

Sven Hanuschek

### Zeichenflimmern

Laudatio für die Vergabe des Hoffmann-von-Fallersleben-Preises an Gerhard Roth

Lieber Gerhard Roth, liebe Senta Roth,  
meine Damen und Herren,

jede Literatur von Rang stellt Letzte Fragen: Warum sind wir hier? Was bedeutet das alles? Wie sollen wir leben? Was ist der Mensch? Sie *stellt* solche Fragen, sie beantwortet sie nicht. Und jedes Werk, jeder Autor stellt diese Fragen anders, suggeriert andere Spekulationen (vielleicht als Antwort-Ersatz) darauf.

Gerhard Roths erzählerisches Werk in der gebotenen Knappheit zu würdigen und seinen Umgang mit diesen Fragen zu rekonstruieren, ist eine Herausforderung schon angesichts der Vielfalt der Gattungen. Er hat Theaterstücke, Fotografien, Dokumentarfilme, Filmdrehbücher, Essays und vor allem die beiden großen Zyklen *Die Archive des Schweigens* und *Orkus* veröffentlicht, auch sie sind keine reinen Romanzyklen, sondern schließen essayistische, dokumentarische, fotografische Teile ein, die Jugend-Autobiographie *Das Alphabet der Zeit* (2007) und den Abschlussband *Orkus* (2011). Auch in seinem stilistischen Repertoire hat Roth einen weiten Weg zurückgelegt; seine frühen Texte stehen den österreichischen Experimentellen näher, der Erstling *die autobiographie des albert einstein* (1972) und die nachfolgenden Kurzromane, ich denke aber auch an einen Roman wie *Winterreise* (1978), eine zwischenmenschlich eisige und einsame Fahrt ins Italienische. Sie hat einen experimentellen Zug behalten, insofern es sich hier um den ersten ‚hochliterarischen‘ Text überhaupt handelt, der auch Pornographie zur Charakterisierung des Protagonisten verwendet – eine erzählerische Innovation, die damals mit dem (ersten) Preis der SWF-Bestenliste ausgezeichnet wurde.

Mit dem ersten Band der *Archive des Schweigens*, *Der Stille Ozean* (1980), scheint Roth zum traditionelleren Erzählen zurückgekehrt zu sein, er verwendet zunehmend, gerade auch im *Orkus*-Zyklus, populäre Schemata wie den Kriminalroman, den Reise- und Abenteuerroman. Er *scheint* zurückgekehrt zu sein – tatsächlich findet hier aber etwas ganz anderes statt, diese Genres sind eher Spielmaterial. Ich fand die Metaphorik vom ‚experimentierenden‘ Schriftsteller immer verrutscht: Autorinnen und Autoren veröffentlichen *Ergebnisse* von Experimenten, das Labor sozusagen hat vorher stattgefunden und ist gelegentlich in den Literaturarchiven für die Literaturwissenschaftler nachzubuchstabieren. In diesem Sinn ist Gerhard Roths „Doppelhelix“ das gültige Ergebnis eines großen Experiments. – Ich will im Folgenden versuchen, wenigstens *eine* Linie durch dieses große, komplexe, lesesüchtig machende Werk zu ziehen (es gibt da mehrere Möglichkeiten); und ich werde mich eher auf den *Orkus*-Zyklus beschränken. Der *Landläufige Tod* aus den *Archiven*, 1984, ist ein Werk *sui generis*, ein Jahrhundertwerk, mit dem man sich ohnehin ausführlich beschäftigen sollte...

