

Magisterarbeit  
im Magisterstudiengang  
Neuere Deutsche Literaturwissenschaft  
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

## **Labyrinth des Wahnsinns**

Repräsentation und Poetik in Gerhard Roths *Das Labyrinth*

Verfasser: Frederic Heisig  
Betreuer: Prof. Dr. Friedhelm Marx  
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Andrea Bartl

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung.....</b>	<b>4</b>
<b>1. Systematischer Annäherungsversuch an den Wahnsinn.....</b>	<b>8</b>
1.1 Problematik des Diskurses über Krankheit und Wahnsinn.....	8
1.2 Foucaults Diskursanalyse.....	15
1.3 Deleuze/ Guattari: Schizo-Analyse und Rhizom.....	19
<b>2. Gerhard Roth: Das Labyrinth.....</b>	<b>27</b>
2.1 Die Suche nach Wahnsinn.....	27
2.1.1 Wahn als kulturelle Konstante.....	27
2.1.2 Hinterfragung der Normalität.....	33
2.2 Sprache des Wahnsinns.....	38
2.2.1 Sprechen über den Wahnsinn.....	38
2.2.2 Schweigen.....	44
2.2.3 Bücher – Labyrinth.....	49
2.3 Plateaus der Erzählperspektiven.....	55
2.3.1 Pollanzy und Stourzh.....	56
2.3.2 Der Schriftsteller und Astrid.....	59
2.3.3 Das Modell Fernando Pessoa.....	63
2.4 Maschinen.....	68
2.5 Labyrinthischer Raum.....	72
2.5.1 Labyrinth als Struktur und Anti-Struktur.....	76
2.5.2 Feuer als Dombau des glatten Raumes.....	83
2.5.3 Reisen.....	91

<b>Schlusswort.....</b>	<b>97</b>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>100</b>
Siglenverzeichnis.....	100
Literatur anderer Autoren.....	100
Forschungsliteratur.....	100
Rezensionen.....	104

## Einleitung

Eine weitere Arbeit über den Wahnsinn und seine Repräsentation in der Literatur zu schreiben, ist kein leichtes Unternehmen. Durch die lange Tradition dieses Sujets und die hitzige Debatte der 1970er Jahre, die später unter 1.1 noch einmal detaillierter angesprochen werden soll, scheinen die meisten Ansätze bereits abgearbeitet und der gesamte Diskurs an die Grenzen seiner Möglichkeiten geraten zu sein.

Zum einen ist dieses Themenfeld hoch für Ideologisierung und Klischees sensibilisiert, so dass kaum eine Aussage unangreifbar bleibt, zum anderen löst sich die Diskussion nur schwer von alten Begrifflichkeiten und Denkmustern. Bestes Beispiel hierfür ist die Abgrenzung eines Begriffes von Normalität, der zwar in der Regel als willkürlich erkannt, jedoch nur schwer durch treffende Alternativen ersetzt werden kann. Die Hauptschwierigkeit liegt in Verwendung der Sprache der Vernunft, deren Aussagekraft über das Phänomen Wahnsinn spätestens seit Michel Foucault stark angezweifelt wird. Ebenfalls verlieren Begriffe wie Struktur, Sinn und Vernunft usw. vor dem Hintergrund der philosophischen Überlegungen von Gilles Deleuze und Félix Guattari ihre Bedeutung. Um die entstehende Verwirrung möglichst klein zu halten, soll in dieser Untersuchung auf Durchstreichungen a la „Existenz“<sup>1</sup> verzichtet werden und nur an geeigneten Stellen beispielsweise von „Anti-Struktur“ die Rede sein. Dazu gesellt sich die unüberwindbar scheinende Diskrepanz des medizinischen und gesellschaftswissenschaftlichen Standpunktes. Trotz einer starken Annäherung dieser beiden Seiten in den letzten Jahrzehnten fehlen immer noch die geeigneten Kategorien, um beide Sichtweisen vollständig zu integrieren. Wie nirgendwo sonst blockiert hier das Theorie-Praxis-Problem einen gesunden Austausch von Wissenschaft und Literatur, so dass nur wenige der so genannten „normalen Menschen“ mitbekommen, wie der zeitgenössische Psychiatriealltag wirklich aussieht.<sup>2</sup>

---

1 Derartige Durchstreichungen führen die Hilflosigkeit der Sprache vor Augen, deren Begriffssystem nicht ausreicht, um gewisse Phänomene zu beschreiben. Das bekannteste Beispiel für Durchstreichungen ist der späte Heidegger.

2 Die Mitarbeiter der Psychiatrie Kutzenberg (damit ist sowohl das weibliche als auch das männliche Personal gemeint. In der gesamten Arbeit wird der Einfachheit halber nur die männliche Form verwendet) waren dementsprechend überrascht, dass ich mich als Fachfremder für die realen Verhältnisse der psychiatrischen Praxis interessierte. Noch viel mehr war ich allerdings erstaunt, ja fast enttäuscht, wie „normal“ es in der Klinik zugeht. Keines der Bilder, die mir aus Büchern, Filmen oder sonstigen Medien präsent war, traf auch nur annähernd auf die Realität der geschlossenen Station zu.

## Einleitung

Eigentlich Grund genug, das Thema Wahnsinn weiträumig zu umschiffen, wenn es nur nicht so elementar in die gesamte Kunstrezeption des Abendlandes eingeschrieben wäre. Genau darauf beruft sich Gerhard Roths Roman *Das Labyrinth*, indem es die seit den 80er Jahren fast aufgegebene Diskussion um den Wahnsinn wieder aufnimmt. Allerdings soll für diese Arbeit, die Intention des Autors völlig außer Acht gelassen werden, sondern der Text nach dem propagierten „Tod des Autors“<sup>3</sup> als eigenständiger Gegenstand der Interpretation verstanden werden. Gerade die (Schizo-)Theorie von Deleuze und Guattari, die in dieser Arbeit als Folie vor den Roman gelegt wird, ermöglicht eine andere Lesart, die anstelle einer Fixierung auf den Autor, sich frei nach allen Seiten öffnen lässt. Wie bei einem Rhizom eröffnen sich Sinnverbindungen, Assoziationen und Themenfelder, die sich vollständig vom Produzenten des Textes emanzipieren. Roth dient nur noch als eine von vielen Fluchtlinien bzw. als rot(h)er Faden, anhand dessen man sich durch die Labyrinthstruktur des Romans hangeln kann. Im Kapitel 2.3.2 wird diese Regel jedoch übertreten, da der Roth zumindest kurz in den Vordergrund rückt. Er schreibt sich als die fiktive Figur des Schriftstellers in den Text ein und eröffnet so eine zusätzliche Dimension zwischen Innen und Außen des Romans. Um diesen Kunstgriff nicht völlig zu vernachlässigen, muss das Vorhaben, den Autor aus der Interpretation herauszuhalten, bis an seine Grenze gedehnt werden. Zu keinem Zeitpunkt werden allerdings Schriftsteller und Gerhard Roth gleichgesetzt. Es handelt sich lediglich um eine Öffnung des Romans nach Außen, die durch die Verdopplung bzw. Vervielfältigung des Autors in den Roman hinein erzielt wird. Jenseits dieses Effektes soll der Schriftsteller als rein fiktive Figur verstanden werden, die der gleichen Logik wie die anderen Figuren folgt.

*Das Labyrinth* reflektiert die gesamte Geschichte der Rezeption des Wahnsinns in Kunst und Gesellschaft. Um nicht den gescheiterten Systematiken eine weitere hinzuzufügen, setzt es seinen Fokus auf die Aporien und Dilemma der ausstehenden Positionen. Es liefert keine Antworten sondern fragmentierte Ausschnitte, die ohne abschließendes Urteil nebeneinander stehen. Darum ist der Roman seinem Titel folgend labyrinthartig ange-

---

3 Vgl. Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000, S.185-197.

## Einleitung

legt und führt alle Ansätze von vornherein in Irrwege und Sackgassen über. Anstatt den Wahnsinn im Anschluss an eine Untersuchung wirklich zu finden, zeigt er sich in der Verwirrung der Suche selbst. Diesem Labyrinth eine klare Ordnung aufzuzwingen, würde seine Struktur bis zur Unkenntlichkeit entstellen. Deshalb hat sich diese Arbeit nicht zum Ziel gesetzt, das Chaos vollständig aufzulösen oder zu ordnen. Sie will vielmehr einige der Gänge des Labyrinthes abschreiten, Fluchtlinien herausarbeiten und dadurch die volle Tragweite der Labyrinthstruktur und ihren Bezug auf den Wahnsinn ausleuchten. Die ausgewählten Aspekte beanspruchen darum nicht, besonders wichtig, aussagekräftig oder irgendwie sonst vorrangig zu sein. Sie stellen ausschließlich die subjektive Karte des Roman-Rhizoms dar, welche sich bei der Lektüre des Textes zeichnen lässt. Diese Liste könnte man beliebig verlängern oder modifizieren, ohne die Grundstruktur der Lesart aufgeben zu müssen.

Auf diese Weise ergibt sich eine neue Annäherung an den Wahnsinn, die jeden Versuch ihn zu begreifen aufgegeben hat und sich selbst mit Mitteln reflektiert, die die Ununterscheidbarkeit von Wahn und Vernunft verinnerlicht haben. Erstaunlich ist, dass dieses Experiment bisher so wenig beachtet wurde. In der Literatur finden sich höchstens Anstöße in Uwe Schüttes' *Zumindest den Versuch, die vorgeschriebene Form zu durchbrechen, will ich wagen*. Gerhard Roth: *Das Labyrinth*, sowie in der Rezension Hans-Jürgen Heinrichs *Der vervielfachte Psychiater*. Der Rest scheint vor der Schwerfälligkeit des Gedankengebäudes von Deleuze und Guattaris, wie auch der Komplexität von *Das Labyrinth* zurückzuschrecken. Damit verpassen sie die Chance, einer adäquaten Darstellung des Wahnsinns beizuwohnen, die die Sprache der Vernunft nicht einmal verlassen muss.

In Anbetracht der Komplexität des Themas Wahnsinn, die sich in vollem Umfang in *Das Labyrinth* widerspiegelt, gibt der erste Teil der Arbeit in groben Zügen die Entwicklung des Diskurses wiedergeben und relevante Bezüge anstoßen. In diesem engen Rahmen lässt sich nur eine vereinfachte und schematische Zusammenfassung der ausufernden Debatte liefern, die allerdings viele Gedanken der folgenden Interpretation erleichtert.

