen. Er zögerte, wie manchmal Gewitter tagelang zögern auszubrechen“⁹⁹ (RM, S. 304). Was gezeigt wird ist nicht die Konfrontation mit dem Feind, sondern die Vernichtung des vermeintlichen inneren Feindes.

Der Krieg der österreichischen Armee begann mit Militärgerichten. Tagelang hingen die vermeintlichen und echten Verräter an den Bäumen und Kirchplätzen, zur Abschreckung der Lebendigen (RM, S. 305).

⁹⁸ Horkheimer und Adorno sprechen von einem „Prinzip der schicksalshaften Notwendigkeit, an der die Helden des Mythos zugrunde gehen“ das auch in „jedem rationalistischen System der abendländischen Philosophie“ walte (vgl. Horkheimer/Adorno, 2002, S. 17f.).

⁹⁹ Wiederum wird mit der bereits behandelten Analogisierung von Naturereignis – dem Gewitter – und Kriegsbeginn gearbeitet. Vgl. Kapitel 3.5.

Die Beschreibung des Krieges hebt sich gegenüber dem Rest der Erzählung in ihrer nüchternen Ästhetik seltsam ab: In langen Aufzählungen, unterbrochen von stakkatohaftiger Parataxe, werden starke visuelle Eindrücke kommentarlos wiedergegeben. Das führt zum Eindruck scheinbar fotografisch nüchterner Aufnahme der Kriegsbilder. Was hier interessiert ist allerdings weniger die entwickelte Aufnahme, sondern „der Moment der Aufnahme“ (Steierwald, 1994, S. 145). Das bloße ‚Fotografieren der Welt‘, das Roth so sehr an den Vertretern der Neuen Sachlichkeit verachtet, ist angesichts eines literarischen Stoffes nämlich erlaubt: des Krieges.

Seine literarische Intensität ist von vornherein gegeben. Ausnahmsweise darf der Autor, der ihn behandelt, nur ein mitteilender Augenzeuge sein (...). Die nackte Realität des Krieges ist intensiv genug (Roth, 1991, S. 162).

Die „Erfahrung des Weltkrieges [führt] zur Krise des Erzählens“ (Steierwald, 1994, S. 144). Die vorherige Landschaftsbeschreibung, die den Beginn des Krieges markiert, wird nun erkennbar als das Einsetzen eines ‚fotografischen Blickes‘, der nur noch die „einzelnen Farbtöne auf[zeichnet]“ (ebd., S. 145). Die „Farben lösen sich von ihrer attributiven Funktion“ (ebd., S. 74). Mit diesem „erschrockene[n], interpretationsfreie[n] Blick“ (ebd., S. 144) können noch die einzelnen Farbschattierungen an verbrennenden Leichen festgehalten werden. Oder es können *nur noch* die Farbschattierungen festgehalten werden. ‚Sachlichkeit‘ wird hier als Folge einer Traumatisierung kenntlich, angemessen der Moderne, indem sie einzige Möglichkeit ist, das Feld einzufangen, auf dem die größten Innovationen stattfinden.

Die Rinde der uralten Bäume verkohlte langsam, und schwellende, winzige, silberne Funken krochen zwischen den Rillen empor, feurige Würmer, erfaßten die Blätter, das grüne Blatt rollte sich zusammen und wurde rot, dann schwarz, dann grau; die Stricke lösten sich, und die Leichen fielen zu Boden, die Gesichter verkohlt, die Körper noch unversehrt (RM, S. 305).

Die letzten Sekunden des Leutnants Trotta, der bei dem aussichtslosen Versuch stirbt, seinem durstigen Regiment Wasser aus einem Brunnen zu holen, sind aber ganz von der Erinnerung an den Radetzkmarsch¹⁰⁰ erfüllt:

Er hatte keine Angst. Es fiel ihm nicht ein, dass er getroffen werden könnte wie die anderen. Er hörte schon die Schüsse, die noch nicht gefallen waren, und gleichzeitig die ersten trommelnden Takte des Radetzkmarsches. Er stand auf dem Balkon des väterlichen Hauses. Unten spielte die Militärkapelle. Jetzt hob Nechwal den schwarzen Taktstock aus Ebenholz mit dem silbernen Knauf. Jetzt senkte Trotta den zweiten Eimer in den Brunnen. Jetzt schmetterten die Tschinellen. Jetzt hob er den Eimer hoch. In jeder

¹⁰⁰ Pizer unterstreicht diesen Zusammenfall der Erinnerung an das monarchistische, musikalische Thema des Romans mit dem sinnlosen Versuch Carl Josephs, Wasser zu beschaffen. Er zeige, so Pizer, „the illusory, futile nature of Austria-Hungary as it approaches formal desintegration early in the twentieth century“ (Pizer, 2001, S. 16).