Roths Protagonisten sind Außenseiter, Figuren, die sich aus unterschiedlichen Gründen selbst problematisch sind und die mit Rätseln konfrontiert werden, mit Verbrechen, die sie aufklären oder mindestens verstehen wollen. Einige der Ausgangssituationen: Im ersten Band, *Der See* (1995), sucht ein medikamentenabhängiger Arzneimittelvertreter seinen Vater, den er seit 30 Jahren nicht mehr gesehen hat und der im Neusiedler See verschollen ist, dabei wird er in größere Verbrechen verwickelt und selbst von der Polizei verdächtigt. In *Der Plan* (1998) will der Wiener Bibliothekar Konrad Feldt einen kleinen Ausriss aus Mozarts *Requiem*-Partitur in Japan verkaufen, angeblich Mozarts letzte Zeilen, er will also selbst eine kriminelle Tat

begehen und wird dabei in ein Netz von Kriminalität und Gewalt hineingezogen. In *Der Berg* (2000) ist es der Wiener Journalist Viktor Gartner, der eine Reportage über das Kloster auf dem Berg Athos schreiben soll, tatsächlich aber nach einem serbischen Dichter sucht, der Augenzeuge des Massakers von Srebrenica war. Der Journalist bringt sich auf diesem Weg immer wieder selbst in Gefahr, er findet gleich zu Beginn seiner Recherche in Thessaloniki seinen ersten Informanten tot vor. Thomas Mach, der Protagonist des Romans *Der Strom* (2002), kommt als Nachfolger einer Reiseleiterin nach Ägypten, die sich aus dem 16. Stock ihres Hotels in den Tod gestürzt hat, ohne dass ihre Aufzeichnungen eine Grund dafür vermuten ließen, womöglich ist sie ermordet worden.

All diese Protagonisten bewegen sich in Räumen, die ihnen fremd sind. Sie sind scharfe Beobachter von Details innerhalb wie jenseits dieser Ausgangssituationen, die sie deuten müssen – und die sie immer wieder auch falsch deuten. Dass Reisen nicht einfach befreiend sind, wie das Klischee es will, liegt wiederum an den Protagonisten selber (das Dumme am Reisen ist, man nimmt sich mit). Immer wieder finden sich Beobachtungen, von denen die Lesenden nicht wissen: Sind die nun ein *surplus*? Werden diese Details wichtig, werden wir sie noch brauchen? In Kriminalromanen wissen Sie lange nicht, welches der gebotenen Details bedeutungsvoller sein wird als das andere, und übrigens auch in der Psychoanalyse wissen Sie nicht, welches Detail in der therapeutischen Erzählung sprechend werden wird. Wir lesen Literatur seit Freud anders – jede noch so kleine Nebensächlichkeits kann uns etwas Existentielles verraten. Den Königsweg einer alleinseligmachenden Erkenntnis, der Durchdringung anscheinend drumherum spielender Zufälligkeiten gibt es für Roths Protagonisten und für uns als seine Leser nicht mehr. Das können visuelle Details sein, Landschaften aus Zugfenstern, Ascheflocken in der Luft, vertrocknete Fische am Strand, oder, wenn Sie Gerhard Roths Wien-Fotografien vor Augen haben, Vogelschwärme und -spuren, Mauerflecken, Durchrostungen, hier bilden sich Zufallsstrukturen aus, die schön sein können, irritierend figürlich, schriftähnlich wie Vogelspuren im Schnee.

Dass diese Beobachtungen bedeutungsvoll scheinen, hat mit der stets existentiellen wie mit der kriminalistischen Aufladung der Romane zu tun, anders als im Krimi wird aber am Ende nicht systematisch und vollständig sortiert, was man nun wovon zu halten hatte. Es sind auch nicht nur die visuellen Beobachtungen, die bedeutungsvoll werden können, es werden auch kulturelle und geschichtliche Zusammenhänge geradezu enzyklopädisch aufgeboten und angeboten. Jeder Roman reflektiert ein Feld der Bildenden Kunst – die Ikonen auf dem Berg Athos, die Velasquez-Bilder von *las Meninas* und der Hofnarren im Prado beispielsweise. Und wenn Sie auf der Motto-Seite von *Der Strom* aus Ovids *Metamorphosen* einen Abschnitt über Orpheus und Eurydike finden, kriegt die Suche des Protagonisten nach seiner toten Vorgängerin gleich noch einen anderen Zungenschlag. Orkus, der Name des ganzen Zyklus, ist ja ein Name des römischen Totengottes, es geht um die *Reise zu den Toten*, eine Hadesfahrt.

