
Uwe Schütte

Produktive Verzettelung und literarische Doppelhelix

*Anmerkungen zu Gerhard Roths Doppelzyklus
»Die Archive des Schweigens« und »Orkus«*

Dieser Bleistift ist gelb und stumpf und hat einen kleinen Radiergummi in einer runden Metallfassung und eine goldene Aufschrift. Mehr ist über ihn nicht zu sagen. Und doch fließen die Buchstaben aus ihm heraus. Er tut, was ich will. Manchmal tue ich, was er will, es kommt darauf an.

(Gerhard Roth, *Der Untersuchungsrichter*)

Die Verzettelung ist eine literarische Vorgehensweise, die zu Unrecht in schlechtem Rufe steht. Vom vorgefertigten Plan instinktiv abzuweichen, unberechenbare Zufallsfaktoren zu integrieren, etablierte Normen der Form oder des Genres zu überschreiten und ganz allgemein die Bereitschaft, ja der Wunsch, sich den beim Schreiben ergebenden Eigendynamiken des Materials und Erzählstoffes zu überlassen, bergen stets die Gefahr eines künstlerischen Scheiterns. Dies umso mehr, wenn es sich nicht um ein einzelnes Erzählwerk, sondern ein großangelegtes Projekt wie einen siebenbändigen Romanzyklus handelt. Und davon hat Gerhard Roth nicht nur einen, sondern gleich zwei geschrieben im Verlauf von mehr als drei Jahrzehnten kräftezehrender Arbeit.

Insofern hat der österreichische Autor die produktive Verzettelung als Methode der Erkenntnisgewinnung geradezu zur Meisterschaft entwickelt. Seine beiden Zyklen legen ein mehr als eindrückliches Zeugnis davon ab: *Die Archive des Schweigens* (1980–1991) und *Orkus* (1995–2011) gehören zu den ungewöhnlichsten Erzählunternehmungen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur; nicht nur was die durchaus erstaunliche Tatsache der Existenz von zwei Romanzyklen betrifft, sondern insbesondere die vielfältigen Perspektiven, Fragestellungen und Querverbindungen, die sich durch das singuläre literarische Phänomen eines Doppelzyklus ergeben.

Dessen Genese, Konstitution und Verknüpfung in Form einer – wie noch erörtert wird – literarischen Doppelhelix soll in diesem Essay nachgegangen werden. Anhand kurzer, exemplarischer Textanalysen, die eingebettet sind in einen poetologisch-gattungstheoretischen bzw. kulturhistorisch-zeitdiagnostischen Rahmen, wird hiermit der erste Versuch unternommen, das unlängst abgeschlossene Erzählprojekt in seiner Bedeutung als einer singulären literarischen Leistung zu würdigen.

Provinz & Hauptstadt: »Die Archive des Schweigens«. – Erstaunliches Ergebnis produktiver Verzettelung war bereits der erste Zyklus. Wer schon hätte 1980 vermutet, dass *Der Stille Ozean* – ein Roman, der auf den ersten Blick keinen grundlegenden strukturellen Unterschied aufwies zu vorhergehenden Reiseroomanen Roths wie *Ein neuer Morgen* (1976) oder *Winterreise* (1978) – sich als Keimzelle einer der bemerkenswertesten Erzählunternahmen der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur erweisen sollte? Schließlich handelte es sich um einen unspektakulären, in der südweststeirischen Provinz angesiedelten Provinzroman, in dem Roth auf semi-autobiografische Weise einen Genesungsaufenthalt infolge von Herzbeschwerden verarbeitet.

Die Beschäftigung mit der in mancher Hinsicht noch archaischen Kultur der Landbevölkerung, die in den siebziger Jahren noch kaum vom Modernisierungsprozess erfasst war, sowie der ökologischen Vielfalt von Flora und Fauna als auch der Sozialgeschichte der provinziellen Steiermark legte insofern den Grundstock für *Die Archive des Schweigens*, als Roth begriffen hatte, dass sein Roman das ungeheuerliche Reservoir an Erzählmateriale nur ansatzweise ausgeschöpft hatte. Einsam und unter primitivsten Verhältnissen arbeitend, entgrenzte Roth die Normen des realistischen Romans und kompilierte ein Konvolut der unterschiedlichsten Textsorten, Erzählweisen und Präsentationsformen, die in unterschiedlicher Weise um die Figur des schizophränen und stummen Imkersohnes Franz Lindner herum gruppiert sind.

1984 erschien das Ergebnis dieser manischen Entdeckungs- und Schreibarbeit unter dem Titel *Landläufiger Tod*. Um die 1.000 Seiten umfasste das Manuskript ursprünglich. Zwar erzwang der Lektor eine Reduktion auf knapp 800 Buchseiten, doch bleibt der *Landläufige Tod* auch in reduzierter Form ein monumentales Zeugnis poetischer Verzettelung durch sein die Phantasie stimulierendes Wirrwarr aus realistisch wiedergegebenen Ereignissen der Dorfgeschichte, sonderbaren Tagebucheinträgen, autonomen Narrationseinheiten, »verrückten« Märchen und Katalogen, die hunderte aphoristisch-surrealistischer Axiome enthalten wie »Die Gehöfte dröhnen vom Herzschlag des Aberglaubens.« (*LT*, 189) oder »Das Flüstern der Toten ist die Farbe der Blumen.« (*LT*, 154)¹

Die ins Unkontrollierte entglittene Erzähldynamik bedurfte nun einer Konsolidierung. Mit dem schmalen Band *Am Abgrund* (1986) verlegte Roth in Form einer kleinen Kriminalgeschichte den Handlungsschwerpunkt vom Land in die Hauptstadt: Lindner landet in der Irrenanstalt Am Steinhof, während sein Freund, der Jurastudent Jenner, wahllos Morde begeht aus intellektueller Neugierde und Faszination für das perfekte Verbrechen. Der Untersuchungsrichter Sonnenberg, der diese motivlosen Morde erfolglos aufzuklären versucht, avancierte dann zur Titelfigur des nächsten Bandes. *Der Untersuchungsrichter* erscheint 1988 und trägt den Untertitel *Die Geschichte eines Entwurfs*, denn in bester postmoderner Weise alterniert der Text zwischen Handlungsabschnitten

und autoreflexiven Passagen, in denen ein dem Autor Gerhard Roth anzunäherndes Erzähler-Ich davon berichtet, wie es geplagt von Selbstzweifeln und Entbehrungen in seiner Keusche auf dem Land sitzt und sich mit dem Schreiben der Sonnenberg-Geschichte abmüht.

Dass Roth in einer schriftstellerischen Krise steckte, war keine Pose. Der Absatz seiner Bücher verlief schleppend, die monatlichen Vorschüsse seines Verlags wurden eingestellt. Seinen Figuren nachfolgend, begab er sich zwangsweise nach Wien, um sich durch das Schreiben von Reportagen über Wasser zu halten. Zudem markierte das Erscheinungsjahr von *Der Untersuchungsrichter* das sogenannte Bedenkjahr 1988, d.h. den 50. Jahrestag des sogenannten Anschlusses der »Ostmark« ans nunmehr Großdeutsche Reich. Thomas Bernhard hielt das Land mit der um *Heldenplatz* veranstalteten Farce in Atem, und seit dem zwei Jahre zuvor entfachten Skandal um die selektive Erinnerung von Kurt Waldheim, seine nationalsozialistische Vergangenheit betreffend, herrschte in Österreich ein politisch aufgeputschtes Klima, in dem sich insbesondere ein virulenter Antisemitismus öffentlich schamlos zeigte.

Roth reagierte darauf, indem er die exemplarische Lebensgeschichte eines Wiener Juden aufzeichnete: Karl Berger (ein Pseudonym) musste seine Heimatstadt 1938 verlassen und ging ins englische Exil, kehrte aber in den frühen sechziger Jahren aus Heimweh wieder nach Wien zurück. Die Umstände seines Lebens und die deprimierende Erkenntnis, dass sich die Remigration aufgrund der unverändert antisemitischen Haltung weiter Teile der Bevölkerung als ein Fehler erwiesen hatte,² berichtete er Roth in vielen einzelnen Sitzungen, aus denen dieser das dokumentarische Protokoll *Die Geschichte der Dunkelheit* anfertigte. Da er seinen Auskunftgeber aber nicht den Anfeindungen des aufgeheizten Klimas aussetzen wollte, hielt Roth das Buch bis 1991 zurück.