Hand einen vollen, überquellenden Eimer, von den Kugeln umsaust, setzte er den linken Fuß an, um hinabzugehen. Jetzt tat er zwei Schritte.
Jetzt gerade ragte gerade noch sein Kopf über den Rand des Abhangs.
Jetzt schlug eine Kugel an seinen Schädel (RM, S. 308).

Das sich wiederholende ‚Jetzt‘, gibt den Takt zum Marsch in den Tod an, und inszeniert die absolute Gleichzeitigkeit von Erinnerung an die Kindertage und gegenwärtiger Erfahrung. Außerdem ermöglicht dieser Kunstgriff das imaginierte Zeitkontinuum in immer kleinere Momente zu zerlegen. Das Moment des Todes steht in der Parataxe völlig gleichrangig zu den vorhergehenden Momenten. Das ‚Jetzt‘ markiert jeweils den Moment der Aufnahme, die Aufnahmen selbst stehen gemäß der fotografischen Logik indifferent nebeneinander. Aber nicht das Produkt der Aufnahmetechnik zählt. „Nicht mehr die Geschichte, sondern die Konfrontation mit dem Schrecken ist von Interesse“ (Steierwald, 1994, S. 145). Der Skandal eines Todes, der die Qualität einer technisch gemessenen Zeit nicht berührt, wie ihn Carl Joseph schon anlässlich des Todes von Frau Slama feststellt.

Der Tod beschattete und barg sie, der Tod stand zwischen damals und heute und schob seine ganze zeitlose Finsternis zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Und dennoch war der goldene Schlag der Stunden nicht verwandelt – und genauso wie damals saß man heute im Herrenzimmer und trank Kaffee (RM, S. 50).

Der Moment des Todes von Carl Joseph wird scheinbar von symbolischen Gesten überfrachtet. Mit einer Taufe – laut Steinmann „Zeichen seiner [Carl Josephs, K.K.] endgültigen purgatio und restitutio in integrum“ (1984, S. 79) – und dem Auftritt eines Chors scheint eine Apotheose angekündigt, die aber vollständig ausbleibt. Stattdessen verselbstständigt sich – sobald Trotta tödlich getroffen ins Stolpern und mit ihm der Text aus dem musikalischen Takt gerät – das bereits bekannte Spiel der Farben „zu einem entsymbolisierten Prisma“ (Steierwald, 1994, S. 74).

Er machte noch einen Schritt und fiel nieder. Die vollen Eimer wankten, stürzten und ergossen sich über ihn. Warmes Blut rann aus seinem Kopf in die kühle Erde des Abhangs. Von unten riefen die ukrainischen Bauern seines Zuges im Chor: »Gelobt sei Jesus Christus!«
In Ewigkeit. Amen! wollte er sagen. Es waren die einzigen ruthenischen Worte, die er sprechen konnte. Aber seine Lippen rührten sich nicht mehr. Sein Mund blieb offen. Seine weißen Zähne starrten gegen den blauen Herbsthimmel. Seine Zunge wurde langsam blau, er fühlte seinen Körper kalt werden. Dann starb er (RM, S. 308).

Noch die sensorischen Eindrücke des Sterbenden werden kommentarlos wiedergegeben. Es findet keine Grenzüberschreitung statt. „[D]er Augenaufschlag des Sterbenden hinterlässt gar nichts“ (Steierwald, 1994, S. 145).

Das war das Ende des Leutnants Carl Joseph, Freiherrn von Trotta.
So einfach und zur Behandlung in Lesebüchern für die kaiser- und königlichen österreichischen Volks- und Bürgerschulen ungeeignet war das Ende des Enkels des Helden von Solferino (RM, S. 308).

Hier gibt es also keine Geschichte im klassischen Sinn – also im Rahmen traditioneller Verstehensmodelle – mehr zu erzählen. Eine solche Absenz ist daher nicht mehr verwertbar für den Mythos.

