

Universität Tampere
Institut für Sprach- und Translationswissenschaften
Deutsche Sprache und Kultur

Eine Familie im Griff eines unzeitgemäßen Systems und ihres Schicksals: Dekadenz
der Habsburger Monarchie und Sehnsucht nach einer idealisierten Vergangenheit im
Roman *Radetzkymarsch* von Joseph Roth.

Pro-Gradu-Arbeit
Thomas Meyer
April 2008

Tampereen yliopisto
Saksan kieli ja kulttuuri
Kieli- ja käännöstieteiden laitos

MEYER, THOMAS: Eine Familie im Griff eines unzeitgemäßen Systems und ihres Schicksals: Dekadenz der Habsburger Monarchie und Sehnsucht nach einer idealisierten Vergangenheit im Roman *Radetzkymarsch* von Joseph Roth.

Pro Gradu-tutkielma, 84 s.

huhtikuu 2008

Vuonna 1932 ilmestynyttä romaania *Radetzkymarssi* (saksaksi *Radetzkymarsch*) pidetään Joseph Rothin pääteoksena. Se käsittelee itävaltalais-unkarilaisen valtakunnan rappiota. Kertoja sijoittaa fiktiivisen Trottan perheen tarinan todelliseen historialliseen kontekstiin. Myös keisari Franz Joseph ensimmäinen esiintyy tarinassa.

Työmme tavoite on analysoida miten valtakunnan ja sen instituutioiden rappio romaanissa sekä Trottan perheen riippuvuus monarkiasta ja sen jäsenten kaipuu idealisoituun vanhanaikaiseen maanviljelijäyhteisöön kuvataan metaforioiden, allegorioiden ja symbolien avulla. Mietimme myös miten *Radetzkymarssissa* ilmaistuja ideoita voidaan soveltaa nykymaailmaamme, ja miten nykyaikamme ihmisten yhteiskunnallinen käyttäytyminen muistuttaa tietyissä piirteissä Trottan perheen jäsenten käyttäytymistä.

Trottan perhe on riippuvainen keisarista ja häneen henkilöityneestä monarkiasta siitä hetkestä lähtien, kun Joseph Trotta pelasti keisarin hengen Solferino-taistelussa romaanin alussa. Riippuvuus heijastuu paralleleissa: heidän sukunsa sammuu kun keisari kuolee ja heillä on kaikilla Joseph tai Franz nimensä osana.

Koska Trottat pettyivät monarkiaan, he kaipaavat idealisoitua vanhanaikaista maanviljelijä-esi-isiansä elämäntapaa. Sitä kuvataan muun muassa siten, että Carl Joseph Trotta tuijottaa aina esi-isänsä kuvaa. Nuoren upseerin ahdistus on kuvattu allegorian avulla. Suljetun huoneensa ikkunasta hän katselee miehiään, joiden yksinkertaista elämää hän kadehtii.

Keisari tuntee saman ahdistuksen. Samoin huoneeseensa suljettuna hän katselee sotilaidensa nuotiotulia, joita hän romantisoi. Hänen vanhuutensa on monarkian

henkilöitymä. Trottat eikä keisari eivät pystyy hahmottamaan tulevaisuutta ilman monarkiaa.

Myös muiden upseereiden ahdistus on kuvattu allegoriana. Muina runsaasti käytettyinä symbolilajeina toimivat esimerkiksi maisemat ja myrskyt, sekä toistuvat elementit, kuten muotokuvat ja Radetzkymarssi.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	5
1 Einleitung.....	1
2 Begriffserklärung: Metapher, Allegorie, Symbole.....	3
2.1 Metapher.....	4
2.1.1 Substitutions- und Interaktionstheorie.....	4
2.1.2 Bildspender und Bildempfänger und die Wirkung der Metapher.....	6
2.2 Allegorie.....	6
2.2.1 „Initiale“ und „allegorische“ Bedeutung.....	7
2.2.2 Explikative Allegorie – implikative Allegorie.....	7
2.2.3 Narrative und deskriptive Allegorie.....	8
2.2.4 Allegorische Personifikation.....	8
2.2.5 Fazit: Hinweise zur Wahrnehmung einer allegorischen Bedeutung.....	9
2.3 Das literarische Symbol.....	10
2.3.1 Definition.....	11
2.3.2 Symbolische Deutung.....	12
2.3.3 Analogietypen des Symbols.....	14
2.3.4 Die Struktur des literarischen Symbols.....	15
2.3.4.1 Grundstruktur des Symbols am Beispiel des Emblems.....	15
2.3.4.2 Natur der Elemente, die die Pictura und Subscriptio bilden und wie man sie auswählt.....	17
3 Stand der Forschung zum Radetzkmarsch.....	17
4 Die Schlacht bei Solferino als Ausgangspunkt des Romans.....	21
4.1 Ein historisches Ereignis in einer fiktiven Geschichte.....	21
4.2 Die Rettung des Kaisers Franz Joseph des Ersten.....	22
5 Die Familie Trotta.....	25
5.1 Joseph Trotta.....	25
5.1.1 Die Erhebung in den Adelsstand als Bruch mit der alten Familie Trotta.....	25
5.1.2 Der Bruch mit dem Vater: der alte Trotta als Brücke zwischen zwei Generationen.....	26
5.1.3 Relativität der Wahrheit : das Schulbuch.....	30

5.1.4	Der Rückzug Joseph Trottas aus der Gesellschaft	36
5.2	Parallelismen Kaiser/Trottas: Das Haus Franz von Trottas als Allegorie der Monarchie	38
5.3	Die Trottas und die Frauen.....	40
5.3.1	Die Familie Trotta als Männergemeinschaft	40
5.3.2	Carl Joseph und die Frauen.....	40
5.3.2.1	Carl Joseph und Frau Slama	41
5.3.2.2	Carl Joseph und Eva Demant	44
5.3.2.3	Carl Joseph und Frau von Taussig	45
5.4	Die unmögliche Rückkehr in die Vergangenheit.....	46
5.4.1	Das Bild Joseph Trottas als Ikone.....	47
5.4.2	Parallelismen Carl Joseph/Joseph Trotta.....	49
5.4.3	Die Trottas als Gefangene in der Bahn ihres Schicksals.....	51
6	Die Auflösung der Institutionen	56
6.1	Der Kaiser als Personifikation der untergehenden Monarchie.....	57
6.1.1	Der allgegenwärtige Porträt des Kaisers	57
6.1.2	Der Kaiser als unzeitgemäßer Greis.....	59
6.2	Die Armee als Wächter des Systems	68
6.2.1	Die Armee und das Volk	68
6.2.2	Langeweile, Vergnügungen und Selbstzerstörung.....	72
7	Zusammenfassung	79
8	Literaturverzeichnis	82
8.1	Primärliteratur.....	82
8.2	Sekundärliteratur.....	82

1 Einleitung

Im 1932 erschienenen Roman *Radetzkmarsch*¹ von Joseph Roth wird der Verfall einer Familie, der Familie Trotta, parallel mit dem der österreichisch-ungarischen Monarchie unter der Herrschaft des Kaisers Franz Joseph des Ersten geschildert.

Der Roman beginnt mit der Rettung des Kaisers durch den Infanterieleutnant Joseph Trotta in der Schlacht bei Solferino, und endet mit dem Tod des Kaisers sowie des Enkels und des Sohns Joseph Trottas während des ersten Weltkriegs.

Die Trottas werden zum Dank für die Rettung des Kaisers in den Adelsstand erhoben, was in der Familie eine Identitätskrise auslöst. Ab diesem Augenblick werden die Nachkommen slowenischer Bauer zu Gefangenen eines Lebens im Dienste des Kaisers und der Monarchie. Die Figur des Carl Joseph von Trotta ist zwischen der Pflicht gegenüber dem Kaiser und der Suche nach einer idealisierten Identität als slowenischer Bauer zerrissen. Carl Joseph ist als Soldat unzufrieden und idealisiert das Leben seiner slowenischen Ahnen, die einfache Bauer waren.

In *Radetzkmarsch* sind zwei zentrale Themen sehr prägnant: die Dekadenz der Monarchie und ihrer Institutionen und die Suche nach einer Alternative zu dieser Monarchie in einer idealisierten altertümlichen Bauerngemeinschaft. Eine Zukunft in einem anderen System wird von den Figuren und vom Erzähler nicht in Betracht gezogen. Wir wollen in dieser Arbeit untersuchen, wie diese zentralen Themen ausgedrückt werden. Im Roman fallen mehrere Elemente durch ihre Häufigkeit oder ihre prominente Thematisierung auf. Dazu lassen das stereotype Verhalten der Figuren und Parallelen zwischen ihnen an eine symbolische Funktion denken. Deshalb werden wir unsere Analyse unter Berücksichtigung metaphorischer, symbolischer und allegorischer Elemente durchführen.

Die Handlung des Romans erstreckt sich von der Niederlage in der Schlacht bei Solferino bis zum ersten Weltkrieg und der Auflösung des österreichisch-ungarischen Reichs. Sie erstreckt sich von der Rettung des Kaisers bis zu seinem Tod, und von der

¹ Zitate aus dem Primärtext werden im Folgenden mit der Sigle RM und der jeweiligen Seitenzahl belegt.

Erhebung der Trottas in den Adelstand bis zum Aussterben der Familie mit dem Tod Carl Josephs.

Der Titel des Romans selbst hat eine symbolische Funktion: der Radetzkmarsch ist ein Siegesmarsch, der den Glanz und die Pracht des Reichs symbolisieren sollte. Er wiederholt sich als Leitmotiv innerhalb der Handlung in verschiedenen Kontexten.

Die Protagonisten stehen in einer Abhängigkeitsbeziehung zueinander: die Trottas sind vom Kaiser abhängig, Carl Joseph von Trotta zusätzlich von seinem Großvater, dem „Helden von Solferino“. Es entstehen Parallelen zwischen diesen Figuren, sowohl in ihrem Lebenslauf, als auch im physischen Äußeren.

Die Institutionen und ihre Symbole werden verspottet: der Kaiser ist ein Greis, die Armee eine Mafia von korrupten und alkoholsüchtigen Offizieren. Die bei der Schilderung der Armee dominierenden lexikalischen Felder sind mehr die der Unterhaltung und der Passivität als die des „Heldentums“ und des Kämpfens.

Um abstrakte Ideen zu vermitteln und bestimmte Verhältnisse zu betonen, verwendet der Erzähler des Romans Stilmittel wie die prominente Thematisierung bestimmter Elemente oder Wiederholungen. Als Beispiele mögen das Musikstück des Radetzkmarschs als Leitmotiv, und die Erwähnung von Bildern bestimmter Personen in verschiedenen Kontexten dienen.

Der Erzähler bedient sich mehrmals der Technik der Schilderung von Wetterverhältnissen und von Landschaften als Symbolen des psychischen Zustands der Figuren. Zum Beispiel regnet es, als Carl Joseph seinen Beileidsbesuch bei Herrn Slama macht, und der Sumpf an der Grenze soll das Gemüt der hier stationierten Soldaten darstellen.

Geschlossene Orte und Details in der Landschaft können auch eine allegorische, beziehungsweise symbolische Funktion haben. Solche Orte im *Radetzkmarsch* sind das Haus Frau Slamas, die Konditorei, in der der Rittmeister Taittinger seine Tage verbringt, die Straße in der Garnisonsstadt, der Vorhang vor dem Roulette im Spielsaal Brodnitzers.

Die Auseinandersetzung mit diesen Themen wird der Anlass zu einer Reflexion über die im Roman gestellten Fragen der Rolle des Individuums in einem totalitären System sein. Wir werden feststellen, dass im heutigen Kontext der „Konsumgesellschaft“ die Botschaft des Romans immer noch aktuell ist.

In dem theoretischen Teil dieser Arbeit werden wir drei zentrale literaturwissenschaftliche Begriffe erläutern, die uns helfen sollen, die symbolische Struktur des Romans zu verstehen. Diese Begriffe sind Metapher, Allegorie und Symbol.

In einem zweiten Schritt werden wir kurz über den Stand der Forschung berichten, um unsere Arbeit in Relation zu den schon durchgeführten Untersuchungen zu situieren. Dazu gibt dieser Teil den Lesern der vorliegenden Arbeit einen Überblick über die verschiedenen Interpretationsansätze zum *Radetzkmarsch*.

Im folgenden Teil der Arbeit beginnen wir unsere eigene Untersuchung. Wir werden sie logischerweise mit der Eröffnungsszene des Romans anfangen. Es handelt sich um die Schlacht bei Solferino als historisches Ereignis und die Rettung des Kaisers durch den Infanterieleutnant Joseph Trotta. Dieses Ereignis beeinflusst das Leben der Trottas und die folgende Handlung, weshalb es wichtig ist, es im ersten Teil zu analysieren.

Wir werden unsere Untersuchung mit der Analyse der Verhältnisse in der Familie Trotta nach der Rettung des Kaisers und der Erhebung in den Adelsstand fortführen. Die Familie verliert den Bezug zur langen Linie ihrer slowenischen Vorfahren und die Trottas werden „Gefangene“ eines Lebens im Dienste des Kaisers. Parallelen zwischen ihnen und dem Kaiser gibt es reichlich, sowie Parallelen zwischen Joseph und Carl Joseph von Trotta. Die Trottas sind im untergehenden System der Monarchie unzufrieden, aber sie suchen keine andere Alternative, als sich die Rückkehr in die Vergangenheit und eine altertümliche Bauerngesellschaft zu wünschen.

Der letzte Teil dieser Arbeit ist der Auflösung der Monarchie gewidmet. Wir werden analysieren, wie der Kaiser, als Symbol dieser Monarchie und die Armee als Wächter dieses Systems dargestellt werden und wie ihr Niedergang ausgedrückt werden.

2 Begriffserklärung: Metapher, Allegorie, Symbole

Wir werden uns in diesem Kapitel mit den Begriffen Metapher, Allegorie und Symbol beschäftigen. Diese Elemente stellen Binnenelemente der Kunst im Allgemeinen und überhaupt literarischer Texte dar. Jedes Kunstwerk enthält symbolische Elemente, sogar die schlichteste Unterhaltungsliteratur. In unseren Köpfen bleiben diese

Begriffe unklar, und auch die Grenze zwischen ihnen ist unklar. Die Forschung hat noch keine endgültige Typologie dieser Begriffe festgelegt. Unsere Präsentation stützt sich auf das Werk *Metapher, Allegorie, Symbole* (2004) von Gerhard Kurz, denn es bietet eine zusammenfassende Erklärung dieser Begriffe. Wir werden die drei Begriffe in derselben Ordnung wie Kurz vorstellen, das heißt, wir werden zuerst die Metapher, dann die Allegorie und schließlich das Symbol vorstellen.

2.1 Metapher

Wir werden dieses Kapitel mit einer Präsentation des Metapherbegriffes in Anlehnung an Kurz (2004, 7-26.) einleiten. Im ersten Teil werden wir die zwei Haupttheorien der Metapher darstellen. Es handelt sich um die *Substitutions-* und *Interaktionstheorien*. Die Präsentation dieser zwei Theorien wird uns ermöglichen, zu einer Synthese zu gelangen, um in einem zweiten Schritt den Prozess der Metaphorisierung präziser analysieren zu können.

2.1.1 Substitutions- und Interaktionstheorie

Die älteste und meist verbreitete Metapherntheorie ist *die Substitutionstheorie*, die auf Aristoteles zurückgeht. Bei der Substitutionstheorie geht man davon aus, dass es ein „eigentliches“ Wort gebe, das durch ein anderes, fremdes Wort ersetzt wird. (Kurz 2004, 7.) Aristoteles vernachlässigt den Kontext, in dem das Wort erscheint. Die Metapher sei eine „Übertragung eines Nomens auf einen Referenten, der zu einer anderen lexikalischen Stelle gehört“. (Kurz, 2004.) Aristoteles versteht unter Nomen alle Wörter, die nominalisierbar sind, das heißt sowohl Substantive als auch Verben und Adjektive. Die Metapher ersetze „das richtige Wort“ oder fülle eine lexikalische Leerstelle aus. Kurz illustriert diese Theorie am Beispiel des Wortes „Motorhaube“. Dieser Ausdruck war ursprünglich eine metaphorische Bildung, um eine neue Sache zu bezeichnen. Das Wort gehöre zu einem Gegenstand und nur zu diesem. Kurz bezeichnet das Wort als das „Etikett“ des Gegenstandes, um diese Theorie zu erklären. Der Ausdruck „gehöre einem Ort zu“, und die Metapher wäre also eine „Ortsveränderung eines Nomens. Es wird von einem Ort auf einen anderen übertragen, dem es nicht gehört, dem es nicht *eigen* ist“.(Kurz 2004, 9.)

Problematisch bei dieser Theorie ist, dass sie ziemlich beschränkend ist. Sie vernachlässigt die Dimension des Kontextes der Metapher. Es ist ein Fehler, den Kontext zu vernachlässigen, denn eine Metapher wird, wenn sie nicht lexikalisiert ist, absichtlich eingesetzt, um eine Wirkung zu schaffen. Dass man ein Wort als ein „Etikett“ für einen Begriff oder Gegenstand betrachtet, erweist sich auch als falsch. Es ist eine Reduktion. Man darf die kommunikative Funktion eines Ausdrucks nicht vernachlässigen, wenn man nach seiner Bedeutung sucht, denn diese Bedeutung hängt von der kommunikativen Funktion ab. Deshalb ist es unentbehrlich, den Ausdruck in seinem kommunikativen Kontext zu behandeln, und nicht unabhängig davon. Das Wort und seine kommunikative Funktion bilden eine Einheit, die dem Ausdruck Sinn gibt. (Kurz 2004, 9-13.)

Deshalb ziehen wir der *Substitutionstheorie* die so genannte *Interaktionstheorie* vor, bei der man nicht davon ausgeht, dass es beim metaphorischen Ausdruck einen „eigentlichen“ Ausdruck gebe, sondern der metaphorische Ausdruck wird als nicht ersetzbar angesehen, da eine Ersetzung dieses Ausdruck einen Bedeutungsverlust verursachen würde. Die Interaktionstheorie untersucht den Ausdruck in seinem kommunikativen Kontext, denn die Bedeutung eines Ausdrucks ändert sich je nach der Situation, in der er formuliert wird. Bei der Metapher bedeutet es also, dass ein Ausdruck nicht als solcher metaphorisch ist, sondern dass er je nach Kontext als metaphorisch oder nicht metaphorisch verstanden werden kann. Gerhard Kurz führt ein klares und einfaches Beispiel an, das wir übernehmen möchten. Der Satz *Peter ist ein Kind* bildet keine Metapher, wenn Peter ein sechsjähriges Kind ist. Aber in einem anderen Kontext, wenn zum Beispiel Peter ein dreißigjähriger erwachsener Mann wäre, würde der Satz *Peter ist ein Kind* metaphorisch verstanden werden. Es kann auch vorkommen, dass ein Ausdruck, sowohl metaphorisch als auch „wörtlich“ verstanden werden kann. Zum Beispiel der Satz *Peter ist ein Schauspieler* kann sowohl als ein informativer Satz als auch als eine Metapher verstanden werden. Falls Peter in der Realität ein Schauspieler wäre, könnte man trotzdem den Satz metaphorisch verstehen. In der Rhetorik wird ein solcher Fall als *Syllepse* bezeichnet. (Kurz 2004, 13-14.)

Gerhard Kurz (2004, 14.) kommt zu dem Schluss, dass keine allgemeinen Regeln für das Identifizieren von Metaphern festgelegt werden können. Das Identifizieren unterliegt der kommunikativen Situation, in der der Ausdruck erscheint, und hängt

vom Sprachgebrauch des Sprechers und des Hörers ab. Der Interpretationsprozess ist endlos und es kommt oft vor, dass wir nicht fähig sind alle Bedeutungen einer Metapher zu aktualisieren. (Kurz 2004, 16.) Man erkennt eine Metapher nicht, sondern man nimmt sie wahr.

2.1.2 Bildspender und Bildempfänger und die Wirkung der Metapher

Gerhard Kurz (2004, 23.) meint, die metaphorische Äußerung basiere auf einer „prädikativen Grundstruktur“. Nennen wir das Bilden einer Metapher „Metaphorisierungsprozess“. In diesem Prozess wird nämlich „ein Element auf ein anderes prädikativ bezogen“. In Anschluss an Weinrich (1963, 327; 1958, 515.) bezeichnet er das metaphorisierende Element als *Bildspender* und das Element, das durch das metaphorisierende Element „ersetzt wird“, bezeichnet er als *Bildempfänger*. (Vgl. auch Elovaara 1989, 121 in Kirjallisuuden filosofia, hier wird die Typologie von Beardsley benutzt, nach der der Bildempfänger als „Subject“ und der Bildspender als „modifier“ bezeichnet werden)

Als Wirkung dieser „Metaphorisierung“ aktualisieren wir nur die lexikalische Bedeutung des Ausdrucks, wenn wir nach dem Sinn der Metapher suchen. „Der Bildempfänger „erlebe“ unter dem Gesichtspunkt des Bildsenders“. (Kurz 2004, 24.). Das heißt, durch diesen Prozess aktivieren wir Vorstellungen und Gefühle, die mit dem Bildspender verbunden sind, und der Bildempfänger übernimmt bestimmte Eigenschaften des Bildsenders. Die Eigenschaften des Bildsenders werden durch die Metapher hervorgehoben, und dabei eignet sich der Bildempfänger diese Eigenschaften an. Deshalb setzt man oft eine Metapher ein, wenn man zum Beispiel einen Aspekt einer Person betonen will. Zum Beispiel im Schuberts Lied „die Forelle“ ist die Forelle eine Frau, die schwer zu fangen ist, und der Fischer der Mann, der versucht, diese Frau zu verführen.

2.2 Allegorie

Wir wollen die Begriffserklärung mit der Allegorie fortführen, denn sie reiht sich gut in die Kontinuität der Metapher ein. Beide sind in der Geschichte der Hermeneutik als Synonyme benutzt worden, was sich aber als nicht sinnvoll erwies. Bei der Allegorie handelt es sich öfters um den ganzen Text, oder um einen größeren Textabschnitt.

Wodurch lässt sich die Allegorie definieren? Um diese Frage beantworten zu können, werden wir klären, was einen Text zu einer Allegorie macht, was einen allegorischen Text von einem „normalen“ unterscheidet, und was allegorische Elemente sind. In einem zweiten Schritt werden wir zwei Allegoriegattungen, die explikative und die implikative Allegorie vorstellen und zeigen, was sie von einander unterscheidet. Dann werden wir in einem dritten Schritt einige Beispiele der Allegorie in der Literaturgeschichte vorstellen und wir werden danach in einem vierten Schritt den Begriff der Personifikation erklären, um schließlich näher zu überlegen, wie in einem Text eine allegorische Bedeutung gedeutet wird.

2.2.1 „Initiale“ und „allegorische“ Bedeutung

Kurz (2004, 37.) schlägt vor, die Definition Quintilians als locus classicus der Allegorie gelten zu lassen; Nach dieser Definition wird in einer Allegorie etwas gesagt, womit etwas anderes gemeint wird. Diese Definition ist aber zu eng, denn in der Allegorie wird das, was gesagt wird, auch gemeint. Es wäre exakter zu sagen, dass der Text, der eine allegorische Bedeutung „in sich trägt“, zusätzlich zu einer „initialen“ Bedeutung eine zweite Bedeutung hat, die man als allegorische Bedeutung oder „allegorischen Prätext“ bezeichnet. Der Text, den wir in Anlehnung an Kurz als den „initialen Text“ bezeichnen werden, erfordert bereits eine Interpretationsarbeit. Die Wahrnehmung einer allegorischen Bedeutung findet in einer zweiten Phase der Interpretation statt. Bei der Allegorie sind initiale und allegorische Bedeutung gleichzeitig gegenwärtig. Die Allegorie bewahrt die initiale Bedeutung, während die Metapher sie wegfallen lässt. (Kurz 2004, 37-43.)

2.2.2 Explikative Allegorie – implikative Allegorie

Mit explikativer und implikativer Allegorie werden zwei Formen der Allegorie bezeichnet, die unterschieden werden, je nach dem, wie die allegorische Bedeutung im Texte erscheint. Bei der explikativen Allegorie wird die allegorische Bedeutung explizit im Text angegeben. (Kurz 2004, 43.) Um den Begriff der explikativen Allegorie zu illustrieren, können wir das von Gerhard Kurz angeführte Beispiel übernehmen. Es ist ein Auszug aus Nestroys „Der Zerrissene“:

Langeweile heißt die enorm horrible Göttin, die gerade die Reichen zu ihrem Priestertum verdammt, Palais heißt ihr Tempel, Salon ihr Opferaltar, das laute

Gamezen und unterdrückte Gähnen ganzer Gesellschaften ist der Choral und die stille Andacht, mit der man sie verehrt. (zitiert nach Kurz 2004, 44.)

In diesem Beispiel wird die allegorische Bedeutung klar und direkt ausgesprochen. Das metaphorische Feld ist das der Verehrung von Göttern. Ziel dieser Allegorie ist, das Langeweilegefühl der Reichen zu verbildlichen. Diese Allegorie hat auch eine humoristische Wirkung. Die Langeweile wird als „Göttin“ dargestellt, deren Tempel die Palais der Reichen sind, usw. Die ganze Allegorie dreht sich um eine Göttin und ihre Verehrer.

Bei der implikativen Allegorie wird die allegorische Bedeutung nicht direkt im Text angegeben, sondern der Leser muss sie selber wahrnehmen und verstehen.

2.2.3 Narrative und deskriptive Allegorie

Gerhard Kurz (2004, 51.) unterscheidet vereinfachend zwei Formen literarischer Allegorien: die *narrative* und die *deskriptive* Allegorie.

Narrative Allegorien sind laut Kurz „etwa allegorische Erzählungen und Romane“. Das heißt, die narrative Allegorie umfasst das ganze Werk und sie hat eine bestimmte Handlungsstruktur. Zum Beispiel funktioniert der *Abenteuerliche Simplicissimus* nach dem Muster der „Allegorie der Reise“, oder in Kafkas Roman *Der Verschollene* liegt der Reise von der alten zur neuen Welt eine Lebensallegorie zugrunde.

Eine deskriptive Allegorie liegt im Fall der Beschreibung einer Situation, eines Ortes, eines Raums, einer Landschaft vor. Sie ist meistens explizit, aber es gibt auch deskriptive Allegorien, die implizit sind. Wichtige Muster der deskriptiven Allegorie sind der Traum, die Vision und der abgegrenzte Raum.

Als Beispiel des *Locus amoenus* kann die Höhle im Höhlengleichnis von Platon gelten. Die Höhle stellt die sensible Welt dar, und außerhalb der Höhle ist die Welt der Ideen, wo sich die Wahrheit befindet.

2.2.4 Allegorische Personifikation

Die Personifikation ist die Verkörperung eines Begriffs als lebende Person. Nach Platon gibt es verschiedene Welten, die abstrakte und die konkrete Welt. Es gebe Unterschiede zwischen Geistlichem und Sinnlichem, Ideen und Gestalt, usw. Die allegorische Personifikation ist aber nach Kurz nicht nur die Repräsentation dieser

Idee in einer Gestalt. Die Repräsentation ist auch zweideutig. Sie hat ihre initiale Bedeutung (die Figur der Geschichte), und die allegorische Bedeutung (die Idee, die sie darstellt). Die allegorische Personifikation stellt also nicht nur eine Übersetzung eines Unbelebten in ein Belebtes dar, sondern sie ist eine Interpretation der Rolle der Figuren in der Geschichte. (Kurz 2004, 60-64.)

2.2.5 Fazit: Hinweise zur Wahrnehmung einer allegorischen Bedeutung

Wie wir oben zu verstehen gegeben haben, liegt eine Allegorie vor, wenn im Roman neben der initialen Bedeutung eine zweite Bedeutung intendiert wird. Aber wie gelangt man zu dieser Interpretation? Welche Art von Hinweisen gibt es in einem Text, die den Leser zur Wahrnehmung einer Allegorie führen? Wir werden in diesem Kapitel die verschiedenen Schritte der Wahrnehmung einer Allegorie vorstellen, und dadurch eine Zusammenfassung der Theorie der Allegorie bieten.

Der erste Schritt der Rekonstruktion eines allegorischen Prätexts stellen „*textuelle Aufforderungen*“ dar, unter denen man Elemente versteht, die im Text vorkommen, also „Hilfselemente“. Natürlich gibt es verschiedene Sorten von textuellen Aufforderungen. Die einfachste stellt die „*explizite textinterne Aufforderung*“ dar, die man bei der oben behandelten explikativen Allegorie (siehe Seite 11) findet. Auf eine zweite Bedeutung wird explizit direkt im Text eingewiesen. Die allegorische Bedeutung wird sozusagen vom Erzähler „verraten“.