Vier recht unterschiedliche Werke hatte Roth seit 1980 veröffentlicht, ein weiteres – eben *Die Geschichte der Dunkelheit* – wartete auf bessere Zeiten für seine Veröffentlichung. Ungeplant war ein literarisches Projekt entstanden, dem er in Anspielung auf die in Österreich endemische Verdrängung der Mitschuld am Nationalsozialismus den Titel *Die Archive des Schweigens* gab und das er nun abrundend zum Abschluss bringen wollte. Dazu publizierte er zunächst den Bild-Text-Band *Im tiefen Österreich* (1990), der eine kommentierte Auswahl der alten Fotografien enthielt, die er während seiner Jahre auf dem Land gesammelt hatte, sowie eigene Aufnahmen, die ihm als Arbeitsmaterial für die Provinzromane gedient hatten.

Diesen Band stellte Roth dann als Einführung und Materialgrundlage an den Beginn des Zyklus, während *Eine Reise in das Innere von Wien* (1991), eine Sammlung von topografischen Essays und Reportagen über abseits der Touristenpfade liegende Orte und Gebäude wie das Männerwohnheim Melde-mannstraße im XX. Gemeindebezirk (aufgrund seines prominentesten Bewohners

im Volksmund als ›Hitlervilla‹ bekannt) oder die vor den Toren Wiens gelegene Nervenheilanstalt in Gugging, als Komplementärstück den Zyklus abschloss. Als zwei ›Fundamente der Wirklichkeit‹, so die Bezeichnung Roths, sollten die beiden rahmenden Faktenbände das literarische Projekt an die empirische und soziale Realität rückbinden.

Drei Referenzpunkte: Fichte, Kluge, Fritz. – Um das Spezifische des Doppelzyklus genauer konturieren zu können, ist angezeigt, ihn mit anderen idiosynkratischen Erzählprojekten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu kontrastieren. Das einzig vergleichbare Beispiel für *Die Archive des Schweigens* liefert Hubert Fichtes 17-bändiger Zyklus *Die Geschichte der Empfindlichkeit* (erschienen 1987–2006). Als verbindende Aspekte in den Blick geraten dabei Aspekte wie die Heterogenität der inkludierten Textsorten, die den Rahmen reiner Romanzyklen sprengen, indem auch Gattungen wie Interview, Essay, Hörfunkvorlagen, etc. aufgenommen wurden. Gilt solcher Pluralismus insbesondere für *Die Archive des Schweigens*, der realistische, dokumentarische, phantastische und essayistische Schreibweisen vereinigt, so teilt Roths *Orkus* mit Fichte die Tendenz zur Verortung der Handlung in Ländern außerhalb des deutschen Sprachraums, da beide Autoren ihre Reiseerfahrungen zur Grundlage einer poetischen Umformung machen, die sich stark auf authentische Details stützt.

Die bei Fichte prägnante ethnografische Perspektive ist auch bei Roth durchgängig vorhanden, sogar bis zu der Parallele, dass beide Autoren nicht nur fremde Länder, sondern auch das jeweils Vertraute solch diverser Soziotope wie des Hamburger Hauptbahnhofs respektive der steirischen Provinz zum Gegenstand ihres literar-ethnologischen Interesses gemacht haben. Verbindend ist auch die Einbringung der eigenen Person, d.h. deren Transformation in eine objektivierte Romanfigur, sowie die Bedeutung der die Texte begleitenden Fotografien als Offenlegung des Recherchematerials, das die Basis der literarischen Texte lieferte.

Offenkundige Beziehungen bestehen weiterhin zu den in nicht selten einschüchternd voluminösen Bänden versammelten ›Geschichten‹ Alexander Kluges: Roths Grenzen destruierende Schreibweise, seine Bedenkenlosigkeit, in den Zyklen Bücher dokumentarischer und fiktionaler Natur zu bündeln, hat einiges zu tun mit den beständig zwischen Realität und Möglichkeit oszillierenden Kurzprosatexten Kluges. Am ausgeprägtesten der Fall bei Roth ist dies im Schlussband *Orkus. Reise zu den Toten*, der in unzählige Kleinkapitel zerfällt, und biografische Realia mit wirklichen wie fiktiv-literarischen Personen zusammenführt. Bei beiden Autoren zu konstatieren ist ebenso der wiederholte Einsatz von Abbildungen und ein Faible für ausufernde Fußnoten, wie bei Roth etwa jene in *Das Labyrinth*, die auf über zwei Seiten Informationen zum Lissaboner Erdbeben von 1755 referiert.

Mit Marianne Fritz, der monomanischen Urheberin des monströsen Mammutprojekts *Festung*, verbindet Roth vor allem eines: der Größenwahn. Dies sei ohne denunziatorische Absicht gesagt. Das, wenn man so will: Verrückte bei beiden Schriftstellern ist zunächst, wie das ausufernde Monumentalwerk bzw. der Doppelzyklus sich aus unscheinbaren Keimzellen herausentwickeln, angetrieben von obsessiver, ja geradezu extremistischer Antriebsenergie. Wer hätte je gedacht, dass die unscheinbare Autorin eines schmalen Prosadebüts, eines Taschenbuchs von gerade mal einhundert Seiten Länge mit dem Titel *Die Schwerkraft der Verhältnisse* (1978), sich mit selbstloser Konsequenz daran machen würde, das exorbitanteste Prosawerk der Weltliteratur zu erschaffen, ein in vieler Hinsicht monströses Kunstwerk, vielleicht mehr für ein kommendes Volk geschrieben als für uns heutige Leser.³

Und als 1995, ganze vier Jahre nach dem Abschluss der *Archive des Schweigens*, Roths keine 240 Seiten langer Krimi *Der See* erschien, wer hätte da schon vermutet, dass damit der Grundstock zu einem weiteren Zyklus gelegt war, der am Ende acht Bände und über 3.400 Seiten umfassen sollte? In Österreich kaprizierte sich die öffentliche Aufmerksamkeit damals auf jene Szene, in der Paul Eck, der tablettensüchtige Protagonist des am Neusiedler See spielenden Romans, während des öffentlichen Auftritts eines populistischen Politikers, der zwangsläufig an Jörg Haider erinnert, mit dem Gedanken spielt, ihn zu erschießen. Diese vermeintliche Attentatsaufforderung auf den »Hoffnungsmann« führte dann bis zur austriakischen Farce einer parlamentarischen Anfrage der Freiheitlichen Partei »an den Bundesminister für Wissenschaft, Forschung und Kunst betreffend Attentatsphantasien des Schriftstellers Gerhard Roth«, deren Ziel u.a. die Rückforderung der Preisgelder sämtlicher staatlicher Auszeichnungen war.⁴

In Deutschland betrachtete man den Roman, verständlicher Weise, zunächst eher als PS zu den *Archiven des Schweigens*. Nach der Lektüre einer Rezension des *See*-Romans in der Münchner *Abendzeitung*, in welcher ein unvorsichtiger Kritiker die literarischen Verdienste des Zyklus, insbesondere des *Landläufigen Tods*, mit der konventionellen Krimihandlung kontrastiert hatte, notierte Helmut Krausser in seinem Tagebuch vom 16. August 1995: »In der AZ eine Besprechung über einen Krimi von Gerhard Roth. Während Roth früher sehr experimentierfreudig gewesen sei, habe er nun gute Unterhaltungsliteratur verfaßt, deren Niveau gegenüber anspruchsvollen vorhergehenden Texten abfällt. Diese Gleichung! Experiment = Anspruch = Niveau. Diese Gleichung, die keinen Moment lang stimmt und die Literatur ins Abseits gedrängt hat.«⁵ Was auf den *See* folgte, sollte Kraussers Einschätzung bestätigen. Was zunächst wie ein Divertissement wirkte, das Roth nach der outrierten Großtat der *Archive des Schweigens* neue Leserschichten erschließen sollte, erwies sich ab dem in Japan spielenden *Der Plan* (1998) Schritt für Schritt und Roman für Roman

als ein weiterer Erzählzyklus von besonderen Ausmaßen und hohem Anspruch. Doch ich verzettele mich. Zurück zur Megalomanie als *Movens* des Schreibens – bei Fritz wie Roth. Man könnte sie gegen die Autoren wenden und sich etwa fragen, welche Rolle die Machtdemonstration gegenüber anderen Schriftstellerkollegen in solcher Produktionswut spielt. Der Wunsch also, Konkurrenten in den Schatten zu stellen. Zumal in einem so engen und überfüllten Soziotop wie der österreichischen ›Literaturlandschaft‹. Oder anders betrachtet: Der unbedingte Wille, aus dem *mainstream* der Literaturgeschichte auszubrechen, um das Bisherige nicht nur qualitativ, sondern insbesondere quantitativ zu übertrumpfen.