5. Literaturliste

- Assmann, Jan und Aleida Assmann: Mythos [Art.]. In: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Band 4. Hrsg. v. Hubert Cancik u. a. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1998, S. 179–200
- Assmann, Jan: Mythos und Geschichte. In: Mythen in der Geschichte. Hrsg. v. Helmut Altrichter und Klaus Herbers u.a. Freiburg im Bresgau: Rombach 2004, S. 13–28
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck² 1997
- Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words). Stuttgart: Reclam 1972
- Barner, Wilfried u. a.: Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart: Reclam 2003
- Barthes, Roland: Mythologie heute. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. (Kritische Essays IV), S. 73–78
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985
- Beck, Leopoldine: Das Bild und der Mythos der Habsburger in den Schulgeschichtsbüchern und im „vaterländischen“ Schrifttum der franzisko-josephinischen Ära 1848–1918. Diplomarbeit (masch.). Univ. Wien 1991
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007
- Bier, Jean Paul: Joseph Roths Radetzkymarsch‘ in seiner Zeit. In: Germanica Wratislaviensia 61 (1988), S. 111–121
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Textausschnitt. In: Texte zur modernen Mythentheorie. Hrsg. v. Wilfried Barner u. a. Stuttgart: Reclam 2003, S. 194–218
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirklichkeitspotential des Mythos. In: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Hrsg. v. Manfred Fuhrmann. München: Fink 1971. (Poetik und Hermeneutik 4), S. 11–66
- Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983
- Böll, Heinrich: Hierzulande. Aufsätze. München: Dt. Taschenbuchverlag 1963
- Bronsen, David: Joseph Roth. Eine Biographie. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1974
- Calvet, Louis-Jean: Roland Barthes. Eine Biographie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993

- Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: Ders. Gesammelte Werke. Hrsg. v. Birgit Recki. Band 17. Aufsätze und kleine Schriften (1927–1931). Text und Anm. bearb. von Tobias Berben. Hamburg: Meiner 2004, S. 411–432
- Cassirer, Ernst: Der Mythos des Staates. In: Barner, Wilfried u. a.: Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart : Reclam 2003, S. 39–55
- Cohn, Dorrit: Transparent Minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1978
- Damerau, Burghard: Wahrheit/Wahrscheinlichkeit [Art.]. In: Ästhetische Grundbegriffe. Band 6. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005
- De Saussure, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. v. Charles Bally u. Albert Sechehaye. Berlin: de Gruyter² 1967
- Decloedt, Leopold R.G.: Joseph Roths ‚zwiespältige Trauer‘: der Franz-Joseph-Mythos im Werke Roths. In: Österreich in Geschichte und Literatur 4-5a/37 (1993), S. 217–278
- Decloedt, Leopold R.G.: Imago Imperatoris. Franz Joseph I. in der österreichischen Belletristik der Zwischenkriegszeit. Wien u.a. : Böhlau 1995
- Derrida, Jacques: Die Signatur aushöhlen – eine Theorie des Parasiten. In: Eingriffe im Zeitalter der Medien. Hrsg. v. Hannelore Pfeil und Hans-Peter Jäck. Rostock u.a.: Hanseatischer Fachverl. für Wirtschaft 1995. (Politiken des Anderen 1), S. 29–41
- Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974
- Despoix, Philippe: Ironisch/Ironie [Art.]. In: Ästhetische Grundbegriffe. Band 3. Hrsg.v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001
- Eco, Umberto und Isabella Pezzini: La sémiologie des Mythologies. In: Communications 36 (1982), S. 19–42
- Edelstein, Dan: Between Myth and History. Michelet, Lévi-Strauss, Barthes and the Structural Analysis of Myth. In: CLIO. A Journal of Literature, History and Philosophy of History, 4/31 (2003), S. 397–414
- Ette, Ottmar: Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998
- Feddersen, Anya: Ein Modell des Mythos? Louis Hjelmslevs Theorie der Konnotationssprache und ihre Interpretation in Roland Barthes’ Mythen des Alltags. In: Kodikas, code – Ars semeiotica 3-4/14 (1991), S. 291–315
- Fewster, Colin, J.: „Es ist eine Lüge!“ Habsburg Potemkin Villages in Joseph Roth’s *Radetzky*marsch. In: Seminar – a journal of Germanic studies, 3/43 (2007), S. 318–336
- Foster, Ian: Joseph Roth’s *Radetzky*marsch as a historical novel. In: Travellers in time and space. The German historical novel. Hrsg. v. Osman Durrani und Julian Preece. Amsterdam u.a.: Rodopi 2001, S. 357–370
- Geißler, Rolf: Dekadenz und Heroismus. Zeitroman und völkisch-nationalsozialistische Literaturkritik. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst. 1964