Eine zweite Art der textuellen Aufforderung stellt die *implizite textinterne Aufforderung* dar. (Siehe S.11) Bei dieser Art der textuellen Aufforderung wird die allegorische Bedeutung des Textes implizit angedeutet, öfter durch eine List. Zum Beispiel im Franz Kafkas *Das Urteil* wird die allegorische Bedeutung durch ein semantisches Spiel mit den Verben „zudecken“ und „aufdecken“ angedeutet. Dem Leser wird dadurch suggeriert, dass eine allegorische Bedeutung zugedeckt wurde, die aufzudecken ist. (Kurz 2004, 65.)

Weitere textuelle Hinweise stellen die *traditionellen Gattungsmerkmale der Allegorie* dar. Wenn bestimmte narrative und deskriptive Muster regelmäßig im Text vorkommen und eine klare Handlungsstruktur bilden, ist das ein Anstoß zu einer allegorischen Lesart des Textes. (siehe S. 12 dieser Arbeit).

Als *pragmatische Aufforderung* kann man die Situation bezeichnen, in der der Erzähler vom Leser erwartet, dass dieser aufgrund seines allgemeinen Weltwissens die erzählte Geschichte oder Situation auf „einen anderen, kulturell dominanten Bezugsrahmen“ bezieht (Kurz 2004, 66.). Zum Beispiel als Albert Camus 1947 seinen Roman *La peste* schrieb, konnte er mit Recht erwarten, dass die Leser dieses Romans die Geschichte auf den Aufstieg des Faschismus in den 20er-30er Jahren beziehen würden.

Eine Allegorie kann auf verschiedene Weise vom Autor angedeutet und vom Leser wahrgenommen werden. Falls es keine textinternen Aufforderungen gibt, muss der Leser sein Weltwissen aktivieren. Zum Schluss können wir den Begriff der Allegorie so zusammenfassen, dass es sich um einen Text oder einen Textteil handelt, der gleichzeitig verschiedene Bedeutungen aufhebt, wobei die zweite Bedeutung entweder vom Autor des Textes durch textinterne Aufforderungen angedeutet wird oder durch Analogie vom Leser rekonstruiert werden muss. In einem literarischen Text ist der Allegorieverdacht latent, weshalb diese Hinweise zur Interpretation eines Textes als Allegorie keine endgültigen Regeln sind. Der Leser ist die letztendliche Instanz im Interpretationsprozess, und er soll das Recht behalten, seine eigene Interpretation des Textes zu bilden. Er ist der Versuchung ausgesetzt, dem Text neue Bedeutungen zu geben. Ein literarischer Text sollte auch keine kanonisierte Bedeutung erhalten; die Interpretation die der Leser vornimmt, hängt vom Kontext ab, in dem der Text geschrieben wurde, wie auch vom Kontext, in dem er gelesen wird. Die Geschichte kann einem Text neue Bedeutungen geben, die er in der Zeit, als er geschrieben wurde, nicht hatte.

2.3 Das literarische Symbol

Wir werden uns in diesem Kapitel mit dem Begriff „literarisches Symbol“ beschäftigen. In einem ersten Teil werden wir das literarische Symbol definieren und klären, was es von Metapher und Allegorie unterscheidet, und wie eine symbolische Deutung entsteht. Danach werden wir eine kleine Typologie des Symbols vorschlagen und schließlich die Struktur des literarischen Symbols nach dem Modell von Jürgen Link vorstellen.

2.3.1 Definition

Der Hauptunterschied zwischen Symbol und Metapher besteht darin, dass beim Symbol nicht das Wort, sondern das Dargestellte von Bedeutung ist, das heißt, der Gegenstand oder die Idee, die das Wort im Text bezeichnet, und das Element des Kontexts, auf das es verweist. Beim Symbol aktiviert man ein „Gegenstandsbewusstsein“ und bei der Metapher ein „Sprachbewusstsein“ (Kurz 2004, 77.). Die Metapher ist eine Abweichung vom üblichen Gebrauch eines Wortes, während das Symbol keine Abweichung darstellt. Ein Element eines Textes, das als Symbol fungiert, dient nicht nur der symbolischen Bedeutung, sondern die „eigentliche“ Bedeutung wird bewahrt. Das textinterne Element ruft ein Element des Kontexts (die textexterne Welt) hervor, das dem Text eine zusätzliche Bedeutung gibt, die aber nicht die „eigentliche Bedeutung“ ersetzt, oder es weist auf das spätere Geschehen im Ko-Text (die textinterne Welt) hin. (zu Ko-text und Kontext Rüterholz 1977, 90; vgl. Bonner 1992, 69.)

Im Gegensatz zur Allegorie gehören Symbol und Symbolisiertes demselben Geschehenszusammenhang an und zwischen ihnen herrscht Kontinuität, während bei der Allegorie zwei Bedeutungszusammenhänge erzählt werden, die diskontinuierlich miteinander verbunden sind (Kurz 2004, 75-76.). Das Symbol manifestiert sich in Form eines Indizes, „ein Zeichen, das in einer notwendigen oder dynamischen Beziehung mit seinem Bezeichneten steht“ (Kurz 2004, 75.), das das „symbolische Verstehen“ des Lesers aktiviert. Gerhard Kurz unterscheidet „pragmatisches und symbolisches Verstehen“. „Pragmatisches Verstehen ist eine elementare Form des Verstehens in der Alltagswelt. Wir wenden Prozeduren an, die Zusammenhänge von Handlungen und Ereignissen konstituieren“. (Kurz 2004, 78.) Das symbolische Verstehen wird durch das Indiz aktiviert, und durch den Eindruck, dass die Prozeduren des pragmatischen Verstehens nicht ausreichen, um den Sinn des Textes zu verstehen. Zum Beispiel in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* muss die Protagonistin Charlotte am Ende eines Briefs ihres Mannes an einen Freund ein P.S schreiben, sie ist dabei nervös und verunstaltet das Papier mit einem Tintenfleck. Der Fleck ist ein Indiz, das durch das pragmatische Verstehen als Zeichen für die Hast Charlottes interpretiert wird. Bei Aktualisierung eines symbolischen Verstehens dagegen interpretiert man den Tintenfleck als Symbol für Schuld. (Kurz 2004, 79.)

Zwischen dem Symbol und dem Symbolisierten ist eine Beziehung vom Empirischen zum Psychischen vorhanden, zum Beispiel der Fleck als Symbol für Schuld, und nicht Schuld als Symbol für den Fleck (Kurz 2004, 80.).

2.3.2 Symbolische Deutung

In der Hermeneutik geht man davon aus, dass ein literarisches Werk ein strukturiertes Ganzes bildet, und dass alle Elemente in logischen Beziehungen zueinander stehen, die alle textkohärent und bedeutungsvoll sind. Gerhard Kurz (2004, 82.) schreibt:

Symbolische Deutung beruht nun auf Grundmaximen literarischer Hermeneutik, daß nämlich alle Elemente eines Textes thematisch kohärent sind, daß sie alle Teile eines zugrunde liegenden regulativen thematischen Prinzips sind, daß sie alle, auch das beiläufigste, bedeutungsvoll sein können, und daß mit dem, was in und mit dem literarischen Text gesagt wird, stets auch etwas über die Welt des Menschen, die *condition humaine* gesagt wird“. (Dazu vgl. Hardt 1976, 66.)

Die Omnipräsenz eines Elements - oft eines Gegenstandes - in einem Roman weist auf seine symbolische Funktion hin. In Maupassants Roman „Pierre et Jean“ spielt das Bild eines toten Freundes der Familie, von der der Roman handelt, eine zentrale Rolle, da es mehrmals erwähnt wird. Am Ende des Romans wird entdeckt, dass einer der Söhne, auf den der andere eifersüchtig ist, der illegitime Sohn des Mannes auf dem Bild ist. Dieses Bild ist das Symbol des Geheimnisses, das diese Familie erdrückt. Dazu wird dieses Bild in eine Schublade des Nachttisches der Ehebrecherin aufbewahrt.

Eine weitere weit verbreitete und sehr eindeutige Technik ist die so genannte Technik der „Antithese“. Die antithetische Gattung ist zum Beispiel typisch für Märchen, in denen mit der Antithese von Figuren gespielt wird, zum Beispiel der guten und der bösen Schwester. Kurz führt auch als Beispiel die Antithese der dunklen und hellen Frau in vielen Romanen des 19. Jahrhunderts an. (Kurz 2004, 82, vgl. Hardt 1976, 67.)

Auch die prominente Thematisierung eines bestimmten Elements verweist auf eine symbolische Bedeutung. In Raymond Quenauts Roman *Les fleurs bleues*, wird mehrmals erwähnt „au sol poussaient de petites fleurs bleues“, „auf der Erde wuchsen blaue Blümchen“. Dass diese Blümchen mehrmals erwähnt werden, weist auf ihre

symbolische Funktion hin. Dabei beeinflussen sie nicht die Handlung des Romans, sie haben eine rein symbolische Funktion, sie sind ein intertextuelles Element eines chinesischen Gedichts, in dem sie Symbol des Träumens sind. In *Les fleurs bleues* werden die Abenteuer zweier Figuren parallel erzählt, man wechselt von einer zur anderen, wenn die eine Figur einschläft, so dass der Leser den Eindruck bekommt, dass sie voneinander träumen.

Die Parallelisierung von Naturvorgängen und Handlungen provoziert ebenfalls eine symbolische Deutung. Das Symbol des Gewitters findet man im Roman *Der Untertan* von Heinrich Mann. Ein Gewitter bricht aus, während Diederich Heßling eine Rede bei der Enthüllung des Kaisermonuments hält, was auf den Krieg als „natürliches“ Ergebnis des Totalitarismus hinweist, den der Kaiser und seine Untertanen wie Diederich Heßling repräsentieren. Im Allgemeinen symbolisieren die Landschaften und die Naturelemente den psychischen Zustand der Figuren. Diese Verwendung von Naturelementen wird auch als klischeehaft angesehen, denn sie erscheint sehr oft in der populären Literatur und der populären Kultur schlechthin. Zum Beispiel kommt in der Regel immer Regen bei Liebesszenen unter freiem Himmel vor.

Angabe und Betonung von Elementen, die nicht von der Handlung motiviert sind, deuten auch auf Symbolmöglichkeiten ein. Im Roman *Der Prozess* von Franz Kafka wird während der „Verhaftung“ Josef K.s erwähnt, dass er auf einem Tisch eine Kerze, Zündhölzchen, ein Buch und ein Nadelkissen verschiebt. Diese Details scheinen fehl am Platze zu sein. Sie scheinen akzidentell und werden nicht weiter thematisiert. Die nicht selbstverständliche Präsenz dieser Elemente in diesem Kontext lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf sie, der sie als eine Einladung zur symbolischen Interpretation wahrnimmt (Kurz 2004, 83.).

Die Namen von Figuren sind auch fähig, eine symbolische Bedeutung zu tragen. Im *Radetzkmarsch* fällt das sofort auf. Die Mitglieder der Familie von Trotta haben dieselben Namen wie die der Kaiserfamilie. Der Bezirkshauptmann heißt Franz Joseph wie der Kaiser, sein Sohn heißt Carl Joseph und der Held von Solferino heißt Joseph. Diese Namen sind symbolisch für das parallele Schicksal beider Familien und die Rolle der Familie Trotta als Repräsentation des kaiserlichen Staates (siehe Seite 9)

2.3.3 Analogietypen des Symbols

Wir werden in diesem Kapitel eine kleine Typologie der Symboltypen in Anlehnung an Kurz vorschlagen. Er unterscheidet drei wichtige Symboltypen: den synekdochischen Typ, den metonymischen Typ und den metaphorischen Typ.

Der *synekdochische* Typ ist der häufigste und hat in der Geschichte der Literaturwissenschaft einen überwiegenden Status, denn man hat sich bei der Symbolforschung öfters an ihm orientiert. Bei der Synekdoche kann man die symbolische Beziehung als eine Art Vertretungsfunktion bezeichnen: „ein Teil steht für das Ganze“, oder „das Ganze steht für einen Teil“ oder „eine Art vertritt eine Gattung“. (Kurz 2004, 85.) Ein gutes Beispiel aus der Literatur ist in Goethes *Faust* zu finden: „Ein echter deutscher Mann mag keinen Franzen leiden, doch ihre Weine trinkt er gern. (Goethe, Faust I, Auerbachs Keller) Der „deutsche Mann“ ist eine synekdochische Repräsentation der Deutschen und „der Franze“ eine Repräsentation der Franzosen.

Die *Metonymie* ist der Synekdoche sehr nahe und die Grenze zwischen ihnen ist unklar, der Unterschied ist subtil und nicht evident. Während die Synekdoche eher „eine Spezifität“ betont, betont die Metonymie eher „einen Zusammenhang“. Die Metonymie umfasst z.B. Beziehungen wie Ursache – Wirkung, Enthaltendes – Enthaltenes, Autor – Werk, Ort – Akteure, Raum – Zeitzusammenhänge. Zum Beispiel, wenn man sagt „ich lese Goethe“, handelt es sich um eine Metonymie. (Kurz 2004, 85.)

Bei Symbolen metaphorischen Typs beruht das Symbol auf einer metaphorischen Beziehung zwischen Symbol und Symbolisiertem. Zum Beispiel im Roman *Irrungen Wirungen* von Theodore Fontane kaufen Botho und Lene einen Strauß von Immortellen und Vergissmeinnicht. Diese Namen sind natürlich nicht nur als Namen dieser Blumen zu verstehen, sondern sie verweisen auf die Zukunft der Beziehung zwischen Botho und Lene. Der Fleck in *Die Wahlverwandtschaften* ist auch ein metaphorisches Symbol. (Kurz 2004, 86-88, vgl. Link 1974, 185-188 und Link 1975, 28-31.)

Diese drei Symboltypen lassen sich nicht eindeutig voneinander abgrenzen. Übergänge zwischen ihnen sind möglich. Bei einem symbolischen Element sind oft mehrere dieser Merkmale vorhanden.

2.3.4 Die Struktur des literarischen Symbols

Wir werden in diesem Kapitel die Struktur des literarischen Symbols in Anlehnung an Jürgen Link, und sein Werk *Die Struktur des literarischen Symbols* (1975) vorstellen. Jürgen Link hat seine Theorie der Struktur des literarischen Symbols auf Basis der strukturalistischen Semantiktheorie entwickelt. Wir werden der Ordnung des Verfahrens Links folgen. In einem ersten Teil werden wir die von Link genannte „Grundstruktur“ des literarischen Symbols vorstellen, dann werden wir in einem zweiten Teil die Natur der Elemente, die das Symbol bilden, näher analysieren.

2.3.4.1 Grundstruktur des Symbols am Beispiel des Emblems

Das Emblem ist ein multimediales Symbol, denn es ist eine graphische Repräsentation, die von einem Text begleitet wird. Das Emblem besteht aus drei Teilen: der Pictura, der Inscriptio und der Subscriptio (für die Pictura und Subscriptio im literarischen Symbol vergleiche Link 1974, 165-182). Die Pictura ist die graphische Repräsentation des zu symbolisierenden Elements, die Inscriptio wiederholt in sprachlicher Gestalt die Pictura (sie ist also in Verbindung mit der Pictura redundant, und deshalb ist sie entbehrlich) und die Subscriptio erklärt den Sinn des in der Pictura und der Inscriptio repräsentierten Gegenstand oder Begriffes. Nach der strukturalistischen Terminologie ist also die Pictura „ein komplexer Signifikant in graphischer Gestalt, dem ein komplexer gedanklicher Signifikant entspricht“, die Inscriptio hingegen ist „ein komplexer sprachlicher Signifikant mit entsprechendem komplexem Signifikat“. Die Subscriptio besteht aus „einem komplexen sprachlichen Signifikanten und zugehörigem komplexem Signifikat“. Der Sinn des Emblems besteht also aus der Vereinigung des Signifikats der Pictura mit dem der Subscriptio. Im Fall eines literarischen Emblems erscheint die Pictura in sprachlicher Form statt in graphischer. (Link 1975, 8-9.) Da die Inscriptio eine Redundanz der graphischen Pictura in sprachlicher Form ist, ist sie beim literarischen Symbol nicht vorhanden, da die Pictura in sprachlicher Form erscheint. Beim literarischen Symbol gehen also Pictura und Inscriptio ineinander auf. Die Pictura beim literarischen Symbol ist eine Art „Vereinigung“ der Pictura und der Inscriptio.

Um die Struktur eines literarischen Symbols zu illustrieren, werden wir jetzt ein von Jürgen Link eingeführtes Beispiel, einen Prosatext, übernehmen:

Der komplizierte technische Überbau, den sich die moderne Gesellschaft geschaffen hat, fordert entschlossene Aktionsgruppen zur Anwendung von Gewalt geradezu heraus. Sie brauchen nur ein Minimum einzusetzen, um ein Maximum zu erreichen.

Der nur mit einer Tränengaspistole bewaffnete Flugzeugentführer und der ihm ausgelieferte Pilot von den hundert Hebeln seiner Kanzel sind für den Gesamtzustand symbolisch. (G. Wirsing in „Christ und Welt“, 19.9.1969, zitiert nach Link 1975, 12.)

In diesem Beispiel werden im zweiten Absatz die abstrakten Gedanken des ersten durch eine konkrete Situation dargestellt. Die abstrakten Begriffe werden durch konkrete Figuren oder Gegenstände ersetzt, die man auch graphisch darstellen könnte. Der zweite Absatz enthält also die Elemente der Pictura und der erste Absatz beinhaltet die Elemente der Subscriptio. Nennen wir die Pictura „P“ und die Subscriptio „S“. Link stellt die Struktur des Symbols wie folgt dar:

Pictura	Subscriptio
p1: Flugzeug	s1: moderne Gesellschaft
p2: hundert Hebel	s2: komplizierter technischer Überbau
p3: Pilot	s3:
p4: Entführer	s4: entschlossene Aktionsgruppen
p5: Tränengaspistole	s5: Minimum an Gewalt

(Link 1975, 13.)

Es gibt in diesem Beispiel eine parallele Relation zwischen den Elementen der Pictura und der Subscriptio. Diese Relationen bilden nach Link eine „Isomorphie“ zwischen der Pictura und der Subscriptio.

Das Emblem ist die einfachste Form des literarischen Symbols, denn die Subscriptio ist im Text enthalten. Bei den anderen Gattungen des Symbols fehlt die Subscriptio zum Teil oder ganz und der Leser muss sie selber mit Hilfe seines Weltwissens wieder herstellen. Mit Hilfe unseres Weltwissens beziehen wir uns auf den Kontext, das heißt die textexternen Elemente.

2.3.4.2 Natur der Elemente, die die Pictura und Subscriptio bilden und wie man sie auswählt

Jürgen Link (1975, 13.) bestimmt die Elemente der Pictura und der Subscriptio als „sprachliche Zeichen“. Aber wie werden diese Zeichen herausgefunden und ausgewählt? Auf welcher Basis? Ihm zufolge sind diese Zeichen diejenigen, die „nach Eliminierung der syntaxtragenden Zeichen (Artikel, Präpositionen, Konjunktionen, Pronomina) übrig bleiben“. Er bestimmt sie als Nominalkomplexe und die Nominalkomplexe, die die Pictura bilden, sind graphisch darstellbare Nominalkomplexe, wie „hundert Hebel“ im obigen Beispiel. Link schlägt eine Reduktion dieses Zeichens in kleinere Bestandteile vor, um die Struktur des Symbols zu präzisieren. In Anschluss an Greimas (1966, 242.) erklärt er, dass ein „Zeichen, sofern es in einem Kontext erscheint, als „Semem“ aufgefasst wird“. Die „Zeichen“ der Pictura und der Subscriptio seien „Komplexe von Sememen mit einem dominierenden Semem“. Ein Sem gibt einem Semem Eigenschaften. Zum Beispiel ist „klein“ ein Sem von „Zwerg“. Auf der außersprachlichen Ebene, der von Link so genannten „Ebene des Referenten“, denn sie weist auf die physische Welt hin, „sollen diesen Semem-Komplexen Objekte entsprechen“ und den Sememen „Funktionen“ solcher Objekte entsprechen“. (Link 1975, 16.) Link fügt hinzu, dass diese Funktionen quantitativer, qualitativer oder finaler Art sein können.

Wir haben in diesem Kapitel die Natur der Elemente, die ein literarisches Symbol bilden, geklärt. Zusammenfassend können wir schließen, dass es sich um einen Komplex von Sememen mit einem dominierenden Semem handelt. Die Seme sind die Funktionen dieser Sememe und sie bilden semantische Felder. Mit Hilfe dieser semantischen Felder kann man die Bedeutung des Symbols wiederherstellen.

Wir werden uns in unserer Arbeit auf diese Elemente der Struktur des literarischen Symbols beschränken, denn die Kenntnis dieser Elemente reicht für unser Ziel.

3 Stand der Forschung zum Radetzkymarsch

In den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg hat sich die Forschung wenig für Joseph Roth interessiert. Erst ab dem Ende der 50er Jahre wurde der *Radetzkymarsch* zum Forschungsgegenstand. Der *Radetzkymarsch* bietet den Lesern der Nachkriegszeit

eine Auseinandersetzung mit der österreichischen Geschichte an. Der *Radetzkmarsch* muss aber nicht einschließend als eine Schilderung des Untergangs der Monarchie des Österreich-Ungarischen Reiches verstanden werden. In dem Roman wird die philosophische Frage nach der Fähigkeit des Menschen gestellt, sich außerhalb der Grenzen der Hierarchie eines bestimmten sozialen Systems zu entfalten. Die Österreicher hatten den Sturz der habsburgischen Monarchie nicht überwunden. Der Versuch ein demokratisches System einzuführen, war wie in Deutschland zum Scheitern verurteilt, da die österreichische Gesellschaft von damals offensichtlich dazu nicht reif war.

In der 1968 erschienenen Arbeit von Hans Jürgen Böning *Joseph Roths Radetzkmarsch* wird der Roman sehr ausführlich analysiert. Böning (1968, 15.) lenkt seine Aufmerksamkeit besonders auf die Erzählperspektive und die Parallelismen. Nach Böning wechselt der Erzähler zwischen Omniszienz und eingeschränkter Allwissenheit (Böning 1968, 15.). Der Erzähler kenne die Gefühle seiner Figuren, ihre Absichten, ihre heimlichen Blicke, usw. Dazu wisse er mehr als sie, beziehungsweise, mache Vordeutungen und wisse zum Beispiel, wenn die Figuren sich irren oder sich etwas einbilden. (Böning 1968, 15.) Böning schreibt:

Was niemand erkennen kann, was die Menschen des Damals ebenso wenig wussten, wie die des Heute, das spricht der Erzähler aus. (Böning 1968, 15.)

Wie wir oben schon erwähnt haben, stellt Böning fest, dass der Erzähler zum Teil sein Wissen einschränkt, wodurch er dem Leser eher Impressionen als Wahrheiten oder Gewissheiten vermittelt. Diese eingeschränkte Erzählhaltung erscheint in bestimmten Wendungen, wie „schien, sei es, dass, usw. und in dubitativen Fragen wie „War’s eine Klage?“ (Böning 1968, 16). Der Erzähler verzichtet an bestimmten Stellen auf seine Allwissenheit, indem er aus einer personalen Perspektive berichtet. Dadurch wird der Leser „hier der direkten Wirkung der Personen ausgesetzt und erlebt die Welt der Personen nur innerhalb ihres begrenzten Horizonts“ (Böning 1968, 18.).

Böning untersucht die Parallelismen zwischen den Personen. Diese Parallelismen sind ein Schlüssel für den Roman, weil sie die Abhängigkeit der Figuren von einander und

besonders vom Kaiser und vom Helden von Solferino ans Licht bringen. So schreibt er über die von ihm genannt „Parallelismus-Struktur des Romans:

„Sie schafft zwischen den einzelnen Personen, Situationen und Dingen Beziehungen [...]. So ergibt sich eine Struktur, deren Bild wie ein geometrisches Muster wirkt, in dem die einzelnen Elemente weniger um ihrer selbst willen angeordnet sind als wegen ihrer Funktionen innerhalb des Bezugssystems“. (Böning 1968, 73.).

Er stellt die Willenlosigkeit der Figuren fest, was wir auch in dieser Arbeit untersuchen werden.

Schließlich setzt sich Böning mit der Satzstruktur des *Radetzkmarsch* auseinander. Er betont die Dominanz der „Parataxe“, das heißt der Nebenordnung von Sätzen oder Satzgliedern. Dadurch verzichtet nach Böning der Erzähler darauf, die beschriebenen Personen und erzählten Ereignisse in ihrer Kausalität darzustellen und zu analysieren. Für Böning besteht die Funktion dieses abgehackten Stils darin, eine Impression, einen Eindruck zu vermitteln. Man kann sich aber nicht mit dieser Erklärung zufrieden geben, da die Tatsache, dass der Erzähler nicht die Funktion jeden Gegenstandes, jeder Handlung erklärt, darauf hinweisen kann, dass der Leser diese Elemente selbst interpretieren muss.

Aber er analysiert nicht gründlich die Sehnsucht Carl Josephs nach seinen Ahnen. Diese Sehnsucht ist ein zentrales Thema des Romans, deshalb wollen wir in unserer Arbeit ausführlicher darauf zurückkommen.

22 Jahre nach dem Erscheinen der Arbeit von Böning untersucht Luc Spielmann den *Radetzkmarsch* von einem ganz anderen Blickpunkt aus. In der Einführung seiner Arbeit erklärt er :

„Les divers protagonistes de cette gigantesque tragédie puisqu'ils ne disposent d'aucune liberté intrinsèque, n'interviennent dans l'action du texte qu'en suivant des impulsions dictées, non par les situations apparentes du texte, mais par la rationalité des faits extérieurs à l'intrigue supposée ou des particularités de caractère héritées du personnage qu'ils incarnent et dont l'identité réelle ne peut se révéler que par l'exploration des strates profondes du récit sous-jacent“ (Spielmann 1990, X.)

In diesem Satz behauptet Spielmann, dass die Figuren nicht in Bezug auf die Geschehnisse der Handlung im Text handeln. Sie folgen Trieben, die von Elementen außerhalb der Handlung diktiert sind. Spielmann fügt hinzu, dass die Figuren auch

aufgrund des Charakters der Personen handeln, die sie in der „parallelen Geschichte“ darstellen. Die echte Identität der Figuren befindet sich in dieser „anderen Dimension“ der Geschichte, das heißt nach Spielmann in der Geschichte der Religionen.

In seiner Arbeit stützt sich Spielmann auf Passagen der Bibel (sowohl des Alten als auch des Neuen Testaments) und des Korans. Spielmann schließt andere Interpretationsmöglichkeiten aus. Seine Theorie mag zwar stimmen, aber es gibt andere Interpretationsansätze. Einen Text kann man als ein „lebendes Wesen“ betrachten, dessen Sinn nie „fest“ ist. Spielmann kann die Passagen des *Radetzkmarschs* sehr gut mit entsprechenden Passagen der Bibel verknüpfen, aber das bedeutet nicht, dass es die einzige Interpretationsmöglichkeit ist, denn der Sinn eines Textes ist dem Verständnis seiner Leser überlassen. Spielmann interessiert sich nicht für die mögliche politische Dimension dieses Werkes.

In seiner Untersuchung *Joseph Roth und völkisch-nationalistische Wertbegriffe* setzt sich Wolf R. Marchand mit der Funktion der Bauern im *Radetzkmarsch* auseinander. Die Konfrontation des jungen Trotta mit ihnen weckt seine Sehnsucht nach einem Leben wie dem seiner Vorfahren.

In *Joseph Roths „Radetzkmarsch“. Interpretation* hat Alfred Kurer die Gesellschaft und die Landschaften im *Radetzkmarsch* untersucht. Er widmet jeder Figur und der Landschaft ein Kapitel. Seine Untersuchung ergibt zwar einige interessante Elemente, benötigt aber Ergänzungen. Wir werden ihre Ergebnisse berücksichtigen, aber sie nicht als Basis betrachten. Kurer berücksichtigt nicht die allegorische Funktion der Landschaften und die Figuren werden nur im Ko-text analysiert. Wir wollen in unserer Untersuchung mehr auf die Beziehung zwischen den Elementen des Kontexts und des Ko-Texts eingehen. Bei Kurer fehlt ein Bezug zu allgemeinen Fragen der Philosophie der Geschichte. Er betrachtet *Radetzkmarsch* lediglich als einen historischen Roman, als eine Chronik der Österreichisch-Ungarischen Monarchie.

In seinem Werk *Jüdischer Kulturpessimismus und das Bild des Alten Österreichs im Werk Stefan Zweigs und Joseph Roths* analysiert Volker Heinz die Beziehung der Familie von Trotta zur Monarchie. Seine Ergebnisse sind denen Kurers ziemlich nah.