Literatur als Monument, das die überragende Geltung und den immerwährenden Rang des Verfassers befestigen soll. Solch kritische Einwände werden hier deswegen aufgeführt, weil sie auf die entscheidende andere Seite der Medaille verweisen: Wie anders als durch ein nicht mehr ›normales‹ Maß an Selbstvertrauen soll es denn möglich sein, in der Kunst etwas Neues zu erschaffen, zumal zu einem Zeitpunkt, an dem bereits alles Mögliche gesagt und/oder geschrieben ist?

Gerade der monströse Riesenroman von Fritz wirft eine Frage auf, die auch Roth betrifft: Wie sind das Opfer an Lebenszeit und der immense Arbeitsaufwand zu rechtfertigen, welche in diese ungeheuren Erzählprojekte investiert werden? Die Begriffe ›Opfer‹ und ›Investition‹ fallen hier nicht von ungefähr. Denn *Festung* wie der Doppelzyklus sind auch so etwas wie ein Potlatsch, eine bewusste Verausgabung also, die gezielte Verschwendung eines kostbaren Guts. Ein quasi magischer Akt, der darauf setzt, dass eine solch außerordentliche Anstrengung nicht ohne Folge bleiben kann oder darf. Nicht zuletzt die prominente Rolle, die das Ethnologische im Werk von Roth spielt, scheint mir eine solche Verbindung von Literatur und Ritual, Ökonomie und Magie zu rechtfertigen.

Insbesondere der *Landläufige Tod* ist voll mit Geschichten aus dem Dorfleben, in denen sich das anachronistische Überleben irrationaler Denkweisen auf dem Land dokumentiert, etwa was die schamanistischen Heilpraktiken des alten Bauern Mauthner betrifft, der u.a. Wetterzauber betreibt und Halsschmerzen durch das Auflegen einer Kröte zu heilen sucht. Georges Bataille hat in *Aufhebung der Ökonomie* (1967) die archaische Praktik des Potlatsch beschrieben, der darauf setzt, dass das irrational Verschwenderische des Opfers den Empfänger zu einer Reaktion zwingt, zu einer konkreten Gegenleistung. Und in der Tat: Wer als Leser konfrontiert wird mit den Erzählleistungen von Fritz und Roth, wer sich auf sie einlässt und sie damit eben auch als ein ›Geschenk‹ im Sinne einer Gabe annimmt, wird ihnen gegenüber nicht gleichgültig bleiben können.

Und um letztmals auf das Stichwort Megalomanie, d.h. das Thema der Verrücktheit zu rekurrieren: Wer besser als Gerhard Roth wüsste um die entscheidende Bedeutung des Wahnsinns, nicht nur als Motor der Kunst, sondern

auch als zugleich unterdrückte und (über)lebensnotwendige Komponente unseres sozialen wie privaten Lebens? Sein erster Zyklus ist in erster Linie eine literarische Meditation über den mörderischen Wahnsinn der österreichischen Geschichte und den destruktiven Wahnwitz unserer Gegenwart, den wir als Normalität zu akzeptieren und zu leben gezwungen sind. Provoziert von seiner Bekanntschaft mit den im Haus der Künstler in Gugging lebenden psychotischen Patienten, die zugleich bedeutende Maler, Zeichner und Dichter waren, stellte Roth mit Franz Lindner und anderen Figuren in den *Archiven des Schweigens* den individuellen Wahnsinn als Reaktion auf eine in ihrer sozialen Verfassung tiefst gestörte Gesellschaft in das Zentrum seines Schreibens.

Die *Archive des Schweigens* sind somit der großangelegte Versuch einer ästhetischen ›Gegengeschichtsschreibung‹, die ein Gegengewicht konstituieren will zum herrschenden Diskurs mit den Mitteln der Literatur. Provoziert vom Wahnsinn der Welt, wie sie ist. Aber eben nicht losgelöst von ihr. Gerade das macht die entscheidende Differenz zu Marianne Fritz aus: Während sich diese dem extremistischen Impuls ihres Schreibens überantwortete und überwältigt wurde von Masse und Macht ihres Materials, bezähmt Roth die Tendenz zur Entgrenzung, wo und wann nötig.

Seine Selbstaufgabe an das Erzählen als allein poetischen Regeln verpflichtete Tätigkeit ist nur temporär und wird ergänzt durch strukturierende, das Ganze der Konzeption im Blick behaltende Entscheidungen. Weil Roth sich zwar gerne verzettelt, ohne aber völlig der Abschweifung, dem Um- und Irrweg anheimzufallen, formt sich seine schriftstellerische Arbeit eben anders als bei Fritz nicht zu fragmentarischen Monumenten, sondern zu exzentrischen, zugleich aber auch austarierten und abgerundeten Zyklen.

»Orkus«: *Reisen durch Welt und Unterwelt*. – *Orkus* basiert auf einem vorgefertigten, von Roth bereitwillig offengelegten Konzept,⁶ an das er sich freilich im Verlauf der Ausarbeitung nicht sklavisches zu halten verpflichtet fühlte. War der erste Zyklus das Resultat selbstgesteuerter Disziplinierung des primären Hangs zum Verzetteln, so entstand der zweite in einer durch die erzählerische Dynamik bedingte – insofern ›fremdgesteuerte‹ – Abweichung vom festgelegten Konzept. Auf diese Weise aber gestaltet und ergänzt sich die produktive Dialektik von Konzept und Zufall, Komposition und Improvisation, Plan und Eigendynamik des Erzählens,⁷ um für eine stärkere Kohäsion im Doppelzyklus zu sorgen. Komplementär sind die beiden Zyklen mithin gerade deshalb, weil sie eben nicht nach demselben Muster gestrickt wurden.

»Mag sein«, resümiert Wendelin Schmidt-Dengler, »daß manche den Wildwuchs der heterogenen Textsorten in den ›Archiven‹ bevorzugen, doch beide Prinzipien ergänzen einander, und beide Zyklen sind aufeinander angewiesen.«⁸ Das ist bereits an Äußerlichkeiten zu erkennen, wie dem Umstand, dass beide

Zyklen einen der Stadt Wien (und ihrer Umgebung) gewidmeten Essayband enthalten und (nominell) als Heptalogien auftreten.⁹ Als komplementär zu erkennen ist auch das spiegelbildliche Verhältnis der Bewegungsrichtungen: Repräsentieren *Die Archive des Schweigens* eine literarische Reise ins Innere der österreichischen Geschichte, mit der Roth sich über das nach Kriegsende errichtete Gebot des Schweigens über die historischen Verbrechen hinwegzusetzen suchte, so versammelt *Orkus* verschiedenste Fluchtlinien in fremde Länder und Orte, »als eine ernsthafte Suche nach einem archimedischen Punkt außerhalb Österreichs, um dieses aus den Angeln seiner idiosynkratischen und über die Jahrhunderte hinweg zähe sich am Leben haltenden Eigenheiten zu heben.«¹⁰

Der im Burgenland spielende *Orkus*-Eröffnungsroman *Der See* macht, wie zuvor *Der Stille Ozean*, die Provinz zum Ausgangspunkt des Zyklus, die sich gleichsam als Propädeutik für die spätere Ausweitung zu einer globalen Perspektive erweist. Die u.a. in Japan, Spanien, Ägypten, in Istanbul, auf Madeira und dem Berg Athos spielenden Romane des *Orkus* beruhen, wie weitgehend bekannt, auf von Roth tatsächlich unternommenen Recherche- und Lesereisen durch diese Länder, Orte und Gegenden. Wie ein Odysseus durchstreift der Autor die Welt und verteilt seine realen Erfahrungen auf verschiedene Figuren, die jedoch allesamt nicht ohne Charakterfehler oder sonstige Defizite sind. »Alle Figuren haben einen ›moralischen‹ Makel, um nicht billig das GUTE über das Böse siegen zu lassen«, hält Roth in seiner Entwurfsskizze fest.¹¹

Die Irrfahrten solcher Romanprotagonisten wie Paul Eck, Konrad Feldt, Viktor Gartner oder Thomas Mach durch aller Herren Länder sind immer auch Konfrontationen mit dem Fremden als Formen eines religiösen Umgangs mit der Welt – mit altägyptischer Mythologie, Islam und Sufismus, den orthodoxen Mönchen auf dem heiligen Berg Athos, Gnosis oder Buddhismus in Japan. So ist es nur folgerichtig, dass die Fahrten sich als Reisen in die Tiefe des Unbewussten entpuppen. Und immer wieder begegnen uns die Toten, indem Roth seine Figuren in die verschiedensten Unterwelten führt: sei es zu den Mumien in Ägypten, den vom Nationalsozialismus Ermordeten oder den Opfern des Massakers von Srebrenica. Der programmatische Titel des zweiten Zyklus liefert so eine nicht zu ignorierende Lektüeranleitung zum Verständnis des Projekts, das nicht zufällig in den titelgebenden Schlussband einmündet, der insbesondere verstorbenen Familienmitgliedern, Freunden, Bekannten, Weggefährten und Kollegen gewidmet ist, deren Namen am Ende in einer langen Liste festgehalten werden. Das Reich der Toten figuriert so als zwangsläufige Endstation von Gerhard Roths fünfzehn Bände umfassender Erzählarbeit.