Gerhard Roth hat die *Archive des Schweigens* als seine *Ilias* bezeichnet, eine Erkundung des Verschwiegenen und Verdrängten im eigenen Land Österreich, der vergangenen Kämpfe sozusagen und der Durchdringung der trojanischen Mauer des Schweigens; *Orkus* ist seine *Odyssee*, dies aber viel eher im Sinn des *Ulysses*, eher Joyce als Homer. James Joyce hat für seinen Freund Stuart Gilbert eine tabellarische Lesehilfe dieses Buchs der Bücher entworfen, jedes der Kapitel ist einer Episode der *Odyssee* zugeordnet, einem Organ, einer Farbe, einem Symbol, einer Disziplin und einer Darstellungstechnik; so spielt etwa das 14. Kapitel, *Oxen of the Sun*, „Rinder des Sonnengottes“, im Krankenhaus, der *weiße Mutterleib* bringt ein Kind zur Welt, die Disziplin ist hier natürlich die Medizin, und die Darstellungstechnik ist die Entwicklung des Embryos. Das Kapitel liefert einen chronologischen Durchgang durch die

angelsächsische Literatur, zur Welt gebracht wird gewissermaßen die englische Sprache und Literatur selbst. Wie gesagt: Joyce' Schema ist eine Lesehilfe, kein starres System, das abgearbeitet worden wäre.

Gerhard Roth hat einen ähnlichen, ausführlicheren Plan für den *Orkus*-Zyklus entworfen, der im Ausstellungskatalog *Orkus. Im Schattenreich der Zeichen* 2003 faksimiliert worden ist, also Jahre vor dem Abschluss des Zyklus, aber nach Erscheinen der ersten vier Bände; Kategorien sind hier die Odyssee-Episode, Kultur, Tiere, Thema, Atmosphäre. Wenn ich z. B. beim Japan-Roman *Der Plan* bleibe, sind hier als *Odyssee*-Episoden „Hades“ notiert; die Lotophagen, die auf den Gebrauch von Drogen, Betäubungsmitteln usw. verweisen; „Kalypso (Liebesgeschichte) / Circe / Schweine / Bordell am Ende“. Der Name des speziellen Odysseus ist notiert, Konrad Feldt, und dass er Bibliothekar in der Österreichischen Nationalbibliothek sein soll; seine Fortbewegungsmittel. Als Kultur wird die zen-buddhistische und shintoistische Kultur Japans angegeben, die Tiere des Romans sind Vögel („Phantasie, Gefahr, nach dem Tod, die Goldhähnchen symbolisieren Frieden und Gleichgültigkeit“); als Thema „Diebstahl ist wie das Lesen (Erkenntnis); Apfel, Verstoßung aus dem Paradies der Kopfwelt ins Leben, das ist aber die Hölle [...], Dante = Reiseführer durch das Inferno, Erdbeben – Vulkane; Poseidon ist Erderschütterer“, das ist ein Verweis auf eine Figur des Romans, einen japanischen Erdbebenforscher, und mittelbar auch auf den Tod des Protagonisten am Ende. Unter der Rubrik „Atmosphäre“ wird notiert: „exotische Natur / Stadt / Flucht, Liebe, Exil, Tod / Sexualität / Kriminalität/ Verfolgung, Paranoia / Kopf- (Lese-) und reale Reise“. <sup>1</sup> Gattung soll der Kriminalroman sein; als Medium spielen nach einer zusätzlichen Randnotiz Blätter, Papierschnitzel eine große Rolle, ausgehend von Mozarts Handschrift.