4 Die Schlacht bei Solferino als Ausgangspunkt des Romans

Der Roman fängt mit der Schlacht bei Solferino an, und endet in der Zeit des ersten Weltkriegs mit dem Tod des Kaisers wie auch des Hauptmanns Franz Joseph von Trotta. Gleich zu Beginn des Romans werden zwei Schlüsselfiguren eingeführt: Kaiser Franz Joseph der Erste und der Infanterieleutnant Joseph Trotta. Wir werden in diesem Teil unserer Arbeit betrachten, wie diese Schlacht als historisches Ereignis eine Rolle im Roman spielt und dann werden wir die Rettungsszene näher analysieren.

4.1 Ein historisches Ereignis in einer fiktiven Geschichte

Joseph Roth bedient sich der Geschichte um seinem Roman einen Hintergrund zu geben. Er beschreibt nicht die Realität, er erzählt nicht die Geschichte so wie sie war, sondern er errichtet seine fiktive Welt in einem historischen Kontext und führt fiktive Figuren an der Seite historischer ein.

Die Schlacht bei Solferino gehört zu den historischen Geschehnissen, die in den Roman eingeführt werden. Sie hat tatsächlich im Jahre 1859 stattgefunden und sie endete mit einer Niederlage der österreichisch-ungarischen Armee. Sie war der Anfang einer Serie militärischer Niederlagen für die habsburgische Monarchie und in dieser Hinsicht der erste Schritt zu ihrem Untergang. So wie im Roman war der damals junge Kaiser Franz Joseph selbst bei dieser Schlacht anwesend.

Dieser Beginn mit der Schlacht bei Solferino gibt zusammen mit dem Ende im ersten Weltkrieg dem Roman eine symbolische Struktur. Er fängt mit einer Niederlage an und endet mit dem ersten Weltkrieg und dem Tod des Kaisers, was das Ende der Monarchie bedeutet. Der Roman dehnt sich von der Rettung des jungen Kaisers bis zu seinem Tod als ein Greis. Die Schlacht von Solferino ist andererseits durch die Erhebung der Trottas in den Adelstand der neue Beginn ihrer Familie und der Tod Carl Josephs und Franz Josephs von Trotta bedeuten sein Ende.

Beim Kaiser vollzieht sich das gleiche Phänomen. Die Schlacht bei Solferino war in der realen Geschichte seine erste Schlacht als Kaiser und der erste Weltkrieg seine

letzte. Bei der Schlacht von Solferino wird ein Kaiser geboren, im ersten Weltkrieg stirbt der Kaiser und mit ihm das Kaiserreich.

Dazu erzeugt die Schlacht bei Solferino die allgemeine Stimmung des Romans: er fängt unter dem Zeichen der Demütigung und der Niederlage an. Das Ergebnis dieser Schlacht stellt einen Kontrast zum Titel des Romans dar. Der Radetzkmarsch wurde von Johann Strauss' Vater als Siegesmarsch komponiert, was die Ironie dieses Titels ans Licht bringt. Im Roman wird das Reich Franz Josefs mit allen seinen Symbolen nicht gefeiert sondern verspottet. Der Radetzkmarsch begleitet als Leitmotiv die Handlung des Romans, indem er mehrmals in verschiedenen Kontexten erscheint. Die Wiederholung des Radetzkmarschs als Leitmotiv durch die ganze Handlung hindurch ergibt den Eindruck, dass der Zusammenbruch der Monarchie gefeiert wird. Der Radetzkmarsch fungiert auch für den heutigen Leser als Symbol des Prunks und des Kitsches der Habsburger Monarchie.

Aber das für den Roman wichtigste Ereignis ist die Rettung des Kaisers, denn diese wird die Zukunft der Familie Trotta bestimmen, indem sie ihr Schicksal mit dem des Kaisers verbindet.

4.2 Die Rettung des Kaisers Franz Joseph des Ersten

[...] hier und dort knallte noch ein Schuß, verspätet und einsam. Der blaugraue Nebel zwischen den Fronten lichtete sich ein wenig. Man stand auf einmal in der mittäglichen Wärme der silbernen, verdeckten gewitterlichen Sonne. Da erschien zwischen dem Leutnant und den Rücken der Soldaten der Kaiser mit zwei Offizieren des Generalstabs. (RM 5)

Vor dem Erscheinen des Kaisers wird eine Stimmung hergestellt: es wird still, nur „hier und dort knallte noch ein Schuss, verspätet und einsam“, und sogar „der blaugraue Nebel [...] lichtete sich ein wenig. Man stand auf einmal in der mittäglichen Wärme der silbernen, verdeckten gewitterlichen Sonne“. Diese Erscheinung gleicht einer religiösen Offenbarung und man kann davon ausgehen, dass nur Trotta sie erlebt, denn der Kaiser erscheint zwischen ihm und dem Rücken der Soldaten.

Aber diese religiöse Erscheinung wird bald zum lächerlichen Witz. Der von inkompetenten Offizieren begleitete junge Kaiser will einen Feldstecher an sein Auge

führen und gefährdet dadurch sein Leben, indem er dem Feind ein Zeichen gibt, dass er ein hoher Herr ist. Der Feldstecher mag als Gegenstand mehrdeutig sein. Seine erste Funktion besteht darin, den Kaiser in Gefahr zu bringen, er ermöglicht die Entwicklung der Handlung. Aber wir können ihn auch als ein Symbol seiner Macht und seines hohen Ranges verstehen. Seine Begleiter, die Offiziere des Generalstabs, die die Armee führen, die ihm dienen und seine Interessen verteidigen sollte, werden zu seinen indirekten Mördern.

Als konkreter Gegenstand hat ein Feldstecher lediglich die Funktion, in die Ferne zu sehen. Der Kaiser führt den Gegenstand an sein Auge, um diese Funktion zu nutzen, aber er wird daran gehindert. Wenn man ein bisschen Fantasie besitzt, darf man an dieser Stelle die Ferne als die Zukunft verstehen. Die Tatsache, dass der Kaiser nicht in die Ferne sehen darf, kann eine mögliche symbolische Repräsentation seiner Zukunftslosigkeit sein.

Der Feldstecher ist Symbol der Macht und von Machtansprüchen sowohl durch seine Funktion in die Ferne zu sehen, durch seine traditionelle Repräsentation (er befindet sich immer in den Händen eines Kriegsherrn oder anderer Personen, die eine höhere Funktion haben), als auch durch seine Form. Als Zylinder nimmt der Feldstecher eine phallische Form an, und man kann ihn in diesem Kontext als phallisches Symbol interpretieren. Dieses phallische Symbol stellt die Machtansprüche dieses blutjungen Kaisers dar. Die Rettung des Kaisers bedeutet gleichzeitig dessen Kastration.

Die Gefahr für den Kaiser kommt nicht nur von den feindlichen Schüssen, sondern auch von seinen eigenen Offizieren, die sein Leben gefährden, indem sie ihm den Feldstecher reichen. Dieses Geschehnis verweist nicht bloß auf die Inkompetenz der Offiziere, sondern auch auf die korrupte Natur der Armee. Der Kaiser ist das Symbol der Monarchie, dasjenige Element, auf das sich das System stützt. Deshalb unternimmt die Monarchie einen Selbstmordversuch, wenn der Kaiser den Feldstecher ans Auge führt und dadurch sein Leben gefährdet. Trotta rettet also nicht nur den Kaiser vor dem Feind, sondern auch vor seinen eigenen Offizieren, und vor sich selbst. Wir werden später im Roman erfahren, dass Trotta ein Mensch ist, der an Tugend und Ehrlichkeit glaubt, der sich gegen die Lüge einsetzen wird, im Gegensatz zur Armee, die aus korruptierten und dekadenten Offizieren besteht.

Wir werden jetzt betrachten, wie diese Rettung sich vollzieht:

Trotta fühlt 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. Der Leutnant hatte wohl zu stark angefaßt. Der Kaiser fiel sofort um. (RM 5-6)

Man stellt sofort fest, dass diese Rettung nichts von einer Heldentat hat. Trotta greift nach dem Kaiser aus „Angst“ und „Groll des subalternen Frontoffiziers gegen die hohen Herren des Generalstabs“.

Der Kaiser existiert im Kopf Trottas als ein Gott, denn sein Tod würde „ihn selbst, das Regiment, die Armee, den Staat, die ganze Welt vernichten“. Der Kaiser ist also schon allgegenwärtig. Der Kaiser ist Personifikation von allem, was für einen Soldaten seiner Armee wichtig ist.

Indem Trotta den Kaiser von seinem Pferd stürzen lässt, macht er aus dem anscheinend übermächtigen Kriegsherrn einen einfachen Menschen, er entthront ihn symbolisch und entlarvt das betrügerische Spiel der Monarchie. Diese Tat ist nicht so sehr eine Heldentat im Dienste der Monarchie, sondern vielmehr ein Akt der Rebellion gegen ihre betrügerische und künstliche Natur.

Trotta wird von der Kugel, die ohne seinen Einsatz dem Kaiser gegolten hätte, verletzt und stürzt, während der Kaiser sich erhebt. In diesem Moment wird die Hierarchie wiederhergestellt. Der Kaiser schaut Trotta von oben herab an, fragt nach seinem Namen und ruft Hilfe herbei, während Trotta bewusstlos wird. Als er erwacht, während man ihm die Kugel entfernt, ist der Kaiser da. Ab diesem Augenblick ist das Schicksal Trottas mit dem des Kaisers verbunden.

Nach diesem Ereignis wird Trotta auf Wunsch des Kaisers in den Adelsstand erhoben und er bekommt dadurch einen neuen Namen: Joseph von Trotta. Dieser Identitätswechsel ist sowohl konkret als auch symbolisch, denn indem der Kaiser Trotta einen neuen Namen gibt, nimmt er eine väterliche Stelle ein, und die Trottas werden dazu „verurteilt“ treue Untertanen des Kaisers zu sein. Sie werden ein

frustrierendes Leben im Dienst des Kaisers führen müssen. Der Kaiser bemächtigt sich der Familie Trotta.

5 Die Familie Trotta

Wie wir im vorherigen Kapitel festgestellt haben, spielt die Familie Trotta die zentrale Rolle in der Handlung des *Radetzky*-Marsch. Joseph Trotta wird in den Adelstand erhoben und dadurch fängt ein neues Geschlecht von adeligen Trottas an.

5.1 Joseph Trotta

Zuerst werden wir analysieren, was für Joseph Trotta die Erhebung in den Adelsstand bedeutet, wie er darauf reagiert, was es für Konsequenzen für sein Leben hat, wie dieses Ereignis zum Bruch mit seinem Vater führen wird und wie er endlich entdeckt, wie seine „Heldentat“ in der Schlacht bei Solferino für Propagandazwecke in einem Lesestück eines Schulbuchs umgeschrieben werden, und wie er sich auf das Land zurückzieht.

5.1.1 Die Erhebung in den Adelsstand als Bruch mit der alten Familie Trotta

Die Trottas waren eine Familie slowenischer Bauern. Der Vater Joseph Trottas ist ein bescheidener Parkwächter im Schloss Laxenburg. Der Kaiser bemächtigt sich der Familie Trotta, indem er Joseph Trotta einen neuen Namen gibt. Trotta wird von Trotta. Aus dem einfachen Nachkommen slowenischer Bauern wird plötzlich ein hoher Herr mit Adelsprädikat. Dadurch verliert er den Bezug zu seinen Wurzeln. Im Roman werden zwei Welten gegeneinander gestellt. Einerseits die Welt der slowenischen Vorfahren, die als Ideal der Bescheidenheit dargestellt wird, und andererseits die Welt der hohen Herren der Monarchie. Nach der Genesung Trottas werden seine Gefühle humoristisch wie folgt beschrieben:

Als hätte man ihm sein eigenes Leben gegen ein fremdes, neues, in einer Werkstatt angefertigtes vertauscht, wiederholte er 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 [...], schien der geadelte Hauptmann Trotta das Gleichgewicht zu

verlieren, und ihm war, als wäre er von nun ab sein Leben lang verurteilt, in fremden Stiefeln auf einem glatten Boden zu wandeln [...] (RM 6)

Hier wird deutlich durch eine Metapher ausgedrückt, dass Trotta zu einem neuen Leben „gezwungen“ wird. Hier kommt auch die konservative Denkweise, die den Roman prägt, zum Vorschein. Nach dieser Denkweise hat ein Mensch eine „feste Identität“, er ist „etwas“ und er ist nicht entwicklungsfähig. Nach dieser Einstellung ist der Mensch vorprogrammiert, etwas Bestimmtes zu sein.

Trotta passt sich dem Leben als Adelige ohne Begeisterung an:

Standsgemäß heiratete Trotta [...] zeugte einen Knaben, genoss das Gleichmaß seiner gesunden militärischen Existenz [...] wurde heimisch in seinem Rang, seinem Stand, seiner Würde und seinem Ruhm. Er war so einfach und untadelig, wie seine Konduitenliste, und nur der Zorn, der ihn manchmal ergriff, hätte einen Kenner der Menschen ahnen lassen, daß auch in der Seele des Hauptmanns Trotta die nächtlichen Abgründe dämmerten, in denen die Stürme schlafen und die unbekanntenen Stimmen namenloser Ahnen. (RM 9)

Trotta passt sich diesem Leben an, er spielt eine Rolle, die Rolle eines Adligen und eines Hauptmanns. Aber nach der Welteinstellung des Erzählers kann ein solches Leben nicht befriedigend sein, denn der Hauptmann Trotta führt ein anderes Leben als das, was „vorprogrammiert“ war. Er hat den Bezug zu seinen Wurzeln verloren. Die Einstellung des Erzählers ist, dass ein Mensch eine „feste Identität“ hat. Der „Identitätswechsel“ Trottas führt zum Bruch mit seinem Vater, der als Personifikation der Trottas als „einfache Menschen“ fungieren soll.

5.1.2 Der Bruch mit dem Vater: der alte Trotta als Brücke zwischen zwei Generationen

Dem adeligen und ausgezeichneten Hauptmann aber, der im fremden und fast unheimlichen Glanz der kaiserlichen Gnade umherging, wie in einer goldenen Wolke, war der liebe Vater plötzlich ferngerückt. (RM 7)

Von dem Vater Joseph Trottas wird erzählt, dass er Rechnungsunteroffizier und später Gendarmeriewachtmeister war. Präzisierend wird hinzugefügt, dass der Großvater Joseph Trottas ein kleiner Bauer war. Deshalb ist anzunehmen, dass der Vater Joseph Trottas der erste des Geschlechts ist, der außerhalb Sloweniens lebt und einen anderen Beruf als den eines Bauern ausübt, dazu noch im Dienste des Kaisers. Der Name des Vaters wird nicht erwähnt, er mag wohl der letzte Trotta sein, der kein Name des

kaiserlichen Hauses als Teil seines Namen führt. Der alte Trotta spricht auch slowenisch, wozu sein Sohn Joseph nicht fähig ist. Er ist Parkwächter des Schlosses Laxenburg, der Residenz des Kaisers, also durch seinen Beruf wird die enge Beziehung der Trottas zum Kaiser hergestellt. Zusätzlich ist er Wächter, was die Verbindung mit dem Kaiser bestätigt und die Berufung seines Sohns voraussagt, Retter des Kaisers zu werden. Die Trottas sind Wächter des Kaisers, und das wird auch Carl Joseph sein, wenn er das Bild des Kaisers aus dem Bordell rettet. Er wird auch die Ehre des kaiserlichen Hauses während des Fests verteidigen, in dem die Nachricht vom Tod des Thronfolgers vermittelt wird.

Der Park ist ein geschlossener Raum. Wir haben im Kapitel 2.2.3 erklärt, dass geschlossene Räume eine mögliche allegorische Funktion haben. Dieses Einschließen des alten Trottas ist nicht nur physisch, sondern auch symbolisch. Der erste Trotta, der nicht in Slowenien lebt und kein Bauer ist, lebt in der Nähe des Kaisers, dazu innerhalb der Grenzen des Parks. Diese Position kann als symbolisch für seine Stellung und die seiner Nachkommen verstanden werden, denn die Trottas sind vom Kaiser abhängig. Ihre Abhängigkeit wird hier materialisiert. Der Vater von Joseph Trotta „füttert die Schwäne“ (RM 7). Die Schwäne sind ein Symbol für den Tod, was dem alten Trotta eine makabere Gestalt gibt. Als Vater Joseph Trottas füttert er die kommende Generation, die als Diener der untergehenden Monarchie schon als symbolisch gestorben gelten kann. Die Präsenz der Schwäne mag auch auf das Aussterben der Familie Trotta am Ende des Romans verweisen. Der Tod begleitet die Figuren, er ist im Roman ständig präsent.

Joseph Trottas Vater „fegte in milden Nächten obdachlose Paare von den wohlthätig finstern Bänken“ (RM.7). Dass er die obdachlosen Paare von den Bänken fegt, weist auf die Zukunft der Trottas hin. ihr Leben ist ohne Liebe, sie handeln nach einer strengen Disziplin, und der Enkel Carl Joseph wird seine Liebesabenteuer versteckt erleben. Auf dieses Thema werden wir zurückkommen in unserem Kapitel „die Trottas und die Frauen“. Trotta ist auch der Wächter einer gewissen scheinheiligen moralischen Ordnung.

Wie es seinem Sohn auch und seinem Enkel passieren wird, ist der alte Trotta in einem Kampf verletzt worden. Ihm fehlt nämlich ein Auge. Die Tatsache, dass der Erzähler präzisiert, dass ihm ein Auge fehlt, ist Anlass dafür, eine Interpretation für diese Verstümmelung zu suchen. Er ist der erste Trotta, der nicht in Slowenien wohnt,

der seinen Sohn Joseph genannt hat und der seinen Nachkommenden die slowenische Sprache nicht überliefert hat. Ihm fehlt ein Teil seines Gesichts. Vielleicht ist die psychische Lage der Familie Trotta in diesem verstümmelten Gesicht zu lesen. Vielleicht ist dieses fehlende Auge die Vergangenheit, nach der sich die kommenden Trottas sehnen werden.

Wie oben erwähnt, führt die Erhebung Joseph Trottas in den Adelstand zu einem Bruch mit dem Vater. Die Trottas verhalten sich nach bestimmten Mustern und haben eigene Rituale. Ein wichtiges Ritual ist das Ritual der Briefe. Joseph Trotta schreibt regelmäßig seinem Vater immer nach demselben Muster. Die Briefe stellen die Verbindung zwischen Joseph Trotta und seinem Vater dar. Wenn man den Vater als die Verbindung der Trottas mit ihren slowenischen Ahnen betrachtet, stellen die Briefe den Bezug Joseph Trottas zu seinen Wurzeln dar. Joseph Trotta ist unfähig, dem Vater über die Änderungen in seinem Leben zu schreiben, da seine Verbindung zu seinen Vorfahren durch seine plötzliche Erhebung in den Adelsstand abgebrochen ist:

Wie aber sollte man jetzt zumal, zumal da man dank dem neuen Rang nicht mehr den alten Turnus mitmachte, die gesetzmäßige, für ein ganzes Soldatenleben berechnete Form der Briefe ändern und zwischen die normierten Sätze ungewöhnliche Mitteilungen von ungewöhnlich gewordenen Verhältnissen rücken, die man selbst noch kaum begriffen hatte? An jenem stillen Abend, an dem der Hauptmann sich zum ersten Mal nach seiner Genesung an den von spielerischen Messern gelangweilter Männer reichlich zerschnitten und durchkerbten Tisch setzte, um die Pflicht der Korrespondenz zu erfüllen, sah er ein, dass er über die Anrede: „Lieber Vater!“ niemals hinauskommen würde. (RM 7)

Die Briefe stellen als Ritual die Kontinuität der Trottas dar. Da das Ritual nicht mehr normal stattfinden kann, ist diese Kontinuität unterbrochen. Trotta als Soldat hatte trotzdem durch seinen Vater und die Wörter in Slowenisch, die dieser zu ihm sprach, eine ferne Beziehung zu seinen Ahnen. Durch seine Erhebung in den Adelsstand wird Trotta endgültig „entwurzelt“. Der Kaiser hat die Vaterrolle des Invaliden in dem Moment übernommen, als er Joseph Trotta in den Adelstand erhebt.

Da Joseph Trotta nicht fähig ist, seinem Vater über die neuen Verhältnisse schriftlich zu berichten, besucht er diesen nach der Audienz beim Kaiser in Wien.

Er traf den Alten in der Küche seiner Dienstwohnung, in Hemdsärmeln, am blankgehobelten nackten Tisch, auf dem ein dunkelblaues Taschentuch mit roten Säumen lag, vor einer geräumigen Tasse mit dampfendem und wohlriechendem Kaffee. [...] Ein runzlicher Lederbeutel mit faserigem Knaster lag dick geschwellt und halb offen neben der langen Pfeife aus weißem gebräuntem, gelblichem Ton. Ihre Färbung paßte zu dem mächtigen weißen Schnurrbart des Vaters. Hauptmann Joseph Trotta von Sipolje stand mitten in dieser ärmlichen und ärarischen Traulichkeit 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-Theresienordens gesegnet. (RM 8)

Das erste, was in diesem Textabschnitt auffällt, ist die Gemütlichkeit des Ortes. Sie wird durch den „dampfenden und wohlriechenden Kaffee“ dargestellt. Die Pfeife, deren „Färbung zu dem mächtigen weißen Schnurrbart des Vaters“ passte, betont die Harmonie des Ortes. Dieser Ort ist bescheiden und der alte Trotta ist auch selber nur in Hemdsärmeln gekleidet und sehr gelassen. Die Küche kann man als geschlossenen Ort als eine allegorische Repräsentation der idealisierten harmonischen Welt der alten Generation von Trotta verstehen. Der alte bescheiden aussehende Trotta gehört noch zu diesem Ort und der von ihm dargestellten Welt. Joseph Trotta in seiner glänzenden und prächtigen Uniform passt überhaupt nicht zu diesem Ort und der von ihm dargestellten Welt. In seiner neuen Uniform ist Joseph Trotta ein fremder in der Küche. Der „militärische Gott“ passt nicht zu der „ärmlichen Traulichkeit des Ortes“. Die „überirdische Macht des Maria-Theresienordens“ ist der irdischen Realität des bescheidenen Ortes gegenüberzustellen. Der Hauptmann wirkt lächerlich in der bunten und prachtvollen Uniform. Die Art wie die Uniform beschrieben wird, ist sehr ironisch, indem deren Pracht und der Glanz der „gewichsten Stiefeln“ betont werden. Der Hauptmann in der Uniform verkörpert eine Monarchie, die der Realität entfremdet ist. Er verkörpert ein System des Scheins, wo der soziale Status das Leben des Individuums bestimmt. Ihm gegenüber steht der alte bescheiden gekleidete Trotta, der in seiner bescheidenen Wohnung lebt. Der alte Trotta und seine Küche stellen eine idealisierte Welt der einfachen Leute dar. Sie stellen die Welt der alten Familie Trotta dar.

Der Vater spricht in einem fremden Deutsch, obwohl er früher noch Slowenisch zu seinem Sohn gesprochen hatte. Dieser Sprachenwechsel löst symbolisch die Verbindung Joseph Trotta zu seinem Vater und seinen Vorfahren auf. Er verlässt die

einfache als „bescheidene und authentische“ dargestellte Welt der alten Trottas, um in die Welt der inhaltslosen Pracht zu rutschen: „losgelöst war der Hauptmann Trotta von dem langen Zug seiner bäuerlichen Vorfahren“(RM 9)

Der Tod des Vaters wird das Ende der slowenischen Vorfahren bedeuten, und auf seinem Begräbnis wird Trotta einen scharfen Stich in der Gegend des Herzens“ fühlen. Trotta wird von diesem Tod ungewöhnlich berührt, so wie auch sein Sohn Franz Joseph: „Der Knabe schluchzte“ (RM 14). Sie beweinen nicht den Tod des Alten als Menschen, sondern sie beweinen ihn als letzte Verbindung mit der alten Generation der Trottas.

5.1.3 Relativität der Wahrheit : das Schulbuch

Trotta wird „losgelöst von dem langen Zug seiner bäuerlichen Vorfahren“ und lebt als Adeliger. Aber sein Leben wird zum zweiten Mal durch ein unerwartetes Ereignis gestört. Dieses Mal handelt es sich um ein Lesestück in einem Schulbuch, das seine „Heldentat“ in der Schlacht von Solferino behandelt:

„In der Schlacht von Solferino“ – so begann der Abschnitt – „geriet unser Kaiser und König Franz Joseph der Erste in großer Gefahr.“ Trotta selbst kam darin vor. Aber in welcher Verwandlung! „Der Monarch“ – hieß es – „hatte sich im Eifer des Gefechts so weit vorgewagt, daß er sich plötzlich von feindlichen Reitern umdrängt sah. In diesem Augenblick der höchsten Not sprengte ein blutjunger Leutnant auf schweißbedecktem Fuchs herbei, den Säbel schwingend. Hei! Wie fielen da die Hiebe auf Kopf und Nacken der feindlichen Reiter!“ Und ferner: „Eine feindliche Lanze durchbohrte die Brust des jungen Helden, aber die Mehrzahl der Feinde war bereits erschlagen. Den blanken Degen in der Hand, konnte sich der junge, unerschrockene Monarch leicht der immer schwächer werdenden Angriffe erwehren. Damals geriet die ganze feindliche Reiterei in Gefangenschaft. Der junge Leutnant aber – Joseph Ritter von Trotta war sein Name – bekam die höchste Auszeichnung, die unser Vaterland seinen Heldensöhnen zu vergeben hat: den Maria-Theresienorden.“ (RM 9-10)

Die Kinder werden im Lesebuch offenkundig belogen: der ungeschickte Kaiser, der passiv an der Schlacht teilgenommen hat und sein Leben durch eine unkluge Handlung weit vom Gefecht entfernt gefährdet hat, wird zum kämpfenden Helden. Wichtig ist auch zu bemerken, dass er nicht von seinem Pferd fällt, sondern sich sogar der Angriffe erwehren kann und dass die feindliche Kavallerie in Gefangenschaft

geriet. Die unüberlegte Tat wird in eine heldenhafte verwandelt und die Niederlage wird zu einem Sieg.

Trotta wird zum Kavallerieleutnant und zum Adligen. Sogar seine Wunde verändert sich, denn er wird von einer Lanze an der Brust statt von einem Schuss an der Schulter verletzt. Durch diese Lanze wird eine Parallele mit der Kreuzigung Christus' hergestellt. Diese Parallele mit Christus gibt Joseph Trotta einen heiligen Status. Seine „Heldentat“ wird dadurch „kanonisiert“, dass sie in einem Schulbuch beschrieben wird.

Trotta wird durch das Lesestück ein zweites Mal seine Identität genommen. Er wird als ein anderer vorgestellt als er in der Wirklichkeit ist, er wird den Normen der Gesellschaft angepasst. Trotta existiert in der Gesellschaft nicht als er selbst, sondern als ein Bild, als der Ritter von Trotta, der Held von Solferino.

Die Bemühungen Trottas die Wahrheit wiederherzustellen, werden als ein „Martyrium“ bezeichnet: „Und nun begann das Martyrium des Hauptmanns Joseph Trotta, Ritter von Sipolje, des Ritters der Wahrheit“ (RM 11). Die Lüge wird in der Gesellschaft als die Regel betrachtet. Die Reaktion seiner Frau drückt diese Idee aus:

Hauptmann Trotta ging, das Lesebuch in der Hand, in den kleinen Obstgarten hinter das Haus, wo sich seine Frau an linderen Nachmittagen beschäftigte, und fragte sie, die Lippen blass, mit ganz leiser Stimme, ob ihr das infame Lesestück bekannt gewesen sei. Sie nickte lächelnd. „Es ist eine Lüge!“ schrie der Hauptmann und schleuderte das Buch auf die feuchte Erde. „Es ist für Kinder“, antwortete sanft seine Frau. (RM 10)

Trottas Frau „nickt lächelnd“. Das Lächeln der Frau mag in diesem Kontext mehrdeutig sein. Eine mögliche Interpretation ist, dass sie dadurch die Empörung ihres Mannes zu mildern versucht. Eins ist aber klar: sie macht sich keine Sorgen über die Tatsache, dass ihr Mann als Propagandagegenstand benutzt wird.

Es fragt sich auch, ob dem Lächeln Frau Trottas eine symbolische Deutung unterliegt. Trottas Frau führt ein sicheres Leben ohne sichtliche Probleme in den hohen Sphären der Gesellschaft. Ihr Mann kann aber nicht mehr diese Existenz weiterführen, denn er fühlt sich „betrogen“. Er kann eine Lüge nicht akzeptieren, obwohl diese Lüge ihm nicht schadet. Das konkrete Lächeln der Frau kann man mit der abstrakten Idee verbinden, dass sie das System, in dem sie lebt, bequem findet, obwohl dieses

verlogen ist. In dieser Hinsicht kann dieses Lächeln das Symbol eines bestimmten Behaglichkeitsgefühls hinsichtlich des Nicht-in-Frage-Stellens des Systems sein. Die Frau kann eine Personifikation der zufriedenen Masse sein.