Dass *Orkus*-Romane wie *Der See*, *Der Plan*, *Der Berg* oder *Der Strom* in weiten Teilen einem Baedeker-Führer gleichkommen, ja wie fikionalisierte Reisetagebücher wirken, hat man Roth des Öfteren zum Vorwurf gemacht. Ganz unberechtigt ist diese Kritik nicht. Schon in den offenkundigen Vorläu-

fern, den Reiseromanen aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre wie *Der große Horizont*, *Ein neuer Morgen* oder *Winterreise*, ist dies ansatzweise der Fall. Die genauigkeitsfanatische Verwandlung des Selbsterlebten, das zunächst per Notizbuch festgehalten und per Fotografie dokumentiert wird, ist aber seit jeher Roths Markenzeichen und die besondere Stärke seiner Erzählkunst. Diese wirklichkeitsverpflichtete Arbeitsweise sorgt für die ausgeprägte Neigung zum Faktischen im *Orkus*, welche die in den *Archiven des Schweigens* vorherrschende Tendenz zum Phantastischen gleichsam nachträglich ausgleicht.

Die literarische Doppelhelix. – Schmidt-Dengler hat die Relation der beiden Zyklen treffend charakterisiert als »eine intensive Osmose, von der nicht nur inhaltliche Details, sondern auch Themen, Motive, und Figuren zeugen«. ¹² Diese Feststellung wäre zu präzisieren hinsichtlich der zentralen Schnittstelle, die den gegenseitigen Austausch zwischen beiden Zyklen gewährleistet. Diese »Nabelschnur« sozusagen verläuft zwischen *Landläufiger Tod* und *Das Labyrinth*. Wie bei den zwei Zyklen generell, gilt auch für diese Paarung das produktive Nebeneinander von Konvergenz und Divergenz: So unternimmt Roth beispielsweise auf subtile Weise in beiden Romanen eine Problematisierung der Möglichkeiten objektiver Realitätsdarstellung in der Literatur.

Spielte die Chaostheorie für die Erzählform des *Landläufigen Tods* eine nicht unwesentliche Rolle, so kann in *Das Labyrinth* die Heisenbergsche Unschärferelation als naturwissenschaftliche Referenztheorie des Erzählens bestimmt werden. Denn Roth geht es darum, die akzidentielle, subjektive Veränderung, die sich durch die Annäherung eines Untersuchenden an seinen Gegenstand ergibt, in die Darstellung einzuschreiben. So erklärt sich etwa auch, weshalb das Tonband mit der Aufzeichnung des Interviews mit Otto von Habsburg beim Abspielen plötzlich sonderbare Störgeräusche und Leerstellen aufweist, so dass der transkribierte Wortlaut als ein rekonstruiertes Protokoll des Gesprächs ausgewiesen wird, das Roth auch in Wirklichkeit mit dem exilierten Aristokraten geführt hat, um es als Vorlage für *Das Labyrinth* zu verwenden.

Dieser Roman ist seinem wildwüchsigeren Pendant in den *Archiven des Schweigens* vor allem verknüpft über Franz Lindner, die Hauptfigur des *Landläufigen Tods*, der auch im *Labyrinth* eine wichtige Rolle spielt. Es heißt, er habe »Hunderte Seiten vollgeschrieben, ein seltsames Opus mit dem Titel »Landläufiger Tod« (L, 98), das der Pyromane Philipp Stourzh, die eigentliche Hauptfigur des *Labyrinths*, in Auszügen liest. Der Roman lüftet auch endgültig das Rätsel um die Stummheit Lindners, deren unbekannte Ursache eine der produktiven Leerstellen des *Landläufigen Tods* darstellt: Es entpuppt sich als bewusstes Schweigen, in das Lindner verfiel, nachdem er herausfand, dass sein Vater als Aufseher im Konzentrationslager Dachau gearbeitet hatte. Dies wirft zwangsläufig ein neues Licht auf den Titel des ersten Zyklus, wird doch das

zuvor für pathologisch erachtete Schweigen retrospektiv geadelt als provozierende Imitation der gesamtgesellschaftlichen Strategie des Verschweigens der Vergangenheit.

Die *Archive des Schweigens* versuchten diese Verdrängung in operativer Absicht aufzubrechen, indem Roth die peripher wirkende Geschichte der steirischen Provinz in mal dokumentarischer, mal phantastischer Erzählform zu rekonstruieren suchte. Sein Versuch einer ›kleinen‹ Geschichtsschreibung im Festhalten steirischer Dorfgeschichte in *Der Stille Ozean* und *Landläufiger Tod* komplementiert daher die Darstellung der ›großen‹ Historie des Habsburgergeschlechts im *Labyrinth* in Form der umfangreichen Passagen über das Schicksal des Herrscherehepaars Karl und Zita bzw. durch das Interview mit Otto von Habsburg.

Wie durch solche Beispiele begreiflich wird, ist *Orkus* weder eine bloße Fortsetzung noch eine plane Parallelaktion des ersten Zyklus. Vielmehr, so möchte ich, an eine Bemerkung Roths anknüpfend,¹³ hier vorschlagen, den Doppelzyklus als eine Doppelhelix zu begreifen. In den Naturwissenschaften bezeichnet dieser Begriff bekanntermaßen zwei parallel verlaufende Stränge von Makromolekülen, die wie eine Spirale schraubig umeinander geschlungen und durch Brückenglieder miteinander verbunden sind. Die berühmteste Doppelhelix ist natürlich die DNA als biochemische Trägerin der Erbinformation.

Roth, diese biografische Information ist hier wichtig, hat Medizin studiert und später in einem medizinischen Rechenzentrum gearbeitet. Man muss ihn insofern zu jener Gruppe von Autoren rechnen, die von einem medizinischen bzw. technischen Hintergrund zur Literatur gekommen sind. Das hat Spuren in seinen Büchern hinterlassen. Ascher, sein *alter ego* in *Der Stille Ozean*, verbringt unzählige Stunden vor seinem Mikroskop, um durch das Okular in den Mikrokosmos der Natur vorzudringen. Es ist daher nur passend, dass er diesen treffenden Vergleich selber vorgeschlagen hat.

Was die Metapher der Doppelhelix begreifbar macht, ist neben der kausalen Verknüpfung der beiden Zyklen-Stränge die Qualität ihrer Komplementarität und die unabdingbare Funktion der Querglieder, wie etwa die thematische Verkettung zwischen den beiden Essaybänden über Wien, motivische Parallelen wie der Charakter der Sonnenberg-Figur als Double des Autors oder der Handlungsschwerpunkt Provinz in den beiden aquatisch betitelten Romanen *Der Stille Ozean* und *Der See*, etc. Der eine Strang wäre ohne den anderen nicht denkbar, und erst in der Zusammenschau der divergenten und doch ineinander verschlungenen Teile ergibt sich die ganze Komplexität des genetischen Codes, auf dem Roths literarischer Kosmos basiert.

Ein Schriftsteller tritt auf. – Im *Orkus* herrscht eine im Vergleich zu den *Archiven des Schweigens* stark ausgeprägte Tendenz, real existierende Personen, seien es

nun persönliche Bekannte Roths oder allgemein bekannte Persönlichkeiten aus Politik und Gesellschaft, entweder namentlich oder in nur leicht verschlüsselter Form auftauchen zu lassen. Ein Skandalchen verursachte Roth etwa im *Labyrinth* mit der für das Handlungsgeschehen völlig irrelevanten Erwähnung des winzigen Geschlechtsteils einer unbenannten Randfigur, die für österreichische Leser aus dem Kontext aber leicht als Bundeskanzler Wolfgang Schüssel identifizierbar war.¹⁴ Das skandalösere Beispiel des an Jörg Haider erinnernden »Hoffnungsmannes« im *See* wurde bereits angesprochen. Dort, im ersten Zyklusband des *Orkus*, haben dann auch Hauptfiguren aus den *Archiven des Schweigens* wie Franz Lindner, der kriminelle Rechtsanwalt Jenner oder der wahnsinnige Untersuchungsrichter Sonnenberg erstmals kurze Gastauftritte. Ein deutliches Signal, dass der *Orkus* demselben literarischen Kosmos angehört, auch wenn er sozusagen in einer anderen Dimension angesiedelt ist.