Dennoch werden sich im Hauptteil viele Unklarheiten und Widersprüche nicht auflösen

## Einleitung

lassen. Irritation und Unschärfe sind Bestandteil der Konzeption des Romans, so dass die Klärung aller inhaltlichen Fragen dem Text nicht gerecht werden würde. Sie erschweren zwar das Verständnis und den Versuch einer stringenten Interpretation – sowohl des Romans als auch dieser Arbeit – sind aber gleichzeitig unverzichtbar für die Authentizität des Labyrinthes. Sie machen letztlich den Charme des Romans aus, der den Blick vom Ganzen auf das Fragmentierte lenken will, und sich somit von jeder endgültigen Wahrheit distanziert.

## 1. Systematischer Annäherungsversuch an den Wahnsinn

### 1.1 Problematik des Diskurses über Krankheit und Wahnsinn

Das Thema Wahnsinn hat sich zu einem Standard der Literaturwissenschaft entwickelt. Die psychologischen Modelle der jeweiligen Epoche bei der Lektüre mitzureflektieren und auf Figuren und Textstruktur anzuwenden, hat sich als fruchtbare Methode für eine Interpretation herauskristallisiert. So heterogen die Gesellschaftssysteme, Weltbilder und die damit verbundenen Konsequenzen für die Deutung des Wahnsinns auch waren, so hat sich zumindest in der westlichen Literaturtradition die Faszination für den Wahnsinn als gemeinsamer Nenner hervorgetan. Bereits in der Antike lassen sich Prototypen für die literarische Verarbeitung des Wahnsinns feststellen<sup>4</sup>, die dann aber im Laufe der Geschichte durch die zunehmende Verbreitung des christlichen Wertekanons eine neue Qualität erhalten haben. Die Rezeption der individuellen Irrationalität schwankt seitdem zwischen dem Hinweis auf die Bedrohung der etablierten Ordnung durch Wildheit und Chaos, sowie der entgegengesetzten Betrachtung des Wahns als tiefere Weisheit oder göttliche Botschaft.<sup>5</sup> Der Wahn umfasst also gleichermaßen Gefahr und Erlösung inklusive aller moralischen Implikationen; er wird entweder entschieden abgelehnt oder als idealer Zustand herbeigewünscht.

Dabei zeigt sich, wie eng die Definitionen von Gesundheit und Krankheit mit den zentralen Normen und Wertvorstellungen der Kultur verbunden sind. Seit der Aufklärung sind die Begriffe „gesund“ und „krank“ in ihrer Bedeutung fast identisch mit „gut“ und „böse“, „wahr“ und „falsch“ sowie „schön“ und „hässlich“. Spätestens seit Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* wird in literarischen und literaturkritischen Diskursen reflektiert, wie durch diese Begrifflichkeit die Grenzen zwischen gesellschaftlich Zugelassenem und Ausgeschlossenem bzw. Normalem und Normwidrigem gezogen werden. Was „krank“ ist, hängt nach Jasper „von den herrschenden Auffassungen der jeweiligen Kulturkreise“<sup>6</sup> ab. Krankheit wird so zum Sammelbegriff für zahlreiche „Unwerte“.<sup>7</sup>

---

4 Feder, Lillian: *Madness in Literature*. Princeton: Princeton University Press 1980, S.35-40.

5 Reinhard, Werner: *Literarischer Wahn. Studien zum Irrsinnsmotiv in der amerikanischen Erzählliteratur 1821-1850*. In: *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Peter Brockmeier u.a. Bd.31. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S.8f.

6 Jaspers, Karl: *Allgemeine Psychopathologie*. Berlin: Springer 1953, S.652.

7 Jaspers 1953, S.655.

## 1.1 Problematik des Diskurses über Krankheit und Wahnsinn

Zwischen Goethezeit und Gegenwart erweitert sich der Wirkungskreis des Krankheitsbegriffs vom Moralischen auf das Theoretische und Ästhetische: Er umfasst nun Brüche von ethischen Normen, Rationalitätsregeln und Geschmackskonventionen. Die Ausweitung des seit der frühen Aufklärung propagierten kulturellen Gesundheitsideals erhält allerdings erst im 18. Jahrhundert jene Schlagkraft im Ringen um die Stabilisierung bestimmter sozialer Normen, die sich bis in die Gegenwart hält.<sup>8</sup>

Die aufklärerische Anthropologie ist, in ihrer rationalistischen Tradition, davon überzeugt, dass das Trieb- und Affekthafte, das Leidenschaftliche und Phantasievolle wegen einem Mangel an Disziplinierung durch Vernunft und Moral für Krankheiten verantwortlich sei. Die ungezähmte Natur müsse in ihrem Widerspruch zur Vernunft den Menschen irritieren, stören und krank machen. Kant nannte die Leidenschaften in seiner Anthropologie „Krebsschäden für die reine praktische Vernunft und mehrenteils unheilbar.“<sup>9</sup> Für ihn ist die Kontrolle der Ratio über Triebe und Gefühle der entscheidende Schritt zur menschlichen Freiheit und somit der Schlüssel zur Gesundheit. Daraus leitet er sogar einen Vorrang der Philosophie gegenüber einer materialistisch körperbetonten Medizin ab, welche die Abhängigkeit des Geistes vom Körper propagiert. Auffällig ist, dass der aufklärerische Diskurs über Krankheit und Gesundheit mit Begriffen wie „Sieg“, „Kampf“ und „Herrschaft“ ein militärisch konnotiertes Vokabular wählt. Das Subjekt wird so zum Austragungsort des Kampfes zwischen Vernunft und Chaos, der nur den Sieg des Geistes über den Körper zum Ziel haben kann. In diesem Zusammenhang stellen sich besonders die Krankheiten des Geistes als bedenklich und frevelhaft dar. Sie werden förmlich zum Symbol der Niederlage der Vernunft, zur Inkarnation des Chaos und identifizieren den Kranken als „unfreien Irren“.

Die Moderne verliert zunehmend das Vertrauen in die Selbstbestimmung des Subjektes und verlagert demnach auch den Schauplatz des Kampfes um Normalität auf andere Gebiete. Soziokulturelle Systeme und das Unbewusste rücken ins Zentrum des Interesses, so dass der „um Autonomie ringende Kämpfer“ nun zur „pathologischen Figur“<sup>10</sup> wird.

8 Vgl. Anz, Thomas: *Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Metzler 1989, S.26f.

9 Kant, Immanuel: *Werke in 10 Bänden*. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, Bd.10, S.600.

10 Anz 1989, S.20.

## 1.1 Problematik des Diskurses über Krankheit und Wahnsinn

Als literarische Beispiele für dieses Phänomen lassen sich die Frühwerke von Döblin, Schnitzler, Musil und Thomas Mann anführen, die den nach Selbstbestimmung strebenden Bürger als von Krankheit oder Tod gebrochene Existenz auftreten lassen. Der Kranke wird zum Verlierertypus und zwar nicht, weil er nicht hart genug für den Sieg des Geistes und der Vernunft gekämpft hätte, sondern weil er aus überkommener Hybris überhaupt erst angetreten ist. Im 20. Jahrhundert kehrt sich der Diskurs, inspiriert durch Nietzsche und Freud, sogar völlig um. Jetzt ist es die Verdrängung bzw. die Unterdrückung der Leidenschaften durch bürgerliche Moral, die Krankheiten begünstigt oder entstehen lässt. Paradebeispiel für diese Auffassung ist der Roman *Mars* von Fritz Zorn, der den nichtmetaphorisch verstandenen „Krebsschaden“ auf die körper- und leidenschaftsfeindliche Kultur des gesellschaftlichen Umfeldes zurückführt.<sup>11</sup> So wird die Moral der Aufklärung, die alles ihr Entgegengesetzte pathologisiert, selbst zum pathologischen Objekt.<sup>12</sup>

Im Bereich der Kunst und Literatur waren die Begriffe von „gesund“ und „krank“ von Anfang an nicht so vorbelastet wie im gesellschaftlichen Bereich. Das Ästhetische lässt nämlich im Vergleich zum Moralischen die Normabweichung zu, es fordert sie geradezu ein. Der pathologisierenden Ablehnung von sogenannter „kranker“ oder „entarteter“ Kunst<sup>13</sup> stellen sich schon im ausgehenden 18. Jahrhundert Gegenströmungen mit einer Umwertung des Krankheitsbegriff entgegen: Aus dieser Perspektive werden Genie mit Wahnsinn, Künstlertum mit Melancholie, ästhetische Sensibilität mit der nervösen Schwäche des Dekadenten assoziiert. Diese Traditionslinie des künstlerisch kreativen Außenseiters hat ihren ersten Höhepunkt in der Romantik, wird jedoch von Nietzsche wieder aufgegriffen und avanciert zur wichtigen Größe in der Kunstrezeption des 20. Jahrhunderts. Das führte in den 70er Jahren zu einer regelrechten Mode der Krankheitsliteratur mit einem Schwerpunkt auf dem Wahnsinn. Auf der Welle der Antipsychiatrie-

---

11 Zorn, Fritz: *Mars*. Mit einem Vorwort von Adolf Muschg. München: Kindler 1977.

12 Vgl. Anz 1989, S.20f.

13 Siehe dazu beispielsweise Goethes Unterscheidung von „gesunder Klassik“ und „kranker Romantik“, deren literarische Ergebnisse er Eckermann gegenüber als „Lazarettpoesie“ abkanzelte. Erich Jenisch weist jedoch darauf hin, dass diese Differenzierung vor dem Hintergrund von Goethes naturwissenschaftlich-philosophischem Weltbild zu verstehen ist und so etwas von seiner Radikalität verliert. Vgl.: Jenisch, Erich: „Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke.“ In: *Goethe Jahrbuch* 19 (1957), S.50-79.