Tatsächlich sind diese Elemente alle im Roman wiederzufinden, die Vögel etwa sind also keineswegs bedeutungslos, Feldts Selbstorganisation durch Papier, die Schnipsel wie Lektüren, an die er sich enthusiastisch erinnert oder die er bei sich hat – eine illustrierte Ausgabe von Dantes *Divina Commedia* –, treten in ein komplexes Wechselverhältnis zur eigentlichen Handlung, zu allen Begegnungen, die ihm widerfahren. Natürlich gibt es zahllose Unterschiede zu Joyce, aber der Grundeinfall hat zweifellos mit dem *Ulysses* zu tun: der ganzen Komplexität der Welt inklusive ihrer Zufalls-Elemente, die ja oft als das Gegenteil von Kunst angesehen werden, mit einem literarischen Text gerecht zu werden – und diesen Anspruch durch die Verwendung mythischer Elemente zu kennzeichnen. Wenn Sie den tabellarischen Entwurf studieren, erkennen Sie freilich auch bei Gerhard Roth, dass es sich um keine ‚Konstruktion‘ in der Art einer technischen Zeichnung eines Ingenieurs oder Architekten handelt; zumal die später entstandenen Bände entfernen sich weit von dieser Konzeption, Roths Phantasie ist doch viel anarchistischer und improvisatorischer, als ein solcher Plan nahelegen könnte. Dennoch: wie der Beziehungsreichtum und die labyrinthische Struktur der Romane, ihre zahlreichen Verknüpfungen das Ergebnis einer artifiziellen Anreicherung ist, die Zeit und höchste Konzentration braucht – das wird aus einem Entwurf dieser Art schon sehr deutlich.

Es ist immer spürbar, dass hinter der enzyklopädischen Zeichen- und Deutungssucht auch eine Sucht nach Wirklichkeit, nach Welt steht. Sie macht das Werk Gerhard Roths entscheidend aus, sie unterscheidet ihn schon in den frühesten Texten von einigen der damaligen Neo-Avantgardisten. Bei Roth diffundieren sozusagen Wirklichkeit und Literatur, seine Texte rufen etwas hervor, was man vielleicht *Zeichenflimmern* nennen könnte. Nun wissen wir – Thomas Pynchon ist ein Autor, der das immer wieder in seinen

---

<sup>1</sup> Alle Zitate nach Daniela Bartens/Gerhard Melzer (Hg.): Gerhard Roth. *Orkus. Im Schattenreich der Zeichen*. Wien 2003, S. 20f.

Beziehungswahnromanen erzählt hat –, wie leicht Bedeutungszuschreibungen, das permanente Wahrnehmen von Zeichen in Verschwörungstheorien hinüberkippen kann, und auch Gerhard Roth hat das mehrfach vorgeführt.

Um wenigstens ein Beispiel zu nennen: Als sein Bibliothekar Konrad Feldt in *Der Plan* einen Jungen im Restaurant beobachtet, wie er eine Katze zeichnet, heißt es: „Feldt hatte die Katze schon einmal gesehen. Er bildete sich ein, daß sie tot auf dem Boden in Dr. Hayashis Loft gelegen war.“<sup>2</sup> Als Zeichen für die Wirklichkeit Feldts ist das offensichtlich ein falsches Zeichen – die Zeichnung eines fremden Kindes in einem öffentlichen Raum kann nichts damit zu tun haben, dass Feldt vorher eine tote Katze und den toten Hayashi in dessen Wohnung gefunden hat. Aber es ist ein Zeichen für die Leserin, den Leser: Feldt entwickelt einen Beziehungswahn, er ist gerade dabei, paranoid zu werden. Kurz darauf wird ihm das auch selber klar: „Das Paranoide machte ihm angst“, heißt es. „Es war klar, daß es Milliarden von Zusammenhängen gab, und die unwahrscheinlichsten waren oft die richtigen, die logischen nicht selten die falschen.“<sup>3</sup> Die strukturelle Ironie in *Der Plan* ist, dass Feldts semiotische Fähigkeiten tatsächlich in die Irre laufen. Am Ende hat er alle Gefahren, alle kriminellen Verstrickungen erfolgreich überstanden, sogar sein eigener krimineller Plan ist weit erfolgreicher ausgegangen als jemals beabsichtigt (er hat das Autograph noch *und* den Geldkoffer, den er dafür bekommen hat). Als die Leser sich und ihn für die erfolgreichen Deutungsprozesse schon beglückwünschen möchten, wird er durch ein Missverständnis von einem japanischen Polizisten erschossen – durch ein falsches Zeichen, das er selbst durch eine Flucht im falschen Moment gesetzt hat.