Erst in *Das Labyrinth* nehmen die Figuren des ersten Zyklus dann einen größeren Raum ein und treffen dabei sowohl auf Protagonisten früherer *Orkus*-Romane wie Viktor Gartner oder Konrad Feldt als auch auf die beiden Hauptfiguren des *Labyrinth*, den Pyromaniker Philipp Stourzh oder den Psychiater Heinrich Pollanzy. Hinzu kommen reale, mit Roth bekannte Personen, wie etwa die im Gugginger Haus der Künstler tätigen Psychiater Leo Navratil und Johann Feilacher, die verschlüsselt auftauchen als Primarius Neumann und Dr. Lesky, während allgemein berühmt-berühmte Gestalten wie Leni Riefenstahl oder der aufgrund eines Missbrauchskandals bekannte Hans Hermann Kardinal Groß unter ihrem tatsächlichen Namen Cameos im Roman machen.

Eine Gemengelage aus Literatur und Realität, aus »alten« und »neuen« Figuren entsteht, wozu auch gehört, dass im *Labyrinth* erstmals die Romangestalt des »Schriftstellers« breiten Raum einnimmt. Dieses *alter ego*, das bereits durch *Der Strom* (2002) geisterte, wird vielsagend doppeldeutig als »Übersetzer« vorgestellt und erinnert unverkennbar an Gerhard Roth: »Er war groß, massig, grauhaarig und graubärtig, trug eine schwarzgerahmte Brille und ein schwarzes Sakko« (L, 76), wird er beschrieben. »Ich wollte mich nicht als Person einbringen, sondern eine erfundene Figur aus mir machen«, erläuterte Roth einem Interviewer.¹⁵

Im Roman erklärt der »Schriftsteller«: »Seit 30 Jahren arbeite ich an einer Abhandlung unter dem Titel »Wahn und Sinn – Vom Sinn und Unsinn des Wahns.« (L, 299) In der Tat, die Zeitangabe passt zur Genese des Doppelzyklus, und selbst wenn der etwas flache »Decktitel« mit dem billigen Wortspiel der Komplexität des literarischen Unterfangens kaum gerecht wird, so repräsentieren die dergestalt prononcierte Dichotomie und die spiegelbildliche Abfolge der Schlüsselwörter eine durchaus sinnige Chiffre für den Doppelzyklus.

Zwar mischt der Schriftsteller sich zunächst geradezu spielerisch unter die anderen Romanfiguren, gibt sich dann aber im Epilog von *Labyrinth* als Verfasser des Buches zu erkennen. Dadurch entsteht eine selbstreferentielle Schleife,

die als erzählerisches Gegenstück der augentäuschenden Zeichnungen des von Roth sehr geschätzten M.C. Escher verstanden werden muss. Was der einäugige Psychiater Pollanzy im Palmenhauscafé der Wiener Hofburg notiert, betrifft Roth natürlich auch selbstbezüglich: »Nur im Subjektiven, im sogenannten Literarischen, sehe ich einen Ausweg, das heißt, ich begreife, dass ich mich selbst mit einbringen muß, damit ich der Wahrheit, oder besser gesagt, dem Leben einen Schritt näher komme.« (L, 120)

Die Literatur, die Wahrheit, das Leben – in diesem Zitat sind auch die Schlüsselwörter enthalten, die zum fulminanten Autobiografieprojekt Roths führen, den in der endgültigen Zählung zwei letzten Bänden des *Orkus*-Zyklus. Ursprünglich sollte, genau wie in den *Archiven des Schweigens*, wieder ein Band mit Essays über Wien stehen. Dieser Plan wurde aber von Roth revidiert; obwohl zwei Jahre nach dem ersten Teil der Autobiografie erschienen, wurde *Die Stadt. Entdeckungen im Inneren von Wien* (2009) zum sechsten Band des *Orkus* designiert, wobei der Untertitel eine unverkennbare Brücke zum Abschlussband der *Archive des Schweigens* darstellt. Die über 550 Seiten umfassende Sammlung von reportageartigen Essays folgt nun also auf *Das Labyrinth* und fungiert als eine Art Übergangsstation zur Autobiografie. Wenn Roth beispielsweise durch das Wiener Uhrenmuseum streift, das k. k. Hofkammer-Archiv erforscht oder den Zentralfriedhof besucht, so erzählen seine Berichte nicht nur von dem dort Vorgefundenen und Erlebten, sondern liefern auch die Basis für autobiografische Abschweifungen, persönliche Gedanken oder poetologische Bemerkungen.

Im abschließenden Doppel aus *Das Alphabet der Zeit* (2007) und *Orkus. Reise zu den Toten* (2011) gelingt es Gerhard Roth dann auf höchst eigensinnige Weise, seine Dichtung und sein Leben zu vermischen, wie auch beide Bücher sich ergänzend zueinander verhalten gleich den zwei Zyklen: Kindheit und Jugend rekonstruiert Roth zunächst im ersten Band auf über 800 Seiten mit der Verve des Forschers als mosaikartige Sammlung von Erinnerungsbruchstücken. Diese mnemotechnische Methode ist ein Verfahren, das er in ähnlicher Weise erstmals bei der Rekonstruktion des Lebenslaufs des jüdischen Remigranten in der *Geschichte der Dunkelheit* verwendet hat.

Ausgehend von seinem frühesten Erinnerungsbruchstück – ein Fliegerangriff im Jahre 1945, als Roth zweieinhalb Jahre alt war – unternimmt *Das Alphabet der Zeit* nicht nur eine oftmals schmerzhaft Anatomie der Kindheit, sondern auch eine rückhaltlose Archäologie der Familiengeschichte, insbesondere die Verstrickungen der Eltern in den Nationalsozialismus betrifft. Dadurch wird noch einmal unterstrichen, wie absolut maßgeblich die Erfahrung des familiären Verschweigens der Mitschuld für den Sohn war. Im Grunde hat sich Roth sein ganzes Leben lang obsessiv daran abgearbeitet, sich nicht nur von der kompromittierten Mitläuferhaltung der Eltern loszusagen, sondern deren moralische Schuld durch seine künstlerische Arbeit auszugleichen zu versuchen, irgendwie.

Zwar hat Roth viele Aspekte seiner Biografie und deren Zusammenhang mit seinem schriftstellerischen Werk in Interviews freimütig diskutiert, doch wird der nicht selten enge, oftmals organische Bezug zwischen Leben und Literatur erst anhand der zahlreichen im *Alphabet der Zeit* erstmals ausgebreiteten Informationen wirklich erkennbar. Das in seinem Werk wiederholt auftauchende Schachmotiv etwa ist der Faszination seines Großvaters für das Spiel geschuldet. Roths Obsession mit Krankheit und Tod, die sein Werk ebenso maßgeblich prägt, verdankt sich der langen Reihe von Erkrankungen und Unfällen, die oftmals lebensbedrohlich waren und nicht selten vom jungen Gerhard aus selbstdestruktivem Antrieb absichtlich herbeigeführt wurden. Dass man in *Das Alphabet der Zeit* ebenso einen eindringlichen Einblick in die Sozialgeschichte des Österreichs der Nachkriegszeit gewinnt, ist eine weitere Stärke des Memoirenbandes, die in engem Zusammenhang mit den dokumentarischen Tendenzen des Doppelzyklus steht, wie sie insbesondere in den Essay- und Bild-Text-Bänden zu konstatieren sind.

Der erste Band der Autobiografie unternimmt ebenfalls eine Rekonstruktion der Roth prägenden Lesekarriere, die ihn als einen von Lektürewut Erfassten zeigt, dessen literarische Entdeckungsreisen von klassischen Kinderbüchern wie *Struwwelpeter* über *Gullivers Reisen* oder *Robinson Crusoe* zu den großen Werken der Weltliteratur führen. *Das Alphabet der Zeit* führt insofern zu jenem archimedischen Punkt, an dem die Verwandlung zum Schriftsteller einsetzt, die den Ausgangspunkt von *Orkus. Reise zu den Toten* liefert, der eigentlichen *summa* des Doppelzyklus. Im zweiten Teil des autobiografischen Projekts werden nicht nur alle Schreibstile, Erzählformen und thematische Schwerpunkte der beiden Zyklen versammelt, »zitiert« und verdichtet, Roth treibt die Fusion von Literatur und Leben auf die Spitze, indem – im Umkehrverfahren zu *Das Labyrinth* – nicht mehr der Autor als Figur unter Figuren auftritt, sondern die fiktiven Figuren nun ihre eigene »Realität« gewinnen.