Das nickende Lächeln ist auch ein affirmatives Zeichen. Man kann deshalb annehmen, dass die Frau von dem von ihrem Mann beanstandeten Text weiß. Eine mögliche Erklärung, warum sie ihrem Mann nicht davon erzählt hat, ist, dass sie sich damit abfindet. Dies bestätigt unsere These des Lächelns als Symbol ihres „sich Wohlfühlens“ in dem System. Sie weiß, dass es falsch ist, aber im Gegensatz zu ihrem Mann findet sie sich damit ab. Trottas Frau sitzt in einem idyllischen Ort. Dieser idyllische Ort ist ein Obstgarten. Dem Garten kann als Ort eine allegorische Funktion unterliegen. Hier kann man ihn als eine allegorische Repräsentation des Wohlfühlens der Frau von Trotta in der Gesellschaft verstehen.

Trotta schleudert das Buch auf die Erde, um seiner Empörung freien Lauf zu lassen. Aber wir können uns mit dieser oberflächlichen Interpretation nicht zufrieden geben. Das Schulbuch als Gegenstand symbolisiert die abstrakten Ideen, die in ihm stecken. Es ist das Symbol des „Scheinsystems“, in dem die Bürger des österreichisch-ungarischen Reichs leben. Unter „Scheinsystem“ verstehen wir ein System, das sich auf einen Eindruck des Glanzes und der Macht stützt. Dieser Eindruck wird durch solche Figuren wie „der Held von Solferino“ oder durch den Pomp seiner Rituale vermittelt. Die Heldenfiguren und der Pomp werden konstruiert. Das Hinwerfen des Buchs wäre in dieser Hinsicht eine symbolische Repräsentation des Ablehnens der Werte des „Scheinsystems“.

Joseph Trotta ist nicht nur in seinem Haus isoliert, sondern die ganze Gesellschaft ist gegen ihn. Nach dem kurzen Gespräch mit seiner Frau geht er ins Kaffeehaus, um wie gewöhnlich Schach zu spielen.

Er nahm den Säbel vom Haken, schnallte den Gurt mit einem bösen und heftigen Ruck um den Leib und verließ mit wilden und langen Schritten das Haus. Wer ihn sah, konnte glauben, daß er ausziehe, ein Schock Feinde zu erlegen. Nachdem er im Kaffeehaus, ohne ein Wort gesprochen zu haben, vier tiefe Querfurchen auf der blassen schmalen Stirn unter dem harten kurzen Haar, zwei Partien verloren hatte, warf er mit einer grimmen Hand die klappernden Figuren um. (RM 10)

Das Schachspiel ist kein unschuldiges Spiel, sondern es ist ein Wettbewerb, sogar ein Kampf, wo zwei Individuen gegeneinander spielen. In der *Schachnovelle* Stefan

Zweigs wird das Schachspiel als eine allegorische Repräsentation des Kampfes zwischen der Vernunft, der Klugheit, der Bildung, die in Doktor B. verkörpert sind, und der Grobheit und der Geldgier verstanden, die im Schachweltmeister Mirko Czentovic verkörpert sind. Doktor B. trägt in sich die Werte der alten, feinen Aristokratie, der Schachweltmeister die des Nationalsozialismus.

Beim Schachspiel vertritt Trotta den idealistischen Menschen, der sich über eine Lüge empört und die Wahrheit wiederherstellen will. Er ist ein ehrlicher Mensch. Ihm gegenüber steht der Notar, der mit einem solchen Beruf das Recht und das Gesetz vertreten sollte. Der Vertreter des Gesetzes benimmt sich aber wie Trottas Frau. Er wird von der Lüge nicht schockiert und findet sich mit dem System ab, obwohl dies moralisch fragwürdig ist:

„Sie überschätzen das, Herr Hauptmann“, sagte er. „Bedenken Sie, es ist für Kinder!“ Trotta sah ihn erschrocken an. In diesem Augenblick schien es ihm, dass sich die ganze Welt gegen ihn verbündet hätte: die Schreiber der Lesebücher, der Notar, seine Frau, sein Sohn, der Hauslehrer. „Alle historischen Taten“, sagte der Notar, „werden für den Schulgebrauch anders dargestellt. Es ist auch richtig, meiner Meinung nach. Die Kinder brauchen Beispiele, die sie begreifen, die sich ihnen einprägen. Die richtige Wahrheit erfahren sie dann später!“ (RM 10-11)

Wenn der Notar sagt „die richtige Wahrheit erfahren sie dann später“, fragt es sich, um welche Wahrheit es geht. Der Notar ist unaufrichtig, denn er weiß, dass sie wahrscheinlich nie die Wahrheit erfahren können, und dass sie es obendrein nicht einmal versuchen werden. Diesen Satz kann man als eine Prophezeiung betrachten: die Wahrheit ist die Schwäche der Monarchie, die sich auf einen alten Kaiser, und nicht auf einen Helden stützt. Die Wahrheit ist auch, dass es keinen Helden in der Schlacht bei Solferino gab, sondern nur einen Leutnant, der zufällig das Leben des Kaisers gerettet hat.

Joseph Trotta verliert das Spiel gegen den Notar. Wenn man über die Oberfläche des Textes hinausgeht, kann man diese Niederlage als eine symbolische Niederlage der von Joseph Trotta vertretenen Werte betrachten. Es ist die Niederlage der Ehrlichkeit und der Wahrheit. Das System der Monarchie stützt sich nicht auf diese Werte. Es stützt sich auf eine Scheinmoral und auf falsche Heldenfiguren, so wie der „Ritter von Trotta“.

Die Figuren des Schachspiels haben auch einen interessanten möglichen symbolischen Gehalt. Die Figuren kann man als die Menschen verstehen, die in einem totalitären System leben. Sie bewegen sich nicht aus eigenem Willen, sondern sie werden von den Spielern verschoben. In einem totalitären System werden die Menschen wie Schachfiguren behandelt. Die Menschen handeln nach dem Willen des Herrschers, ohne Einwände zu machen. Macht einer Einwände, wird er isoliert, wie im Roman Joseph Trotta. In dem System der Monarchie ist Joseph Trotta eine Schachfigur. Er ist nur ein Werkzeug im Griff des Systems. Das Umwerfen der Figuren kann seinen Willen darstellen, seine Persönlichkeit zu behaupten, indem er keine Schachfigur mehr sein will.

Das ist aber nur der Anfang des „Martyriums“ Trottas. Er beschwert sich und bekommt eine Antwort vom Kultus- und Unterrichtsministerium, in der ihm erklärt wird:

In Erwiderung [...] erlaubt sich der Herr Unterrichtsminister respektabelste, Euer Hochwohlgeboren Aufmerksamkeit auf den Umstand zu lenken, dass die Lesebuchstücke von historischer Bedeutung, insbesondere diejenigen, die Seine Majestät, den Kaiser Franz Joseph höchst persönlich, sowie auch andere Mitglieder des Allerhöchsten Herrscherhauses betreffen, laut Erlaß vom 21. März 1840, dem Fassungsvermögen der Schüler angepaßt und bestmöglichen pädagogischen Zwecken entsprechend gehalten sein sollen. (RM 11)

Als der Oberst Trotta den Brief reicht, sagt er ihm: „laß die Geschichte“ (RM 12). Der Kaiser benutzt auch dieselben Worten: „Lassen's die Geschicht'“. (RM 12). Als Trotta erwidert „Majestät, es ist eine Lüge“, findet der Kaiser keine bessere Antwort als „es wird viel gelogen“ (RM12). Franz Joseph sagt weiter „Meine Minister müssen selber wissen, was sie tun, ich muss mich auf sie verlassen“. (RM 12) Der Kaiser ist die Verkörperung des Staates und der Monarchie. Wie der Notar und Trottas Frau betrachtet der Kaiser die Lüge als etwas Normales und findet sich damit ab. Mit diesem Fall kommt die Natur des Systems zum Vorschein: eine organisierte Lüge, deren sich alle bewusst sind, aber zu feige sind, es in Frage zu stellen, weil es ihren eigenen Interessen dient. Diesem System gegenüber steht im Roman die idealisierte Welt der Bauern, die ehrlich, freigebig (der Diener Onufrij wird Carl Joseph Trotta Geld verschenken) und treu sind.

Trotta findet sich isoliert und er verlässt die Armee. Er ist „vertrieben aus dem Paradies der einfachen Gläubigkeit an Kaiser und Tugend, Wahrheit und Recht“. (RM 12) Trotta war ein naiver Mensch, denn er glaubte an das „Gute“ des Systems.

Andererseits ermöglicht ihm dieser Fall, das System zu verlassen, und der „Held von Solferino“ ist nicht der Trotta, der in der Schlacht dem Kaiser das Leben gerettet hat, sondern der Trotta, der trotz der Feigheit der anderen sich selbst gegen diesen „Missbrauch“ wehrt, und seine Würde als Individuum verteidigt. In dieser Hinsicht ist Trotta ein Held. Ein anderer Hinweis ist der Grund, warum Trotta den Kaiser rettet:

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 unauflöslich in die Geschichte seines Regiments einprägte. (RM 5-6)

Die Heldentat Trottas ist also nicht die Rettung des Kaisers, sondern die Rebellion gegen die hohen Herren, gegen die Obrigkeit, die das System „verderben“. Und wie wir im Kapitel 4.2 behaupten, stellt diese „Rettung“ eine Widerständige Handlung dar, wenn Trotta den Kaiser aus seinem Pferd stürzen lässt.

Zum Schluss dieses Kapitels haben wir also festgestellt, dass Trotta nicht der Held ist, der in der Monarchie geehrt wird. Trotta bekommt einen „offiziellen Heldenstatus“, da er dem Kaiser das Leben rettet, seine Tat wird kanonisiert und für Propagandazwecke benutzt. Aber der richtige Held ist nicht dieser offizielle Held, der Held ist der Mann, der rebelliert, der seine Identität angesichts des Systems nicht aufgeben will.

In dieser Hinsicht bietet *Radetzkmarsch* eine interessante Reflexion über die Natur totalitärer Systeme. Der Roman auch eine Kritik des Konservatismus, denn der Konservatismus nährt sich von dieser Passivität. Es ist diese Passivität, gegen die Trotta kämpft, die das österreichisch-ungarische Reich zu seinem Untergang führen wird. Totalitäre Systeme nähern sich von Konservatismus und Passivität, denkende und Fragen stellende Figuren werden isoliert, unterdrückt oder eliminiert, so geht es in jedem totalitären System, nicht nur im habsburgischen Reich. Statt ihre Gesellschaft zu ändern, die dem Zeitgeist nicht mehr gemäß ist, warten die Österreicher auf die Katastrophe, die dieses System zerstören wird. Diese Katastrophe ist im Kontext des *Radetzkmarsch* der Erste Weltkrieg.

Die Botschaft des *Radetzkmarsch* ist im heutigen Kontext immer noch aktuell. Das System lässt den Menschen glauben, dass sie durch Konsum glücklich werden. Wie im *Radetzkmarsch* werden die Massen von Propaganda verdummt, die ihnen das System als gut vorstellt, und wie der Hauptmann Trotta haben die Menschen den Bezug zur Natur verloren und das Leben des gemeinen post-modernen Menschen mag so langweilig und leer wie das Leben des frisch geadelten Hauptmann Trotta sein. Die Helden der kapitalistischen Gesellschaft sind falsch wie „der Reiter von Trotta“, sie sind idealisierte Helden eines idealisierten Systems, die aber keinen Bezug zur realen Welt haben. Sie stützen sich auch auf das Leere, auf das Nichts. Sie sind so prachtvoll und leer wie der Hauptmann Trotta. Und auch heutzutage ist unsere Gesellschaft voll von solchen Leuten wie der Frau von Trotta oder dem Notar, die sich mit dem System abfinden, obwohl dies die Leute (und heutzutage die Umwelt missbraucht). Leute, wie zum Beispiel Umweltaktivisten, die die Konsumgesellschaft und die kurzfristigen Lösungen der Politiker in Frage stellen. Die Masse sieht sie als eine Drohung, weil sie ein System ändern wollen, das wie im *Radetzkmarsch* zur Katastrophe führt, aber in dem sie bequem leben. Die Menschen genießen lieber die falsche Sicherheit des Systems, statt sich mit der Wahrheit auseinanderzusetzen, und eine bessere Zukunft zu bauen. Wie die Protagonisten des *Radetzkmarsch* reagieren sie nicht auf die Situation, sondern lassen sich von dem System in eine Katastrophe führen, die es vernichten wird. Im *Radetzkmarsch* ist diese Katastrophe der erste Weltkrieg. In der realen Welt von heutzutage ist diese Katastrophe die zerstörerischen Folgen des Klimawandels, und anderer Formen von Umweltverschmutzung. Auch in so genannten demokratischen Ländern verhalten sich viele Leute wie die Figuren des *Radetzkmarsch*. Sie folgen wie blind den Herrschern, obwohl diese schlechte Entscheidungen treffen.

5.1.4 Der Rückzug Joseph Trottas aus der Gesellschaft

Nach dem Fall des Schulbuchs verlässt Trotta die Armee und zieht sich zurück auf das Land. Wir haben im Kapitel 2.2.3 gesehen, dass einer Reise, oder einer Verschiebung von einem Ort zu einem anderen oft eine allegorische Funktion unterliegt. Eine mögliche Erklärung des Rückzugs Josephs Trottas auf das Land ist, dass er die Armee verlässt, sein Leben als Adeliger verzichtet und als bescheidener Landwirt lebt, weil sich in den Werten der Monarchie nicht mehr bekennt. Auf dieser

Ebene hat dieser Rückzug die Funktion, den Verzicht und den Glaubensverlust Trottas darzustellen. Der Erzähler schreibt, dass Trotta auf dem Gut seines Schwiegervaters „hantiert“. (RM 13) Das Verb „hantieren“ verweist darauf, dass Joseph Trotta nicht mehr wirklich „lebt“. Wir können die Benutzung dieses Verbs so verstehen, dass das Leben Trottas auf dem Land ein Warten auf den Tod ist. Er ist auch als Landwirt unfähig, ein sinnvolles Leben zu führen.

Es gibt aber eine zweite mögliche Interpretationsmöglichkeit für den Rückzug Joseph Trottas auf das Land. Wir haben nämlich festgestellt, dass Joseph Trotta eine besondere Sehnsucht nach der Vergangenheit fühlt und dass der Bezug zu seinen Vorfahren ihm sehr wichtig ist. Sein Rückzug auf das Land und seine Entscheidung als Landwirt zu leben, kann man als die allegorische Repräsentation des Versuchs verstehen, die Verbindung zu seinen Vorfahren wiederherzustellen. Statt zu kämpfen und zu versuchen das System zu ändern, statt zu versuchen, sich eine Zukunft außerhalb der Grenzen der Habsburgischen Monarchie zu bauen oder eine Alternative zu diesem System zu suchen, versucht Trotta in die Vergangenheit zurückzukehren. Aber dies ist unmöglich, deshalb „hantiert Trotta“. Im Roman heißt es: „Er wurde ein kleiner slowenischer Bauer“. (RM 13) Die slowenischen Bauern gehören zur Vergangenheit. Da Trotta nicht in der Vergangenheit leben kann, muss er gleich einem Gespenst in der Welt der Lebenden hantieren. Er gehört nicht zur Welt der Monarchie und auch nicht zur Welt der Bauern. Die Rückkehr in eine idealisierte Vergangenheit ist eine Illusion und sie ist unmöglich.

Dazu ist Trotta unfähig, sich vom Griff der kaiserlichen Gnade zu befreien:

Er übersiedelte nach Böhmen auf das kleine Gut seines Schwiegervaters. Die kaiserliche Gnade verließ ihn nicht. Ein paar Wochen später erhielt er die Mitteilung, daß der Kaiser geruht habe, dem Sohn seines Lebensretters für Studienzwecke aus der Privatschatulle fünftausend Gulden anzuweisen[...] .Joseph Trotta, Freiherr von Sipolje nahm die kaiserlichen Gaben missmutig entgegen, wie Beleidigungen. (RM 12)

Die Trottas sind seit der Schlacht bei Solferino vom Kaiser abhängig. Obwohl Trotta sich zurückzieht, ist der Kaiser noch allgegenwärtig und seine Familie ist immer noch an ihn gebunden. Mit dem Stipendium, das der Kaiser Trottas Sohn „gönnt“, bzw. ihm aufzwingt, wird die nächste Generation dazu „verurteilt“ in seinem Dienste tätig zu sein. Obwohl Trotta „wie Beleidigungen“ die kaiserliche Gnade entgegen nimmt, ist sein Wille nicht stark genug, sie zurückzuweisen. Dies erklärt auch zum Teil,

warum er sich nicht als Bauer entfalten und verwirklichen kann. Die Trottas sind „Gefangene des Systems“. Das System und der Kaiser unterdrücken sie, und beide sind immer stärker als ihr Wille. Keine Figur des Romans ist stark genug, sich von dem Griff des Systems loszulösen.

5.2 Parallelismen Kaiser/Trottas: Das Haus Franz von Trottas als Allegorie der Monarchie

Wie in Kapitel 3 erwähnt wird, hat bereits Böning (1968, S.82) die Parallelismen zwischen der Familie Trotta und dem Kaiser untersucht. Es ist ein wichtiges Element des Romans und fällt gleich auf.

Ab der Generation Joseph Trottas führen alle Trottas den Namen des Kaisers als Teil ihres Namens: Joseph Trotta, Franz von Trotta und Carl Joseph von Trotta. Sogar der Diener Jacques heißt in der Tat Franz Xaver Joseph.

Franz von Trotta hat als guter Beamter denselben Bart wie der Kaiser und er ahmt den Schritt des Kaisers nach. Er wird auch direkt nach dem Kaiser sterben.

Franz von Trotta darf keine militärische Karriere machen und auch nicht das Gut seines Vaters weiterverwalten. Er wird nach dem Wunsch seines Vaters Beamter und wird schnell zum Bezirkshauptmann befördert. Eine höhere Macht, der Einfluss des Kaisers, trägt dazu bei, dass er schnell in seiner Karriere avanciert. Trotta steht unter der Kontrolle des Kaisers.

Als Bezirkshauptmann vertritt er den Kaiser und seine Macht in der Stadt W. in Mähren. In diesem Kapitel werden wir uns für die Ordnung, die in seinem eigenen Haus herrscht, näher interessieren. Sie ähnelt sehr stark der Ordnung des ganzen gesellschaftlichen Systems, in dem die Trottas leben. Dem Haus unterliegt als geschlossenem Ort auch eine mögliche allegorische Deutung.

Das Haus der Trottas hat bestimmte Regeln, an die sich seine Mitglieder streng halten müssen. Der Sohn des Bezirkshauptmanns kommt nur an bestimmten Tagen, dem Sonntag vor den Ferien, und betritt das Haus in seiner Uniform. Er wird nicht von seinem Vater, sondern vom Diener Jacques empfangen. Er wird nicht wie in einem Privathaus, sondern wie in einer Institution, empfangen. Der Sohn ist Gast in diesem Haus, das Eintreffen des Hausherrn wird ihm vom Diener mitgeteilt. Alle Kontakte sind formell, der Vater herrscht in seinem Haus wie der Kaiser in seinem Reich. Die Ferien des Sohnes Carl Joseph fangen mit einer Prüfung an, die mit der Frage „Was

ist Subordination?“ (RM 21) endet. Subordination ist für die Trottas eine Lebensart, eine Regel jedes totalitären Systems. Es soll nicht gedacht werden, sondern man muss nach einem Muster leben, das immer gegolten hat und nicht geändert werden darf, sonst ginge das System zugrunde.

Die Sonntage Carl Josephs werden vom „Radetzkmarsch“ musikalisch begleitet. Der Radetzkmarsch ist natürlich die Musik des Kaisers, und sie wird vor dem Haus des Bezirkshauptmanns gespielt. Carl Joseph „fühlt sich ein wenig den Habsburgern verwandt, deren Macht sein Vater hier repräsentierte und verteidigte“ (RM 21). „Herz und Hirn erfüllt von der holden Hurligkeit des Marsches sank er hin in den trommelnden Rausch der Musik“. (RM 21) Carl Joseph ist „im Rausch der Musik“, das weist auf die trügerische Natur des Gefühls, das ihn erfüllt. Sobald der Junge mit der Realität konfrontiert sein wird, wird dieses Gefühl verschwinden. Er wird verstehen, dass die Macht der Habsburger und sein Zugehörigkeitsgefühl zur Monarchie nur eine Illusion sind. Als Folge seiner Enttäuschung bezüglich der Monarchie wird er sich einer anderen Illusion zuwenden: der idealisierten Welt seiner slowenischen Vorfahren. Wir werden uns später in dieser Arbeit mit diesem Thema auseinandersetzen.

Die Trottas essen sonntags zum Klang des Radetzkmarschs. Die draußen gespielte Musik dringt in ihren Speiseraum. Man kann das Eindringen des Radetzkmarschs in ihr Haus als symbolisch verstehen. Der Radetzkmarsch ist emblematisch für die Habsburger Monarchie. Die Musik und das von ihr dargestellte System schleichen sich in die Privatsphäre der Trottas ein. Das Eindringen des Radetzkmarschs in den Speiseraum der Trottas kann in dieser Hinsicht als eine symbolische Repräsentation ihrer Symbiose mit dem System verstanden werden.

Es gibt anscheinend in der Welt der Trottas keinen Platz für Fantasie. Das Leben der Trottas soll nach einem vorbestimmten Muster laufen. Die zentrale Rolle in ihrem Leben spielt die Pflicht gegenüber dem Kaiser. Die Familie Trotta ist eine musterhafte Familie von Untertanen. Aber die „Harmonie“ ihrer Welt wird durch ein Element am Ende des zweiten Kapitels gestört:

„Es riecht nach Herbst“, sagte eines Abends der Alte. Er verallgemeinerte: Frau Slama gebrauchte grundsätzlich Reseda. (RM 27)

Das Reseda Frau Slamas ist das Eindringen einer Welt der Freiheit in der von steifen Regeln und Ritualen unterdrückten Welt des Trotta-Hauses, denn die Beziehung Carl

Josephs mit Frau Slama ist seine Flucht von dieser trockenen und langweiligen Welt. Dieser Geruch bringt Fantasie in die Fantasielose Welt der Trottas, er stellt den Wunsch Carl Josephs dar, sich von dieser steifen Welt zu lösen.

5.3 Die Trottas und die Frauen

In dem Roman *Radetzkmarsch* treten sehr wenige Frauen auf, doch sie spielen eine wichtige Rolle, besonders für Carl Joseph. Zuerst werden wir analysieren, was diese „Frauenlosigkeit“ in der Familie Trotta repräsentiert und danach werden wir uns für die Liebesbeziehungen Carl Josephs interessieren.

5.3.1 Die Familie Trotta als Männergemeinschaft

Die Frauen Joseph Trottas, seines Vaters und Franz von Trottas, sterben frühzeitig und scheinen eine marginale Rolle zu spielen. Sie sind schwach. Von Liebe ist auch nicht die Rede, und wir wissen von Joseph Trotta, dass er „standesgemäß“ geheiratet hat (RM 9). Dazu werden die Frauen von den Trottas als „gefährlich“ betrachtet, Joseph Trotta sagt zu seinem Sohn, als dieser 18 wird: „Gib acht mit den Mädeln! Die meisten sind krank!“ (RM 15). Hier wird offensichtlich über Prostituierte gesprochen, aber Joseph Trotta benutzt das Wort „Mädel“ als Oberbegriff für die Prostituierten.

Franz von Trotta als gehorsamer Junge und vielleicht auch aus mangelndem Interesse scheut sich, die „Mädels“ zu besuchen. Der Maler Moser hat ihm „Mut machen“ müssen, dass er „den Weg dahin findet“. Der Maler Moser ist der Jugendfreund von Franz von Trotta. Im Gegensatz zu diesem ist er kein musterhafter Bürger, sondern er ist alkoholsüchtig geworden. Er ist einen „schlechten Weg“ gegangen.

Die Familie Trotta ist ein patriarchalisches System, die Väter werden verehrt, aber nicht die Mütter. Der einzige von den Trottas, der Sehnsucht nach seiner Mutter und anderen Frauen hat, ist der schwankende Carl Joseph.

5.3.2 Carl Joseph und die Frauen

Carl Joseph begegnet in seinem Leben mehreren Frauen: Katharina Slama, der Frau des Gendarmeriewachtmeisters der Stadt W., wo sein Vater Bezirkshauptmann ist, Eva Demant, der Frau seines einzigen Freundes und Regimentarztes Max Demant, und Frau von Taußig, einer vierzigjähriger Witwe, die mit einem reichen frisch geadelten, aber psychisch kranken Fabrikanten verheiratet ist. Bemerkenswert ist,

dass diese drei Frauen älter als Carl Joseph sind. Sie sind auch alle drei verheiratet und ihre Ehe sind kinderlos. Sie betrügen auch alle ihren Ehemann.

5.3.2.1 Carl Joseph und Frau Slama

Frau Slama ist die erste Frau, der Carl Joseph begegnet, als er noch ein Jugendlicher ist. Frau Slama verführt ihn und treibt ihn dazu, die Disziplin, die sein Leben regiert, zu brechen. Dies wird durch die Zigarette betont: „Sie brachte Zigaretten. Rauchen war verboten“(RM 26). Spaß wird versteckt erlebt sowohl für Frau Slama als auch für Carl Joseph. Der musterhafte Sohn des Bezirkshauptmanns kann die Anziehungskraft des „verbotenen Genusses“ nicht widerstehen.

Die Verhältnisse der Mikrostruktur der Familie Trotta gleichen den Verhältnissen der Gesellschaft des habsburgischen Reiches. Am Mittagstisch herrscht Ordnung: der musterhafte Sohn verschlingt schnell das Essen, um dem Rhythmus des respektierten Vaters zu folgen. Aber danach geht er die „verbotene Liebe“ mit einer verheirateten Frau genießen. Darüber hinaus ist die Frau Gattin des Mitarbeiters seines Vaters. Dadurch wird die Doppelmoral der Monarchie ans Licht gebracht. Es ist auch bemerkenswert, dass Carl Joseph, der musterhafte Untertan, der davon träumt, für den Kaiser zu sterben, einen anderen Reiz suchen muss.

Die Besuche Carl Josephs bei Frau Slama sind für ihn die Möglichkeit, der strengen Disziplin, die zu Hause herrscht, einen Augenblick zu entfliehen. Der schüchterne Jugendliche fühlte „die weiche Kühle ihrer Brust durch das harte Tuch der Uniform“ (RM 26), es ergibt sich also ein Kontrast zwischen der strengen Uniform und der weichen Brust der Frau. Die Uniform ist für Carl Joseph ein Hindernis, um die Brust der Frau zu erreichen.

Das Element „Brust“ kann auf verschiedene Weise interpretiert werden. Es kann auf einer Ebene an die Mutter erinnern. Wir wissen, dass die Mutter Carl Josephs früh gestorben ist. Frau Slama ist auch älter als er. Es könnte sein, dass in der Brust der Frau die Suche eines Mutterersatzes symbolisch dargestellt wird. Die Brust und ihre Weichheit bilden mit der strengen Uniform und der von ihr symbolisierten strengen Welt der militärischen Disziplin ein interessantes Gegensatzpaar. Es gibt einen Kontrast zwischen dem nach Zärtlichkeit suchenden Jungen und der Rolle, die ihm in der Gesellschaft zugeteilt wird. Unter der strengen Uniform steckt ein zerbrechlicher

Mensch. Das „Entkleiden“ kann als eine symbolische „Befreiung“ verstanden werden. Carl Joseph wird von seiner sozialen Rolle befreit. Er kann im Rahmen seiner Besuche bei Frau Slama als er selbst existieren.

Es gibt auch einen interessanten Parallelismus zwischen Carl Joseph und seinem Diener Onufrij:

„Wie sieht sie aus deine Katharina?“ fragte Carl Joseph. „Herr Leutnant, melde gehorsamst, große, weiße Brust!“ Große weiße Brust!“ Der Leutnant höhnte die Hände und fühlte eine kühle Erinnerung an die Brüste Kathis“ (RM 49)

Die Frau, mit der Onufrij eine Beziehung hat, heißt Katharina wie Frau Slama. Dass die beiden Frauen denselben Namen führen, muss eine tiefere Bedeutung haben. Der Parallelismus bildet eine Beziehung zwischen Carl Joseph und Onufrij. Onufrij als Diener und Bauer fungiert im Roman als eine Personifikation des guten einfachen Menschen. Im Gegensatz zu Carl Joseph genießt Onufrij eine bestimmte Freiheit. Die kommt zum Vorschein als er desertiert, während Carl Joseph die Armee verlässt. In Onufrij sind alle Werten der idealisierten Welt der Bauer dargestellt. Er ist auch selbst eine idealisierte Figur und er fasziniert Carl Joseph Trotta. Er ist treu, seine Sympathie und seine Generosität sind „authentische“ Gefühle. Die Welt der Bauern wird als eine „authentische Welt“ idealisiert, während die Welt der Monarchie als eine Welt der Lüge und der Artefakte dargestellt beziehungsweise verspottet wird. Im Gegensatz zu Carl Joseph und dem Kaiser selbst scheint Onufrij mit seinem Leben zufrieden zu sein. Er hat keinen sozialen Status, der ihm Hemmungen auferlegt. Onufrijs Besuch bei seiner Katharina erinnert Carl Joseph an seine Besuche bei Frau Slama. Der Parallelismus hat die Funktion, der Carl Joseph, der Frau Slama besucht, mit Onufrij, der Katharina besucht, gleichzustellen. Diese Besuche bei den Geliebten stellen eine bestimmten Freiheit dar. Der Offizier Carl Joseph sehnt sich nach einem einfachen Leben wie dem seines Dieners.