Roths Blick ist immer auch ein ethnologischer Blick; offensichtlich ist das im ersten Zyklus, in den *Archiven des Schweigens*, für die er eine veritable ethnologische Recherche in der Steiermark unternommen hat, im Gebiet des ‚Stillen Ozeans‘, ein Bild, das die Landschaft bezeichnet. Er hat dort denkbar einfach gewohnt, war „eineinhalb Jahre täglich zu Fuß unterwegs, um die Gegenden zu erkunden und zu verstehen“, er hat den Bienenzüchter begleitet, die „Jäger, Bauern beim Mähen und der Maisernte, beim Schlachten von Tieren oder bei Hochzeiten, Begräbnissen und Taufen“, er erzählt, er habe mit ihnen „in Gasthäusern beim Kartenspielen gesessen“, er habe „lange die Wolken beobachtet und den Sternenhimmel“ und habe „aufgeschrieben, wann welche Pflanzen blühen“, die „Gewitter und lange Regen- und Schneefälle festgehalten“, war beim Teichausfischen dabei, hat die Tiere beobachtet, das Leben von alten Bäuerinnen und Bauern aufgezeichnet, dies alles in Notizen und Tausenden von Fotografien festgehalten.<sup>4</sup> Dieser Vorlauf gilt ganz ähnlich für den *Orkus*-Zyklus, der einen doppelt gerichteten Blick auf – das Deutschland in vieler Hinsicht verwandte – Österreich und auf andere Länder hat. Die Wissenschaft vom Fremden schlechthin ist die Ethnologie; sie zeigt, wenigstens in den semiologisch argumentierenden Arbeiten der letzten Jahrzehnte, dass der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist; dem Ethnologen Clifford Geertz zufolge ist die Kultur, in der Menschen leben, dieses Gewebe, Ethnologie wird als interpretierende Wissenschaft verstanden, die nach Bedeutungen von Beobachtungen sucht, die rätselhaft erscheinen (und die günstigenfalls, nach langer, genauer Beobachtung und genauer Beschreibung, ihre Bedeutung zu erkennen geben).<sup>5</sup> Jeder Mensch lebt in Bedeutungsnetzen, die er selbst geschaffen, miterzeugt hat; und er ist umgeben von einer Welt, die er nur in Bruchstücken

<sup>2</sup> Gerhard Roth: *Der Plan*. Roman. Frankfurt am Main 1998, S. 168.

<sup>3</sup> Ders., S. 177.

<sup>4</sup> Alle Zitate aus: Hans-Jürgen Heinrichs im Gespräch mit Gerhard Roth: *Reise ins Unsagbare*. Mit Fotografien von Gerhard Roth. Salzburg 2015, S. 146f.

<sup>5</sup> Vgl. Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung*. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Übersetzt von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Frankfurt am Main 1987, bes. S. 9.

versteht, in der er sich zurechtzufinden trachtet. Die labyrinthischen, rhizomatischen Strukturen, in die Gerhard Roth seine Leser stürzt, lassen uns immer wieder diese menschliche Kondition erfahren – auf einen Höhepunkt innerhalb eines Bandes ist dieses Prinzip wohl im *Landläufigen Tod* getrieben, mit seiner komplexen Bienenwabenzellstruktur; ein anderer Höhepunkt sind die labyrinthischen Beziehungen der Bände beider Zyklen miteinander und ineinander.