Unter der Überschrift *Menschenfiguren* führt Roth die Genese seiner Roman gestalten auf reale Vorbilder aus seinem Leben zurück, die – qua Imagination in fiktive Gestalten verwandelt – ein Eigenleben gewannen gemäß der literarischen Logik, denen sie auf dem Papier folgten: »Alles, was ich über sie schrieb, war wahr, aber ich veränderte Zeit und Umstände, ich vergrößerte und verkleinerte Ereignisse, ließ manche weg und fügte erfundene hinzu. Ich war dabei den zu Figuren gewordenen Freunden ebenso ausgeliefert wie sie mir. Ich trenne übrigens die beiden Wirklichkeiten, die Wirklichkeit der Literatur und die Wirklichkeit des Lebens nicht, auch wenn ich sie, wenn ich will, auseinanderhalten kann, denn ich möchte nicht auf die Erhellungen und Verdunkelungen verzichten, auf die Spiegelungen und Widerspiegelungen, auf Imagination und innere Wahrheit – und vor allem nicht auf das Spiel mit den Möglichkeiten, die den wirklichen Ereignissen als geheime Chiffren innewohnen.« (O, 178)

Besonderen Stellenwert als Freund des Erzählers/Autors gewinnt der aus den *Archiven des Schweigens* bekannte Untersuchungsrichter Sonnenberg. Der nach ihm benannte Band der *Archive des Schweigens* war, wie angedeutet, als eine ›Parallelaktion‹ angelegt, da die fiktionale Handlung über das allmähliche Abdriften des Juristen in den Wahnsinn begleitet wurde von der autobiografisch-poetologischen Dokumentation des unter großen Schwierigkeiten und Selbstzweifeln an der Sonnenberg-Geschichte schreibenden Erzählers, hinter dem nur allzu deutlich Gerhard Roth selbst aufscheint, der dabei gleichsam als ein ›Untersuchungsrichter‹ seiner selbst gegen sich ermittelt. In *Orkus. Reise zu den Toten* schließlich verkehrt sich das hierarchische Verhältnis von Autor und Figur, zumal am Ende Sonnenberg gleichsam ›das letzte Wort‹ behält, indem das Buch mit seinen Reisenotizen endet, die dem Erzähler Gerhard Roth nach seinem Tod überreicht werden.

Doppelgänger. – Vielfältig – das dürfte klar geworden sein – sind die Korrespondenzen, Verbindungen und Verflechtungen zwischen einzelnen Bänden von *Orkus* und *Die Archive des Schweigens*, wie auch zwischen den zwei zur Doppelhelix ineinander gewundenen Zyklen; zu vielfältig und unüberschaubar, als dass man ihnen nachgehen könnte, ohne sich selber zwangsläufig zu verzetteln. Exemplarisch beleuchtet jedoch seien die Figurationen des Doppelgängers im Doppelzyklus, liegt es doch auf der Hand, die vielfältigen Doppelgestalten als emblematische Reflexionen oder gar als eine quasi auto-poietische Zeugung des Doppelzyklus aufzufassen.

Um Gespaltene, (Siamesische) Zwillinge, Ersatzpersonen und andere doppelgängerische Spiegelungen geht es besonders häufig im *Landläufigen Tod*. So etwa im Abschnitt »Lebenslauf eines Zwillingspaars«, in dem der Lebenslauf eines ausgebeuteten Wanderknechts rekapituliert wird, der einen bei der Geburt gestorbenen Zwillingsbruder besaß und zeitlebens nie weiß, welches Leben er eigentlich führt, »das seines Zwillingsbruders oder das eigene?« (LT, 422) Dass dieser Motivkomplex den Roman in mannigfaltiger Art und beständiger Variation durchzieht, ist auch kein Wunder angesichts der im *Landläufigen Tod* vorherrschenden Leitmetapher der Persönlichkeitsspaltung.

Die Dissolution der Integrität des Individuums durch Spaltung oder Verdoppelung repräsentiert ja aus gutem Grund eine zentrale Denkfigur in der mythologischen bzw. mythopoetischen Imagination sogenannter Wilder und Verrückter. Dass die Kunst, vor allem die Literatur, ein Raum ist, in dem man lesend oder schreibend die Nicht-Identität mit sich selbst erfährt, hat Roth in Interviews und seinen Büchern immer wieder betont. In *Der Untersuchungsrichter* etwa warnt der Erzähler hinsichtlich der Figur Sonnenberg: »Er ist genauso wenig ich wie ich selbst. Er hat meine Ohren und meine Augen. Ich möchte das Schreiben durchbrechen und leuchtende Kopfbilder erzeugen.« (UR, 14)

Auf Freuds einschlägigen Aufsatz über das Unheimliche sei hier aufgrund seiner offenkundigen Relevanz nur *en passant* hingewiesen; gerade im *Orkus*-Zyklus spielt der Psychoanalytiker eine bedeutende Rolle. Unheimlich sind in der Tat nicht selten die Korrespondenzen zwischen dem literarischen Kosmos von Gerhard Roth und dem, was wir als Realität bezeichnen. Dafür ein paar Beispiele: Der in den neunziger Jahren als Einzeltäter (oder auch nicht) operierende Briefbombenattentäter, dem u.a. im Dezember 1993 der Wiener Bürgermeister Zilk oder im Februar 1995 vier Roma im burgenländischen Ort Oberwart zum Opfer fielen, war Gegenstand einer in der Zweiten Republik beispiellosen Menschenjagd, die im Oktober 1997 schließlich zur Ergreifung des rechtsradikalen Terroristen führte.

Sein Name – Franz Fuchs. Wie seltsam es sei, lässt Roth in *Orkus. Reise zu den Toten* den Journalisten Viktor Gartner aus *Der Berg* feststellen, »dass jetzt die Jagd nach dem Briefbombenattentäter mit der Verhaftung eines Mannes, der ausgerechnet Fuchs heiße, geendet habe.« (O, 230)¹⁶ Merkwürdig deshalb, weil, wer das Werk Gerhard Roths kennt, unwillkürlich an *Der Stille Ozean* denken wird, wo die Schilderung der provinziellen *Fuchsjagd* übergeht in die Menschenjagd auf den Kleinbauern Lüscher, der drei Leute wegen einer nichtigen Geldangelegenheit erschossen hat. In diesen Handlungselementen entblößt sich das unterschwellige Gewaltpotential, das nach den Exzessen des Nationalsozialismus im Österreich der Nachkriegszeit präsent geblieben ist.

Nach Freud resultiert das Gefühl der Unheimlichkeit wesentlich aus der Häufung von Zufällen, die über ein rational erklärbares Maß hinausgehen, wie auch das Unheimliche gerade durch die irritierende Einheit von Vertrautem und Fremden gekennzeichnet ist, wie es zumal einem Doppelgänger eigen ist. Für Gerhard Roth nun bedeutete es eine signifikante Erfahrung, während seiner Anstellung im Grazer Rechenzentrum auf einen Kollegen zu treffen, der »mir zwar nicht ähnlich sah, aber den gleichen Namen und dasselbe Geburtsjahr hatte wie ich.« (O, 244) Das Zusammentreffen mit diesem ebenfalls 1942 geborenen Gerhard Roth verursachte die Erfahrung einer Destabilisierung der Identität, ist doch gerade der individualitätsstiftende Name vermeintlicher Garant persönlicher Einmaligkeit.

Damit nicht genug der Zufälle; wie der Erzähler/Autor in *Orkus* berichtet, kommt es noch zu einem weiteren unverhofften Einbruch des Unheimlichen: »Gerade als ich dieses Kapitel [über den ›anderen‹ Gerhard Roth] schrieb, erhielt ich einen Brief mit einer Traueranzeige, die mich vom Tod meines ehemaligen Kollegen benachrichtigte. Er war, wie ich von seiner Frau erfuhr, an derselben Krankheit gestorben, an der auch ich leide und der mein Bruder zum Opfer gefallen ist: an Venenentzündungen in den Beinen. Sie zwingen mich zu langen Injektionskuren, aber Gerhard Roth, habe ich erfahren, kümmerte sich nicht um ärztliche Anweisungen.« (O, 250)

Und, ebenso unheimlich, nachdem Gerhard Roth seinen ersten Zyklus abgeschlossen hatte, erlangte der deutsche Biologe und Kognitionsforscher Gerhard Roth mit dem 1994 erschienenen Buch *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, dessen Titel unverkennbar an seinen Namensvetter erinnerte, eine größere Bekanntheit in der Öffentlichkeit. Bizzarerweise ist auch er im Jahr 1942 geboren¹⁷ und erregte eine öffentliche Kontroverse durch seine deterministische These zur Schuldfähigkeit Krimineller, der zufolge verbrecherisches Handeln nicht vom freien Willen, sondern durch neuronale Abhängigkeiten gesteuert sei und entsprechend strafrechtlich anders bewertet werden müsse. Das kriminelle Handeln Jenners wirkt wie eine Vorwegnahme der Thesen des Hirnforschers Roth, wenn es etwa in *Am Abgrund* heißt, der Jurist habe ein Pensionistenehepaar nur aus dem Antrieb heraus umgebracht, »daß die beiden Alten in seiner Macht waren. Der Einfall war so stark, daß er ihm willenlos ausgeliefert war.« (AA, 35f.)