Darüber hinaus stellt man fest, dass Carl Joseph – im Gegensatz zu seinen Armeegenossen – Frauen nicht als Objekt betrachtet. Er hat keinen Spaß bei den Prostituierten im Bordell der Frau Resi.

Wenn man diesen Parallelismus berücksichtigt und die Tatsache, dass Carl Joseph in Frau Slama einen Mutterersatz sucht, kann man sich die Frage stellen, ob diese Beziehung eine Verbindung mit Carl Josephs Sehnsucht nach der Vergangenheit hat.

Carl Joseph sucht in Frau Slama und in der idealisierten Vergangenheit dasselbe. Er sucht eine Art Flucht vor seinem Leben als Soldat. Er sucht eine Flucht vor seiner inhaltslosen Existenz.

Die Beziehung wird zu Frau Slamas Tod führen. Bereits beim ersten Besuch Carl Josephs erinnert der Salon der Slamas mehr an eine Todesgruft als an ein Liebesnetz oder einen Ort der Vergnügung.

Jetzt saß Carl Joseph im Salon der Slamas. Es war ein rötliches, niedriges Zimmer, sehr kühl, man saß wie in einem Eisschrank. (RM 25)

Wiederum hat hier der geschlossene Ort eine allegorische Funktion. In dem Salon ist es nämlich sehr kalt. Die Kälte kann man hier als den Tod, der bald Frau Slama ergreifen wird, verstehen. Das Haus der Slamas wird wegen dieser Kälte zu einem Totenhaus. Wenn man die Interpretation ein Bisschen weiter treibt, kann man die Frage stellen, ob das Haus der Slamas allgemein als Repräsentation des Todes, und dadurch des Vergangenen fungiert. Wir haben oben festgestellt, dass Frau Slama durch den Parallelismus mit Onufrijs Geliebter mit der Welt der Bauern verbunden wird. Für Carl Joseph ist die Welt der Bauern die seiner slowenischen Vorfahren, die er idealisiert. Diese Welt gehört aber zur Vergangenheit. Die Trotts als Bauern sind tot, und Carl Joseph hat keine andere Alternative als die in der Armee zu dienen.

Es ist auch interessant, dass sie zu dem Zeitpunkt stirbt, als Carl Joseph ausgemustert wird und sein offizielles Soldatenleben beginnt. Die Gleichzeitigkeit dieser beiden Ereignisse kann kein Zufall der Handlung des Romans sein. Sie soll eine andere Bedeutung haben. Frau Slamas Tod als Ersatzmutter mag das Ende von Carl Josephs Kindheit materialisieren. Sie soll das Zeichen für den Anfang seines Lebens als Erwachsener sein. Dieses beginnt unter dem Zeichen der Frustration und der Melancholie:

Die Ausmusterung, die Reden, der Abschied, die Messe, die Ernennung, der neue Rang und die neuen Uniformen verloren ihre Bedeutung vor dem gewichtslosen dunklen Zug der beschwingten Buchstaben auf blauem Hintergrund. (RM 31)

In diesem Absatz werden die Ausmusterung und die anderen Zeremonien den Buchstaben gegenübergestellt. Die Buchstaben fungieren in diesem Abschnitt als Zeichen der Existenz von Frau Slama. Dadurch werden die Monarchie und die mit

ihr verbundenen Ideologie und Frau Slama als Repräsentation der Liebe als authentisches Gefühl gegenübergestellt. Diese Opposition bringt ans Licht wie inhaltslos die Monarchie und ihre Ideologie sind. Dadurch, dass er mit dem Tod konfrontiert wird, idealisiert Carl Joseph diesen nicht mehr. Mit dem Tod Frau Slama endet nicht nur Carl Josephs Kindheit, sondern auch seine Begeisterung für die Soldatenkarriere und den mit ihr verbundenen „heldenhaften Tod“ für den Kaiser.

Schließlich, wenn man die Interpretation weiter treibt, kann man annehmen, dass Frau Slamas Tod mit der Unmöglichkeit verbunden ist, in die Vergangenheit zurückzukehren. Wir haben oben den Parallelismus zwischen Frau Slama und Onufrijs Geliebter betrachtet. In dieser Hinsicht ist Frau Slama mit Carl Joseph Sehnsucht nach seinen Ahnen verbunden. Dass sie stirbt, könnte die Bedeutung haben, dass es ihm unmöglich ist, ein anderes Leben zu führen, als das Leben eines Adligen und eines Soldaten. Am Ende des Romans, als Carl Joseph endlich die Armee verlassen hat, um seinem Wunsch nachzukommen, als Landwirt zu leben, wird er in die Armee zurückgerufen und er stirbt im Krieg. Durch diese Vorgänge vertritt der Roman eine fatalistische Einstellung zum Leben. Die Idee, dass der Mensch ein „Schicksal“ hätte, dem er nicht entgehen kann, scheint in diesem Roman immanent zu sein. Als Verfasser dieser Arbeit wollen wir Abstand zu den in diesem Roman vertretenen Ideen nehmen. Diese entsprechen nicht der Meinung des Verfassers und noch weniger seiner Lebenseinstellung.

5.3.2.2 Carl Joseph und Eva Demant

Die zweite Frau, die für Carl Joseph Trotta eine wichtige Rolle spielen wird, obwohl er mit ihr keine Liebesbeziehung hat, ist Eva Demant, die Frau seines einzigen Freundes, des Regimentarztes Max Demant. Dieses Mal stirbt die Frau nicht, aber sie bringt den Tod, indem sie Carl Joseph indirekt schuldig am Max Demants Tod macht.

Im Gegenteil zu Frau Slama, die eher als eine einfache gelangweilte Hausfrau dargestellt wird, ist Eva offensichtlich daran gewöhnt, ihren Mann zu betrügen.

In Olmutz hatte es den Bezirkskommissär Herdall gegeben, in Graz den Bezirksrichter Lederer. Wenn es nur nicht Kameraden waren, dankte der Regimentsarzt Gott und auch seiner Frau. Wenn man nur die Armee verlassen könnte. Man schwebte ständig in Lebensgefahr. (RM 62-63)

Diese Frau ist also gefährlich, sie ist eine Drohung, sowohl für Max Demant als auch für Carl Joseph, denn ihretwegen wird er seinen einzigen Freund verlieren. Eva mag schöne Dinge, Männer in Uniformen und benimmt sich wie eine „Schauspielerin“, wird als ein „Modell aus Wachs und seidener Wäsche“ beschrieben. Ihre Blässe ist interessant. Es ist, als lese man auf ihrem Gesicht den Tod, den sie bringen wird.

Wie oben erwähnt ist Demant zu schwach, sowohl Eva als auch die Armee zu verlassen, und wie Carl Joseph wird er durch einen versteckten Selbstmord sterben, denn Demant, der sich des leichtsinnigen Lebens seiner Frau bewusst ist, weiß, dass es ihn unvermeidlich früher oder später zu einem Duell führen wird. Mit Eva zu bleiben ist sowohl ein psychischer als ein konkreter Selbstmord, und Carl Joseph wird in dieser Angelegenheit das Werkzeug in den Händen des Todes sein. Wie die meisten Figuren des Romans akzeptiert Demant sein Schicksal.

Wir müssen auch die Aufmerksamkeit auf ihren auffälligen Namen lenken. Es ist schwer den Namen Eva nicht mit der Eva der Bibel zu verknüpfen. In Kapitel 2.3.2 haben wir erklärt, dass Namen sehr oft eine symbolische Bedeutung haben. Eva ist in der Bibel die Sünderin, die Unglück bringt. Im *Radetzkyarsch* ist Eva eine „leichte Frau“ und bringt Unglück.

Schließlich fragt es sich, ob Eva nicht die Darstellung einer bestimmten Modernität zukommt. Sie vermittelt den Eindruck einer selbständigen Frau, die ihren Mann in einem frechen Ton anspricht, und sie ist „ehrgeizig“. (RM 63) Sie ist in dieser Hinsicht eine Drohung, da in *Radetzkyarsch* die Figuren sich nur in der Vergangenheit sicher fühlen. Carl Joseph und Max Demant pflegen, auf dem Friedhof spazieren zu gehen, um einen Kontakt zu den Toten, und dadurch zur Vergangenheit herzustellen. In dieser Hinsicht ist diese moderne Frau eine Bedrohung. Sie verkörpert eine Entwicklung der Gesellschaft.

5.3.2.3 Carl Joseph und Frau von Taussig

Carl Joseph, der in seiner Infanteriegarnison dem Alkohol verfällt, wird sich in eine Frau verlieben: Frau von Taussig, eine Freundin des Grafen Chojnicki. Sie wird Carl Joseph durch den Grafen vorgestellt. Sie ist Witwe eines jung verstorbenen Rittmeisters. Wie auch bei den anderen Frauen des Romans lauert der Tod bei Frau von Taussig. Sie ist wie Frau Slama und Eva Demant schon verheiratet. Nur negative

Eigenschaften sind im *Radetzkmarsch* mit Ehe verbunden. Ehe ist Langeweile und Tod. Die Institution ist aber ein Stützpunkt der Gesellschaft um diese Zeit. Sie ist eine verdorbene Institution wie der alte Kaiser und die Alkoholiker-Armee.

Carl Joseph fährt jede zweite Woche nach Wien. Er sucht in dieser Beziehung eine Ablenkung von dem traurigen Alltag des Soldatenlebens an der Grenze. Wie wir in Kapitel 2.2.3 dieser Arbeit haben zeigen konnten, haben Reisen oft eine symbolische Bedeutung. In diesem Fall braucht man nicht die Interpretation weit zu treiben, um zum Ergebnis zu kommen, dass diese ständige Reiserei nach Wien eine allegorische Flucht vor der Realität ist. An der Grenze ist Carl Joseph mit der Realität des Untergangs konfrontiert. Um vor der unerträglichen Realität zu fliehen, fährt er zu einer Ersatzmutter nach Wien. Er fährt auch immer im Zivil nach Wien. Er verlässt seine Soldatenrolle, wie bei Frau Slama. Er fährt nach Wien als Carl Joseph und nicht als Soldat der kaiserlichen Armee.

Darüber hinaus ist der Untergang in Wien nicht so deutlich wie an der Grenze. In Wien lebt immer noch die Illusion der Monarchie. Dies wird im Rahmen der Parade am Fronleichnam deutlich beschrieben:

Kein Leutnant der Kaiser- und Königlichen Armee hätte dieser Zeremonie gleichgültig zusehen können. Und Carl Joseph war einer der Empfindlichsten. Er sah den goldenen Glanz, den die Prozession verströmte. Und er hörte nicht den düstern Flügelschlag der Geier. Denn über dem Doppelader der Habsburger kreisten sie schon, die Geier, seine brüderlichen Feinde. Nein, die Welt ging nicht unter, wie Chojnicki gesagt hatte. (RM 144)

Carl Joseph ist nicht die treibende Kraft der Beziehung. Er wartet passiv auf die Telegramme Frau von Taussigs, in denen steht, er solle fahren. Dazu ist Chojnicki der Veranstalter dieser Beziehung. Als schließlich ein Telegramm kommt, in dem steht, Carl Joseph könne nicht nach Wien kommen, findet er keine andere Lösung als in Tränen auszubrechen.

5.4 Die unmögliche Rückkehr in die Vergangenheit

Wir haben festgestellt, dass Joseph Trotta mit seinem Status als Adeliger nicht zurechtkommt. Er zieht sich aufs Land zurück, was wir als einen symbolischen Versuch, sich seinen Ahnen zu nähern, verstanden hatten. Sein Enkel Carl Joseph

fühlt dieselbe Sehnsucht nach den verlorenen Wurzeln, nachdem er von der Armee und der Monarchie enttäuscht ist. In diesem Teil werden wir analysieren, wie dieses Phänomen im Roman zum Vorschein kommt, indem wir die Beziehung Carl Josephs zu seinem Großvater analysieren, und Carl Josephs Unfähigkeit, diese „verlorene Wurzel“ wiederzufinden.

5.4.1 Das Bild Joseph Trottas als Ikone

Joseph Trotta, „der Held von Solferino“, ist der Ahnherr der in den Adelsstand erhobenen Trotta-Familie, und wird als solcher anerkannt und respektiert. Wie erwähnt existiert Joseph Trotta als der „Held von Solferino“ in der Gesellschaft und auch im Kopf des Bezirkshauptmanns Franz Trotta und seines Sohns Carl Joseph, als dieser noch ein Jugendlicher ist.

In der Zeit, als Joseph Trotta schon aus der Armee ausgetreten ist und er auf dem Gut seines Schwiegervaters lebt und arbeitet, besucht ihn sein Sohn mit seinem Freund, dem Maler Moser, der sein Bild malt. Schon als das Bild zum ersten Mal erwähnt wird, fügt der Erzähler hinzu: „Es hing später im Wohnzimmer seines Sohnes und beschäftigte noch die Phantasie des Enkels...“ (RM 16) Es kann nicht deutlicher erwähnt werden, dass dieses Porträt eine zentrale Rolle im Roman spielen wird. Im *Radetzky* ist die Rolle dieses Bildes durch die Häufigkeit seines Auftretens in der Handlung so auffällig, dass dieser Hinweis als stilistisch etwas plump betrachtet werden kann. Der Maler Moser erscheint auch später im Roman als ein armer alkoholsüchtiger Künstler. Der Bezirkshauptmann warnt Carl Joseph davor auf dieselbe Bahn zu geraten. Aber später wird Carl Joseph sich bei seinen Fluchten in Wien mit dem Maler befreunden. Diese Freundschaft mit dem Schöpfer des Bildes des Großvaters verbindet ihn symbolisch mit Joseph Trotta. Als das Bild Joseph Trotta geschenkt wird, sagt dieser zu seinem Sohn: „Du kannst deinem Freund Geld borgen, wenn er was braucht“ und später „Vertragt euch nur gut!“ (RM 16) Weiß Joseph Trotta schon, dass der Maler nicht dem musterhaften Weg seines Sohns folgen wird? Diesem Befehl wird Franz von Trotta folgen, indem er tatsächlich dem Maler Geld regelmäßig borgen wird. Später als Carl Joseph Schulden macht, erfahren wir, dass ein Teil der 5000 Gulden aus der Privatschatulle, die der Kaiser Franz Trotta für Studienzwecke angewiesen hatte, ist dem Maler Moser gespendet wurde, denn Franz von Trotta sorgt für den Maler.

Der junge Carl Joseph ist von dem Wandbildnis fasziniert.

Manchmal, an stillen Nachmittagen – die Fenster standen offen, der dunkelgrüne Schatten der Kastanien aus dem Stadtpark erfüllte das Zimmer mit der ganzen satten und kräftigen Ruhe des Sommers, der Bezirkshauptmann leitete eine seiner Kommissionen außerhalb der Stadt, von fernen Treppen her schlurfte der Geisterschritt des alten Jacques, der auf Filzpantoffeln durch das Haus ging, um Schuhe, Kleider, Aschenbecher, Leuchter und Stehlampen zum Putzen einzusammeln – stieg Carl Joseph auf einen Stuhl und betrachtete das Bildnis des Großvaters aus der Nähe. [...] Jedes Jahr im Sommer fanden die stummen Unterhaltungen des Enkels mit dem Großvater statt. Nichts verriet der Tote. Nichts erfuhr der Junge. 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 27)

Diese „stummen Unterhaltungen“ zwischen Carl Joseph und dem Porträt des „Helden von Solferino“ finden statt, wenn der Bezirkshauptmann abwesend ist. Sie sind heimlich, es ist eine verbotene Tat, solche Fantasie gehört nicht ins Haus des Bezirkshauptmanns. Was Carl Joseph dazu führt, seine Unterhaltungen mit dem Bild zu führen, ist die Anziehungskraft des Verbotenen und die Suche nach den verlorenen Ahnen. Der Joseph Trotta, mit dem der Junge zu kommunizieren versucht, ist nicht der „Held von Solferino“, sondern Joseph Trotta als idealisierter Ahne.

Wiederum bedient sich der Autor der Technik des geschlossenen Raums als Allegorie, um Carl Josephs Beziehung zum Bild zu beschreiben. Der Schatten der Kastanien schafft die Stimmung für diese Unterhaltung. Sie „erfüllt das Zimmer mit der sanften Ruhe des Sommers“. Zugleich bringt sie etwas Dunkelheit und das Zimmer wird zur Welt der Toten. In der Abwesenheit des Bezirkshauptmanns gehört das Haus den Toten, Carl Joseph ist hier nur ein Gast, er ist ein Fremder in dem Zimmer. Der „Geisterschritt“ des alten Dieners Jacques verstärkt diese Stimmung, und Jacques, der Joseph Trotta gedient hat, gehört zur Welt der Toten.

Aber der Tote „verriet nichts“ und „wurde jedes Jahr ferner“, so dass Carl Joseph ihn nie erreichen wird, er wird nie ein slowenischer Bauer werden können, denn er ist als Soldat aufgewachsen und erzogen worden.

Das Bild wird aber nicht nur von Carl Joseph verehrt, sondern auch von den anderen Einwohnern des Trotta-Hauses. Sowohl Jacques als auch der Bezirkshauptmann werden auf ihren Totenbetten darum bitten, dass das Bild ihnen gereicht wird. Bei

dem Tode von Jacques geschieht sogar etwas Merkwürdigeres, Magisches, ein „Wunder“. Der sterbende Jacques wird wieder gesund und das Porträt wird zurück ins Wohnzimmer gebracht, bevor er stirbt. (RM 112) Der alte Jacques wird also von Joseph Trotta zum Tode begleitet, während der Bezirkshauptmann Franz von Trotta seinerseits nicht einmal das Bild auf seinem Sterbebett anfassen kann, er ist sogar im Tod von seinen Wurzeln getrennt, er wird in ein anderes Jenseits gehen als Joseph Trotta. Er ist zwar sein Sohn, aber er gehört nicht zu denselben Trottas.

5.4.2 Parallellismen Carl Joseph/Joseph Trotta

Beim Analysieren der Verhältnisse innerhalb der Familie, insbesondere der Carl Josephs und Joseph Trottas, kommen wir zum Ergebnis, dass diese Familie sich auf die Vergangenheit und nicht auf die Zukunft richtet. Die Zukunft ist für Carl Joseph und Franz von Trotta ein Nichts, sie sind geradezu programmiert, mit dem Kaiserreich zu sterben, was auch in dem Roman geschieht.

Carl Joseph ist fasziniert von dem Bild des Großvaters, denn dieser stellt eine Welt von starken, einfachen und ehrlichen Männern dar, die für Carl Joseph als Vorbild fungieren. Carl Joseph hat Ähnlichkeiten mit dem „Helden von Solferino“, aber er sieht trotzdem schwächer aus, er hat eine „schwächliche Nase“ und einen „weichen Mund“, er besitzt also nicht die angestammte Härte seines Großvaters (RM 33):

„Danke!“ sagte der Maler und mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Leutnant: „Außerordentlich, die Ähnlichkeit mit dem Helden von Solferino! Nur etwas weicher! Schwächliche Nase! Weicher Mund! Kann sich aber mit der Zeit ändern...!“ (RM 33)

Bemerkenswert ist, dass die Ähnlichkeit zwischen Carl Joseph und seinem Großvater durch den Mund des Malers Moser im Roman thematisiert wird. Später wird sich Carl Joseph mit dem Maler befreunden. Wir haben auch bemerkt, dass Franz von Trotta, entsprechend dem Wunsch seines Vaters, Moser finanziell unterstützt. In dieser Hinsicht fungiert Moser, der Maler des Bildes, als eine Verbindung zwischen dem verstorbenen Joseph Trotta und seinen Nachfahren.

Wie sein Großvater wird Carl Joseph am Schlüsselbein verwundet werden, aber nicht beim Retten des Kaisers, sondern in einem unbedeutenden Kampf gegen streikende verzweifelte Fabrikarbeiter. Dieser Parallelismus ist bemerkenswert und ihm kann die symbolische Funktion zugeteilt werden, dass er den schwachen Charakter Carl

Josephs betont. Im Vergleich zu seinem Großvater ist Carl Joseph ein unbedeutender Mensch. Carl Joseph hat bestenfalls die Gelegenheit „den Kaiser zu retten“, wenn er dessen Bild aus dem Bordell schafft.

Beide sind enttäuscht von der Armee, sie werden beide „vertrieben von dem Paradies der einfachen Gläubigkeit an Kaiser und Tugend, Wahrheit und Recht“ (RM 12), aber im Gegensatz zu seinem Großvater trifft Carl Joseph keine Entscheidung, sondern er verfällt dem Alkohol und lässt sich als Schwächling von dekadenten Kameraden in Schulden verwickeln.

Als Joseph Trotta beim Kaiser zu einer Audienz zugelassen wird, kommt er, um seine Ehre, seine Identität als Individuum zu retten, aber als der Bezirkshauptmann beim Kaiser zu eine Audienz zugelassen wird, kommt er, um ihn zu bitten, die Ehre seines Sohns zu retten. Wo das alte Geschlecht, durch Joseph Trotta verkörpert, noch stark genug ist, vor dem Kaiser seine Interessen zu verteidigen und dem Kaiser widersprechen kann, ist das neue Geschlecht, verkörpert durch Franz und Carl Joseph von Trotta, unfähig, sich ohne die Hilfe des Kaisers aus den Schwierigkeiten zu ziehen.

In der Armee hat Carl Joseph nur einen einzigen Freund: den Regimentsarzt Max Demant. Als sie einmal zusammen auf dem Friedhof spazieren gehen (denn der Regimentsarzt geht gerne auf dem Friedhof spazieren), sagt Demant zu Carl Joseph: „Fühlst du nicht auch, wie man von den Toten lebt?“ – „Ich lebe vom Großvater“, sagte Trotta“. (RM 67) Sie haben beide keine Zukunft, Demant geht freiwillig in den Tod in einem Duell, Trotta begeht einen verdeckten Selbstmord, indem er sich den feindlichen Kugeln stellt. Darüber hinaus verweist der Friedhof als Ort auf das Schicksal dieser beiden Figuren. Wiederum hat der Ort eine allegorische Funktion. Der Friedhof verweist auf die Sehnsucht der beiden Figuren nach der Vergangenheit und ihren Ahnen.

Als Leutnant empfindet Carl Joseph Sympathie für die einfachen Soldaten und seinen Diener Onufrij, aber er ist unfähig, diesem ein nettes Wort zu sagen: „Er hätte etwas Liebenswürdigeres sagen mögen. Der Großvater hätte es zu Jacques gesagt“. (RM 49) Im Gegensatz zu seinem Großvater, der noch einen kleinen Bezug zu den „einfachen Leuten“ hatte, hat Carl Joseph diesen nicht, denn er ist aufgewachsen in der Welt des Hauses des Bezirkshauptmanns und der Armee, er ist unfähig, informelle

Beziehungen mit dem Volk zu pflegen. Als er abends den einfachen Soldaten aus dem Fenster seines Zimmers zusieht, ist er sowohl physisch als auch symbolisch von ihnen getrennt:

Die Stirn an das Fenster gepreßt, das ihn von der Finsternis scheinbar trennte und in Wirklichkeit wie die vertraute kühle Außenwand der Finsternis selber war, sah er in die gelblich beleuchtete Traulichkeit der Mannschaftsstuben. Er hätte gern mit einem von den Männern getauscht. [...] Die Leute sangen Lieder in einer unbekanntenen Sprache, in einer slawischen Sprache Die alten Bauern von Sipolje hätten sie wohl verstanden! Der Großvater Carl Josephs noch hätte sie vielleicht verstanden! (RM 47)

Das Fenster ist sowohl eine physische als auch eine symbolische Grenze zwischen dem Offizier Carl Joseph und dem Volk, bei dem er sein möchte. Carl Joseph ist privilegiert, indem er in einem eigenen Zimmer wohnt, aber er ist sehr allein, er ist gefangen in diesem Zimmer und in der Einsamkeit. Er gehört nicht zu den Offizieren und auch nicht zum Volk. Mit Joseph Trotta ist der Bezug der Trottas mit ihren Wurzeln endgültig verschwunden.

5.4.3 Die Trottas als Gefangene in der Bahn ihres Schicksals

Wie die anderen Figuren des *Radetzkmarsch* existiert Carl Joseph nicht als er selbst, sondern er muss als der „Enkel des Helden von Solferino“ leben. Es wird von ihm erwartet, dass er ein „Held“ ist, und ab dem Augenblick seiner Geburt ist er dazu programmiert „den heldenhaften“ Tod für den Kaiser zu kennen.

Schon in der Zeit der Kadettenschule zeigt Carl Joseph seine Untüchtigkeit für eine militärische Karriere:

Einmal (es waren die letzten Ferien, in einem Jahr sollte Carl Joseph ausgemustert werden) sagte der Bezirkshauptmann beim Abschied: „Ich hoffe, daß alles glatt geht. Du bist der Enkel des Helden von Solferino. Denk daran, dann kann dir nichts passieren. Auch der Oberst, alle Lehrer, alle Unteroffiziere dachten daran, und also konnte Carl Joseph in der Tat nichts passieren. Obwohl er kein ausgezeichneter Reiter war, in der Terrainlehre schwach, in der Trigonometrie ganz versagt hatte, kam er „mit einer guten Nummer“ durch, wurde als Leutnant ausgemustert und den X. Ulanen zugeteilt. (RM 28)

Die Schwäche Carl Josephs in diesen Fächern ist nicht nur ein Zeichen, dass er nicht dafür begabt ist, sondern es verweist auf seine kommende Enttäuschung bezüglich des Militärischen Wesens, es verweist auf seine ihm noch nicht bewusste Sehnsucht nach

seinen slowenischen Ahnen, denn slowenische Bauer brauchen nicht all diese abstrakten Fächer zu beherrschen. Nach der Einstellung der Gesellschaft ist es logisch, dass Carl Joseph als Enkel des „Helden von Solferino“, ein Soldat, dazu ein Reiter wird, denn in dem Stück des Schulbuchs des kleinen Franz Joseph von Trotta ist Joseph Trotta ein Reiter. Es gibt auch wieder einen Parallelismus, denn Carl Joseph wird zu einem Reiter. (Siehe S.36 dieser Arbeit)

Carl Josephs Pferd kann man als eine symbolische Trennung von der Erde verstehen. Im Gegensatz zu seinem Großvater und seinen slowenischen Vorfahren hat er keinen Kontakt zu ihr und sitzt oben auf seinem Pferd. Die Transferierung zur Infanterie ist der Wunsch seinen Großvater nachzuahmen und sich der Erde zu nähern. Indem er sich der Erde nähert, nähert er sich symbolischerweise den Toten: seinem Großvater, Max Demant, Frau Slama, seinen slowenischen Vorfahren.

Aber die Ursache für seine Transferierung ist ein Unglück: der Tod von Max Demant. Deshalb ist es wie immer nicht ganz seine eigene Entscheidung, die Kavallerie zu verlassen. Und statt ein Paradies zu finden, statt seinen Ahnen näher zu kommen, verfällt er dem Alkohol und lässt auf die Fabrikarbeiter schießen. Die Transferierung Carl Josephs ist eine Art Exil, denn er entscheidet sich für ein Bataillon, das nur 2 Meilen von der Grenze entfernt ist.

In diesem Ort findet auch die Schießerei auf die Fabrikarbeiter statt, die eine wichtige symbolische Funktion hat. Die Fabrikarbeiter stellen das Volk dar, die einfachen Leute, zu denen Carl Joseph gehören möchte. Er will auch aus diesem Grund nicht auf sie schießen lassen.

Jemand hob seine Hand, wie er glaubte, eine fremde Stimme kommandierte aus ihm noch einmal: „Feuer!“, und er konnte noch sehen, daß diesmal die Gewehrläufe gegen die Menge gerichtet waren. (RM 156)

Nicht Carl Joseph selbst, sondern „eine fremde Stimme“, gibt den Befehl, auf die Menge zu schießen. Carl Joseph wird in dieser Angelegenheit „gezwungen“, auf die Fabrikarbeiter schießen zu lassen, er ist Gefangener seiner Soldatenrolle, Gefangener seiner Uniform, es ist ihm unmöglich, dieser Stimme zu widersprechen, er muss Soldat bleiben und den in ihm ruhenden Bauern vernichten.