In den erwähnten Skizzen zum *Orkus*-Zyklus werden programmgemäß *alle* Bände mit „Orkus“, „Hades“ assoziiert, mit einem Abstieg zu den Toten, der letzte Band, der selbst *Orkus* heißt, trägt den Untertitel *Reise zu den Toten*. Hier wird vielleicht am deutlichsten, was Roths großangelegter Entwurf alles aufbewahrt, auch die Jury-Begründung bezieht sich vor allem auf diesen Band, er setze sich „auf beeindruckende Weise mit der Frage auseinander, wozu der Mensch fähig ist“, Roth begeben sich „selbst auf eine faszinierende wie abgründige Odyssee durch die Welt. Er bringt die Pathologien des Normalen und der Normalität der Behinderten zur Sprache und bindet unsere Geschichte schmerzhaft an die Gegenwart. Im Zentrum des Buches steht ein Besuch in Mauthausen. Eine großartige, eine furchtbare Reise zu den Toten.“ Das Thema des schwarzen Bandes wird bereits zu Beginn mit einem Bekenntnis resümiert: „Solange ich denken kann, zog mich das Unglück an – der Tod, der Selbstmord, das Verbrechen, der Hass, der Wahnsinn.“<sup>6</sup> Erzählt werden auch Autobiographica, Roth erinnert sich an die Pathologie in seinem spät abgebrochenen Medizinstudium und an seine Jahre als Programmierer und Abteilungsleiter im Rechenzentrum Graz. Er skizziert seine großen Leseerlebnisse von *Moby Dick* bis Robert Walser und Kafka, lässt die Wiener Institutionen Revue passieren, die für die Romane so wichtig waren, erinnert sich an Freunde und Begegnungen, an Wolfgang Bauer und Elias Canetti, Kreisky und Qualtinger, Günter Brus und Arnulf Rainer.

Hat Roth sich in dem Bericht *Die Geschichte der Dunkelheit* (1991) im ersten Zyklus ganz zurückgenommen, um den verfolgten Wiener Juden Karl Berger sein Leben erzählen zu lassen, nimmt er sich partiell auch in *Orkus* immer wieder zurück, um die Stimmen der Unterwelt, des Unglücks selbst erzählen zu lassen. So werden nach „Tatbestandsmappen“ aus dem Kriminalarchiv einzelne historische Morde ausgebreitet, auch ungelöste, in dieser Gewalt von Menschen gegen Menschen wird der Keim des Nationalsozialismus gesehen. Roth erinnert an die Euthanasieorde in der Anstalt Hartheim in Oberösterreich, die beschriebene Führung durch das KZ Mauthausen ergänzt den Bericht des Insassen Karl Gockel im *Landläufigen Tod*. Wohl am meisten Raum wird dem Wahnsinn gegeben; der ehemalige Untersuchungsrichter Sonnenberg, nun selbst in einem psychiatrischen Krankenhaus, wird immer wieder nach Aufzeichnungen zitiert, die er bereits als seelisch Kranker, Verwirrter geschrieben hat. Roth ist ganz offen gegenüber und fasziniert von schizophrenen Weltentwürfen, von den zerstückten Entwürfen von Wahrheit, die in ihnen stecken, und ihrer immer wieder beeindruckenden, ja überwältigenden Ästhetik; und so erzählt er auch in *Orkus* vom Künstlerhaus Gugging, wo Kunst von psychisch Kranken entsteht, und von bekannten Vorläufern wie Franz Xaver Messerschmidt und Adolf Wölfl. Roth besucht Gugging seit Jahrzehnten, er ist bzw. war mit vielen der Künstler befreundet.

Es gibt eine kleine Filmreihe mit Streifzügen durch Wien, die die Regisseurin Elisabeth Scharang mit Gerhard Roth gedreht hat.<sup>7</sup> Hier kann er im anderen Medium seine Entdeckungen in der Stadt zeigen; das wohl häufigste Wort, mit dem er den Friedhof der Namenlosen, das Depot des Wien-Museums und anderes kommentiert, ist: „berührend“. Was

<sup>6</sup> Gerhard Roth: *Orkus. Reise zu den Toten*. Frankfurt am Main 2011, S. 11.