- Gottwald, Herwig: Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007
- Hackert, Fritz: Kulturpessimismus und Erzählform. Studien zu Joseph Roths Leben und Werk. Bern: Lang & Cie 1967
- Heath, John: The Legacy of the Baroque in the Novels of Joseph Roth. Forum for Modern Language Studies 3/40 (2004), S. 329–338
- Hoffmeister, Werner G.: ‚Eine ganz bestimmte Art von Sympathie‘: Erzählhaltung und Gedankenschilderung im »Radetzkymarsch«. In: Joseph Roth und die Tradition. Aufsatz- und Materialsammlung. Hrsg. v. David Bronsen. Darmstadt: Agora-Verl. 1975, S. 163–180
- Holz, Hans Heinz; Metscher, Thomas: Widerspiegelung/Spiegel/Abbild. [Art.]. In: Ästhetische Grundbegriffe. Band 5. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 617–669
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002
- Hüppauf, Bernd: Joseph Roth: ‚Hiob‘: Der Mythos eines Skeptikers. In: Joseph Roth. Werk und Wirkung. Hrsg. v. Bernd M. Kraske. Bonn: Bouvier 1988, S. 25–51
- Innerhofer, Roland: Die Polfried AG. Satirisches Kabarett von Egon Friedell und Alfred Polgar. In: Komik in der österreichischen Literatur. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler u.a. Berlin: Schmidt 1996, S. 179–188
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink⁴ 1994
- Jamme, Christoph: „Gott hat an ein Gewand“. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991
- Jost, Claudia: Die Logik des Parasitären. Literarische Texte, Medizinische Diskurse, Schrifttheorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000
- Kaszyński, Stefan H.: Die Mythisierung der Wirklichkeit im Erzählwerk von Joseph Roth. In: Literatur und Kritik 243-244/25 (1990) S. 137–143
- Kämper-van den Boogaart, Michael: Joseph Roth. Eine offene Wunde der Literaturgeschichte. In: Passagen. Literatur – Theorie – Medien. Festschrift für Peter Uwe Hohendahl zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Manuel Köppen und Rüdiger Steinlein. Berlin 2001: Weidler, S. 93–114
- Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: Ders.: Aufsätze 1927–1931. Schriften. Band 5.2. Hrsg. v. Inka Müller-Bach. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 83–98

- Krapp, Peter: Der Parasit des Parasiten. In: Eingriffe im Zeitalter der Medien. Hrsg. v. Hannelore Pfeil und Hans-Peter Jäck. Rostock, Bornheim-Roisdorf: Hanseatischer Fachverl. für Wirtschaft 1995. (Politiken des Anderen 1), S. 43–53
- Kuzmics, Helmut: Von der Habsburgmonarchie zu „Österreich“: Reichspatriotismus, „habsburgischer Mythos“ und Nationalismus in den Romanen von Joseph Roth. In: Archiv für die Kulturgeschichte 1/79 (1997), S. 105–122
- Landwehr, Margarete: Modernist Aesthetics in Joseph Roth's Radetzkymarsch: The Crisis of Meaning and the Role of the Reader. In: German Quarterly 4/76 (2003), S. 398–410
- Leitgeb, Christoph: Barthes' Mythos im Rahmen konkreter Ironie. Literarische Konstruktionen des Eigenen und des Fremden. München: Fink 2008
- Lethen, Helmut: Der Habitus der Neuen Sachlichkeit. In: Literatur der Weimarer Republik 1918 – 1933. Hrsg. v. B. Weyergraf. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 8. München, Wien: Hanser 1995, S. 371–446
- Levi-Strauss, Claude: Die Struktur der Mythen. In: Barner, Wilfried u. a.: Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart: Reclam 2003, S. 59–78
- Lorant, André: Joseph Roth, ‚The Radetzky march‘. In: Austria and Austrians. Images in world literature. Hrsg. v. Görtzschacher, Wolfgang. Tübingen 2003: Stauffenburg-Verl., S. 41–49
- Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Müller² 1988
- Magris, Claudio: Von der Weltgeschichte gekündigt. Zu Joseph Roths Leben und Werk. In: Die Rampe (1980), H. 2, S. 7–26
- Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Müller 1966
- Manger, Philip: ‚The Radetzkymarch‘: Joseph Roth and the Habsburg myth. In: The Viennese Enlightenment. Hrsg. v. Mark Francis. London u. a.: Croom Helm 1985, S. 40–62
- Marchand, Wolf R.: Joseph Roth und völkisch-nationalistische Wertbegriffe. Untersuchungen zur politisch-weltanschaulichen Entwicklung Roths und ihrer Auswirkung auf sein Werk. Bern: Bouvier 1974
- Marquard, Odo: Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie. In: Barner Wilfried u. a.: Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart: Reclam 2003, S. 222–242
- Martinez, Matias: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996
- Mathew, Celine: Ambivalence and irony in the works of Joseph Roth. Frankfurt a. M., Wien u.a.: Lang 1984
- Mehrens, Dietmar: Vom göttlichen Auftrag der Literatur. Die Romane Joseph Roths. Ein Kommentar. Hamburg: Libri Books on Demand 2000