## 1.1 Problematik des Diskurses über Krankheit und Wahnsinn

bewegung und des „Psychobooms“<sup>14</sup> wurde auch innerhalb der Literatur die positive Bewertung des Wahnsinns radikalisiert. Der Irre ist unter dem Einfluss von Psychiatriekritikern wie dem englischen Psychiater David Cooper nicht mehr nur Künstler, sondern der wirklich gesunde und hoffnungstragende Revolutionär.<sup>15</sup> Der Wahn avanciert zu der einzig angebrachten Reaktion auf die „kranken“ Verhältnisse des gesellschaftlichen Alltags. Dem Schizophrenen sei es gelungen, die Fesseln der Gesellschaft und die Autorität des Heideggerschen „Mans“ abzuwerfen und seine eigenste Subjektivität wiederzuentdecken. Am deutlichsten wird das wohl in Karin Strucks mit dem Stempel „neue Subjektivität“ versehenen Roman *Klassenliebe*:

„[...]vielmehr überlege ich immerzu, wie ich wahnsinnig werden könnte, richtig wahnsinnig, daß es jeder sieht, nicht nur ich selber, aber nicht, um es den anderen zu zeigen, sondern um herauszukommen aus einer Hülle, die immer noch an mir klebt, wenn sie auch schon ganz zerrissen ist, Cooper hat, glaube ich, völlig recht, in seinem Buch ‚Der Tod der Familie‘, nach volkstümlicher Auffassung sei der Schizophrene der Verrückte, der sich über die Gesundheit lustig macht, er grimmig, er ist ein Clown, er zieht sich auf subtile Arten zurück, er sei der Unlogische, dessen Logik krank ist, verbirgt sich nicht hinter dieser Verrücktheit eine geheime Krankheit?“<sup>16</sup>

Die Verrücktheit wird zur radikalsten Form der Selbstäußerung und transferiert ein altes poetisches Verfahren, die metaphorische Übertragung, auf die Praxis, indem sie das Falsche für „wahr“ nimmt.<sup>17</sup> Gleichzeitig gewinnt die Krankheit selbst den Charakter einer Metapher für Gesellschaftliches, Politisches und Kulturelles.

Genau gegen dieses Verfahren, die Krankheit selbst als Metapher zu verstehen, hat sich Susan Sontag vehement gewehrt und damit auch in der deutschen Literaturwissenschaft einen Stein ins Rollen gebracht. Ihr Essay *Krankheit als Metapher* zeigt, dass sich zahlreiche Vorstellungen, die früher auf die Tuberkulose bezogen waren, teilweise auf den Wahnsinn und teilweise auf den Krebs übertragen haben. Sie wendet ein, dass sich die Metapher der Krankheit mit ästhetischen oder normativen Komponenten auflädt, die der Krankheit in ihrer Konkretheit nicht entsprechen:

---

14 Osinski, Jutta: Über Vernunft und Wahnsinn. Studien zur literarischen Aufklärung in der Gegenwart und im 18. Jhd. In: Bonner Arbeiten zu deutscher Literatur. Hrsg. v. Benno v. Wiese, Bd.41. Bonn: Bouvier Verlag 1983, S.31.

15 Vgl. Cooper, David: Der Tod der Familie. Reinbek: Rowolt 1981.

16 Struck, Karin: *Klassenliebe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S.22.

17 Werner 1997, S.34.

## 1.1 Problematik des Diskurses über Krankheit und Wahnsinn

„Mein Thema ist nicht die physische Krankheit als solche, sondern die Verwendung der Krankheit als Bild oder Metapher. Zeigen will ich, daß Krankheit keine Metapher ist und daß die ehrlichste Weise, sich mit ihr auseinanderzusetzen – und die gesündeste Weise krank zu sein – darin besteht, sich so weit wie möglich von metaphorischem Denken zu lösen, ihm größtmöglichen Widerstand entgegen zu setzen.“<sup>18</sup>

Um eine normative Bewertung oder sogar Eigenverschulden von Krankheiten auszuschließen, nimmt Sontag die Tabuisierung des Pathologischen in außermedizinischen Diskursen in Kauf. Damit verschließt sie jedoch der Literatur jede Möglichkeit, Krankheit zu thematisieren, da es dem poetischen Diskurs kaum gelingt, sich an die engen Grenzen der wissenschaftlich-funktionalen Medizin zu halten.<sup>19</sup> Sontag mündet also in einem [literarischen] Schweigen über die Krankheit, welches charakteristisch für die kritische Rezeption des Krankheitsdiskurses ist.

In der Debatte um Krankheit und Gesundheit nimmt der Wahnsinn noch einmal eine Sonderstellung ein. Denn mehr noch als bei anderen Krankheiten fehlt es ihm an festen Kategorien um ihn einwandfrei zu beschreiben. Er entzieht sich geradezu der objektiven Betrachtung und verharrt in einer nicht zu überwindenden Unschärfe. Szasz konstatiert darum: „Although no one can define madness, most people believe that they can tell a madman [...], when they see one“<sup>20</sup>. Auch Glatzel bestätigt, dass „bislang von keinem Autor eine Begriffsbestimmung des Wahns vorgelegt werden [konnte], die allen Anforderungen genügt und jeder Kritik standgehalten hätte“<sup>21</sup>. Eine Definition des Wahnsinns lässt sich demnach nur bedingt und unter bestimmten Gesichtspunkten leisten. Von medizinischer bzw. psychiatrischer Seite wird der unscharfe Begriff des Wahnsinns durch spezifizierende Fachausdrücke ersetzt. Er bezeichnet in der Regel eine heterogene Menge von einzelnen Krankheiten, die sich eigentlich nur schwer zusammenfassen lassen. Das dtv-Wörterbuch für Psychologie definiert z.B. die Psychose als

---

18 Vgl. Sontag, Susan: Krankheit als Metapher. München: Hanser 1978, Vorwort. Obwohl Sontags Beobachtungen im Bezug auf die Literatur plausibel sind, ist ihrer Forderung, die Krankheit aus der literarischen Verarbeitung auszuschließen deplatziert. Sie übersieht dabei, dass im Bereich der Literatur die Wertmaßstäbe von naturgetreuer Beschreibung und Wertefreiheit nicht unbedingt gültig sind. Das Themenfeld Krankheit grundsätzlich auszublenden, käme dementsprechend einer Zensur gleich, die der Literatur auch die Möglichkeit nehmen würde, sich selbst zu reflektieren.

19 Vgl. Anz 1989, S.14.

20 Szasz, Thomas: *Insanity. the idea and it's consequences*. New York: Syracuse University Press 1997, S.220.

21 Glatzel, Johannes: *Melancholie und Wahnsinn*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S.60.

## 1.1 Problematik des Diskurses über Krankheit und Wahnsinn

„breite Klasse schwerer Affekt-, Denk, Verhaltens- und Persönlichkeitsstörungen (früher auch Geistes- oder Seelenkrankheiten, ‚Irresein‘), die mit für den Außenstehenden unverständlichen ‚abnormen‘ Erlebnis- und Verhaltensweisen, mit der teilweisen oder allgemeinen Unfähigkeit, den objektiven Gehalt von Erfahrungen und subjektive Erlebnisweisen auseinanderzuhalten, mit fehlender Einsicht in die Störung, mit der Beeinträchtigung der Kommunikationsfähigkeit und sozialen Anpassung sowie (in extremen Fällen) mit einer Desintegration der gesamten Persönlichkeit einhergeht.“<sup>22</sup>

Bemerkenswert hierbei ist die negative Komponente, die die Psychose als Abweichung vom Normalfall bezeichnet. Der Wahnsinn erscheint aus medizinischer Sichtweise leicht als Abnormität, die es zu beheben gilt. Die Medizin versteht sich als „Handlungswissenschaft“ und bemüht sich folglich um die Überwindung dieses Defizits.<sup>23</sup> Endziel ist letztlich die größtmögliche Gesundheit, die durch die WHO als „Zustand des vollkommenen biologischen, sozialen und psychischen Wohlbefindens“ definiert wird.<sup>24</sup> So variabel der Begriff des Wahns sich auch darstellt, so konstant wird er „als von der Normalität abweichendes Verhalten“ gefasst. Diese Definition wird von der Literaturwissenschaft zumeist als Gegenpol oder Abstoßungspunkt umfunktioniert, da die meisten Texte der Moderne sich genau gegen eine so geartete negative Bestimmung sperren. Im Zentrum des Interesses steht die Problematik des Normalitätsbegriffs. Bei genauerer Überlegung zeigt sich schnell, dass eine solche Idee nicht objektiv aufrecht erhalten werden kann. Die Bezeichnung der Normalität beruht auf willkürlichen Maßstäben, die durch Macht oder demokratische Mehrheit festgelegt werden; oder wie es der Roman *Raumlicht* von Ernst Augustin formuliert:

„Normal ist eine möglichst große Ansammlung Menschen, welche aufgrund gleichgerichteter Wahrnehmungen einen möglichst gleichgerichteten Realitätsbezug herstellt, und zwar, gestützt auf die Majorität[...]. Aber wie, wenn es umgekehrt wäre, wenn gerade die Majorität sich irrte, in einem schrecklichen Irrtum befangen wäre, aus dem aufzuwachen sich vielleicht mit allen Mitteln [...] wehrte, wer will *das* wissen.“<sup>25</sup>

- 
- 22 Fröhlich, Werner D.: dtv-Wörterbuch Psychologie. München: dtv 2008, S.391. Im Vergleich zu früheren Ausgaben gehen die Definitionen schon deutlich differenzierter und historisierender mit der Thematik um. Das grundlegende Vokabular von „Abnormität“ und mangelnder „sozialer Anpassung“ ist trotzdem geblieben.
- 23 Fuest, Leonhard: Kunstwahnsinn Irreparabler. Eine Studie zum Werk Thomas Bernhards. In: Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Eberhard Mannak. Bd.20. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2000, S.30.
- 24 Vgl. Gerock, Wolfgang: Gesundheit – eine utopische Vorstellung? Vom Wandel der Medizin und unserer Ansprüche. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Februar 1986. Selbst von vielen Medizinern wird diese Definition als utopisch und gefährlich eingestuft.
- 25 Augustin, Ernst: *Raumlicht*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S.263f.