Dergleichen strukturelle Koinzidenzen sind kein Einzelfall: Um die Frage nach der Schuldfähigkeit kriminell handelnder Personen und um die Unzulänglichkeit der Justiz als gesellschaftlicher Agentur zur Herstellung von »Gerechtigkeit« drehen sich schon seit den frühen achtziger Jahren die sich schließlich zum Doppelzyklus formierenden fiktiven wie dokumentarischen Bücher Roths. Diesbezügliche Ausführungen von Sonnenberg etwa werden vom Erzähler wie folgt referiert: »Die Wahrheit, wenn es sie überhaupt gebe, sei ein Konstrukt. Ebenso verhalte es sich mit der Schuld. Er glaube nicht an den freien Willen, das sei zunächst ein religiöses Problem, doch erst die Gehirnforschung werde es an den Tag bringen, ob es so etwas wie einen freien Willen überhaupt gebe. Denn wenn das Gehirn nicht anders könne, als bestimmte Gedanken zu denken, die der Betreffende sodann umsetze, weil er eben nicht anders könne, dann dürfe man auch nicht von Schuld sprechen.« (O, 268)

Einschließlich der Figur des Schriftstellers als Double ihres Autors, ist auch der *Orkus*-Zyklus insgesamt reich an Doppelgängern. Im Schlussband berichtet der Erzähler/Autor gar in einer Episode von einem Doppelgänger-Paar: Gemeinsam mit Sonnenberg unternimmt er Besuche im Wiener Kellergeschäft des Antiquars Schmidt-Dengler, einem Onkel des 2008 vorzeitig verstorbenen Wiener Ordinarius für Germanistik. Dieser Verwandte des Literaturwissenschaftlers »sah ihm nicht nur in vielem, sondern war ihm auch in manchem ähnlich, sodass ich mitunter an einen Doppelgänger dachte. Erst Jahrzehnte später fiel mir auf, dass Sonnenberg und ich für die beiden Schmidt-Denglers ebenfalls ein Doppelgängerpaar waren.« (O, 132) Der reale Autor Gerhard Roth und seine Romanfigur Sonnenberg sind mithin zu verstehen als spiegelbildliche Reflektion der Paarung aus realem Professor und fiktivem Onkel.¹⁸

Roths »innere Autobiografie«, wie er sie begreift und in *Orkus. Reise zu den Toten* auf die Spitze treibt, dient nicht zur Selbstversicherung der eigenen

Existenz und ihrer autonomen Verfügbarkeit durch das eigenmächtige Individuum, sondern zielt auf das genaue Gegenteil, nämlich Identität literarisch zu dekonstruieren: »Ich wusste in Wirklichkeit nicht, wer ich war, und ich weiß es auch heute noch nicht. Vielleicht bin ich selbst nur eine der Menschenfiguren, die ich aus dem Leben abgeschaut und für meine Zwecke verändert habe und sogar eine unausgegrenzte Erfindung, die noch immer darauf wartet, niedergeschrieben zu werden und endlich eine Rolle zu spielen.« (O, 207)

Nun, sicherlich ist dergleichen Auflösung des aristotelischen Ichs in eine postmoderne Konfusion sich überschneidender Diskurse in literaturtheoretischer oder philosophischer Hinsicht alles andere als ein innovatorisches Novum. Eher schon handelt es sich um einen alten Hut, zumal ebenfalls eine gehörige Portion kokettierender Selbstinszenierung wie Selbstilisierung mit im Spiel ist. Gegen Roth sprechen würde all das aber nur dann, endete *Orkus* nicht mit jenen furiosen Passagen, die sich um Sonnenberg drehen und deren Diskussion auch hier den Schlussabschnitt bilden soll.

Die Hölle auf Erden. – Schwer erkrankt reist der Untersuchungsrichter nach Italien, um sich in Florenz und Ravenna, dem Geburts- bzw. Todesort Dantes, auf die Spuren des Dichters der *Divina Commedia* zu machen. Als »ein Höllenforscher« (O, 611) möchte er zudem die Jenseitsdarstellungen auf den Meisterwerken der italienischen Renaissance ansehen. Was im kunstsinnigen Horizont der klassischen Bildungsreise beginnt, wird dabei für Sonnenberg zu einer schockhaften Erfahrung, mit der Roth seine seit den *Archiven des Schweigens* tiefgreifend geführte Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus nun in einen übergeordneten metaphysischen Kontext einordnet.

Dazu gab es bereits im *Landläufigen Tod* einen Ansatz. Roth ließ darin den Dorfbewohner Karl Gockel, der wegen einer Nichtigkeit ins KZ Mauthausen verschleppt wird, das Lager als »den Grundriss der Hölle« (LT, 560) beschreiben. Mehr noch wird für Gockel ein Leviathan-artiges Ungetüm zum Sinnbild dieser »Hölle« auf Erden: Im Hungerdelirium, so berichtet er Lindner, »bildete ich mir ein, die Kraft, die das Räderwerk der Geschichte in Gang hält, zu sehen: Es war ein mißgestalteter, froschähnlicher Dämon, in dessen Augen der Wahnsinn leuchtete.« (LT, 561)

In *Orkus. Reise zu den Toten* verfährt Roth anders, nämlich per Ekphrase: Die malerischen Darstellungen der Hölle als eines »Ort[s] der Zeitlosigkeit« werden nicht psychologisch als Projektionen des jeweiligen Künstlers aufgefasst, sondern als ein präzises »Abbild der menschlichen Grausamkeit« beschrieben, weil »die Hölle, die die Maler des Mittelalters dargestellt hätten, im 20. Jahrhundert Wirklichkeit geworden sei.« (O, 611) Vor dieser Folie gewinnt die »unsägliche Erniedrigung von Menschen«, die Giotto auf dem Fresko in der Florentiner Scrovegni-Kapelle festgehalten hat, eine bedrückende Relevanz, lässt sich doch

etwa im göttlichen »Weltenrichter«, der die Auserwählten von den Verdammten scheidet, die Personifikation des Selektionsprinzips sehen, das auf den Rampen der Konzentrationslager eine extreme Ausprägung fand, aber auch – wie Heiner Müller wiederholt in Interviews betonte – im Kapitalismus als Grundprinzip sogenannter sozialer Mobilität unverändert fortbesteht.

Während die wenigen Auserwählten glücklich zur Rechten des Weltenrichters sitzen dürfen, so referiert Sonnenberg seinen Eindruck von Giotto's Fresko, »stürzen die Verdammten in roten Feuerströmen, die aussähen wie Bäche voll Blut, in wirbelnden Bewegungen in die Hölle, wo ein riesiger, bärtiger Satan mit einem Tierkörper gerade einen Menschen verschlinge, dessen nackter Unterleib noch aus seinem Mund rage. Luzifer sitze auf einem roten Drachen und scheide gerade einen anderen Menschen, den er zuvor in sich hineingestopft haben müsse, durch den After aus.« (O, 613) Sonnenbergs in Florenz gemachte Tagebuchaufzeichnungen, die dem Erzähler nach seinem Tod überreicht werden und den letzten Abschnitt von *Orkus* bilden, sind ein höchst beeindruckendes Stück Literatur, in dem Roth eindringlich zur Anschauung bringt, wie die so ungeheure wie ungeheuerliche Bilderflut der Höllendarstellungen den von seiner körperlichen Krankheit geschwächten und psychisch labilen Untersuchungsrichter in einen Trancezustand führt, in dem Sonnenberg – wie zuvor Gockel in seinem Delirium – in transzendente Gefilde eindringt und ihm von der »anderen Seite« schreckenerregende Visionen, Traumgesichte und Erfahrungen zuteilwerden. Apokalyptische Szenarien und höllische Zerrbilder erweisen den Italien-Trip endgültig als jene »Reise zu den Toten«, von der im Untertitel des Buches die Rede ist.