- Morgenstern, Soma: Joseph Roths Flucht und Ende. Erinnerungen. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008
- Müller, Ernst: Mythos/mythisch/Mythologie [Art.] In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 4. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 309–346
- Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien: Springer-Verlag² 2008
- Müller-Funk, Wolfgang: Dystopien im Kontext des Habsburgischen Mythos: Joseph Roth, Ludwig Winder. In: Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien. Hrsg. v. Árpád Bernáth u.a. Tübingen: Francke 2006, S. 107–124
- Munz, Peter: The Shapes of Time. A new look at the philosophy of history. Middletown: Wesleyan Univ. Press 1977
- Musil, Robert: Tagebücher. Band 1. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983
- Pizer, John: "Last Austrians" in "turn of the century": works by Franz Grillparzer, Joseph Roth and Alfred Kolleritsch. In: German quarterly 1/74 (2001), 8–21
- Pfister, Eva: Zum 70. Todestag von Joseph Roth. [Rez. vom 27.5.2009 zu Wilhelm von Sternburg: „Joseph Roth – Eine Biographie“, Verlag Kiepenheuer & Witsch]. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/971685/> [letzter Zugriff: 26.8.09]
- Pytel, Eva: Mythos einer verlorenen Heimat – Galizien. Deutsch-polnischer Gedächtnisraum in den Romanen Radetzkymarsch von Joseph Roth und Das Salz der Erde von Joseph Wittlin. In: Studia Germanica Posnaniensia 27 (2001), S. 59–70
- Reidel-Schrewe, Ursula: Im Niemandsland zwischen Indikativ und Konjunktiv. Joseph Roths Radetzkymarsch. In: Modern Austrian Literature 1/24 (1991), S. 59–78
- Rosenfeld, Sidney: „Grenze und Untergang in Joseph Roths Radetzkymarsch“. In: Modern Austrian Literature 2/3 (1969), S. 12–16
- Roth, Joseph: Selbstveriss. In: Ders.: Werke. Band 3. Das journalistische Werk 1929–1939. Hrsg. v. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991, S. 130–132
- Roth, Joseph: Die Scholle. In: Ders.: Werke. Band 3. Das journalistische Werk 1929–1939. Hrsg. v. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991, S. 167–169
- Roth, Joseph: Schluss mit der »Neuen Sachlichkeit«! In: Ders.: Werke. Band 3. Das journalistische Werk 1929–1939. Hrsg. v. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991, S. 153–164
- Roth, Joseph: Radetzkymarsch. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989