## 1.1 Problematik des Diskurses über Krankheit und Wahnsinn

Deshalb unterscheidet Cooper deutlich zwischen „Normalität“ und „geistiger Gesundheit“, so dass ein psychotischer Ausbruch aus der sogenannten Normalität sogar hilfreich für die geistige Gesundheit sein kann.<sup>26</sup> Mit solchen Differenzierungen hat die Antipsychiatrie, wie man sie sonst auch bewerten mag, der Literatur und Literaturwissenschaft der 70er Jahre besonders im Umgang mit dem Konzept der Normalität entscheidende Impulse gegeben.<sup>27</sup> In diesem Kontext besteht der Wahn – positiv formuliert – in der individuellen Form der Wirklichkeitserfahrung und des Redens über die Wirklichkeit.<sup>28</sup>

Dennoch beschränkt sich auch in der Literatur das Interesse fast ausschließlich auf gesunde Künstler, die sich mit dem Wahnsinn beschäftigen. Schreibende Anstaltsinsassen bleiben in der Literaturwissenschaft weitestgehend ein Randphänomen, so dass man davon ausgehen kann, dass auch die Germanistik trotz aller Reflexion für sich beansprucht, nach objektiven Kriterien zwischen sogenannten normalen und geistesgestörten Autoren unterscheiden zu können. Obgleich kaum noch Berührungängste mit populärkulturellen Ausdrucksformen wie z.B. Comics herrschen, findet die psychopathologische Literatur keine größere Beachtung. So befinden sich in der im Anhang von Navratil herausgegebenen Gesamtausgabe des schizophrenen Dichters Ernst Herbeck nur zwei literaturwissenschaftliche Einträge: Steinlechners Dissertation *Über die Ver-Rückung der Sprache* und Sebalds Essay *Eine kleine Traverse*. Dass Autoren wie Ernst Herbeck, Adolf Wölfli oder Daniel Paul Schreber in einer „normalen“ Anthologie auftauchen, scheint noch in weiter Ferne.<sup>29</sup>

Insgesamt beinhaltet eine solche Herangehensweise immer eine ungleiche Wertigkeit der Begriffe. Vernunft oder Wahnsinn beanspruchen je nach Ausrichtung den Vorrang vor dem jeweils anderen. Allerdings gibt es auch Versuche, diesen Dualismus von „gesund“ und „krank“ sowie „Vernunft“ und „Wahnsinn“ völlig aufzuheben oder zumindest zu unterwandern.

---

26 Vgl. Cooper, David: *Psychiatrie und Anti-Psychiatrie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S.28-33.

27 Vgl. Anz 1989, S.133f.

28 Vgl. Osinski 1983, S.9.

29 Vgl. Schütte, Uwe: *Auf der Spur der Vergessenen*. Gerhard Roth und seine Archive des Schweigens. In: *Literatur und Leben*. Bd.50. Wien u.a.: Böhlau Verlag 1997, S.156f.

### 1.2 Foucaults Diskursanalyse

Michel Foucault ist der prominenteste Name, der die Dichotomie von Vernunft und Wahnsinn angreift. Dazu verändert er grundlegend die Strategie zur Beschreibung des Wahnsinns und begreift das, was Bewusstsein und Vernunft des Menschen heißt, genau so als historisch gewachsenes und willkürliches Produkt, wie die Unvernunft bzw. den Wahnsinn selbst.

In der an Nietzsches *Genealogie der Moral* geschulten fast 600 Seiten starken Abhandlung *Wahnsinn und Gesellschaft* nimmt Foucault den Begriffen ihre unhintergehbare metaphysische Autorität, indem er ihre natürliche Entstehung anhand von Machtdiskursen erläutert. Auf diese Weise zeigt er, dass der Gegensatz von Vernunft und Wahnsinn nicht notwendig besteht und bei anderen geschichtlichen oder kulturellen Voraussetzungen auch anders definiert und bewertet werden könnte. Der Wahnsinn kann darum auch nicht näher bestimmt<sup>30</sup>, sondern muss vage als das „Andere der Vernunft“ gefasst werden. Damit ist grundlegend die Möglichkeit einer neutralen, wenn auch weniger aussagekräftigen Beobachtung des Wahnsinns gegeben. Genau hier liegt der Schwerpunkt in Foucaults Denken. Er interessiert sich weniger für die konkrete Wahrheit des Wahnsinns als für dessen an kulturellen Diskursen orientierte Wahrnehmung. Mit dieser Intention zeichnet er die abendländische Geschichte des Wahns seit dem Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert und kommt zu dem Schluss, dass sie hauptsächlich eine Geschichte der Entfremdung ist.<sup>31</sup> Entscheidend sind hier die Begriffe *aliéné* und *aliénacion*, die in ihrer Bedeutung gleichzeitig die Komponenten „Entfremdung“ und „Wahnsinn“ umfassen. Der Wahnsinn wurde zunehmend durch eine vergessene bzw. verdrängte Praxis der Aufspaltung in Vernunft und Unvernunft entfremdet und immer mehr der gesellschaftlichen Öffentlichkeit entzogen.<sup>32</sup> Als Ausgangspunkt für diese Entwicklung nimmt Foucault eine konstitutive, Wahnsinn und Vernunft gleichzeitig hervorbringende Geste an, die zwischen ihnen ein Schweigen installiert, indem sie „die Vernunft und den Wahnsinn als künftig äußerliche, für jeden Austausch taube und beide gewissermaßen als tote Dinge herunterfallen lässt.“<sup>33</sup> Es gibt, so Foucault, „einen Punkt Null der Geschichte des

---

30 Vgl. Sarasin, Philipp: Michel Foucault. Zur Einführung. Hamburg: Junius 2005, S.28.

31 Vgl. Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S.461.

32 Vgl. Foucault 1973, S.533.

33 Foucault 1973, S.7.

## 1.2 Foucaults Diskursanalyse

Wahnsinns<sup>34</sup>, den man erst wiederfinden muss.<sup>35</sup>

Von diesem *degré zéro* ausgehend, verliert der Wahnsinn immer mehr die Kommunikationsbasis zur Vernunft: „Im Mittelalter und in der Renaissance war die Auseinandersetzung des Menschen mit der Demenz ein dramatisches Gespräch<sup>36</sup>, welches von Faszination für Wahrheit und Tragik des Wahns geprägt war. Durch das klassische Zeitalter (17. bis 18. Jahrhundert) hindurch habe sich die Abtrennung von der Gesellschaft durch Einsperrung entwickelt, die hauptsächlich auf einer Umnutzung von bestehenden Strukturen der Leprosorien beruhte. „Im Vergleich mit dem unaufhörlichen Dialog zwischen Vernunft und Wahnsinn in der Renaissance war die klassische Internierung eine Verurteilung zum Schweigen.“<sup>37</sup> Während durch René Descartes der Wahnsinn kurzerhand aus der Philosophie ausgeschlossen wurde, grenzte die „große Einschließung“ der Internierung alle missliebigen und Nicht-Vernünftigen Subjekte wegen mangelnder gesellschaftlicher Produktivität<sup>38</sup> auf sozialer Ebene aus. Ironischerweise gipfelt der Prozess der Entfremdung des Wahnsinns in seiner sogenannten Befreiung, als der französische Arzt Philip Pinel im Zuge der französischen Revolution die Irren von ihren Ketten lösen ließ. Die therapeutische Vorgehensweise von Pinel und seinem britischen Kollegen Samuel Tuke sowie die wissenschaftliche Erforschung des Wahnsinns haben zu keinem anderen Ergebnis als zur Pathologisierung und zur klinischen Überwachung des Wahnsinnigen durch die Ärzte geführt. Gleichzeitig wurde mit der Möglichkeit der Heilung noch die problematische moralische Komponente hinzugefügt, die den Irren zur größtmöglichen Kooperation und Bemühung, sein Verhalten an der Vernunft auszurichten, verpflichtete.<sup>39</sup>

Foucault will dadurch zeigen, dass der Wahnsinn neben dem Orient, dem Traum und den sexuellen Verboten die vierte Grenzlinie der abendländischen Kultur darstellt.<sup>40</sup> Die Geschichte des Abendlandes wird als Geschichte der Ausgrenzungen gelesen, da sie

---

34 Foucault 1973, S.7.

35 Vgl. Sarasin 2005, S.26.

36 Vgl. Foucault 1973, S.1.

37 Vgl. Foucault 1973, S.520.

38 Vgl. Foucault 1973, S.11.

39 Vgl. Ruffing, Reiner: Michel Foucault. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008, S.33. Foucaults Interpretation und sein Umgang mit historischen Fakten ist stark umstritten. Zudem wird ihm ein Frankozentrismus unterstellt, der seine Perspektive stark einschränke. Diese Diskussion ist für das Thema der Arbeit jedoch nicht relevant und wird deshalb nicht ausgeführt.

40 Vgl. Foucault 1973, S.9f.

## 1.2 Foucaults Diskursanalyse

sich über die „Struktur der Ablehnung“<sup>41</sup> bestimmt. Der Wahnsinn wird zunehmend aus dem Diskurs ausgeschlossen und verkommt zum Schweigen; der Dialog mit dem Wahnsinn wird zum Monolog der Ratio über den Wahnsinn. Kommunikation kann kaum noch stattfinden, da sich die Vernunft weigert, die Sprache des Wahns anzuerkennen. Seine sich der Intersubjektivität versperrende Syntax gleicht einem unverständlichen „Gemurmel“<sup>42</sup>, wie es sich beispielsweise als Aufblitzen in den Werken von Hölderlin, Nerval, Nietzsche oder Artaud<sup>43</sup> zeigt.

Für Foucault ist eine Vernunft, die das ihr andere ausschließt, nur eine andere Form des Wahnsinns, denn schließlich habe sich der westlich-europäische Vernunfttypus nur in Konfrontation mit der Unvernunft herausbilden können. Die Vernunft verdankt also viele Erkenntnisse über sich selbst dem von ihr Ausgeschlossenen. Das Bild des Wahnsinnigen lässt sich mit einem Spiegel vergleichen, in dem der moderne Mensch „seine einfachen Mechanismen, die dringlichsten Bestimmungen seines Körpers“<sup>44</sup> anerkennt. In Folge dessen geht es eben nicht um das „ganz Andere“, sondern um die heimliche eigene menschliche Natur: „Da im Wahnsinn der Mensch seine Wahrheit entdeckt, ist seine Heilung von der Wahrheit und vom Grunde seines Wahns her möglich.“<sup>45</sup> Deshalb sollte es primäres Anliegen im Umgang mit dem Wahnsinn sein, ihn nicht bloß als virtuellen Punkt vor dem Horizont einer Heilung ernst zu nehmen, sondern sich „Leiden, Ausschweifungen, Müßiggang“ hingeben zu können.<sup>46</sup> Dabei ist sich Foucault durchaus der Problematik bewusst, dass sich die Möglichkeit des Subjektes zum Wahnsinn nur in der Katastrophe erschließt. Die Wahrheit des Wahns entzieht sich der Versöhnung und ist in letzter Konsequenz kaum lebbar.