Durch die damit verbundene Desintegration des Ichs wird Sonnenberg zu einer Art Sonde, die in das »kollektive Unbewusste« des fiktive wie reale Personen umfassenden Doppelzyklus eingesenkt wird: »Ich bin Ascher, ich bin Jenner, ich bin Lindner. Ich bin der Schriftsteller. Dante gelesen. Im Inferno herrscht Reglosigkeit« (O, 634), lautet etwa der Anfang des Eintrags vom 17. Februar. Oder eine nokturne Apokalypse, die Heiliges und Säkulares vermischt: »In der Nacht träumte ich, dass ich der Schriftsteller bin und mit seinem Sohn, den ich nie gesehen habe und der nun mein Sohn ist, dem Weltuntergang beiwohne. Nach einer Explosion grelles Licht, ein Sturm wirbelt Menschen, Heiligenbilder, Altäre, Kühlschränke, Fahrzeuge, Bäume, Kinderwägen, Stühle, Särge, Betten und Schränke durch die Luft, dann Stille. Kein Haus, kein Baum mehr zu sehen – nichts. Hierauf Ascheregen. Erwache, das Gesicht von Tränen nass.« (O, 634)

Zunehmend verschärft sich dem moribunden Sonnenberg in Florenz die visionäre Wahrnehmung zu (s)einer neuen Wirklichkeit: »Es ist ein Ton, der in der Stille – die Stadt ist ein fernes, gedämpftes Brodeln – anschwillt, und wieder leiser wird. Das Luftmeer, sage ich, es sind Geräusche des Luftozeans, der mich umgibt. Ich bin wie eingetaucht in den Stillen Luftozean und spüre nichts

mehr von der Welt um mich.« (O, 640) Sonnenberg wird sich dabei des »Gefühls der unauflösbaren Verbundenheit, der Zusammenhänge mit dem Ganzen der Außenwelt« bewusst, das Freud in *Unbehagen an der Kultur* bekanntlich als »ozeanisch« kennzeichnete.

Und natürlich verweist die Metapher des Stillen Luftozeans auf den Titel jener Keimzelle, aus der sich der Doppelzyklus entwickeln sollte. In der Tat läuft der atemlose Schlussabschnitt, in dem sich die Sprache zu einem Katalog der Stationen des *Orkus*-Zyklus entgrenzt – »Das Rote Meer. Der Nil. Tokyo und Kyoto. Griechenland und der heilige Berg Athos. Madrid und Toledo ... Lissabon ... Madeira ... Wien und – unendlich groß – das Meer. Meer aus Luft, Meer aus Scheiße, Meer der Toten ...« – hinaus auf den letzten Satz »Der Stille Ozean.« (O, 652), damit einen Kreis schließend.

Es ist im ekstatischen Zustand der Entrücktheit, den Sonnenberg in Italien durchlebt, dass sich jene utopische Hoffnung, die bei Roth als Überschrift seiner Namensliste am Ende des Buches programmatisch benannt wird, verwirklicht, nämlich in »Dialoge mit den Toten« eintreten zu können. Was in psychiatrischer Hinsicht als psychotische Halluzinose diffamiert werden könnte, ist das ereignishaft Hervortreten einer Kommunikation am Urgrund des Seins, das zugleich der Urgrund der Sprache ist. Dort wird dem Ich, das auf den letzten Seiten des *Orkus* spricht, zuteil, »dass ich aus Buchstaben bin, aus Wörtern, aus Sätzen – Sprache. Sprache der Farben. Sprache der Räume, Sprache der Tiere, Sprache der Geister, Sprache der Toten.« (O, 652) Und von jenem Urgrund stammt der performativ an das desintegrierte Ich herantretende, zur Markierung seines besonderen Status typografisch abgehobene Imperativ: »Schreibe die Geschichte der Toten!« (O, 648).

Eine Aufforderung, der Gerhard Roth über mehr als drei Jahrzehnte nachgekommen ist. Etwas später heißt es in einer Weise, die an einen kollektiven Sprechmodus, an ein »Etwas«, das nach Ausdruck drängt, erinnert: »Ich bin Sprache, ich bin Wörter, ich bin die nächste Seite. Ich bin nicht wirklich im Palazzo Vecchio, sondern ich befinde mich in einem Buch, als Name, als Wörter, als Sätze, als Sprache. Ich werde gelesen.« (O, 649) Solche Stellen nach den Gesetzen realistischer Literatur auflösen und auf eine fixierbare Instanz festlegen zu wollen, wäre ein so sinnloses wie kontraproduktives Unterfangen. »Wen kümmert's, wer spricht« fragte schon Michel Foucault, Samuel Beckett zitierend.¹⁹ Was zählt, vielmehr, ist das genaue Zuhören, die Aufmerksamkeit für das hinter dem Rauschen des Luftozeans rumorende Gemurmel. Darauf gilt es zu lauschen. Gerhard Roths in mancher Hinsicht singulärer Doppelzyklus ist eine nachdrückliche Aufforderung dazu.

Anmerkungen

- 1 Zitatnachweise erfolgen der Einfachheit halber im Weiteren mit jeweils aus dem Kontext leicht erkennbarer Sigle; die Seitenangaben beziehen sich auf die jeweils seitenidentischen Leinen- bzw. Taschenbuchausgaben im S. Fischer Verlag (Frankfurt/Main).
- 2 Ein Befund, der bezeichnenderweise durch die Handlung von *Heldenplatz* bestätigt wurde, erweist sich doch die Rückkehr nach Wien für die jüdische Familie Schuster als Gang in die ›Wiener Falle‹.
- 3 Vgl. Uwe Schütte, *Materialschlacht für eine andere Ordnung der Dinge. Versuch über Marianne Fritz und ihr Monumentalepos ›Festung‹*, in: *Sprachkunst* 36(2005)2, 289–331.
- 4 Vgl. Günther Fischer, *›Heimat bist du großer Söhne‹. Zur wechselvollen Rezeptionsgeschichte des Werkes von Gerhard Roth*, in: *Text + Kritik* 128 (1995), 74–85, insbesondere 82ff.
- 5 Helmut Krausser, *Juli. August. September*, Reinbek 1998, 170.
- 6 Vgl. die transkribierte Entwurfsskizze in: Daniela Bartens, Gerhard Melzer (Hg.), *Gerhard Roth Orkus. Im Schattenreich der Zeichen*, Wien 2003, 14–25.
- 7 Vgl. die revidierte Synopse der Handlung in *Das Labyrinth. Gerhard Roth im Gespräch mit Georg Pichler*, in: Bartens, Melzer (Hg.), *Gerhard Roth Orkus*, 241–252, hier 244.
- 8 Wendelin Schmidt-Dengler, *Wie aus vielen Teilen auch ein Ganzes wird*, in: Bartens, Melzer (Hg.), *Gerhard Roth Orkus*, 27–38, hier 37.
- 9 Roth rechnet die beiden autobiografischen Erinnerungsbände *Das Alphabet der Zeit* und *Orkus. Reise zu den Toten* als Buch 7.1 und 7.2 des *de facto* 8 Bände umfassenden *Orkus-Zyklus*.
- 10 Schmidt-Dengler, *Wie aus vielen Teilen auch ein Ganzes wird*, 36.
- 11 Bartens, Melzer (Hg.), *Gerhard Roth Orkus*, 14.
- 12 Schmidt-Dengler, *Wie aus vielen Teilen auch ein Ganzes wird*, 28.
- 13 Vgl. Gerhard Roth, *›Das Reisen ist mein eigentliches Zuhause‹. Gespräch mit Uwe Schütte*, in: Jürgen Hosemann (Hg.), *Die Zeit, das Schweigen und die Toten*, Frankfurt/Main 2011, 21–49, hier 21.
- 14 Eine herrliche Bosheit, die den oftmals erhobenen Vorwurf falsifiziert, in Roths Büchern gehe es humorlos zu.
- 15 Roth, *Welcher Teufel hat mich geritten?*, in: *Die Presse* vom 05.01.2005.
- 16 Merkwürdig auch dies: *Der Berg* dreht sich um Gartners Suche nach einem auf dem Berg Athos untergetauchten Lyriker, der das Massaker von Srebrenica miterlebt hat und seitdem verschwunden ist. Kaum ist der *Orkus* abgeschlossen, da fliegt endlich das Versteck des dafür verantwortlichen Generals Mladic auf. Im Roman gelingt es Gartner zwar, den Augenzeugen am Ende aufzuspüren, doch erhält der Journalist auf seine Fragen nach den Umständen des Massakers keine befriedigende Antworten. So ähnlich wird es dann wohl auch in Den Haag vor dem Internationalen Strafgerichtshof ausgehen.
- 17 Dass es zudem, wie Wikipedia verrät, noch einen 1933 geborenen SPD-Politiker gleichen Namens gibt, der lange Jahre Vorstandsmitglied der AOK Westerwald und im Verwaltungsrat der dortigen Kreissparkasse saß, sei hier nur als Fußnote angemerkt.
- 18 Die Erwähnung Schmidt-Denglers im Buch ist natürlich als eine Hommage zu lesen, hatte sich der Literaturwissenschaftler doch früh schon für Roths Bücher eingesetzt und sich als einer der kenntnisreichsten Interpreten seines Werk erwiesen.

- 19 Vgl. Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/Main 1988, 7-31, hier 7.