- Roth, Joseph: Vorwort zu meinem Roman ‚Radetzkymarsch‘. In: Ders.: Werke. Band 4. Kleine Prosa. Hrsg. und eingeleitet v. Hermann Kesten. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1976, S. 405–406
- Schlosser, Jan T.: Identitätsproblematik und Gesellschaftskritik: zum Solferino-Kapitel in Joseph Roths „Radetzkymarsch“. In: *Orbis litterarum* 3/60 (2005), S. 183–201
- Schmidt, Siegfried J.: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: *Das Komische* Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz und Reiner Warning. München: Fink 1976. (Poetik und Hermeneutik. 7), S. 165–189
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Abschied von Habsburg. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Band 8. Literatur der Weimarer Republik 1918–1933. Hrsg. v. Weyergraf, Bernhard. München, Wien: Hanser 1995, S. 483–548
- Simonis, Anette: Mythentheorie und Kritik [Art.]. In: *Metzler Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler³ 2004, S. 480–482
- Spencer, Malcolm: „Vater, Gottvater, Landesvater“: Vaterfiguren bei Robert Musil und Joseph Roth. In: *Verflechtungsfiguren. Intertextualität und Intermedialität in der Kultur Österreich-Ungarns*. Hrsg. v. Endre Hárs u.a. Frankfurt a. M., Wien u.a.: Lang 2003, S. 113–120
- Steierwald, Ulrike: *Leiden an der Geschichte. Zur Geschichtsauffassung der Moderne in den Texten Joseph Roths*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994
- Steinmann, Esther: *Von der Würde des Unscheinbaren. Sinnerfahrung bei Joseph Roth*. Tübingen: Niemeyer 1984
- Toderov, Tzvetan: Künstler und Diktatoren. In: *Lettre international* 85 (Sommer 2009), S. 66–74
- Tonkin, Kati: *Joseph Roth’s march into history. From the early novels to Radetzkymarsch and Die Kapuzinergruft*. Rochester, N.Y.: Camden House 2008
- Vernant, Jean-Pierre: Das mythologische Problem. In: *Texte zur modernen Mythentheorie*. Hrsg. v. Wilfried Barner u. a. Stuttgart: Reclam 2003, S. 242–247
- Warning, Rainer: Elemente der Pragmasemiotik der Komödie. In: *Das Komische* Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz und Reiner Warning. München: Fink 1976a. (Poetik und Hermeneutik 7), S. 279–333
- Warning, Rainer: Ironiesignale und ironische Solidarisierung. In: *Das Komische*. Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz und Reiner Warning. München: Fink 1976b. (Poetik und Hermeneutik 7), S. 416–423

- Weissenberger, Klaus: Joseph Roths Präzisierung seiner dichterischen Intention im Exil. In: Vier große galizische Erzähler im Exil: W.H. Katz, Soma Morgenstern, Manés Sperber und Joseph Roth. Hrsg. v. Robert G. Weigel. Frankfurt a.M., Wien u.a.: Lang 2005, S. 53–73
- Wörschig, Martha: Misogyny and the Myth of Masculinity in Joseph Roth's Radetzkymarsch. In: Gender and Politics in Austrian Fiction. Hrsg. v. Edward Timms und Ritchie Robertson. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 1996. (Austrian Studies 7), S. 118–133
- Zalaznik, Mira Miladinović: O, tu felix Slowenia. Slowenische Identität – slowenische Kultur zehn Jahre nach der Souveränitätserklärung. In: Südosteuropa Mitteilungen 3/42, 2002, S. 17–26
- Zifonun, Gisela: „Man lebt nur einmal.“ Morphosyntax und Semantik des Pronomens man. In: Deutsche Sprache. Zeitschrift für Theorie, Praxis und Dokumentation 3/28, 2000, S. 232–253
- Zimmermann, Werner: Deutsche Prosadichtung unseres Jahrhunderts. Interpretationen für Lehrende und Lernende. Band 1. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1989
- Zinser, Hartmut: Theorien des Mythos. In: Mythen im Kontext. Ethnologische Perspektiven. Hrsg. v. Karl-Heinz Kohl. Frankfurt a. M., New York: Ed. Qumran im Campus-Verl. 1992