Das große Projekt Foucaults ist, die Differenz von Vernunft und Wahnsinn zu umgehen, indem er die beiden im ursprünglichen Punkt Null zusammenführt und die Unterschiede zum diskursiven Konstrukt erennt. Diese Position macht er durch eine Meta-Vernunft stark, die kritisch über Geschichte und Dialektik steht. Genau diesem Problem versuchen Gilles Deleuze und Félix Guattari zu entkommen, wenn sie jeden Vernunftbegriff

---

41 Vgl. Foucault 1973, S.12.

42 Foucault 1973, S.12.

43 Vgl. Foucault 1973, S.536.

44 Foucault 1973, S.545.

45 Foucault 1973, S.546f.

46 Vgl. Sarasin 2005, S.24.

## 1.2 Foucaults Diskursanalyse

und damit auch jede Ausgrenzung aus der Vernunft zersetzen.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Vgl. Osinski 1983, S.42.

### 1.3 Deleuze/ Guattari: Schizo-Analyse und Rhizom

Die beiden Denker Deleuze und Guattari winden sich durch einen „intellektuellen Salto mortale“<sup>48</sup> aus dem Dilemma des Diskurses: Sie erkennen die Problematik in vollem Umfang an und wandeln sie programmatisch zur eigenen Position um. Anstatt vernünftig über den Wahnsinn reden zu wollen, wenden sie eine Art von Anti-Vernunft auf die Welt an. Ihre Theorie nimmt den Wahnsinn nur als Ausgangspunkt für eine ganze Ontologie:

Das gesamte Weltbild von Deleuze/ Guattari ist von einem maschinistischen Vokabular durchwebt, welches die bloß metaphorische Redeweise von „unbewussten Mechanismen“ und „psychischen Automatismen“ kritisch reflektiert.<sup>49</sup> Der Vorrang des Bewusstseins verschiebt sich zu Gunsten des Unbewussten, welches vorher traditionell als Repräsentation aufgefasst wurde. Jetzt erscheint dagegen gerade das Bewusstsein als Form der Repräsentation einer universellen Wunschmaschine:

„Es funktioniert überall, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechung. Es atmet, wärmt, ißt. Es schießt, es fickt. Das Es... Überall sind es Maschinen im wahrsten Sinne des Wortes: Maschinen von Maschinen, mit ihren Kupplungen und Schaltungen.“<sup>50</sup>

Der Begriff der Maschine ist in diesem Zusammenhang als multipler Funktionskreislauf bzw. als „System von Einschnitten“<sup>51</sup> relativ weit gefasst und begrenzt sich keineswegs auf technische Maschinen. Letztlich geht es ihnen ausschließlich um das kontinuierliche Schneiden von Strömen:

„Angeschlossen an die Organmaschine an eine Quellmaschine: der Strom, von dieser hervorgebracht, wird von jener unterbrochen. Die Brust ist eine Maschine zur Herstellung von Milch, und mit ihr verkoppelt die Mundmaschine. Der Mund hält die Schwebel zwischen einer Eßmaschine, einer Analmaschine, einer Sprechmaschine, einer Atmungsmaschine (Asthma-Anfall).“<sup>52</sup>

Der Mund als Essmaschine schneidet beispielsweise den anhaltenden Milchstrom und liefert als Quellmaschine einen neuen Strom an die Analmaschine. Die maschinellen

---

48 Osinski 1983, S.44.

49 Vgl. Schmidgen, Henning: Das Unbewusste der Maschinen. Konzeption des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan. München: Wilhelm Fink Verlag 1997, S.12.

50 Deleuze, Gille und Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt a.M: Suhrkamp. 1979, S.7.

51 Deleuze/ Guattari 1979, S.47.

52 Deleuze/ Guattari 1979, S.7.

### 1.3 Deleuze/ Guattari: Schizo-Analyse und Rhizom

Beziehungen zeigen sich hier in ihrer vollen Mehrdeutigkeit, so dass die Abtrennung von einer Maschine zur anderen willkürlich bleibt. Es handelt sich um eine binäre Reihenschaltung von zahlreichen Maschinen und Quell-Maschinen, die in alle Richtungen linear verläuft. Das optimale Kontinuum der Ströme, die „hylè“, besteht ausschließlich aus Einschnitten und Entnahmen und bezeichnet die reine Kontinuität der Materie. Der durch die ursprüngliche Maschine belebte Wunsch, bündelt bzw. koppelt die (Produktions-)Ströme mit den fragmentierten Partialobjekten. Diese Produktionssynthese charakterisiert sich durch die Konjunktion „und“ (nach dem Prinzip „und dann, und dann, und dann“) und zeigt sich so in ihrer vollen zulassenden Pluralität.<sup>53</sup>

Objektiv betrachtet lässt sich auch kein genereller Unterschied von Wunsch-, Quell- und Organmaschine festmachen. Alles bleibt relativ und es hängt von der angewandten Perspektive ab, ob ein Partialobjekt als Quelle eines Stromes, als dessen Verarbeitung oder als Produkt erscheint. In letzter Konsequenz lösen sich alle Unterschiede der Maschinen im „vollen organlosen Körper“ auf. Dieses an Artaud angelehnte Konzept entsteht aus der umfassenden Verbindung der Wunschmaschinen und ist ihnen immanent. Der organlose Körper ist ihre unorganisierte bzw. uncodierte Masse, die ihrem Funktionieren zugrunde liegt und in seiner Ursprünglichkeit unproduktiv und unkonsumierbar ist. Er ist im Gegensatz zu den konkreten Maschinen oder den Partialobjekten „voll“, er entzieht sich den Hohlkörpern, d.h. den leeren Gebilden der Repräsentation.<sup>54</sup> Stattdessen schreibt die Gesellschaftsmaschine, der sogenannte „Sozius“, seinen Code auf die Oberfläche des organlosen Körpers.

Zwischen den Wunschmaschinen und dem organlosen Körper besteht ein Konflikt, da sich der organlose Körper der Systematisierung und Hierarchisierung der Organe und Partialobjekte entziehen will. Darum stößt er die Wunschmaschinen ab, und erzeugt so die „Paranoiamaschine“. Nach dieser „Urverdrängung“ folgen abwechselnd Annäherungen und erneute Verdrängung, durch die „Wundermaschine“ und die „Junggesellenmaschine“ bzw. die „zölibatäre Maschine“, die schließlich zur Entstehung eines Subjektes auf der Oberfläche des organlosen Körpers führen. Dieses Subjekt steht jedoch nicht im Mittelpunkt, sondern bewegt sich am Rand der Wunschmaschine um ein namenloses

---

53 Vgl. Deleuze/ Guattari 1979, S.47.

54 Vgl. Schmidgen 1997, S.29f.

### 1.3 Deleuze/ Guattari: Schizo-Analyse und Rhizom

Zentrum.<sup>55</sup> Mit diesem Konstitutionsmythos des Subjektes stemmen sich Deleuze/ Guattari gegen den Mythos des Ödipuskomplexes und postulieren ein dezentrales, in sich vervielfältigtes Subjekt als „Teil aus Teilen“.<sup>56</sup>

Das Unbewusste wird bei Deleuze/ Guattari nicht mehr als triebbestimmt oder strukturell symbolisch aufgefasst, wie es bei Freud und Lacan der Fall ist, sondern arbeitet maschinenhaft. Im Reich des Unbewussten fallen Wunsch und Produktion als Bestreben zur Wunschbefriedigung zusammen und lösen sich in Produktion und Anti-Produktion (Wunschbefriedigung) auf:

„Denn das Unbewußte ist so wenig struktural wie imaginär, noch symbolisiert, imaginiert oder figuriert es. Es läuft, es ist maschinell. Weder imaginär noch symbolisch, ist es das wirkliche an-sich, das ‚unmögliche Wirkliche‘ und seine Produktion“<sup>57</sup>

Dadurch überwindet der *Anti-Ödipus* die Festschreibung des Unbewussten auf rein seelische Prozesse und schreibt ihm stattdessen die „Unmittelbarkeit einer gottgleichen Schöpfungskraft“<sup>58</sup> zu. Das Fließen der Ströme und die Wunschproduktion werden jedoch durch die Codierungen des Sozios behindert. Die Gesellschaftsmaschine affiziert und lenkt die Produktion durch ihre Territorialisierung, d.h. durch die Erschaffung von Räumen durch Markierungen bzw. Zeichen. Auf der Oberfläche des organlosen Körpers ergeben sich so Strukturen und Hierarchien, die nicht ohne weiteres wieder durchbrochen bzw. deterritorialisieren werden können. Diese Strukturen ermöglichen eine Inter-subjektivität und sind somit konstitutiv für jeden Vernunftbegriff.<sup>59</sup> Der Sozios verschiebt sich im Laufe der Geschichte vom „vollen Körper der Erde“, über Gott auf das Kapital, welches die despotische Übercodierung durch die abstrakte Axiomatik des Geldes ersetzt. Im Kapitalismus wird die Anti-Produktion an die Produktion gekoppelt, um so den Mehrwert in Form von künstlichem Mangel abzuschöpfen. So wird das Kapital als sich universal ausdehnender und sich die gesamte Produktion aneignender organloser Körper aufgebläht. Gleichzeitig zeigt sich im Kapitalismus eine universale Decodierungsmacht, die die Individuen in abstrakte Qualitäten (Arbeitsleistung, Grad der Nor-

55 Vgl. Schmidgen 1997, S.31.

56 Deleuze/ Guattari 1979, S.50.

57 Deleuze/ Guattari 1979, S.67.

58 Vgl. Takker-Scholz, Arnim: Die Schizoanalyse von Félix Guattari und Gilles Deleuze. In: Genealogica. Hrsg. v. Rudolf Heinz. Bd.33, Essen: Die blaue Eule 2004, S.25-27.