<sup>7</sup> Vgl. Elisabeth Scharang: *Die Stadt. Streifzüge durch Wien mit Gerhard Roth*. TV-Dokumentation. 3 Episoden. Wien 2014 (DVD).

auch *Orkus* eindrucksvoll zeigt, ist die *Empathie* – mit den Außenseitern, den Vergessenen, den Toten, der Peripherie einer Gesellschaft, die immer der Auslöser der Arbeiten Gerhard Roths ist. Insofern handelt es sich natürlich um ein eminent politisches, ein zeitkritisches Werk, das sich nicht auf einer *tagespolitischen* Ebene bewegt. Diese Ebene steht oder stand Roth zur Verfügung, er hat mehrfach die verdrängte Vergangenheit in Österreich auch publizistisch scharf und polemisch aufgetischt, etwa in Sachen Waldheim-Affäre in den achtziger Jahren. In seinem Erzählwerk geht es aber entschieden um eine Ebene jenseits eines engen Begriffs von politischer Literatur, hier werden eben die Letzte Fragen gestellt wie die, was den Menschen ausmacht – auch in seinen tiefsten Abgründen, „es schwindelt einem, wenn man hinabsieht“, mit Woyzeck zu sprechen.

Für diejenigen von Ihnen, die noch wenig oder keinen Roth gelesen haben, mag das nun sehr düster klingen, und was soll man angesichts der Geschichte des 20. Jahrhunderts schon anderes konstatieren als dass, ich zitiere Roth, „alle Sinnsysteme, Ideologien, Philosophien und ethischen Gebote und alle großen geistigen Strömungen, vom Christentum [...] bis hin zur Aufklärung versagt hatten und dass die Fähigkeit zum Mord und zur Vernichtung den Menschen als zumeist verdeckter Trieb innewohnt.“<sup>8</sup> Dennoch wäre der Blick auf das Register damit unvollständig. Gerhard Roth ist kein Humorist, obwohl es schwarzen Humor gibt in seinen Büchern, strukturelle Ironien und überraschende Volten. Aber wenn Sie seine Bücher lesen, den *Orkus*-Zyklus zumal, passiert etwas mit Ihnen, und das hängt mit dem semiotischen Prozess zusammen, den ich versucht habe zu beschreiben. Besonders in *Das Labyrinth* (2009) und in *Orkus* nehmen die selbstreflexiven, strukturellen Volten zu. In den einzelnen ‚Büchern‘ (Teilen) von *Das Labyrinth* weiß man als Leser immer weniger, wer denn nun eigentlich spricht, die Verfasserschaft eines jeden Teils wird im Rückblick mehrfach undefiniert; und dann gibt es ein Selbstporträt, das der Komik stellenweise nicht entbehrt. „Der Schriftsteller“ wird eingeführt als jemand, den der Erzähler nicht mag: „Ich kenne ihn nur flüchtig, doch hört man über ihn selbst in Kollegenkreisen wenig Gutes. Denn sein zuvorkommendes Äußeres steht in keinem Einklang zu seiner mitunter taktlosen Unerbittlichkeit. Es ist allgemein bekannt, daß er übermäßig trinkt und zu Wutausbrüchen neigt. Sein hervorstechendstes Merkmal allerdings ist seine Monomanie. Er besitzt eine umfangreiche Bibliothek und arbeitet seit Jahrzehnten an einem Projekt über den Wahnsinn.“<sup>9</sup> Das Bild hellt sich im Verlauf der 450 Seiten schon noch ein bisschen auf, und am Ende, durch alle Verfasser-Umdeklarierungen und labyrinthischen Zusammenhänge hindurch, erweist sich diese Schriftstellerfigur als diejenige, die den Roman geschrieben hat.