Carl Joseph idealisiert seine slowenischen Vorfahren und das Dorf, wo sie gelebt haben. Die Vorstellung, die er von dem Dorf hat, gleicht einer Art Paradies, sie ist für Carl Joseph eine allegorische Repräsentation des Glücks:

Carl Joseph 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 unbekanntem Bergen, unter dem goldenen Glanz einer unbekanntem Sonne, mit armseligen Hütten aus Lehm und Stroh. Ein schönes Dorf, ein gutes Dorf! Man hätte seine Offizierkarriere darum gegeben. (RM 46)

Die Realität des Orts, an den Carl Joseph versetzt wird, ist weit entfernt davon, wie er sich das Dorf seiner Vorfahren vorgestellt hatte. Die Landschaften, die ihn umgeben, erinnern mehr an eine Hölle als an ein Paradies.

Wer immer von Fremden in diese Gegend geriet, mußte allmählich verlorengelien. Keiner war so kräftig wie der Sumpf. [...] Die Friedhöfe der Grenzgarnisonen bargen viele junge Leiber schwacher Männer. (RM 96)

Wie wir oben geschrieben haben, nähert sich Carl Joseph dem Tod und den Toten in diesem Ort. Carl Joseph „bildete sich ein, daß ihm wohler war“ (RM 96). Carl Josephs Flucht hat ihm nämlich nicht das Glück gebracht, denn die Grenze ist der Ort, wo der Untergang der Monarchie am deutlichsten zu spüren ist.

Die Menschen an der Grenze fühlten ihn früher kommen als die andern; nicht nur, weil sie gewohnt waren, kommende Dinge zu erahnen, sondern auch, weil sie jeden Tag die Vorzeichen des Untergangs mit eigenen Augen sehen könnten. (RM 96)

Die Todesstimmung, die an diesem Ort zu spüren ist, weist nicht nur auf den Tod Carl Josephs hin, sondern auch auf den Tod der Monarchie. Wie wir in diesem Kapitel über die Trottas festgestellt haben, sind sie abhängig von der Monarchie, ihr ganzes Schicksal ist seit der Rettung des Kaisers in der Schlacht bei Solferino von dem des Kaisers abhängig. Wir haben auch festgestellt, dass Carl Joseph unfähig ist, aus seinem Status als Soldat herauszukommen, dass er unfähig ist, sich informell zu verhalten, wie zum Beispiel im Umgang mit dem Diener Onufrij. Es ist also selbstverständlich, dass er sich an einem solchen Ort, wo der Untergang der Monarchie zu spüren ist, unwohl fühlt. Carl Joseph wird wie sein Vater mit der Monarchie sterben, er kann nicht ohne dieses System leben. Er ist an die Grenze gekommen, um dem Griff der Monarchie zu entfliehen, aber wenn er an der Grenze

ist, muss er Ausflüge nach Wien unternehmen, um festzustellen, dass die Monarchie noch besteht. Carl Joseph ist an sein Schicksal gefesselt, in ihm lebt der Wunsch sich von diesem Zwang loszulösen, aber er braucht ihn, um sich sicher zu fühlen, und er hat keine Existenzmöglichkeit nach dem Fall des Reiches.

Carl Joseph versucht zwar noch ein Mal „Bauer zu werden“, sich aus seiner Uniform zu befreien, wie sein Großvater es gemacht hatte, indem er die Armee verlässt:

Der Koffer stand noch offen, die militärische Persönlichkeit Trottas lag drinnen, ein vorschriftsmäßig zusammengefaltete Leiche. Es war Zeit, den Koffer zu schließen. Nun ergriff der Schmerz plötzlich den Leutnant, die Tränen stiegen ihm in den Hals, er wandte sich Chojnicki zu und wollte was sagen. Mit sieben Jahren war er Stift geworden, mit zehn Kadettenschüler. Er war sein Leben lang Soldat gewesen. Man mußte den Soldaten Trotta begraben und beweinen. Man senkte nicht eine Leiche ins Grab, ohne zu weinen. [...] Dann stand Chojnicki auf und schloß den Koffer des Leutnants. (RM 227)

Es stimmt Carl Joseph wehmütig „den Soldaten Trotta“ zu begraben und seine militärische Karriere zu beenden. Der Koffer wird von Chojnicki geschlossen, denn Carl Joseph ist zu schwach dazu. Carl Joseph verwirklicht nicht seinen Wunsch, sondern Chojnicki macht es für ihn. Wie bei jeder Angelegenheit, muss Carl Joseph von einem anderen „geholfen“ werden, um eine Entscheidung zu treffen, er kontrolliert nicht sein Leben, sondern es wird von anderen Kräften kontrolliert, die er nicht beherrscht. Er hätte sich nicht selbst befreien können. Da er ab jetzt nicht mehr Soldat ist, steht er vor dem Nichts, deshalb muss er weinen. Die Uniform, die auch sein Gefängnis war, war ihm vertraut, war seine Sicherheit.

Nachdem Chojnicki den Koffer geschlossen hat, führt er Carl Joseph zu dem Haus, wo er leben wird: „„Hier werden Sie wohnen!“ sagt Chojnicki.“ (RM 227) Wenn er endlich von dem Einfluss seiner Pflicht gegenüber dem Kaiser befreit ist, wird Carl Joseph von einer anderen Figur abhängig. Carl Joseph von Trotta nicht erwachsen, er wird nie ein selbstständiger Mann und bleibt immer von jemandem oder etwas abhängig. Dazu ist er indirekt immer noch vom Kaiser abhängig und getrennt vom Volk, denn er dient dem Aristokraten Chojnicki.

Carl Joseph glaubt, als Verwalter des Guts Chojnickis seine Wurzeln gefunden zu haben und man könnte glauben, dass er die Verbindung zu seinen Ahnen wiederhergestellt hat. Aber er ist den irdischen Realitäten zu fremd und für seine Arbeit untüchtig. Carl Joseph ist nicht nur ein schlechter Soldat, er ist auch kein guter Bauer.

Und Carl Joseph kann sich auch nicht wirklich von seiner Uniform befreien, denn der Förster Stepaniuk spricht ihn mit „Herr Leutnant“ (RM 228) an, so wie Onufrij sagt: „Herr Leutnant, hier ist Onufrij!“ (RM 229) und die Szene, bei der Carl Joseph läuft und Onufrij ihm folgt, und Carl Joseph nicht im Stande ist, ihm ein nettes Wort zu sagen, wiederholt sich:

Er ging die gebogene Straße hinauf, die unversehens in die weiten Felder mündete. Bis zur Biegung folgte ihm Onufrij. Er hörte den Schritt der genagelten Soldatenstiefel auf dem Schotter des Weges. (RM 229)

Trotta bleibt für Onufrij, den Vertreter des Volkes, ein Soldat, und der Schritt der Stiefel weist auf die kommende Berufung Carl Josephs hin: er muss wieder in die Armee, weil der Krieg ausbricht. Carl Joseph zeigt aber kein Zeichen der Wehmütigkeit, als er in den Krieg und in den Tod ziehen muss. Er scheint freiwillig in den Krieg und in den Tod zu gehen. Als Bauer wie Onufrij hätte er desertieren können, aber Carl Joseph ist in seiner Pflicht gefangen, für den Kaiser zu sterben:

Das war der Krieg, auf den er sich schon als Siebenjähriger vorbereitet hatte. Es war sein Krieg, der Krieg des Enkels. Die Tage und die Helden von Solferino kehrten wieder. (RM 232)

Jetzt bekommt Carl Joseph die Gelegenheit seine Pflicht zu erfüllen und „sein Schicksal zu verwirklichen“: sich in dem Krieg auszuzeichnen und für den Kaiser zu sterben.

Aber wie wir schon bei Joseph Trotta festgestellt haben, ist der Held nur ein Mythos, der Held von Solferino ist nur eine vorgestellte, idealisierte Figur. Carl Joseph bekommt nicht die Gelegenheit, sich auszuzeichnen, denn es wird nicht gekämpft. Die Armee marschiert nach Westen, sie ist auf dem Rückzug. Den einzigen „Feinden“, denen Carl Joseph begegnet sind Bauern, die als „Spion“ gehenkt worden sind. Er stirbt nicht im Kampf, sondern beim Wasserholen für seine Soldaten, ukrainische Bauern. Er findet nicht „den heldenhaften Tod“, von dem er geträumt hatte, und beim Sterben gelang es ihm nicht die einzigen ruthenischen Worte, die er sprechen konnte, auszusprechen, um in die Welt der Bauern zu gelangen. Es bleiben auch Unklarheiten bezüglich des Todes Carl Josephs. Es scheint ein verdeckter Selbstmord zu sein, denn er stellt sich freiwillig den feindlichen Kugeln, aber „es fiel ihm nicht ein, daß er getroffen werden könnte“ (RM 236).

Mit dem Tod Carl Josephs soll das Trottageschlecht ausgestorben sein. Wir schreiben „soll“, denn es bleibt im Roman unklar, was mit dem Kind, das mit Frau Slama gezeugt wurde, passiert. Der Erzähler gibt keine Informationen über das Schicksal des Kindes.

Carl Joseph gerät in ein Nichts, denn er konnte nicht symbolisch zu den Bauern kommen. Sein Vater Franz Joseph folgt ihm auch bald in den Tod. Jeder weiß im Voraus, dass der Krieg verloren sein wird, und dass die Monarchie verschwinden wird. Zwischen der Rettung des Kaisers in der Schlacht bei Solferino und dem Tod Franz von Trottas und des Kaisers ist nichts passiert. Sie haben ein inhaltloses Leben geführt und sind als Gespenster in der Welt umhergeirrt.

Franz von Trotta wird parallel zum Kaiser sterben, denn die Trottas haben keine Zukunft in einer kaiserlosen Welt. Ihre ganze Existenz ist dem Dienst am Kaiser gewidmet gewesen, und ihr Versuch, sich von seinem Einfluss zu befreien ist gescheitert, indem Carl Joseph kein Bauer werden könnte. Für die Trottas ist nach dem Kaiser das Nichts, es gibt keine Zukunft nach dessen Tod.

Die Trottas suchen ihr Heil in der Vergangenheit, sie rufen ihre Ahnen, statt sich eine Zukunft vorzustellen. Sie suchen immer nach Kontinuität, statt nach Entwicklungen. Die Bauer kann man im Roman als Symbol der Kontinuität verstehen. Ihre Welt ändert sich nicht. Sie ist immer von dem Ryhtmus der Natur bestimmt worden, und sie haben immer auf dieselbe Weise gearbeitet. Sie stellen in der unstabilen Welt vor dem ersten Weltkrieg Stabilität und Sicherheit dar.

Das Weltbild, das durch die Figuren des Romans vertreten wird, können wir als nihilistisch bezeichnen. Eine Welt, die Monarchie verschwindet, danach gibt es das Nichts. Statt sich mit ihrer Welt zu entwickeln richten sich die Figuren in die Vergangenheit, aber da eine Rückkehr in die Vergangenheit nicht möglich ist, sterben sie mit ihrer Welt.

6 Die Auflösung der Institutionen

Das Leben der Familie Trotta bildet das Gerüst des Romans und steht im Mittelpunkt, aber wir haben festgestellt, dass ihr Schicksal parallel mit dem des Kaisers läuft, und dass die Armee als Institution, in der Carl Joseph tätig ist, eine wichtige Rolle spielt.

Deshalb werden wir in einer logischen Reihenfolge uns in diesem Kapitel mit der Darstellung des Kaisers und der Armee beschäftigen.

6.1 Der Kaiser als Personifikation der untergehenden Monarchie

Der historische Kaiser Franz Joseph der Erste spielt im Roman eine wichtige Rolle, denn das Leben der Hauptprotagonisten dreht sich um ihn und er fungiert als Verkörperung des untergehenden Staates. Aber die Darstellung Franz Josephs ist in *Radetzky* fantasievoll. Franz Joseph wird nicht als der historische Franz Joseph dargestellt, sondern aus dem historischen Kaiser wird eine fiktive Figur. Franz Joseph ist im Roman sowohl eine Hintergrundfigur, die nicht direkt in die Handlung eingreift, als auch eine aktive Figur. Er erscheint sowohl direkt als auch von anderen Personen erwähnt oder auch wie Joseph Trotta, der „Held von Solferino“, in Form eines Porträts.

6.1.1 Der allgegenwärtige Porträt des Kaisers

Wie in jedem totalitären System ist die Figur des Machthabenden sehr wichtig und deshalb hängt das Porträt Franz Josephs in jedem Haus des österreichisch-ungarischen Reichs. Wie dem Bild Joseph Trottas unterliegt auch dem Porträt des Kaisers eine symbolische Funktion, denn es erscheint auf sich wiederholende Weise im Verlauf der Handlung. Man trifft das Bild des Kaisers nicht nur an guten Orten. Zum Beispiel gibt es im Bordell von Frau Resi ein Bild des Kaisers.

In einem bronzenen, von Fliegen betupften Rahmen stand der Allerhöchste Kriegsherr, in Verkleinerung, das bekannte, allgegenwärtige Porträt Seiner Majestät, im blütenweißen Gewande, mit blutroter Schärpe und goldenem Vlies.(RM 58)

Die pompöse Bezeichnung „der Allerhöchste Kriegsherr“ klingt in Opposition mit dem „von Fliegen betupften Rahmen“ sehr ironisch. Es ergibt sich ein Kontrast zwischen dem Kaiser, der in der konservativen Tradition des Kaiserreichs durch die Gnade Gottes sein Reich regiert, und dem Ort, an dem er sich befindet. Der Kaiser befindet sich in einem Bordell in einem schmutzigen Rahmen. Das geschieht dazu vor den Augen der Offiziere seiner Armee, die normalerweise seine Beschützer sind. Indem der Kaiser sich in diesem Ort befindet, wird er moralisch prostituiert, wird er erniedrigt und gedemütigt. In der Welt des *Radetzky* gibt es nichts Heiliges

mehr. Die symbolische Anwesenheit des Kaisers in einem Bordell verwirklicht die moralische Dekadenz seines Reichs. Die Kleidung, die der Kaiser auf dem Bild trägt, trägt auch zu dem Kontrast bei: er trägt eine reichliche und prachtvolle Kleidung. Diese Kleidung ist sowohl Symbol der Macht als auch Symbol der Monarchie als dekadentes System: eine prachtvolle, bunte, feierliche Kleidung hat mehr ihren Platz in einem Bordell als in den Kulissen der Macht. Der Kaiser ist eine leere Figur in prachtvoller Kleidung.

In dem Lokal, wo Carl Joseph den Regimentsarzt Max Demant in der Nacht vor dem Duell trifft, hängt auch ein Porträt des Kaisers:

Im grünlichen Schatten, den der Lampenschirm über die weißgetünchten 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 zahllosen Fliegenspuren betupft, wie von winzigen Schrotkugeln durchsiebt, und die Augen Franz Joseph des Ersten sicher auch auf diesem Porträt im selbstverständlichen Porzellanblau gemalt, waren im Schatten des Lampenschirmes erloschen. Der Doktor zeigte mit ausgestrecktem Finger auf das Kaiserbild. „In der Gaststube hat er noch vor einem Jahr gehangen!“ sagte er. „Jetzt hat der Wirt keine Lust mehr, zu beweisen, daß er ein loyaler Untertan ist.“ (RM 76-77)

In diesem Abschnitt erscheint wieder das Porträt des Kaisers an einem unkonventionellen Ort: in einer Küche zwischen zwei Pfannen. Wie das Bild im Bordell ist dieses Bild von „zahllosen Fliegenspuren betupft“. Das Bild ist selbst schmutzig, und befindet sich an einem schmutzigen Ort. Wie in dem Bordell wird der „heilige Gegenstand“ misshandelt, da der Kaiser wie vergessen in dieser Küche hängt. Er erscheint als seiner Macht entblößt und nicht mehr respektiert. Durch die Aussage Demants „Jetzt hat der Wirt keine Lust mehr, zu beweisen, dass er ein loyaler Untertan ist“ entsteht der Eindruck, dass der Kaiser nur noch heimlich verehrt wird, sein Porträt gehört nicht mehr an die Wand einer Gaststube, und es wird von der offiziellen Sphäre der Gaststube in die private Sphäre der Küche versetzt. Das Porträt hat für den normalen Österreicher seinen Wert verloren. Dieses Porträt bedeutet nur für sich auf die Vergangenheit richtende Leute wie die Trottas noch etwas. Das Porträt hängt hier wie ein veraltetes Monument oder ein obsoletter Gegenstand. Demant und Trotta „leben für die Toten“, deshalb gönnen sie dem Kaiser noch Aufmerksamkeit. Die Lage des Porträts symbolisiert die Lage des „realen“ Kaisers.

Er ist ein alter Gegenstand, der zwar noch besteht, aber der keine besondere Bedeutung mehr hat und keine besondere Begeisterung auslöst.

In der Küche findet ein geheimes Treffen statt. Die Küche ist der allegorische Ort. In dieser Küche findet ein Treffen von Toten statt. Demant kann wegen des kommenden Duells schon als Toter betrachtet werden. Trotta kann auch als Gespenst betrachtet werden, denn er sehnt sich ständig nach einer idealisierten Vergangenheit und seine Lebensart gehört in die Vergangenheit. Der Kaiser als Personifizierung der Monarchie gehört auch der Vergangenheit an. Die Sehnsucht Trottas und Demants nach einer idealisierten Vergangenheit wird durch ihre Spaziergänge auf dem Friedhof symbolisiert.

6.1.2 Der Kaiser als unzeitgemäßer Greis

Der Kaiser wird in dem größten Teil des Romans als Greis dargestellt, und als Greis und Kaiser personifiziert er die Monarchie. Mit folgenden Worten beschreibt Chojnicki die Lage der Monarchie:

Sie zerfällt, sie ist schon zerfallen! Ein Greis, dem Tode geweiht, von jedem Schnupfen gefährdet, hält den alten Thron, einfach durch das Wunder, daß er auf ihm noch sitzen kann. (RM 120)

Die Monarchie wird in der Gestalt des Kaisers personifiziert, der ein Greis ist, der von jedem Schnupfen gefährdet ist. Sie ist also schwach und ihre Existenz wird von jedem kleineren oder größeren Ereignis in der Weltpolitik gefährdet. Wie ein Greis wird sie bald sterben und jeder weiß davon. Der „Schnupfen“, woran die Monarchie sowohl in der realen Geschichte als auch im Roman zu Grunde geht ist die Ermordung des Thronfolgers Franz Ferdinand in Sarajewo und der Krieg, der dieser Ermordung folgt.

Das ganze Kapitel 15 des Romans wird dem Kaiser gewidmet. Es beginnt wie folgt:

Der Kaiser war ein alter Mann. Er war der älteste Kaiser der Welt. Rings um ihn wandelte der Tod, im Kreis, im Kreis, und mähte und mähte. Schon war das ganze Feld leer, und nur der Kaiser, wie ein vergessener silberner Halm, stand noch da und wartete. (RM 159)

Das hohe Alter des Kaisers wird gleich am Anfang des Kapitels erwähnt. Wir haben schon festgestellt, dass Chojnicki den Kaiser als „Greis“ bezeichnet. Im Roman wird

das Alter des Kaisers betont, um die Tatsache hervorzuheben, dass er zwar noch lebend schon zur Vergangenheit gehört, und da der Kaiser zur Vergangenheit gehört, gehört auch die von ihm vertretende Monarchie dazu, und mit der Monarchie das ganze österreichisch - ungarische Reich.

An dieser Stelle erscheint eine agrarische Metapher. Der Tod mäht um den Kaiser herum, der hier zum „silbernen Halm“ wird. Der Tod hat schon das „ganze Feld“ und alle anderen „Halme“ gemäht, nur der wegen seines Alters ergraute Kaiser bleibt. Diese Metapher dramatisiert die Einsamkeit und die Passivität des Kaisers. Der im Kinderbuch mächtige Reiter der Schlacht von Solferino ist nur einsamer passiver Greis, der auf den Tod wartet: „[...] stand noch da und wartete“. Das Wort „vergessene“ weist darauf hin, dass der Kaiser schon tot sein möchte. Seine Existenz ist sinnlos, er steht nur noch da, weil er „vergessen“ worden ist. Dass die Monarchie weiterhin besteht, ist nur ein „Unfall“, ein „Versäumnis“. Als der Kaiser im Epilog im Sterben liegt, sagt er: „Wär ich nur bei Solferino gefallen!“. (RM .243) Die ganze Existenz des Kaisers von der Schlacht bei Solferino, dem Anfang des Romans, bis zu seinem Tod, dem Ende des Romans, ist sinnlos gewesen. Der Tod hat ihn wegen Joseph Trotta vergessen, sie hat den Halm in der Schlacht bei Solferino zu mähen vergessen, weil Trotta ihn gerettet hat. Diese Rettung hatte aber keinen Sinn, denn der Kaiser hat keine andere Aufgabe als die auf den Tod zu warten. Das bedeutet, dass die 57 Jahre, die die Schlacht bei Solferino vom Tode Franz Josephs trennen, eine große Leere, ein Nichts, ein Warten auf das Ende sind. So ist der ganze Roman ein Warten auf das Ende der Welt der Monarchie. Und nicht nur der Kaiser ist passiv und wartet, sondern alle: Joseph Trotta wartet auf den Tod auf dem Gut des Schwiegervaters, Franz von Trotta so wie sein Sohn Carl Joseph führen ein sinnloses Leben im Dienste eines schon verstorbenen Systems. Die Rettung des Kaisers hat nur ein System am Leben gehalten, das schon lange Zeit zum Tode verurteilt war. Die Zukunftslosigkeit wird im Blick des Kaisers deutlich:

In Wirklichkeit aber schwebten und flogen die Gesichter nur an ihnen vorbei, und sie blickten geradeaus auf jenen zarten, feinen Strich, der die Grenze ist zwischen Leben und Tod, auf den Rand des Horizontes, den die Augen der Greise immer sehen, auch wenn ihn Häuser, Wälder oder Berge verdecken. Die Leute glaubten, Franz Joseph wisse weniger als sie, weil er so viel älter war als sie. Aber er wusste vielleicht mehr als manche. Er sah die Sonne in seinem Reiche untergehen, aber er sagte nichts. (RM 159)

Der Kaiser kann nur „auf den Tod sehen“, er gehört noch zur irdischen Welt aber nur als physischer Körper. Die Idee, dass der Kaiser schon gestorben ist, ist prägnant in dem Roman. Die von dem Kaiser vertretene Lebenseinstellung ist die gleiche nihilistische Lebenseinstellung, die von den Trottas vertreten wird. Sie blicken in die Vergangenheit, die sie idealisieren, aber nicht in die Zukunft. Sie fürchten sich nicht vor der Zukunft, sondern sie können sich keine Zukunft nach dem Verschwinden des Systems vorstellen, in dem sie leben.

Obwohl seine Zeit vorbei ist, lebt der Kaiser immer noch. Er ist unzeitgemäß geworden.

Er erinnerte sich, dass er vor langer Zeit schon Manöver in dieser Gegend besucht haben musste. Auch dieses Schlafzimmer taucht aus vergessenen Zeiten wieder empor. Aber er wußte nicht, ob zehn, zwanzig, oder mehr Jahre seit damals verfließen waren. Ihm war es als schwämme er auf dem Meer der Zeit – nicht einem Ziel entgegen, sondern regellos auf der Fläche herum, oft zurückgestoßen zu den Klippen, die er schon gekannt haben mußte. Eines Tages würde er an irgendeiner Stelle untergehen. (RM 163)

Der Kaiser ist so alt, dass er die Jahre nicht mehr zählen kann, er kann die Zeitspannen nicht einschätzen. Mit dieser Metapher wird die Unzeitgemäßigkeit des Kaisers ausgedrückt. Der Kaiser lebt zwar (das Schwimmen kann in dieser Metapher als das Leben verstanden werden), aber er hat kein Ziel. In der Geschichte (das Meer ist in dieser Metapher die Zeit) geht der Kaiser nicht mehr zu einem Ziel voran, er irrt, und statt neue Orte zu finden, wird er höchstens „zu den Klippen zurückgestoßen, die er schon gekannt hatte“. Diese Klippen sind die Elementen, die seine Erinnerungen hervorrufen. Nichts Neues kommt, sondern höchstens bereits erlebte Situationen wiederholen sich.

Am Ende von Kapitels 15 des Romans begegnet der Kaiser Carl Joseph Trotta und glaubt, dass dieser der Sohn des „Helden von Solferino“ ist, obwohl dieser in der Tat der Enkel des „Helden“ ist. Diese Angelegenheit betont die Tatsache, dass der Kaiser unzeitgemäß ist. Er gehört zu der Generation Joseph Trottas, der schon längst gestorben ist, und er kann die Zeitspanne nicht messen, die ihn von der jungen Generation trennt. Der Name Trotta ruft die Erinnerung an das Lesestück im Gedächtnis des Kaisers wach. Das Lesestück trägt die Nummer 15. Es ist

erwähnenswert, dass der Kaiser sich an dieses Lesestück in Kapitel 15 des Romans erinnert.

In diesem Kapitel ist der Kaiser ein schwacher Greis, während er im Lesestück 15 des Schulbuchs ein junger heldenhafter Kaiser ist. Der ihm gegenüberstehende Trotta ist ein „blasser“, „magerer“, und „gleichgültiger“ Infanterieleutnant, der mit dem heldenhaften Reiter des Schulbuchs stark kontrastiert. Hier wird wieder die idealisierte, vorgestellte Monarchie ihrer Realität gegenüber gestellt. Das idealisierte Bild der Monarchie zeigt zwei junge Helden, aber die Realität besteht aus einem Greis und einem deprimierten Leutnant.

Die Begegnung des Kaiser und Carl Joseph von Trotta dient besonders der Funktion, die Zugehörigkeit des Kaisers zur Vergangenheit symbolisch darzustellen. Als Jugendlicher war Carl Joseph begeistert, Soldat zu werden, um dem Kaiser und der Monarchie zu dienen. Als er aber vor dem Kaiser steht, fühlt Carl Joseph keine Emotionen außer Mitleid. Wie das Porträt, das in der Küche des Lokals hängt, wo Demant und Carl Joseph sich treffen, ist auch der physische Kaiser als Repräsentation der Kaiseridee veraltet. Der Kaiser gehört in das Grab wie Joseph Trotta, und nicht in die Welt der Lebenden mit dessen Enkel.

Das Kapitel endet mit der Aussage, dass der Kaiser „von seinem eigenen Alter erschrocken ist“, und:

Seine Augen sahen wieder, wie gewöhnlich in die Ferne, wo die Ränder der Ewigkeit schon auftauchten. Dabei bemerkte er nicht, daß an seiner Nase ein glasklarer Tropfen erschien, und daß alle Welt gebannt auf diesen Tropfen starrte, der endlich in den dichten silbernen Schnurrbart fiel und sich dort unsichtbar einbettete. (RM 168)

Die Idee des unzeitgemäßen Wesens des Kaisers und seiner Entfremdung von der realen Welt wird am Ende des Kapitels wieder thematisiert und betont. Seine Augen sehen in eine andere Dimension „in die Ferne, wo die Ränder der Ewigkeit schon auftauchten“. Als „Ränder der Ewigkeit“ kann man die Geschichte verstehen. Der Kaiser ist schon in die Geschichte eingetreten, er nimmt nicht mehr an der zeitgenössischen Geschichte teil, denn seine Geschichte ist schon geschrieben, sie entwickelt sich nicht mehr. Er weiß, dass seine Welt untergeht und dass seine Zeit vorbei ist, deshalb ist er erschrocken von seinem eigenen Alter. Er symbolisiert eine Welt, die nicht mehr bestehen sollte, eine Welt, die schon längst hätte verschwinden

sollen. Wie oft in dem Roman wird die Idee mit humoristischen Mitteln konkret dargestellt. Hier ist es ein Tropfen, den der Kaiser nicht bemerkt, der von seiner Nase fällt. Er ist der einzige, der ihn nicht bemerkt, denn er hat die reale Welt verlassen, um „in die Ferne zu sehen“. Der an der Nase des Kaisers hängende Tropfen macht ihn lächerlich und bemitleidenswert.

Wir haben im obigen Abschnitt das Treffen in der Küche als ein Treffen von Gespenstern bezeichnet. Die Gespenstergestalt ist auch Ausdruck ihrer Zeitlosigkeit. In der modernen Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, in der Zeit des Nationalismus und des wissenschaftlichen und sozialen Fortschritts ist die Figur eines Kaisers nur die Erinnerung an eine vergangene Zeit.