59 Vgl. Teschke, Henning: Sprünge der Differenz. Literatur und Philosophie bei Deleuze. Berlin: Matthes & Seitz 2008, S.315.

### 1.3 Deleuze/ Guattari: Schizo-Analyse und Rhizom

malität, Intelligenz) zerlegt. In diesem Prozess kann der regulierende Staat Kompetenzen von Macht und Kontrolle aufgeben und z.B. alte soziale Zwänge aufheben, da diese nicht mehr für die gesellschaftliche Produktion benötigt werden.<sup>60</sup> Durch diese schizophrenogene Tendenz bringt der Kapitalismus den „Schizo“ hervor, der allerdings sofort durch stabilisierende Reterritorialisierungen wieder ausgegrenzt und eingesperrt wird, wodurch sich der Schizo als Autist und Katatoner auf seinen verstummten organlosen Körper zurückzieht. Auf der anderen Seite sperrt sich die Schizophrenie schon immanent gegen jedes Integrationsbemühen in den Produktionsprozess der Rationalität und relativiert so einseitige Schuldzuschreibungen.<sup>61</sup>

Bei dem Versuch diesem Prozess zu entkommen, so Deleuze/ Guattari, haben alle bisherigen Ansätze und Denksysteme versagt. Sowohl Psychoanalyse, Psychologie als auch die reale Antipsychiatrie haben zwar alte Repräsentationen des Bewusstseins zerstört, allerdings nur um sie durch neue Repräsentationen zu ersetzen. Auf diese Weise wird das frei strömende Unbewusste wieder objektiviert und durch widersprüchliche Dualismen behindert. Die Aufhebung dieses Dilemmas kann schließlich nur die Schizo-Analyse leisten, die sich mit dem Prinzip der Schizophrenie von dem Assoziationsgedanken der Psychoanalyse absetzt. Die Dissoziation ist für Deleuze/ Guattari das Mittel, die Deterritorialisierung des kapitalistischen Sozios voranzubringen<sup>62</sup>, damit das „Halseisen des Ödipus birst und überall wieder die Kraft der Wunschproduktion spürbar wird“.<sup>63</sup> Der *Anti-Ödipus* lässt sich dabei von keiner Ideologie vereinnahmen, sondern strebt die konsequente Postmoderne an. Heinze betont entgegen einer versuchten Instrumentalisierung der Rezeption von der politischen Linken den „anarchischen Hyperliberalismus“<sup>64</sup> dieses Werkes.

Jenseits der gängigen Gegensätze von Präsenz/ Absenz, Subjekt/ Objekt usw. wird ein Vitalismus der Maschinen stark gemacht, der sich in der Terminologie (Ströme, Fließen,

---

60 Hesper, Stefan: Schreiben ohne Text. Die Prozessuale Ästhetik von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S.65.

61 Vgl. Takker-Scholz 2004, S.31-33. An dieser Stelle berühren sich die Theorien von Foucault und Deleuze/ Guattari, wenn es um das Phänomen der Ausgrenzung aus dem Diskurs bzw. der Gesellschaftsmaschine geht. Vgl. dazu Deleuze/ Guattari 1979, S.415.

62 Osinski 1983, S.43.

63 Deleuze/ Guattari 1979, S.67.

64 Vgl. Heinz, Rudolf: Was ich am „Anti-Ödipus“ immer schon nicht verstand und immer noch nicht verstehe. In: Texte. Psychoanalyse. Ästhetik. Kulturkritik. (2000) H.2. Wien: Passagen, S.75-92, S.84.

### 1.3 Deleuze/ Guattari: Schizo-Analyse und Rhizom

Intensität, Kräfte etc.) ausdrückt. Neue Oppositionen (Präsenz/ Repräsentation, Paranoia/ Schizophrenie und molar/ molekular) werden konstruiert, die sich in ihrer begrifflichen Schärfe und inhaltlichen Unschärfe dem Sog der Reterritorialisierung entziehen sollen. Die Schizo-Analyse will die Maschinenhaftigkeit des Unbewussten freilegen und durch „absolute Decodierung“ die ungehemmte Wunschproduktion des organlosen Körpers ohne Phantasmen, Signifikanzen und Subjektivierungen wiedererlangen. Damit unterläuft Deleuze/ Guattaris Schizophreniekonzeption den klassischen Krankheitsbegriff. Sie ist im *Anti-Ödipus* eben keine sozial bedingte oder psychogene Erkrankung, sondern wird mit einer prozessualen Produktion von Produktionen bzw. künstlerischen Kreation in Verbindung gebracht. Damit eröffnet sich schon die Nähe von Kunst und Wahnsinn. Kunst gehört zu den Möglichkeiten, ein autonomes Individuum zu entwerfen, das sich von der Autorität der Gesellschaftsmaschine lösen und sich selbst decodieren kann. Die Positionen von Kunst und Wahn vereinen sich in Nietzsches Zarathustra, der das Chaos als Wunsch oder Wahn bejaht:

„Diese Menschen des Wunsches sind wie Zarathustra. Ungeahnte Leiden, Schwindel und Krankheit kennen sie. Sie haben ihre Gespenster. Aber solcher Mensch erschafft sich als freier, unverantwortlicher, als einsamer und fröhlicher Mensch, der endlich fähig ist, ohne Erlaubnis in seinem Namen etwas Einfaches zu sagen und zu tun.“<sup>65</sup>

Der Schizophrene leidet also nicht an seiner Schizophrenie selbst, da sie ihm zum Durchbruch seines produktiven Selbst verhilft. Er leidet vielmehr an der „erzwungenen Unterbrechung des Prozesses oder seiner Fortsetzung ins Leere“<sup>66</sup>. Die Gewalt der Anstalten, die die Schizophrenen zu „Jammergestalten“<sup>67</sup> verkommen lässt, ist unterdessen zwar nicht intendiert, aber dennoch existent. Deleuze und Guattari geht es um die Freiheit von Kranken und Gesunden, die zu guter Letzt die nichtexistente Freiheit des Unbewussten ist.<sup>68</sup> Letztes utopisches Ziel ist das Erreichen der „neuen Erde“<sup>69</sup> im Zusammenschluss von Wahnsinn, Kunst und Wissenschaft. Aber selbst Deleuze/ Guattari erheben Zweifel an der Möglichkeit einer universellen Befreiung der Wunschströme durch den Schizo, da unklar bleibt, auf welcher Produktionsbasis die Wunschmaschinen den

---

65 Deleuze/ Guattari 1979, S.169.

66 Deleuze/ Guattari 1979, S.470.

67 Deleuze/ Guattari 1979, S.11.

68 Vgl. Osinski 1983, S.45.

69 Deleuze/ Guattari 1979, S.416.

### 1.3 Deleuze/ Guattari: Schizo-Analyse und Rhizom

vollen Körper errichten sollen. Außerdem mündet die „halluzinatorische Reise“ des Schizos, die durch die Nähe zur materiellen Wirklichkeit die Totale aller möglichen Seinszustände durchlebt, in der Selbstaflösung des Bewusstseins und damit im Tod. Dieses Ende schiebt sich nur durch die Dysfunktionalität der Wunschmaschinen auf, die den Todestrieb nicht ganz realisieren können und deren Produktivität sich ins Unendliche verlängert.<sup>70</sup>

Es fällt nicht schwer, die Verbindung von Schizo-Analyse zur Sprachphilosophie von Deleuze/ Guattari zu schlagen, da der Prozess der Schizophrenie in der „absoluten Decodierung“, also in einer Art Entzifferung oder Zeichenauflösung bzw. in einem Leseprozess besteht. Gerade Sprache ist der Bereich, in dem sich der Wahnsinn hauptsächlich zeigt und in dem der Konflikt zwischen Vernunft und Wahn anzusiedeln ist. Darum liegt der Schlüssel zur Auflösung dieses Dualismus in einer grundlegenden Sprachkritik, die das binäre Verhältnis der Repräsentation zur Welt bzw. des Signifikanten zum Signifikat angreift. Deleuze und Guattari deuten Sprache als Träger eines kulturell-sozialen Weltbildes bzw. als „kollektives semiotisches Äußerungsgefüge“, welches sich aus verschiedensten Codes zusammensetzt. Durch De- und Reterritorialisierungen entstehen eventuelle Modifikationen der Verhältnisse. Hieran zeigt sich der Zusammenhang von (sprachlich-) semiotischer Codierung und wahrgenommener Realität. Sprache kann innerhalb der Schizo-Analyse als Netz von semiotischen Koordinaten zu primärer Markierung von Macht gefasst werden. Sie bildet also keinen unabhängigen Code, sondern ist verwoben mit wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Zeichengefügen.<sup>71</sup> Analog zur objektiven Undifferenzierbarkeit von Maschinen und Strömen, lässt sich auch Sprache nicht als isolierte Entität fassen. So ist beispielsweise die ödipale Codierung der Grund dafür, dass der Schizo gesellschaftlich ausgegliedert und pathologisiert wird. Der Autorität des Begriffs als Verweis auf die Transzendenz, das Über-Ich oder Gott setzen Deleuze/ Guattari die Metapher des „Rhizoms“ entgegen. Rhizome sind vielfach ineinander verschlungene (Anti-)Strukturen, die dem Dualismus (von Baum und Wurzel) den monistischen Pluralismus (des krautigen Geflechtes) entgegensetzen. Es bildet sich

---

70 Vgl. Takker-Scholz 2004, S.36f.

71 Vgl. Takker-Scholz 2004, S.45.

### 1.3 Deleuze/ Guattari: Schizo-Analyse und Rhizom

ein „Chaosmos“, ein Zustand, in dem sich Chaos und Ordnung nicht mehr ausschließen und in dem keine eindeutigen Zuordnungen mehr stattfinden können.<sup>72</sup> Dem Einheitsdenken wird das Prinzip der Mannigfaltigkeit entgegengesetzt:

„nur wenn die Vielheit tatsächlich als Substantiv, als Mannigfaltigkeit, behandelt wird, hat es zum Einen als Subjekt oder Objekt, als natürliche oder geistige Realität, als Bild oder Welt keine Beziehung mehr. [...] Eine Mannigfaltigkeit hat weder Subjekt noch Objekt, sondern nur Bestimmungen, Größen, Dimensionen, die nicht wachsen, ohne dass sie sich dabei verändert (die Kombinationsgesetze wachsen also mit der Mannigfaltigkeit)“<sup>73</sup>

Im Rhizom ist jeder Punkt nicht-linear mit allen anderen verbindbar, da die Barriere zwischen Signifikanten und Signifikat gesprengt wurde. Es finden sich überall asignifikante Brüche von Segmentierungs- und Fluchtlinien, die sich niemals auf einen ursprünglichen Ausgangspunkt zurückführen lassen. Dieses Netzwerk der Verweisung hat die Form eines Labyrinthes ohne Anfangs- und Zielpunkt, so dass alle möglichen Positionen zueinander in gleicher Relation stehen.<sup>74</sup>

Die ideale Semiotik ist damit unmittelbar und asignifikant und entspricht eher einem kollektiven und polyvoken Aussagegefüge. Man erahnt schon, dass eine solche Sprache eng mit der unmittelbar funktionierenden Wunschmaschinerie des Schizos zusammenhängt. Der für alle Möglichkeiten geöffnete Bedeutungshorizont der Schizo-Sprache zielt auf die absolute Decodierung und damit auf die Unterminierung des autoritär-kontrollierenden Sozios. Die Schizo-Analyse arbeitet also gegen Redundanzen auf Ausdrucks- und Inhaltsebene, die unsere Wahrnehmung unbewusst rhythmisieren<sup>75</sup> und so anstatt das Molekulare herauszuarbeiten eher das Molare (Hierarchien und Strukturen) verbreiten.