Abstract

Joseph Roths Roman *Radetzkmarsch* wurde und wird immer wieder unter dem Aspekt des Mythischen gelesen. Die vorliegende Arbeit liefert daher eine ausführliche Zusammenfassung der Rezeption des *Radetzkmarsch* unter dem Aspekt des Mythischen; darauf folgt eine Darstellung und Kritik an Claudio Magris' Mythenmodell in *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur* (1966) – das in der Rezeption des Romans besonders viele Spuren hinterlassen hat. Das Kernstück der Arbeit bildet schließlich der Versuch einer Anwendung des Mythos-Konzepts, das Roland Barthes in *Mythen des Alltags* (1964) entwickelt hat, auf den literarischen Text. Der Fokus liegt dabei auf der Untersuchung des *Solferino*-Kapitels – als einer im Romanzusammenhang bedeutenden Erzählung von der Entstehung eines Mythos – sowie die spezifische Verwendung des Pronomens *man* im *Radetzkmarsch*. Die Schwierigkeiten der Protagonisten, zum eigenständigen Denken und Handeln zu finden, die sich unter anderem im Einsatz des *man* in Verbindung mit erlebter Rede ausdrücken, und ihre starke Bindung an die Großvätergeneration wird anhand einer Analyse der Rolle, die Bilder – Photographien wie Porträts – im Roman spielen, untersucht. Die Wiedergabe der Gedanken und Meinungen der Figuren in erlebter Rede insbesondere in Verbindung mit dem Pronomen *man* ist ein Einfallstor für die spezifische erzählerische Ironie, die sich im *Radetzkmarsch* beobachten lässt. Das Stilmittel der Ironie – das hier oft in der Verbindung mit dem literarischen Klischee auftritt – wird im zweiten Teil der Arbeit untersucht. Ironie funktioniert in vielen Punkten analog zum Sekundär-Mythos bei Roland Barthes und bildet ein Gegengewicht zu mythologisierenden Tendenzen. Die Funktion der Ironie Bedeutung zu ‚Verkünstlichen‘ – während der Mythos sie ‚Naturalisiert‘ – kann an einem der Höhepunkte des Romans gezeigt werden.

Lebenslauf Katharina Krčal



*02. 02. 1981 in Wien

Bildungsweg

Okt. 2007 – Okt. 2008	Ausbildung zur Gruppentrainerin im Rahmen des Tutoriums-trainerInnenlehrgangs 07/08 der österreichischen HochschülerInnenschaft und des bm_wf
WS 2007/08 – SoSe 2009	Ausbildung zur Deutsch-als-Fremdsprache-TrainerIn am Institut für Germanistik (24 SWSt.-Modul)
ab SoSe 2006	Fortsetzung des Studiums der deutschen Philologie (HF) und der Soziologie (NF) an der Universität Wien
WS 2005/06	Reguläres Magiststudium an der Humboldt-Universität Neuere deutsche Literatur (HF), Soziologie (NF) sowie germanistische Linguistik (NF)
WS 2004/05 – SoSe 2005	Studium an der Freien Universität und der Humboldt Universität Berlin im Rahmen des Erasmusprogramms
ab WS 2001/02	Studium der deutschen Philologie (NF) und Soziologie (HF) an der Universität Wien
WS 2000/01 – SoSe 2001	Studium der vergleichenden Literaturwissenschaft und Romanistik an der Universität Wien

7. Juni 2000 Ablegung der Reifeprüfung mit gutem Erfolg (Notenschnitt 1,6)

1996 – 2000 Besuch des Oberstufenrealgymnasiums Anton-Krieger-Gasse
(bildnerischer Zweig, 2. lebende Fremdsprache: Spanisch)

Berufserfahrung und ehrenamtliche Tätigkeiten

ab Nov. 2006 Angestellte an der österreichischen HochschülerInnenschaft der Universität
Wien als Mitarbeiterin in der Bücherbörse

ab Sept. 2006 Publikums- und Informationsdienst an der Universitätsbibliothek Wien

WS 2006/07 Fachtutorin für Literaturtheorie am Institut für Germanistik Universität Wien

Juli 2006 – Jän. 2008 Sachbearbeiterin für das österreichweite, unabhängige Tutoriumsprojekt an
der Bundesvertretung der Österreichischen HochschülerInnenschaft

Juni 2006 – Sept. 2006 Volontariat in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landes-
bibliothek, jetzt Wienbibliothek
Systematische Ordnung und wissenschaftliche Erschließung des Nachlasses
von Grete von Urbanitzky. Erstellung einer umfassenden Bestandsliste.

WS 2003/04 – SoSe 2004 Organisation und Leitung von Erstsemetrigentutorien für Studierende der
dt. Philologie an der Universität Wien

ab WS 03/04 Beratungstätigkeit für die Österreichische HochschülerInnenschaft
(v.a. Studienplan, Anrechnungsmöglichkeiten und Prüfungsmodalitäten)

Studierendenvertretung in Berufungs- und Habilitationskommissionen,
Institutskonferenzen sowie Studienkommissionen am Institut für Germanistik
in Wien