In *Orkus* verfährt Roth noch ein bisschen extremer: Das Buch ist ein gattungsloser Text, der im Untertitel, wie gesagt, nur *Reise zu den Toten* heißt. Der Band kommt als autobiographischer Text daher, in dem dann aber bald Figuren auftreten, die man aus anderen Büchern kennt – Romanfiguren wie der Untersuchungsrichter Sonnenberg, Franz Lindner, Ascher, Feldt, Gartner, Dr. Pollanzky, der einäugige Polyphem aus dem *Labyrinth*-Band, kurz, alle Figuren aus beiden Zyklen erscheinen hier als Begleiter des Erzählers, Freunde, zum Teil auch *alter egos*. Der Autor Gerhard Roth begegnet seinen eigenen Geschöpfen, und auch der frei herumlaufende Mörder Jenner, eine weitere Figur aus den *Archiven*, nimmt nun noch ein Ende. Roths Fiktion wird zu einer anderen Realität, seine Realität zu einer anderen Fiktion, und ab und zu wird dezent darauf hingewiesen, wenn Sonnenberg etwa schreiben kann, „ich bin Sprache, Wörter, Sätze“,<sup>10</sup> oder, fast am Ende, „Ich bin Ascher, ich bin Jenner, ich bin Lindner. Ich bin der Schriftsteller.“<sup>11</sup> Wir begeben uns mit diesem Band in den Kopf des

<sup>8</sup> Roth: *Orkus* (Anm. 6), S. 296f.

<sup>9</sup> Gerhard Roth: *Das Labyrinth*. Roman. Frankfurt am Main 2004, S. 23.

<sup>10</sup> Roth: *Orkus* (Anm. 6), S. 97.

<sup>11</sup> Ders., S. 634.

Schriftstellers, aber wir begeben uns mit den Hadesfahrten eben auch in die Wirklichkeit. Sie werden in die Zeichendeuterei, ins Zeichenlesen hineingesaugt, es gibt eine Magie der Zeichen, nach denen Sie weiter suchen, wenn Sie den Text nach Ihrer Lektüre verlassen haben; Sie gehen sozusagen anders aus dem Buch heraus, als Sie hineingegangen sind. Das aber ist eine Erfahrung, die Sie nicht bei vielen Gegenwartsautoren machen können: Sie entwickeln einen anderen Blick für die Zeichen der Wirklichkeit, für die Krähenschwärme, die Mauerflecken und die ziehenden Gewitterwolken, die vielleicht doch Zeichen sind; vielleicht auch nicht: Bei aller Rätselhaftigkeit und der Dunkelheit der menschlichen Geschichte, die immer da ist, geht man doch mit der Hoffnung aus den Romanen, die Welt werde lesbar werden, wenn man sich nur intensiv und hartnäckig genug darum bemüht, schwankend zwischen Deutungszwang (Paranoia) und Deutungslust (Kunst).

Am Ende von *Orkus* steht eine Aufzeichnung von Sonnenberg, nun deutlich Roths *alter ego*: „Liliendekoration an den Wänden. Hunderte Lilien, goldfarben und leuchtend wie die Seelenflämmchen in Dantes ‚Paradiso‘. Tanzen vor meinen Augen. Sagen, dass ich aus Buchstaben bin, aus Wörtern, aus Sätzen – Sprache. Sprache der Räume, Sprache der Tiere, Sprache der Geister, Sprache der Toten. [...] Bunte Landkarten an den Wänden, verlockend, geheimnisvoll, Traumgespinste. Das Rote Meer. Der Nil. Tokio 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... Über dem ganzen Erdball... Schweigen. Traum, Schlaf. Der Stille Ozean.“<sup>12</sup>

Der letzte Band des *Orkus*-Zyklus endet mit dem Titel des ersten Bandes der *Archive des Schweigens* – hier ist wohl doch eher die Deutungslust am Werk.

Ich beglückwünsche die Jury zu ihrer Entscheidung – und Gerhard Roth zum Hoffmann von Fallersleben-Preis 2016.

---

<sup>12</sup> Ders., S. 652.