Vor der Folie einer Texttheorie, die den Text eigentlich auflösen will, damit die Wörter sich vom Textsein loskoppeln und anderweitig wieder ankoppeln können, muss auch die Rolle des Buches ganz neu gesucht werden. So polemisch Deleuze/ Guattari auch gegen das Buch ins Felde ziehen, so unverzichtbar bleibt es für sie. Das Buch kann nicht mehr am Modell der linearen Folge der Schrift und Handlung gelesen werden, sondern orientiert sich am Rhizom: Gleichzeitigkeit, Harmonik, Melodik und Rhythmik stehen im

72 Vgl. Deleuze, Gille und Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II. Berlin: Merve-Verlag 1997, S.15f. und S.424-476.

73 Vgl. Deleuze/ Guattari 1997, S.18.

74 Vgl. Takker-Scholz 2004, S.38.

75 Vgl. Hesper 1994, S.79.

### 1.3 Deleuze/ Guattari: Schizo-Analyse und Rhizom

Vordergrund. Es ist vom Intertext zum Hypertext, zur Sammlung von Spuren geworden, die untereinander beliebig verknüpft werden können. Genau wie die chaotische Welt, von der es Abbild sein will, muss das Buch selbst als Maschine oder als Agencement bzw. Gefüge verstanden werden. Es kann nur bedeuten, wenn es durch eine Gebrauchsanweisung zum funktionieren gebracht wird, die von außen gegeben wird. Die semiotische Spur lässt sich dementsprechend auch nur maschinenhaft technisch auslegen und sträubt sich dagegen, selbst Schrift oder Meta-Schrift zu sein. Sie spiegelt also nicht einen Sinn wie eine Kopie wider, sie ist eher mit einer Landkarte vergleichbar, die einen möglichen Weg durch das rhizomatische Geflecht anzeigt. Im Gegensatz zur Kopie will die Karte nicht reproduzieren, also keine Redundanzen erzeugen. Sie produziert und konstruiert ein Unbewusstes und unterstützt so die Freisetzung des organlosen Körpers auf einer Konsistenzebene.<sup>76</sup>

An dieser Stelle überschneiden sich die Schizo-Analyse und Literaturinterpretation wieder. Genau wie die Ströme der Wunschproduktion sollen die Ströme der Interpretation offen gelassen werden und sich von Hierarchien, Strukturen oder dem gekerbten Raum hin zur Pluralität des organlosen Körpers bewegen. Für ein Buch bedeutet dies, dass herkömmliche Strukturen hintergangen werden müssen bzw. dass es mit dem Auge des Schizos gelesen werden muss. Das Labyrinth der Rhizome soll aufgedeckt werden, um ihre „konstruktivistische[] Mächtigkeit wie Auflösbarkeit“<sup>77</sup> zu enthüllen.

---

76 Vgl. Deleuze/ Guattari 1997, S.23f.

77 Hesper 1994, S.80.

## 2. Gerhard Roth: Das Labyrinth

### 2.1 Die Suche nach Wahnsinn

In der Debatte um den Wahnsinn scheint eine Sackgasse erreicht zu sein. Man könnte meinen, es sei bereits alles gesagt worden oder aber es ließe sich gar nichts über dieses Thema sagen. Die Stagnation machte sich lange in der Literatur bemerkbar, die nach dem Höhepunkt ihrer Faszination für den Wahn in den 70ern schlagartig das Interesse verlor. Rainald Goetz setzt mit *Irre* einen vorläufigen Schlusspunkt der Diskussion, in dem er die gängigen Positionen ad absurdum führt und den Fokus auf das anarchische und unmittelbar anschauliche Erleben der Welt legt. Alle theoretischen und hochtrabenden Überlegungen werden als „Gerede, angelesenes Zeug“<sup>78</sup> abqualifiziert und die Verfechter der Antipsychoiatrie werden dabei nicht mehr ernst genommen:

„Kunst und Revolte, die interessieren mich null, ist das klar, absolut null. Und wenn du willst, dann kannst du ja mal vorbeikommen in die Klinik. Dann zeig ich dir'n Irren. Dann zeig ich dir die Irren. Dann kannst du mal sehen. Die Irren sind nämlich irr. Die sind keine Künstler oder Revolutionäre. Die sind einfach irr. Da kann mir kein Laing mit seiner Hirnwix kommen. Die Irren sind irr. Kannst du gern besichtigen. Und irr ist null Kunst, null Revolte. Arme Teufel sind die Irren, die ärmsten Teufel, die ich kenne, sind die Irren.“<sup>79</sup>

Direkte sinnliche Erfahrungen werden hier gegenüber praxisfernen Theoriegebäuden stark aufgewertet. Wahnsinn lässt sich nicht sprachlich vermitteln, sondern er muss in den konkreten Situationen des klinischen Alltags angeschaut werden. Allerdings geht es Goetz nicht darum, die Antipsychoiatrie rational zu widerlegen und sich somit unmittelbar am Diskurs zu beteiligen. Er möchte ihn vielmehr durch den verbalen Ausdruck von Wut, Hass und Verzweiflung überbieten. Dem Reden über den Wahnsinn wird ein wahn-sinnsnaher Diskurs entgegengesetzt, der mehr Wert auf expressive Wahrheiten und anarchische Vitalität als auf abstrakte Kenntnisse und Theoreme legt.<sup>80</sup>

#### 2.1.1 Wahn als kulturelle Konstante

Mit diesem Endstand gibt sich Gerhard Roths *Das Labyrinth* nicht zufrieden. 22 Jahre

---

78 Goetz, Rainald: *Irre*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S.79.

79 Goetz 1983, S.32.

80 Vgl. Anz 1989, S.138f.

## 2.1 Die Suche nach Wahnsinn

nach dem Erscheinen von *Irre* wühlt Gerhard Roth noch einmal im Zettelkasten des Wahnsinns und konstatiert, dass sich das Thema trotz aller Schwierigkeiten nicht ad acta legen lässt. Das gesamte Buch gibt sich als eskapistische Suche nach Entrückung, welche unter der Oberfläche der Normalität untrennbar mit der menschlichen Kultur verbunden ist. Alle Kunst- und Literaturgeschichte lässt sich demzufolge als Geschichte des Wahns oder einer „allgemeine[n] Sehnsucht nach Verrückung“ (LA S.302) interpretieren, da sich die Zerstörung und Neuerfindung von Wirklichkeit in den Kunstwerken aller Epochen wiederfindet:

Ich fand Spuren, Elemente und Gesetze meiner Hypothese besonders in den Werken von Aischylos, Sophokles und Euripides, Apuleius, Petronius Arbitrator und bei vielen anderen Dichtern der Antike, in den Werken Dantes, Goethes, Cervantes', William Blakes, Edgar Allan Poes, Baudelaires, Lautréamonts, Artauds, Batailles, de Sade, Alfred Jarrys, Genets, der Surrealisten, Huysmans, Rimbauds, Mallarmés, Villon, Thomas de Quinceys, Aldous Huxleys, Novalis', E.T.A. Hoffmanns, Kleists, Büchners, Stiffers, Dostojewskijs, Gogols, Ambrose Bierce', Strindbergs, Raymond Roussels, Melvilles, Laurence Sterne oder Ezra Pounds, Joyce', Virginia Woolfs, Becketts, Burroughs', Kafkas, Günter Grass' und Marquez', Borges' und Thomas Bernhards, Ingeborg Bachmanns und Konrad Bayers, um das Gedankengebäude wenigstens in groben Umrissen sichtbar zu machen. (LA S.302f.)

Eine ebenso lange Aufzählung von Malern und bildenden Künstlern folgt. Was der Kritiker Erich Klein des Namedroppings und der „essayistisch ausgewalzten Bildungsbürokratie“<sup>81</sup> überführen will, illustriert jedoch eigentlich die tiefe Verankerung des Wahnsinns in der Kultur. Die Liste wäre sicher beliebig fortsetzbar. Vor dieser Folie können sogar Sophokles, Goethe und Bataille in einem langen Atemzug genannt werden, was bei der Heterogenität der Dichter bereits eine kleine Pointe darstellt. Hinter der Auflistung der Rezeption des Wahnsinns, wahnsinnigen Künstlern und „kranker“ Kunst, verbirgt sich ein noch weitreichender Gedanke: Die Kunst wird durch ihre Absicht, „die dargestellte Wirklichkeit suggestiver zu gestalten als die sogenannte Alltäglichkeit“ (LA S.302) wesentlich zum Komplizen der Verrücktheit. Da ähnliche Strukturen auch in Religion und Geschichtsschreibung zu entdecken sind, deklariert der Roman den Wahnsinn zum weitreichenden Welterklärungsmodell. Er ist die Konstante, die der menschlichen Kultur unhintergebar eingeschrieben ist und übersteigt somit die Dimension bloßer Abnormität. Im Gegensatz zum Standpunkt von Goetz' *Irre* soll die Verwandtschaft von Kunst und Wahnsinn also nicht abgelegt, sondern neu bewiesen werden.