6.1.3 Der Kaiser als Gefangener seiner Kaiserrolle

So wie die Trottas in ihren Beamten- und Soldatenrollen gefangen sind, ist der Kaiser in seiner Kaiserrolle gefangen. Er ist wie die Trottas ein frustrierter Mensch. Obwohl er der mächtigste Mann im Reiche ist, und auch gerade deswegen führt er ein Leben voller Hemmungen. Seine Umgebung bestimmt für ihn, was er zu tun hat. Wir haben diese Angelegenheit schon in Kapitel 5.1.3 erwähnt, wo der Kaiser Trotta erklärt, dass er für das Lesestück im Schulbuch nichts kann, denn er müsse sich auf seine Ratgeber verlassen. In Kapitel 15 des Romans kommt man einen Schritt weiter in die Privatsphäre des Kaisers, um zu bemerken, dass ihm nicht nur „geschäftlich“ die Hände gebunden sind, sondern dass sein ganzes Leben von anderen geleitet wird. Sie entscheiden, wo der Kaiser zu übernachten hat, ob es zu den Militärübungen kommen darf usw. Der Kaiser genießt keine Freiheit, seine Wünsche bleiben geheim. Im Rahmen der Manöver an der Ostgrenze wird der Kaiser gegen seinen Willen in einem Schloss untergebracht:

In dem Dorfe Z., nicht mehr als zehn Meilen von der russischen Grenze entfernt, bereitete man ihm sein Quartier in einem alten Schloß. Der Kaiser hätte lieber in einer der Hütten gewohnt, in denen die Offiziere untergebracht waren. Seit Jahren ließ man ihn nicht richtiges Militärleben genießen. Ein einziges Mal, eben in jenem unglücklichen italienischen Feldzug, hatte er zum Beispiel einen echten, lebendigen Floh in seinem Bett gesehen, aber niemandem was davon gesagt. Denn er war ein Kaiser, und ein Kaiser spricht nicht von Insekten. Das war damals schon seine Meinung gewesen. (RM 161)

Dem Kaiser wird in diesem Abschnitt die einfachen Dinge verboten. Er möchte wie die einfachen Leutnante in einer Hütte wohnen, aber sein Status hindert ihn daran. Er wird von einem Floh fasziniert, denn er ist als Kaiser von irdischen Realitäten verfremdet. Der Floh ist in diesem Abschnitt das Symbol der Authentizität und der irdischen Realität, nach denen sich der Kaiser sehnt. Der Kaiser fühlt dieselbe Sehnsucht wie die Trottas. Wir können behaupten, dass dieses Thema der Sehnsucht nach einfachen Dingen in *Radetzkmarsch* zentral ist, denn die Hauptfiguren fühlen diese Sehnsucht. Das System der Monarchie wird als künstlich empfunden: die Pracht macht die Figuren nicht glücklich, sondern sie sehnen sich nach einfachen Dingen. Die Figuren empfinden ihren Status und ihre Rolle in der Gesellschaft nicht als eine Erfüllung ihrer Wünsche, sondern als eine Last. Sie empfinden ihr Leben als inhaltslos. Der Roman ist nicht nur die Geschichte eines Untergangs, sondern der Erzähler strebt danach, die künstliche Natur des politischen Systems und der Nation als Idee zu entblößen und dekonstruieren.

Der Kaiser sehnt sich nach Freiheit. Diese Tatsache wird deutlich in dem folgenden Abschnitt:

Man schloß die Fenster in seinem Schlafzimmer. In der Nacht, er konnte nicht schlaffen, rings um ihn aber schliefen alles, was ihn zu bewachen hatte, stieg der Kaiser im langen, gefalteten Nachthemd aus dem Bett und sachte, sachte, um keinen zu wecken, klinkte er die hohen, schmalen Fensterflügel auf. Er blieb eine Weile stehen, den kühlen Atem der herbstlichen Nacht atmete er und die Sterne sah er am tiefblauen Himmel und die rötlichen Feuerlager der Soldaten. (RM 161)

Das Schlafzimmer hat hier als Ort die allegorische Funktion eines Gefängnisses, in das der Kaiser eingeschlossen wird. Seine Begleiter sind wie Gefängniswächter. Dieser Eindruck wird mit der Aussage „was ihn zu bewachen hatte“ bestätigt. Er schließt nicht selbst die Fenster seines Zimmers, sondern es sind andere, die sie schließen: „Man schloß die Fenster in seinem Schlafzimmer“. Das Einschließen des Kaisers wird durch das Schließen der Fenster symbolisiert. Der Kaiser wird wie ein Museumsgegenstand bewacht. Er ist zerbrechlich und es wird gefürchtet, dass er erkrankt, denn das könnte zu seinem Tod führen und es würde die Monarchie auflösen. Wir haben schon geschrieben, dass der Kaiser Gefangener seiner Funktion ist, wie Trotta Gefangener seiner Soldatenuniform ist. Der Kaiser geht das Fenster öffnen, wenn alle schlafen, um nicht ertappt zu werden. Er hat einen Drang, das Fenster zu öffnen, denn das geschlossene Fenster versperrt ihm den Weg zur Freiheit.

Die ferne Freiheit wird von den Sternen am Himmel und den Lagerfeuern romantisierend und idealisierend dargestellt. Wie Carl Joseph, der das Dorf seiner slowenischen Ahnen idealisiert, idealisiert der Kaiser das Leben eines einfachen Soldaten. Die Kaiserrolle wird als Last empfunden, Franz Joseph kann sich als Kaiser nicht als Individuum behaupten. Sein Leben ist so inhaltslos wie das Leben Trottas, denn er ist der Vertreter einer vergangenen Ideologie. Franz Joseph ist zwar ein kluger Mensch, aber wie Carl Joseph ist er zu schwach, um etwas zu unternehmen. Er kann nicht aus seinem Schlafzimmer fliehen. Er kann nur das Fenster öffnen, das ihm die Freiheit zeigt, aber er kann diese Grenze nicht überschreiten. Seine Befreiung wird er wie Trotta erst durch den Tod erlangen. Der Kaiser ist als Kaiser geboren und muss als Kaiser sterben, so wie Trotta als Soldat geboren wurde und als Soldat sterben muss. Der Kaiser muss mit seiner Welt sterben, er sieht den Untergang, aber er kann ihn nicht aufhalten. Der Kaiser ist wie die Trottas ein Gefangener des Systems, das er verkörpert.

Dass der Kaiser den Untergang des von ihm verkörperten System als eine selbstverständliche Sache empfindet und dass er nur auf den Tod wartet, um sich von der Last seiner Funktion als Kaiser zu befreien, bringt das total Absurde der historischen Situation dieses Landes vor dem Krieg ans Licht. Die österreichische Monarchie ist absolutistisch, sie beruht auf dem Gedanken, dass der Kaiser von Gott erwählt über sein Reich herrscht. Wir haben aber schon festgestellt, dass der Kaiser in den Augen seiner Untertanen seine göttliche Natur verloren hat, und er merkt auch selber das Paradox zwischen seiner göttlichen Funktion und der Realität, wie es in diesem Abschnitt deutlich wird:

Der letzte seiner Soldaten, die vor den Zelten patrouillieren mochten, war mächtiger als er. Der letzte seiner Soldaten! Und er war der Allerhöchste Kriegsherr! Jeder Soldat schwor bei Gott, dem Allmächtigen, Kaiser Franz Joseph dem Ersten Treue. Er war eine Majestät von Gottes Gnaden, und er glaubte an Gott, den Allmächtigen. Hinter dem goldbestirnten Blau des Himmels verbarg er sich, der Allmächtige - - unvorstellbar! Seine Sterne waren es, die am Himmel glänzten, und Sein Himmel war es, der sich über der Erde wölbte, und einen Teil der Erde, nämlich die österreichisch-ungarische Monarchie, hatte Er Franz Joseph dem Ersten zugeteilt. Und Franz Joseph der Erste war ein magerer Greis, stand am offenen Fenster und fürchtete, jeden Augenblick von seinen Wächtern überrascht zu werden. (RM 161-162)

Es gibt in diesem Abschnitt einen Kontrast zwischen den Ausdrücken, die Franz Joseph bezeichnen. Er ist nämlich „der Allerhöchste Kriegsherr“, „der Allmächtige“,

„eine Majestät von Gottes Gnade“, und schließlich „ein magerer Greis“, der sich wie ein Kind davor fürchtet, erwischt zu werden, wenn er „etwas Verbotenes“ tut. Schon die Tatsache, dass dem „Allmächtigen“, dem „Allerhöchsten Kriegsherr“ etwas verboten wäre, zeigt, wie lächerlich diese Idee ist. Es gibt eine riesige Kluft zwischen einer abstrakten idealisierten Ideologie und der Realität. Die Idee des Kaisers selbst wird in diesem Abschnitt verneint, indem die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Tatsache gelenkt wird, dass jeder einfache Soldat seiner Armee „mächtiger“ ist als er, der Allerhöchste Kriegsherr. Die pompösen Bezeichnungen werden hier ironisch benutzt. Sie ziemen nicht einem mageren schwachen Greis. Franz Joseph wird wieder verspottet und mit ihm das System, das er verkörpert. Der göttliche Monarch wird zum Menschen. Wir haben oben erwähnt, dass diese Idee der Monarchie von Gottes Gnade obsolet ist. Der Kaiser erweckt den Eindruck, hilflos zu sein, um die Erlösung zu finden. In diesem Abschnitt versucht der Kaiser mit Gott zu kommunizieren, aber er versteckt sich. Er glaubt zwar noch an Gott und an seine „Aufgabe“, von Gott erwählt zu regieren, aber er hat keinen Kontakt zu ihm. Wir haben schon festgestellt, dass Gott „versteckt ist“, aber diese Entfremdung von Gott wird im folgenden Abschnitt erneut betont:

Er hatte das Gefühl, daß er sich vor Gott zusammennehmen müsse wie vor einem Vorgesetzten. Und er war schon alt! Er hätte mir so manches erlassen können! dachte der Kaiser. Aber Gott ist noch älter als ich, und seine Ratschlüsse kommen mir genauso unerforschlich vor, wie die meinen den Soldaten der Armee. (RM 163)

Dieser Abschnitt bringt die Beziehung des Kaisers zu Gott und seine Ratlosigkeit beim Regieren ans Licht. Die „Ratschlüsse“ Gottes kommen dem Kaiser „unerforschlich“ vor. Das heißt, dass der Kaiser nicht weiß, wie er regieren solle, denn er „versteht“ nicht mehr seinen „Vorgesetzten“. Diese Tatsache führt auch zu einer Reflexion über dieses System. Es besteht aus einem Glauben, es stützt sich auf zwei Mythen. Der erste ist die Existenz Gottes, der zweite, dass der Kaiser von diesem hypothetischen Gott auserwählt wäre. Die Zeit vor dem Krieg ist aber nicht mehr die Zeit der Mythen und des Glaubens, sondern die Zeit des wissenschaftlichen Fortschritts und des Nationalismus. Die Völker sehnen sich nach mehr Freiheit und Demokratie. Die Veränderungen der Gesellschaft und die Ansprüche der Völker auf mehr Autonomie und mehr Rechte werden im Roman erwähnt, aber sie erscheinen kaum, sie stehen im Hintergrund. Der Erzähler lenkt seine Aufmerksamkeit auf die

konservativen Kräfte, um zu zeigen, wie diese nicht zum Zeitgeist passen, aber trotzdem versuchen weiter zu existieren. Im Gegensatz zu Franz von Trotta, der sich noch gegen die Wahrheit wehrt und versucht, noch in der Illusion zu leben, dass die Monarchie wirklich besteht, indem er zum Beispiel die Akten über zunehmende „Unruhen“ unbearbeitet lässt, ist der Kaiser hellseherisch. Die Idee, dass der Kaiser von Gottes Gnade regiert, ist wie der Kaiser selbst unzeitgemäß. Chojnicki, der im Roman die Rolle des Wahrheitssagers spielt, erklärt es:

Die Zeit will uns nicht mehr! Diese Zeit will sich erst selbstständige Nationalstaaten schaffen! Man glaubt nicht mehr an Gott. Die neue Religion ist der Nationalismus. Die Völker gehen nicht mehr in die Kirchen. Sie gehen in nationale Vereine. Die Monarchie, unsere Monarchie, ist gegründet auf die Frömmigkeit: auf den Glauben, daß Gott die Habsburger erwählt hat, über so und so viel christliche Völker zu regieren. Unser Kaiser ist ein weltlicher Bruder des Papstes, es ist seine K.u.K Apostolische Majestät, keine andere wie er: apostolisch, keine andere Majestät in Europa so abhängig von der Gnade Gottes und vom Glauben der Völker an die Gnade Gottes. Der deutsche Kaiser regiert, wenn Gott ihn verläßt, immer noch, eventuell von der Gnade der Nation. Der Kaiser von Österreich-Ungarn darf nicht von Gott verlassen werden. Nun aber hat ihn Gott verlassen!“ (RM 120)

Die Monarchie ist unzeitgemäß geworden, weil die Völker nicht mehr an Gott glauben. Chojnicki nennt den Nationalismus die „neue Religion“ der Völker und sie gehen nicht mehr in die Kirchen, sondern in Nationalvereine“. (RM 120) Chojnicki fährt fort, indem er die elektrischen Lampen andreht, um den Trottas den Kontrast zu zeigen, dass die Monarchie zur Zeit der Alchemie und der Kerzen gehört, aber nicht zur Zeit der Elektrizität. Er sagt: „Im Schloß Franz Josephs brennt man oft noch Kerzen!“ Die Elektrizität symbolisiert den Fortschritt der modernen Zeit, im Gegensatz zu den Kerzen, die die alte Zeit symbolisieren. Das Licht der Kerzen hat noch etwas Magisches, während das Licht der elektrischen Glühbirnen die Rationalität symbolisiert. In der rationalen Welt gibt es keinen Platz für die Monarchie und den Kaiser. Die Gesellschaft wird nicht mehr auf Basis des Obskurantismus regiert. Es ergibt sich ein Kontrast zwischen einerseits der Gesellschaft, die von modernen Ideen getrieben wird und andererseits dem Kaiser und Leuten wie den Trottas, die noch nach veralteten Prinzipien leben. Die Gesellschaft ändert sich, sehnt sich nach Fortschritt, während ihre Spitze in der Vergangenheit stehen geblieben ist und keine Zukunftsaussichten hat.

6.2 Die Armee als Wächter des Systems

Wir werden diese Arbeit mit einer Analyse der Darstellung der Armee im Roman beschließen. Die Armee ist mit der Familie Trotta und dem Kaiser die dritte wichtige Institution dieses Romans. Sie sind auch eng miteinander verbunden, denn Carl Joseph Trotta ist Teil dieser Armee, die die Interessen des Kaisers verteidigt. Sie sind drei verschiedene Einheiten, die aber eine Ganzheit bilden. Es gibt keine klare Grenze zwischen diesen drei Themen. Die physische Lage des Kaisers beschreibt die Schwäche seiner Armee, während die psychische Lage Trottas ihre moralische Dekadenz repräsentiert. Es sind die drei Stützpunkte des konservativen Staates, die sich auflösen: die Familie, der Kaiser, und die Armee.

6.2.1 Die Armee und das Volk

Die erste Begegnung mit dem militärischen Wesen im *Radetzkmarsch* erfolgt gleich am Anfang des Romans in der Schlacht von Solferino. In Kapitel 4 dieser Arbeit, die wir der Schlacht bei Solferino gewidmet haben, haben wir festgestellt, dass die eigentliche Gefahr für den Kaiser nicht nur vom Feind kommt, sondern auch von seiner eigenen Armee, denn der Fehler seiner Stabsoffiziere, ihm den Feldstecher zu reichen, kostet ihn fast das Leben. (siehe Kapitel 4.2, Seite 26) Gleich am Anfang des Romans wird die Armee durch die Inkompetenz seines Generalstabs in einem schlechten Licht gezeigt. Dieser Generalstab kontrastiert aber mit dem Leutnant Trotta, der im Gegensatz zu den zwei hohen Offizieren als hellichtig und vernünftig dargestellt wird. Aber wir haben später gemerkt, dass Trotta sich in der Armee fremd fühlt. Im Leutnant Trotta wird der einfache Mensch (der Bauer) idealisiert, dem die irdischen Realitäten bewusst sind. Ihm gegenüber stehen die hohen Leute des Generalstabs, die in einer höheren, aber der Erde entfremdeten Sphäre leben und denken.

Die Armee, die „das Vaterland“ verteidigt, ist von ihrem Volk getrennt. Wenn Carl Joseph in sein erstes Regiment, das Kavallerieregiment, einrückt, fängt Kapitel 5 des Romans wie folgt an:

Im Norden der Stadt lag die Kaserne. Sie schloß die breite und wohlgepflegte Landstraße ab, die hinter dem roten Ziegelblau ein neues Leben begann und weit ins Land hineinführte. Es schien, als wäre die Kaserne als ein Zeichen der habsburgischen Macht von der Kaiser- und Königlichen Armee in die slawische Provinz hineingestellt worden. Der uralten Landstraße, die von der

jahrhundertlangen Wanderung slawischer Geschlechter so breit und geräumig geworden war, verstellte sie den Weg. (RM 46)

Die Kaserne ist in der Landschaft der slowenischen Provinz ein fremdes Element. Sie ist „hineingestellt“ worden, und „verstellt“ der „uralten Landstraße“ den Weg. Das Tor der Kaserne wird ein bisschen weiter als „ein Schutz“, „eine Drohung“, und „beides zugleich“ empfunden (RM 46). Die Kaserne und deren Lage kann man hier symbolisch verstehen. Die Kaserne ist das Symbol der Anwesenheit der Monarchie in dieser Provinz. Sie passt aber nicht zu der Landschaft und ist fehl am Platz, denn sie verstellt den Weg. Das heißt, dass die Monarchie den Einwohnern dieser Provinz gleichgültig ist.

Die Armee weckt ambivalente Gefühle in der Bevölkerung. Die Kavalleristen sind durch ihre Pferde von den Bauern getrennt. Wenn die Armee durch die Straßen der kleinen Stadt reitet „verlassen die Bauern ihre Pferde und Wagen“. (RM 46) Das Regiment von Kavalleristen ist für die Einwohner der Stadt eine Sehenswürdigkeit, der Durchmarsch des Regiments mit den prachtvollen Uniformen der Kavalleristen ist für die Bauern ein Anblick. Es ist etwas Ungewöhnliches. Zum prachtvollen Wesen der Armee werden wir später in dieser Arbeit zurückkehren, wenn wir über sie als „Paradearmee“ schreiben werden. Die Soldaten werden als „fremde Herren“ betrachtet: „[...] und für die Kaufleute und Handwerker des Städtchens waren die fremden Herren noch fremder geworden“ (RM 84)

Die Armee ist auch intern gespalten. Die Offiziere gehen nicht mit einfacheren Soldaten um. Wir haben in Kapitel 5.4.2 (S. 53) einen Textabschnitt betrachtet, in dem Carl Joseph, die Stirn an das Fenster gepresst, zu den Mannschaftsstuben gegenüber schaut. Das Fenster trennt ihn symbolisch von dem Volk, zu dem er gehören möchte. Aber es ist nicht nur Carl Joseph, der vom Volk getrennt ist, sondern alle Offiziere sind es. Carl Joseph versteht wie die anderen Offiziere der Armee die Sprache seiner Männer nicht. Er ist aber anders als die anderen Offiziere, weil er Interesse für sie zeigt, und sie sogar in bestimmtem Maße beneidet.

Den Bauern ist der Dienst für den Kaiser in der Armee gleichgültig. Als Carl Joseph die Armee verlässt, desertiert sein Diener Onufrij. Dieser fühlt keine Pflicht dem Staat, sondern dem Individuum Carl Joseph gegenüber. Die Bauern gehören zur irdischen Realität, während die Offiziere abstrakten Ideen dienen.

Die Armee verteidigt nicht das Volk, sondern sie unterdrückt es. Sie zieht nicht in den Kampf gegen den Feind, sondern gegen die streikenden Fabrikarbeiter. Sie vertritt die

konservativen Kräfte, die gegen den sozialen Fortschritt kämpfen. Ihre Rolle ist, die Elemente zu eliminieren, die die Monarchie bedrohen. Der Kampf zwischen der Armee und den Fabrikarbeitern symbolisiert den Kampf zwischen dem Konservatismus und den modernen Ideen. Wie der Kaiser ist die Armee unzeitgemäß, sie vertritt eine Denkweise, die nicht mehr zur modernen Welt gehört. Auf diese Unzeitgemäßigkeit werden wir später in zurückkommen. Die österreichische Armee fängt ihren Krieg mit der Terrorisierung der eigenen Bevölkerung an.

Leutnant Trotta ging näher an die Gehenkten heran. Er sah in ihre aufgedunsenen Gesichter. Und er glaubte in den dreien den und jenen Soldaten zu erkennen. Das waren die Gesichter des Volkes, mit dem er jeden Tag exerziert hat. (RM 235)

Statt das Volk zu schützen, verfolgt die Armee es. Aber die untere Schicht der Armee, die einfachen Soldaten, sind das Volk. In diesem Abschnitt erkennt Carl Joseph einige seiner eigenen Soldaten. Das Volk verfolgt das Volk, die Armee verfolgt ihre eigene Bevölkerung. Der Feind des Staates sind nicht die Russen, sondern er zerstört sich selbst. Statt die verschiedenen Völker des Vielvölkerstaats zu vereinigen, um den Staat zu schützen, löst die Armee diesen Staat auf, indem sie ihr Volk unterdrückt. Das österreichisch-ungarische Reich zerstört in dem im Roman geschilderten Krieg vor allem sich selbst.

Die Idee des Staates als vorgestellter Gemeinschaft wird wieder durch diesen Vorfall thematisiert. Es gibt eine riesige Kluft zwischen dem Ideal eines Staates aus vielen Völkern, die sich zum Kaiser bekennen und für dieses Ideal kämpfen, und der Realität. Der Kaiser und der Krieg sind dem Volk gleichgültig. Wir haben im Zusammenhang zu Onufrij festgestellt, dass den Bauern diese Ideale gleichgültig sind. Sie leben in der irdischen Realität, die Erde bearbeitend und den Jahreszeiten folgend, wie sie es immer getan hatten. Der Staat, die Nation, die Armee, sind Elemente, die diese Ruhe stören. Es gibt eine Kluft zwischen den höheren und unteren Schichten der Gesellschaft. Adelige und bürgerliche Kreise haben die Monarchie und den Staat als Stützpunkte, die Bauern die Jahreszeiten, die Erde und die Natur. Die Bauern sind von der Dekadenz des Adels nicht betroffen, denn ihre Stützpunkte bestehen immer noch. Die Bauern, die in slawischen Gebieten an der Grenze des Reiches leben, sind nicht von dem Untergang der habsburgischen Monarchie betroffen, sie ist ihnen fremd. Für die Offiziere ist es ihre ganze Welt, die verschwindet.

Die Armee vertritt nicht das ganze Volk des österreichisch-ungarischen Reichs, sondern sie schützt die Interessen der Habsburger und ihrer höheren Diener. Die Soldaten haben als Beschützer des Kaisers eine besondere Stellung in der Gesellschaft. So denken die gewöhnlichen Leute über sie:

Sie können mit Säbeln herumgehn und Frauen gefallen, und der Kaiser sorgt für sie persönlich, als wären sie seine eigenen Söhne. Aber eins, zwei, drei, hast du nicht gesehen, fügt einer dem anderen eine Kränkung zu, und das muß mit rotem Blut gewaschen werden. (RM 84)

Die kindliche Seite des militärischen Wesens kommt in diesem Abschnitt ans Licht: „[...] der Kaiser sorgt für sie, als wären sie seine eigenen Söhne“ (RM 84). Die Offiziere der Armee gehören zu einer privilegierten Kaste. Indem sie die Interessen des Kaisers schützen, schützen sie auch ihre eigenen Interessen. Aber das Interessante an diesem Vorfall ist, dass sie vom Kaiser abhängig sind. Die Offiziere sind wie verwöhnte Kinder, ohne den Kaiser kommen sie nicht zu recht. Die Offiziere des in der Ukraine stationierten Infanterieregiments, in das Carl Joseph transferiert wird, sind abhängig von dem Graf Chojnicki. Sie sind abhängig von dem Geld, das er ihnen leiht, um ihre Spielschulden zu bezahlen, abhängig von den Vergnügungen, die er veranstaltet, und abhängig von seiner Hellsichtigkeit. Der Graf Chojnicki ist für die Offiziere, die in dieser Stadt dienen, eine väterliche Figur. Ohne ihn sind sie verloren. Als der Oberst Festetics und der Rittmeister Zschoch versuchen, in Kapitel 19 ein großes Fest zu veranstalten und Chojnicki nicht anwesend ist, sind sie ratlos, seine Rückkehr ist eine Erleichterung:

Alle schwere Sorgen verwandelten sich auf einmal in leichtfertige, anmutige Vorstellungen. Wenn Chojnicki zum Beispiel sagte: “Dann werden wir hundert Zimmer bestellen, und wenn fünfzig leer bleiben, da ist es eben nix zu machen!“, riefen beide: “Genial!“ Und sie fielen noch einmal mit heißen Umarmungen über den Gast. (RM 213-214)

Die zwei Offiziere erscheinen in diesem Abschnitt sehr lächerlich. Die Ankunft Chojnickis ist für sie eine Erleichterung, obwohl es sich um eine kleine Angelegenheit handelt. Sie gleichen Kindern, die erst durch die Hilfe eines Erwachsenen ihre kleinen Probleme lösen können. Die väterliche Rolle Chojnicki wird sehr deutlich, als er sich dem betrunkenen Carl Joseph wendet:

Er trat zu Carl Joseph und sagte mit der Betonung und der Sachkenntnis eines Mannes, der an den Umgang mit Betrunkenen gewöhnt ist: „Ihr Herr Papa muß abreisen!“ (RM 125)

Carl Joseph ist in dieser Hinsicht ein extremer Fall: erst durch das Eingreifen seines Vaters und des Kaisers kann er aus seiner Schuldenhölle befreit werden. Der Hauptmann Wagner, der nicht wie Carl Joseph die besondere Achtung des Kaisers genießt, muss als Folge seiner Verschuldung Selbstmord begehen.

Carl Joseph und die anderen Offiziere haben keinen Sinn für die irdischen Realitäten. Sie sind durch ihren Stand und die kaiserliche Gnade vor den irdischen Schwierigkeiten geschützt. In einer Welt ohne Krieg müssen sie nicht um ihre Existenz kämpfen. Sie haben zum Beispiel kein realistisches Verhältnis zum Geld. Sie verschwenden riesige Mengen Geld im Spiel. Und dieses Geld wird nicht verdient, sondern es wird bei Chojnicki oder Kapturak ausgeliehen. Das Geld hat für die Offiziere keinen Wert und in ihrer Welt scheint es unbegrenzt zur Verfügung zu stehen. Das Gegenbild zu ihnen ist der Bauer Onufrij, dessen Geld begraben in einem Feld versteckt liegt. Dass Onufrij sein Geld vergräbt statt es zu verschwenden symbolisiert, dass er fest auf dem Boden steht. Es ist das Symbol der Kontinuität in einer irdischen und stabilen Welt, im Gegensatz zu ihrem flüchtigen Charakter bei den Offizieren. Es bleibt eine kurze Zeit in ihren Händen, bis es beim Spiel verloren oder vertrunken wird. Die Bauerngemeinschaft steht fest auf dem Boden, ist sparsam und feststehend, während die Offiziere oberflächlich, verschwenderisch und flüchtig sind. Die Bauern folgen einem alten Konservierungsinstinkt, der sie zum Sparen auffordert, so besteht ihre Gemeinschaft durch die Zeit, während die Offiziere verschwenden und sich selbst zerstören.

6.2.2 Langeweile, Vergnügungen und Selbstzerstörung

Wie wir eben festgestellt haben, werden im Roman die Offiziere im Gegensatz zu den Bauern als oberflächliche Menschen dargestellt. Sie sind unrealistisch, unverantwortlich, faul, nicht selbstkritisch und umgeben sich nur mit ihresgleichen. Sie verachten die Zivilisten. Ihre physische Welt ist auch sehr begrenzt. Sie besuchen nur bestimmte Orte, die oft Vergnügungsorte sind. Diese Orte sind zum Beispiel das Bordell der Tante Resi, die Konditorei und der Spielsaal Brodnitzers.

Wir haben in Kapitel 5.1.2 (Seite 32) dieser Arbeit schon festgestellt, dass die Uniformen im *Radetzkmarsch* eine wichtige Rolle spielen. Der Hauptmann Trotta, der eine bunte und prachtvolle Uniform trägt, steht in der Küche der Wohnung seines Vaters. Die bunte und prachtvolle Uniform kontrastiert mit der bescheidenen Umgebung, was die Uniform lächerlich macht. Der Hauptmann ist ein leeres Wesen in einer prachtvollen Kleidung.

Die österreichische Armee „sieht gut aus“ und sie zeigt sich in bunten Paraden. Wir haben in Kapitel 6.2.1 festgestellt, dass der Durchmarsch der Armee in dem Dorf, wo das Kavallerieregiment Carl Josephs stationiert ist, eine Attraktion und ein Spektakel für die Einwohner des Ortes ist. In Wien ist das gleiche Phänomen an Fronleichnam zu betrachten. Man geht die Parade verfolgen, wie man die Oper besucht. In diesem Abschnitt werden die Gefühle Frau von Taussigs beschrieben.

Seit ihrer Jugend kannte sie, wahrscheinlich nicht weniger genau als der Oberhofmeister, alle Phasen, Teile und Gesetze des Fronleichnamzuges, ähnlich wie die alten Besucher der angestammten Operlogen alle Szenen ihrer geliebten Stücke. (RM 142)

Der Vergleich zwischen dem Zuschauer des Militärzuges und dem Opernbesucher betont den Pomp und die unterhaltende Funktion der Militärparade und der Armee im Allgemeinen. Die Soldaten werden Schauspielern gleichgesetzt, deren Funktion es ist, das Publikum zu unterhalten. Wir werden jetzt einen Abschnitt betrachten, in dem der Zug beschrieben wird:

Es leuchteten die lichtblauen Hosen der Infanterie. Wie der leibhaftige Ernst der ballistischen Wissenschaft zogen die kaffeebraunen Artilleristen vorbei. Die blutroten Feze auf den Köpfen der hellblauen Bosniaken brannten in der Sonne wie kleine Freudenfeuerchen, angezündet vom Islam zu Ehren Seiner Apostolischen Majestät. In den schwarzen lackierten Karossen saßen die goldgezierten Ritter des Vlieses und die schwarzen, rotbäckigen Gemeinderäte. (RM 143)

In diesem Abschnitt wird die Buntheit der Armee betont. Der Zug ist ein Farbenfestival. Er ist aber bunt nicht nur im eigentlichen Sinne, sondern auch im übertragenen Sinne. Die Armee ist ein Mosaik der vielen Völker des österreichisch-ungarischen Reichs. Als Mosaik der vielen Völker kann die Armee sowohl die Einigkeit als auch die Zersplitterung des Reiches symbolisieren. Die Armee kommt in diesem Abschnitt als eine Vergnügungsinstitution vor. Die Soldaten tragen nicht die Attribute von Kämpfern, sondern eher die Attribute von Schauspielern. Sie treten in

Kostümen auf und ihre Rolle ist es, das Volk zu unterhalten und ihm den Eindruck zu geben, das österreichisch-ungarische Reich sei stark und mächtig. Wie die Uniform des Hauptmanns Trotta verdecken die Uniformen der defilierenden Soldaten eine Leere und die Schwäche der Monarchie. Sie sind nur ein oberflächlicher Schein. Die Armee ist eine Scheinarmee, denn sie ist nicht für den Krieg geeignet. Nur ihr Aussehen spielt eine Rolle.

Die Oberflächlichkeit der Offiziere fällt im Roman auf. Sie ist im ganzen Verlauf des Romans spürbar. In Kapitel 5 des Romans, als die Armeegenossen Carl Josephs dem Leser zum ersten Mal vorgestellt werden, wird klar, was für Menschen diese Offiziere sind. Zum Beispiel fällt dem Oberst Kovacs nichts anderes ein als zu Carl Joseph zu sagen „Das Schnitzel war heute ausgezeichnet“ (RM 51). Als Demant auch eintritt, wiederholt er den gleichen Satz. Er hat keine Fantasie und funtinniert mechanisch und stereotyp. Der Rittmeister Taittinger wird als „fauler Offizier“ (RM 52) bezeichnet. Der Erzähler betont, dass die einzige Aufgabe, die ihm gefällt, die Verwaltung der Messe ist. Er verbringt auch jeden Nachmittag in der Konditorei, wo er süßes Backwerk verschlingt.

Man könnte ihn dort hinter der Glastür sitzen sehen, in der düsteren Unbeweglichkeit einer merkwürdigen uniformierten Reklamefigur. Er war der beste Stammgast der Konditorei, wahrscheinlich auch ihr hungrigster. Ohne sein gramvolles Angesicht um eine Spur zu beleben, verschlang er einen Teller Süßigkeiten nach dem anderen, nippte von Zeit zu Zeit am Wasserglas, sah unbeweglich auf die Straße, nickte gemessen, wenn ein vorbeikommender Soldat salutierte, und in seinem großen mageren Schädel mit den spärlichen Haaren schien einfach gar nichts vorzugehen. (RM 52)

In diesem Textabschnitt kann eine allegorische Repräsentation der psychischen Lage der Armee vorliegen. Der Rittmeister Taittinger kann als Verkörperung der Armee betrachtet werden. Er sitzt in einem geschlossenen Raum: der Konditorei. Wir können die Konditorei als Locus amoneus betrachten. Taittinger ist in seiner beschränkten Welt eingeschlossen. Seine beschränkte Welt ist das Soldatenleben am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in Österreich-Ungarn. Die Glastür der Konditorei trennt ihn von der Außenwelt. Jeden Tag verschlingt er Backwerke in der Konditorei. Die Konditorei ist also ein Ort der Kontinuität, wo Taittinger jeden Tag dasselbe macht. Taittinger und seine Welt entwickeln sich nicht, denn er macht jeden Tag dasselbe. Er „sitzt“, er ist „unbeweglich“ wie eine „uniformierte Reklamefigur“. In dem Kontext der Allegorie kann man die „Reklamefigur“ als ein textinterne Aufforderung zum

Wahrnehmen dieser Allegorie verstehen. Eine Reklamefigur steht in einem Schaufenster, um Fußgänger aufzufordern, sie zu betrachten. Hier wird der Leser aufgefordert, die Reklamefigur Taittinger zu betrachten. Wir haben bereits festgestellt, dass Taittinger hier als eine Verkörperung der Dekadenz der österreichischen Armee fungieren mag. Der Leser wird aufgefordert, das Spektakel der Dekadenz zu „genießen“. Das Sitzen und die Unbeweglichkeit kann man als Ausdruck seiner Passivität verstehen, der Vergleich mit einer Reklamefigur bestätigt den Eindruck, dass das Leben der Offiziere inhaltslos ist. Er verschlingt die Backwerke, „ohne sein gramvolles Angesicht zu beleben“, er „nickte gemessen“. In ihm gibt es kein Zeichen des Lebens oder der Begeisterung. Seine Gesten sind stereotyp und automatisch.

Auf der anderen Seite der Glastür liegt die Straße. Im Gegensatz zu der Konditorei ist die Straße ein offener Raum. Sie führt zu etwas. Dieses „Etwas“ wird im Text nicht verraten. Aber wir können annehmen, dass die Straße zu einer Entwicklung führen könnte. Aber der Rittmeister sieht unbeweglich auf diese Straße. Er bleibt passiv in seiner begrenzten Welt eines Offiziers der kaiserlichen Armee, und dadurch bleibt er in der Vergangenheit, denn als Vertreter der Macht des Kaisers gehört die Armee zu der Vergangenheit.

Ein Ereignis stört aber den langweiligen Tagesverlauf des Rittmeisters Taittinger. Einmal sieht er Carl Joseph von Trotta mit der Frau Max Demants vor der Glastür der Konditorei spazieren gehen. Dieses banale, uninteressante Ereignis wird aber übermäßig wichtig. Es wird zum Duell zwischen Max Demant und dem Rittmeister Tattenbach führen. Diesem Duell dürfte auch eine symbolische Funktion unterliegen. Statt auf Feinde zu schießen, schießen die Offiziere der Armee aufeinander. Dies symbolisiert den Prozess der Selbstzerstörung dieser Armee. Der österreichische Staat und seine Armee zerstören sich selbst.

Die österreichische Armee kämpft nicht zu der Zeit als Carl Joseph Trotta dient. Die Soldaten warten auf den Krieg und langweiligen sich. Sie verbringen ihre Zeit nicht auf dem Schlacht- oder Übungsfeld, sondern in den Vergnügungsorten. Wir haben schon gesehen, dass das Essen eine Aktivität ist, für die viel Zeit in Anspruch genommen wird, so ist es auch mit dem Spielen.

Wir haben schon festgestellt, dass das Spiel eine mögliche symbolische Bedeutung haben kann. Die Offiziere zerstören sich selbst und die Armee durch das Spiel, während die Bauern das Geld begraben. Die Offiziere leben im Augenblick und sind

passiv. In der Grenzstadt, wo Carl Joseph in der Infanterie dient, wird ein Spielsaal eröffnet. Die Nachricht der kommenden Eröffnung eines Spielsaals wird von Hauptmann Wagner mitgeteilt. Besonders das Roulette begeistert ihn:

„Ein famoser Spielsaal wird's!“ sagte der Hauptmann. „Ein wirklicher Spielsaal! Ach Gott! Wie lange hab' ich schon kein Roulette gesehen! Weißt, wie sie rollt, das hab' ich so gern und dieses Geräusch! Ich freu' mich außerordentlich!“. (RM 127)

Dem Roulette unterliegt eine mögliche symbolische Funktion. Sie erscheint regelmäßig und sie spielt ab Kapitel 12 des Romans eine zentrale Rolle, denn die Handlung dreht sich um die Freundschaft Carl Josephs mit dem Hauptmann Wagner, der vom Spiel abhängig ist. Man kann die Erwähnung des Roulettes durch den Hauptmann Wagner als eine prominente Thematisierung betrachten, was auf eine mögliche symbolische Bedeutung dieses Elements verweist. Er spricht besonders vom Roulette, damit der Leser darauf aufmerksam wird. Wir wissen auch, dass seine Leidenschaft für das Spiel für ihn tödliche Folgen haben wird. Dem Roulette unterliegt in diesem Abschnitt eine synekdoche Funktion, denn sie steht als Teil für das Spiel im Allgemeinen. Das Roulette und das Spiel sind als Geldverschwendung und Rausch Symbole der Dekadenz. Aber dem Roulette kann auch nicht nur eine synekdoche Funktion, ihm muss eine metaphorisierende Funktion zugeteilt werden. Das Roulette ist ein Instrument des Todes. Im Spielsaal ist das Roulette durch einen Vorhang vom Rest der Welt getrennt:

Rings um dem Roulettetisch war ein dunkelgrüner Vorhang aus Rips gezogen. Hauptmann Wagner lüpfte den Vorhang und glitt hinüber, in eine andere Welt. Carl Joseph hörte das weiche samtene Surren der Kugel. Er wagte nicht, den Vorhang zu heben. (RM 131)

Der Vorhang fungiert als eine symbolische Trennung zwischen zwei Welten. Das Roulette, das sich hinter dem Vorhang befindet, bringt Ruin und Tod. Carl Joseph wagt nicht den Vorhang zu heben, denn das Überschreiten dieser Grenze bedeutet einen Schritt weiter in die Dekadenz. Hinter dem Vorhang ist etwas Verbotenes und Gefährliches. Sogar das Aussehen des Hauptmann Wagners wird anders, nachdem er von der anderen Seite des Vorhangs zurückkommt:

Hauptmann Wagner kam völlig verwandelt durch den Vorhang ins Café zurück. Seine Augen lagen in violetten Höhlen. Über seinem Mund hing struppig der braune Schnurrbart, dessen eine Hälfte seltsamerweise verkürzt erschien, und

am Kinn standen die rötlichen Bartstoppeln, ein üppiges kleines Feld von winzigen Lanzen. (RM 132)

Der Hauptmann Wagner ist eine menschliche Ruine, als er wieder hinter dem Vorhang auftaucht. Er ist vom Roulette besessen und es nimmt ihm sogar seine Würde. Wie bei dem Rittmeister Taittinger, kann auch für Hauptmann Wagner vorliegen, dass er als Teil für das Ganze fungiert. Da Wagner ein Offizier ist, ist es uns erlaubt zu denken, dass sowohl sein physischer als auch sein psychischer Zustand den Zustand der österreichischen Armee verkörpern. Als Offizier ist er repräsentativ für den Offiziersstab.

Das Roulette löst unglaubliche Gefühle bei den Spielern aus. Hier wollen wir einen kleinen Abschnitt betrachten, in dem das Roulette wie ein magischer Gegenstand beschrieben wird:

Den Männern, die seit vielen Jahren an der Grenze dienten, schien die kleine Kugel (und viele hatten noch nie ein Roulette gesehen) einer jener zauberischen Gegenstände der großen Welt, mit deren Hilfe der Mensch schöne Frauen, teure Pferde, reiche Schlösser auf einmal gewinnt. Wem sollte sie etwa nicht helfen, die Kugel? Alle hatten kümmerliche Knabenjahre in der Stiftsschule verlebt, harte Jünglingsjahre in den Kadettenanstalten, grausame Jahre im Dienst an der Grenze. Sie warteten auf den Krieg. Statt seiner war eine Teilmobilisierung gegen Serbien gekommen, von der man ruhmlos in die gewohnte Erwartung des mechanischen Avancements zurückkehrte. Manöver, Dienst, Kasino, Dienst und Manöver! Sie hörten zum ersten Mal die kleine Kugel rattern und wußten nun, daß das Glück selbst unter ihnen rotierte, um heute den und morgen jenen zu treffen. (RM 128)

Die Männer setzen ins Roulette eine irrationale Hoffnung. Sie betrachten es als einen magischen Gegenstand, der sie von ihrem langweiligen Soldatenleben befreien kann. Das Roulette soll ihre Träume erfüllen. Sie warten passiv auf das Glück. Sie warten darauf, von ihm „getroffen“ zu werden.

Wir wollen eine besondere Aufmerksamkeit auf das Wort „Kugel“ lenken. Die Kugel soll „das Glück“ sein, das „unter ihnen rotierte, um heute den und morgen jenen zu treffen“. Die Wörter „Kugel“ und „treffen“ mögen in diesem Kontext zweideutig sein. Wir wissen auch, dass der Hauptmann Wagner sich aufgrund seiner Abhängigkeit von diesem Spiel erschießt. Das Roulette bringt nicht das Glück, sondern es bringt den Tod. Die Kugel des Roulettes, die „das Glück“ bringen sollte, erinnert sehr an die Kugel eines Revolvers, die den Tod bringt. Die Männer werden von der Kugel getroffen, aber sie finden nicht das Glück, sondern den Tod. Das Roulette bringt ihnen

die Erlösung nicht durch das Glück, sondern durch den Rausch des Spiels und den darauf folgenden Tod. Hauptmann Wagner freut sich auf das Element, das ihn indirekt umbringen wird. Er freut sich auf die Kugel, die seinen Schädel durchbohren wird.

Die Farce erreicht ihren Höhepunkt in Kapitel 19 mit dem Sommerfest, das als Probe für das Jahrhundertfest des Kavallerieregiments gelten soll. Dieses Fest wird in der Tat veranstaltet, um die Zeit totzuschlagen.

Während dieses Fests verbreitet sich das Gerücht, dass der Thronfolger Franz Ferdinand in Sarajevo ermordet worden sei. Das vor dem Fest bedrohlich werdende Wetter hat die Funktion, die Spannung zu steigern. Als Naturelement deutet es symbolischerweise daraufhin, dass etwas Schlimmes geschehen wird. Das Gewitter hat die symbolische Funktion, Franz Ferdinands Ermordung und den ihr folgenden Krieg vorauszusagen. Die Parallelisierung von Naturelementen und Ereignissen ist eine sehr verbreitete Symbolgattung.

Es ist auch kein Zufall, dass die Ermordung des Thronfolgers während eines Fests von Offizieren mitgeteilt wird. Man bekommt den Eindruck, dass dieses Fest die Funktion hat, den Tod des Thronfolgers und das mit ihm verbundene Ende des österreichisch-ungarischen Reichs zu feiern. Die Spitze der Absurdität wird mit dem Trauermarsch und dem makabren Tanz erreicht:

Ringsum wandelten ein paar Gäste im Kreis, zum Takt des Trauermarsches. Bunte Papierschlangen und Koriandolisterne lagen auf ihren Schultern und Haaren. Männer in Uniform und in Zivil führten Frauen am Arm. Ihre Füße gehorchten schwankend dem makabren und stolpernden Rhythmus. [...] Die Gäste marschierten im Kreis rings um das leere spiegelnde Rund des Parketts. Sie kreisten so umeinander, jeder ein Leidtragender hinter der Leiche des Vordermanns und in der Mitte die unsichtbaren Leichen des Thronfolgers und der Monarchie. Alle waren betrunken. Und wer noch nicht genügend getrunken hatte, dem drehte sich der Kopf vom unermüdlichen Kreisen. Allmählich beschleunigten die Kapellen den Takt, und die Beine der Wandelnden fingen an zu marschieren. Die Trommler trommelten ohne Unterlaß, und die schweren Klöppel der großen Pauke begannen zu wirbeln wie junge muntere Schlegel. (RM 222)

Diese Szene zeichnet sich durch ihre groteske Ausprägung aus. Der Trauermarsch erscheint in einem falschen Kontext. Es wird dazu von Feiernden getanzt, auf deren Schulter Festattribute liegen. Die traditionelle Rolle des „Trauermarschs“ wird also umgekehrt benutzt. Dass sie von einer betrunkenen Festgesellschaft „getanzt“ wird, macht die ganze Szene lächerlich.

Der Sturm am Anfang des Fests, der die Gäste zwingt, ins Schloss hereinzugehen erinnert an ein Bild der Apokalypse. Das Ende einer Welt kommt, und die Betroffenen feiern ihre Dekadenz und ihre Apokalypse. Sie feiern den kommenden Krieg, der sie vernichten wird.

7 Zusammenfassung

Das Ziel dieser Arbeit war zu untersuchen, wie die Familie Trotta ihre Rolle in dem System der Habsburger Monarchie empfindet, und wie die Dekadenz dieser Gesellschaft dargestellt wird. Um unsere Untersuchung durchführen zu können, haben wir uns der Metaphern- Symbol- und Allegorietheorie bedient, denn diese drei Formen sprachlicher Bilder werden im Roman sehr oft eingesetzt.

Wir haben im ersten Teil der Analyse festgestellt, dass die Struktur des Romans symbolisch ist, denn er fängt mit einer Niederlage an, und er endet im Ersten Weltkrieg. Darüber hinaus wird der Kaiser in der Schlacht gerettet, und am Ende stirbt er. Wir haben den Sturz des Kaisers von seinem Pferd als ein Symbol des kommenden Sturzes seines Reichs verstanden.

Im zweiten Teil der Analyse sind wir auf die Verhältnisse in der Familie Trotta eingegangen. Joseph Trotta wird in den Adelsstand erhoben, weil er den Kaiser gerettet hat. Trotta stammt aber aus bescheidenen Verhältnissen. Er ist der Sohn eines Parkwächters und der Nachkomme slowenischer Bauern. Er fühlt sich in seiner neuen Rolle unwohl. Der Kaiser bemächtigt sich symbolisch der Familie Trotta, indem er ihr einen Namen gibt. Die Namensänderung und die Erhebung in den Adelsstand stellen einen Bruch mit der alten Generation von Trotta dar. Die Trotta verlieren den Bezug zu ihrer slowenischen Herkunft. Der Verlust dieses Bezugs wird in dem Bruch mit dem Vater Joseph Trotta dargestellt, und in der Tatsache, dass dieser mit seinem Sohn nicht mehr slowenisch spricht. Die Küche des Vaters fungiert als Allegorie der idealisierten Welt der alten Generation, in der Joseph Trotta mit seiner prachtvollen Uniform fremd ist.

Die Trotta sind vom Kaiser abhängig. Ihre Abhängigkeit wird durch Parallelismen und physische Ähnlichkeiten hergestellt. Der Bezirkshauptmann Franz von Trotta sieht wie der Kaiser aus und er stirbt gleich nach diesem.

Da die Trottas mit ihrem Leben in dem untergehenden System der Monarchie unzufrieden sind, idealisieren sie die Vergangenheit und die Welt der Bauern. Die Trottas richten sich nicht auf die Zukunft aus, sondern auf die Vergangenheit. Der Zukunftsbegriff scheint ihnen unbekannt oder unvorstellbar zu sein. Sie sind sehr konservative Menschen. Statt der Entwicklung ihrer Welt zu folgen, suchen sie die Sicherheit in der Vergangenheit. Durch die Trottas wird eine nihilistische Welteinstellung vertreten. Nach dieser Welteinstellung ist der Mensch für eine Rolle in der Gesellschaft bestimmt und er ist nicht entwicklungsfähig. Als einzige Alternative zu dem untergehenden System gewährt ihnen der Autor nur die Rückkehr in eine noch altertümlichere Welt. Aber da diese Rückkehr unmöglich ist, müssen sie sterben.

Der Staat wird im *Radetzkmarsch* in Kaiser Franz Joseph I. verkörpert. Er ist ein schwacher Greis. Sein physischer Zustand verkörpert den Zustand der Monarchie. Der Kaiser ist wie sein Staat in der Vergangenheit stehen geblieben. Er und sein Staat sind in der modernen Welt Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts unzeitgemäß.

Darüber hinaus romantisiert der Kaiser das Leben seiner einfachen Soldaten und er empfindet seine Kaiserrolle als eine Last. Dieser Zustand wird anhand der Technik des geschlossenen Ortes als Allegorie dargestellt. Das Eingeschlossensein in seinem Zimmer entspricht dem Eingeschlossensein seiner Seele. Der Kaiser ist wie die Trottas. Er passt sich der modernen Zeit nicht an, sondern er stirbt mit dem alten System. Der Kaiser ist wie die Trottas von den einfachen Dingen und Menschen fasziniert, denn sie sind unserer Meinung nach das Symbol der Kontinuität. Sie sind da und werden immer da sein wie der Floh, den der Kaiser während eines Manövers sieht, und die Bauern, von denen Carl Joseph fasziniert ist und die er idealisiert.

Schließlich haben wir uns mit der Armeedarstellung auseinandergesetzt. Der Teil der Armee, der im *Radetzkmarsch* hauptsächlich beschrieben wird, ist der Offiziersstand. Besonders die Oberflächlichkeit der Offiziere wird betont. Sie kontrastiert mit dem idealisierten Bild der Bauern, die als sparsam und generös gezeigt werden. Wiederum werden die Bauern als Gegenbild zu den Offizieren der hohen Sphäre der Gesellschaft idealisiert. Zwei dieser Offiziere, Rittmeister Taittinger und Hauptmann Wagner, sind besonders bemerkenswert. Rittmeister Taittinger verbringt die Zeit in der Konditorei, Hauptmann Wagner im Spielsaal. Rittmeister Taittinger verkörpert die Faulheit dieser Armee, Hauptmann Wagner ihre moralische Verdorbenheit. Die Faulheit der Soldaten

und ihre Beschränkung werden in einer Allegorie ausgedrückt, in der Taittinger in der Konditorei sitzt. Im Fall Hauptmann Wagners spielt das Roulette eine sehr wichtige Rolle. Wir haben analysiert, wie mit der Zweideutigkeit der Worte „Kugel“ und „treffen“ beim Roulette gespielt wird, um das Schicksal Wagners und seiner Gefährten zu deuten.

Die Dekadenzbeschreibung der Armee erreicht ihre Spitze mit dem Fest des Kavallerieregiments, während dessen man die Ermordung des Thronfolgers erfährt. Das Gewitter sagt den kommenden Krieg und das Ende der Welt der Monarchie voraus. Die Gäste feiern wie am letzten Tag und Betrunkene zum Trauermarsch von Chopin.

Wir haben im Laufe unserer Analyse gezeigt, dass Metaphern, Symbole und Allegorien eine wichtige Rolle spielen. Die Parallelismen schaffen eine fast mystische Beziehung zwischen den Figuren. Sie geben den Figuren einen Rahmen und schließen diese in ihrer Rolle ein. Eine andere Technik des Symbols, die benutzt wird, ist die prominente Thematisierung mancher Elemente, wie zum Beispiel das Bild des „Helden von Solferino“ im Haus des Bezirkshauptmanns Franz von Trotta. Viele Figuren haben auch die Funktion, eine Idee zu verkörpern. Die auffälligste Personifikation ist der Kaiser, der als Personifikation des von ihm regierten Staates fungiert.

Auch die Landschaften und die Naturvorgänge fungieren im Roman als Symbole. Die besten Beispiele sind der Sumpf neben der Stadt an der Grenze, wo Carl Joseph stationiert ist.

Die Technik des geschlossenen Raums wird auch im Roman reichlich benutzt: Das Haus des Bezirkshauptmanns Franz Trotta, das Zimmer Carl Josephs, aus dessen Fenster er den einfachen Soldaten zusieht oder das Zimmer des Kaisers dienen dazu, abstrakte Vorgänge im Bild zu materialisieren.

Alle diese Techniken geben dem Roman eine weitere Dimension als die Chronik eines Untergangs. Sie geben ihm eine unrealistische Gestalt.

Radetzkmarsch ist der Anlass zu einer Reflexion über die Rolle des Individuums in der Gesellschaft. In *Radetzkmarsch* stellen die Figuren das System, in dem sie leben, nicht in Frage, obwohl sie sehen, dass dieses zu Grunde geht und nicht mehr zur Zeit gehört. Die einzige Lösung, die der Autor seinen Figuren lässt ist der Tod oder der

Wahnsinn. Die Welteinstellung der Figuren des Romans ist, dass es nach ihrem Untergang nichts mehr gibt. Für sie soll die Welt, in der sie leben, bestehen bleiben. Sie sehen Kulturen und Identität als ein festes Ganzes, als etwas Einheitliches, das sich nicht entwickelt. Für sie sind die Entwicklung und der Fortschritt eine Bedrohung. Deshalb richten sie sich auf das Altertümliche der Bauern. Diese Welt ist eine Welt der Kontinuität, die stabil durch die Jahrtausende besteht. Das Vergangene und Stabile wird verehrt.

Wir können auch im Roman eine pazifistische Botschaft finden. Die Bauern, denen der Staat und die Ideologie egal sind, sind Opfer des Krieges.

Wir haben auch im letzten Teil unserer Arbeit gesehen, dass die Gäste des Festes die Apokalypse fröhlich aufnehmen. In dieser Hinsicht ist die Botschaft des *Radetzkmarsch* immer noch aktuell. Diese Szene erinnert an den heutigen Konsumwahn des Menschen. Statt ihre Lebensart zu ändern, um die ökologische Katastrophe, die uns bedroht zu verhindern, konsumieren sie weiter und immer mehr. Sie zerstören fröhlich die Welt, statt ihre Gesellschaft zu ändern.

Die Monarchie in *Radetzkmarsch* erinnert an solche Staaten heutzutage wie Russland und China, wo man versucht, eine vorgestellte Gemeinschaft zu schaffen, indem man Minderheiten unterdrückt. Sie schaffen falsche Helden wie den Hauptmann Trotta.

Der heutige globale Kapitalismus erinnert auch an die Monarchie aus *Radetzkmarsch*. Er verdummt die Massen durch Konsum, schafft eine billige Kultur, und die Menschen irren auf der Welt umher, wie Trottas auf das Ende wartend.

8 Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur

Roth, Joseph (1932), *Radetzkmarsch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, Mai 1957.

8.2 Sekundärliteratur

Ae Ryung, Kim (2002), *Metapher und Mimesis, über das hermeneutische Lesen des geschriebenen Textes*. Dietrich Reimer Verlag. Berlin.

- Biebuyck, Benjamin (1998) *die poetische Metapher, ein Beitrag zur Theorie der Figürlichkeit*, Königshausen und Neumann, Würzburg.
- Böning, Hans Jürgen (1968), *Joseph Roths Radetzkyarsch*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Hardt, Manfred (1976), *Poetik und Semiotik, Das Zeichensystem der Dichtung*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Henze, Volker (1988) *Jüdischer Kulturpessimismus und das Bild des alten Österreichs im Werk Stefan Zweigs und Joseph Roths*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg.
- Koester, Rudolf (1982): *Joseph Roth*. Colloquium Verlag, Berlin.
- Kurer, Alfred (1968), *Joseph Roths „Radetzkyarsch“ Interpretation, Ein Beitrag des Spätzeitlichen in der österreichischen Literatur*. juris Druck + Verlag, Zürich.
- Kurz, Gerhard (1982), *Metapher, Allegorie, Symbole*. 5. durchgesehene Auflage, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2004.
- Link, Jürgen (1974), *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Link, Jürgen (1975), *Die Struktur des literarischen Symbols, Theoretische Beiträge am Beispiel der späten Lyrik Brechts*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Marchand, Wolf R (1974), *Joseph Roth und völkisch-nationalistische Wertbegriffe*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn.
- Rosenfeld, Sidney (2001), *Understanding Joseph Roth*. University of South Carolina Press.
- Rusterholz, Peter (1977): *Faktoren der Sinnkonstruktion literarischer Texte. Am Beispiel von Hebels Kalendergeschichte „Die leichteste Todesstrafe“* in Spinner, K.H., *Zeichen, Text, Sinn. Zur Semiotik des literarischen Verstehens* S.78-121. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Spielmann, Luc (1990), *La marche de Radetzky - essai d'interprétation*. presses du CNRS, Paris.

Trommler, Frank (1965), *Österreich im Roman - eine Untersuchung zur dargestellten Wirklichkeit bei Joseph Roth, Robert Musil und Heimito von Doderer*. Dissertations-Druckerei Charlotte Schön, München.

Williams, C.E (1974), *The Broken Eagle. The Politics of Austrian Literature from Empire to Anschluss*. Paul Elek, London.