---

81 Klein, Erich: Rauch ohne Feuer. In: Falter: 11.2.2005.

## 2.1 Die Suche nach Wahnsinn

Doch während die Liste der Wahnsinnsrezeptionen aus Kunst und Literatur gegen unendlich tendiert, werden die Naturwissenschaftler völlig ausgeblendet, da sie „ohnedies in einer Welt mit anderem Begriffssystem leben, die Physiker, Mathematiker, aber auch die Schachweltmeister“ (LA S.304). Diese beiläufige Auslassung zeigt eine doppelbödi-ge Kapitulation vor den Naturwissenschaften mit ihren hochgehaltenen „harten Fakten“. Zum einen deutet sich an, dass sie den Wahnsinn aus ihrer inneren Struktur heraus nicht ausreichend rezipieren können, da sie sich der Interpretation der Wirklichkeit und nicht ihrer Neuerfindung verschrieben haben. Die Wissenschaft beansprucht die Seite der Vernunft und definiert ihre Grenzen. Sie beschränkt sich auf die begriffliche Bestimmung des Wahnsinns und versucht ihn zu objektivieren und zu therapieren, anstatt ihn aus dem Innern erleben zu wollen.<sup>82</sup> *Das Labyrinth* unterläuft ein solche plakative Position poetisch durch eine kalkulierte Unschärfe.<sup>83</sup> Anders herum mangelt es nämlich auch dem Schriftsteller an Verständnis für die Gegenseite, da Künstlern und Kulturschaffenden oft die exakte Begriffswelt der Wissenschaften hinderlich und un kreativ erscheint.<sup>84</sup> Diese Resignation gegenüber der Möglichkeit einer Integration von wissenschaftlichem und künstlerischem Diskurs über den Wahnsinn scheint angesichts des erbitterten Streites unter Literaturwissenschaftlern und Psychologen in den 70ern zumindest nachvollziehbar.<sup>85</sup>

*Das Labyrinth* kann deshalb – als eine von vielen Dimensionen des mehrfach in sich gebrochenen Werkes – als Versuch der Figur des Schriftstellers gelesen werden, eine literarische Studie über den Wahnsinn zu verfassen:

---

82 Vgl. Foucault 1973, S.9-12.

83 Der Zyklus *Orkus* um den Roman *Das Labyrinth* hat nicht wie sein Vorgänger *Die Archive des Schweigens* die Chaostheorie gewählt, sondern die Heisenbergsche Unschärferelation. Dies führt dazu, dass auch *Das Labyrinth* vergleichsweise geordnet erscheint, jedoch viele Sachverhalte in einer unentschiedenen Schwebelage verharren. Je nachdem von welchem Blickwinkel oder welcher Distanz man sie betrachtet, führen sie zu völlig unterschiedlichen Ergebnissen. Vgl. Schütte, Uwe: Zumindest den Versuch, die vorgeschriebene Form zu durchbrechen, will ich wagen. Gerhard Roth: *Das Labyrinth*. In: Grundbücher der Österreichischen Literatur seit 1945. München: Zsolnay 2007, S.293-300, S.298.

84 Vgl. Snow, Charles P.: *The two cultures*. Hrsg. v. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press <sup>11</sup>2008, S.50-64.

85 Vgl. Osinski 1983, S.5-7.

## 2.1 Die Suche nach Wahnsinn

„Seit 30 Jahren arbeite ich an einer Abhandlung unter dem Titel „Wahn und Sinn – Vom Sinn und Unsinn des Wahns“. Hunderte Informationen habe ich darüber in meinen Notizbüchern und auf Karteikarten festgehalten, Hunderte Kopien aus Büchern angefertigt, Hunderte Gespräche mit Nervenärzten, Pflegern, Patienten, Schriftstellern, Künstlern, aber auch mit sogenannten normalen Menschen geführt, um die es mir ja geht. Ich komme zu dem Ergebnis, daß die normalen Menschen ihr Leben lang auf der Suche nach dem Wahnsinn sind, den sie ebenso fürchten wie sie ihn herbeiwünschen.“ (LA S.299)

Die Ausdauer mit der diese „Wahnsinns-Studie“ (LA S.300) betrieben wird, zeigt nicht nur die Monomanie des Schriftstellers bzw. seine Fixierung auf dieses eine Sujet, sondern unterstreicht auch seine Schwierigkeiten, diesen ausufernden Diskurs auch nur einigermaßen begrifflich zu fassen. Alle Bemühungen der drei Jahrzehnte andauernden Arbeit münden ausschließlich in der Erkenntnis, dass sowohl Suche als auch die Angst vor dem Wahn eine Art *conditio humana* darstellen.

Die Studie des Schriftstellers kann aufgrund der beschriebenen Problematik nicht rein wissenschaftlich sein, sondern muss sich dem Wahnsinn auch auf künstlerischer Ebene nähern. Legt man diese Lesart auf *Das Labyrinth* an, kann man es als den Versuch einer Hybridgattung aus Roman und wissenschaftlicher Arbeit interpretieren. Derart ließen sich auch die angefügte Bibliographie und der seltsam anmutende Fußnotenapparat erklären. Letzterer besteht aus einer Mischung von persönlichen Notizen verschiedenster Figuren und teilweise hilfreichen, teilweise „überflüssigen“ Hintergrundinformationen und historischen Fakten. So fragwürdig und umstritten der Gebrauch von Fußnoten in einem literarischen Text auch ist, so gelingt mit ihnen doch die Andeutung der Grenzüberschreitung von literarischer Produktion und wissenschaftlicher Rezeption. Auf 83 Seiten des Romans erscheinen diese Fußnoten und schwellen „im letzten Drittel gleich einer Coda raumgreifend“<sup>86</sup> an, so dass ein historiographisch-kommentierender Subtext entsteht, der die Bezüge und Erklärungen in einem Raum zwischen dem eigentlichen Text und dem Außen des Romans ansiedelt. Es entsteht der Eindruck, *Das Labyrinth* sei ein einziger Zettelkasten oder in diesem Fall eine „Wahnsinns-Archiv-Wohnung“ (LA S.300) des Schriftstellers, in der die Materialien und Quellen auf eigenwillige Weise geordnet vorliegen. Die Abhandlung „Wahn und Sinn“ ist so als zusätzliche Ebene über dem gesamten Roman mitlesbar und führt sich gleichzeitig selbst ad absurdum.

Diese Art von Arbeit stößt sich radikal von der Studie ab, die Pollanzy über seinen Mit-

---

86 Brus, Günther: Leben und nicht daran denken. In: Die Presse: 22.1.2005.

## 2.1 Die Suche nach Wahnsinn

arbeiter, Patienten und Widersacher Stourzh zu schreiben gedenkt. Auch Pollanzys „wissenschaftlichen Arbeiten“ liegt „eine Summe aus Fragmenten“ zugrunde, die aber dann berufsbedingt die „Verpflichtung zu einer vorgeblichen Objektivität eingehen müssen“ (LA S.120). Die Allgemeinverständlichkeit der Vernunft beschränkt die wissenschaftlichen Texte, die ihre ursprüngliche Fragmentnatur aufgeben müssen. Resigniert konstatiert der Psychiater dann doch in einer Fußnote, dass er alle seine Veröffentlichungen im Nachhinein für gescheitert erklären musste (vgl. LA S.120). Er realisiert, dass er die geforderte Objektivität nicht einlösen kann und stattdessen – wie in seinem Berufsstand üblich – nur Irrtümer festhält. Als Psychotherapeut ist Pollanzky täglich einem Umfeld ausgesetzt, das seine Sehnsucht nach Wahnsinn und Subjektivität zwar bestärkt, aber gleichzeitig eine Realisierung unmöglich macht. Mit seinen Selbstzweifeln wächst auch die Bewunderung für den Patienten Lindner, dessen Stil der Kunstproduktion ihm erfolgversprechender erscheint:

„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. Ist nicht Lindners Vorgangsweise (trotz kryptischen Inhalts) aufschlußreicher, um nicht zu sagen, „richtiger“ als meine vorgebliche Objektivität? Eine Objektivität, die nur Hypothesen hervorbringt, die ihrerseits von anderen Hypothesen abgelöst werden? (LA S.120)

Lindners Art zu schreiben entspricht der reinen Subjektivität. Er richtet sich nicht nach Konventionen der literarischen Tradition, der Sprache oder des Verstehens. Der konsequente Regelbruch erzeugt eine Vielzahl von neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die innerhalb fester Formen und Regeln kaum zugänglich wäre. Daraus ergibt sich die Faszination für die schizophrene Textproduktion, weil sie näher am eigentlichen Subjekt liegt. Die Schizo-Literatur ist deshalb ein Sinnbild für entfesselte Kreativität, die die Verwandtschaft von Genie und Wahnsinn verdeutlicht. Als Form der Art Brut oder Outsider Art vertritt sie ein Kunstverständnis jenseits der Tradition.<sup>87</sup> Sollte es eine geniale Kunst oder Literatur wirklich geben, dann bei den unabhängig von jeder Beeinflussung entstanden Werken von psychiatrischen Patienten. Ihre gesamte Kreativität basiert auf individueller Begabung in Verbindung mit psychotisch induzierten Bewusstseinsverände-

---

<sup>87</sup> Vgl Jean Dubuffet, Art brut: Vorzüge gegenüber der kulturellen Kunst. In: Derselbe, Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen. Schriften Bd.1, Bern u. Berlin: Gachnang & Springer 1991, S. 86–94.

## 2.1 Die Suche nach Wahnsinn

rungen, statt auf der Kopie von bereits bekannten Stilmerkmalen.<sup>88</sup> Pollanzy bemerkt über die Patienten im „Haus der Künstler“ in Gugging:

„Ihr Charakteristikum ändert sich auch in vielen Jahren nicht, jeder hat seine eigene Handschrift, und es ist bemerkenswert, daß sie schon seit Jahrzehnten zusammen sind, ohne daß einer von dem anderen etwas übernommen hätte.“ (LA S.108)

Die schizophrenen Künstler scheinen gegen jeden Fremdeinfluss immun zu sein, seien es die künstlerischen Kollegen oder die Meinungen von Außenstehenden. Gerade auf Pollanzy, der sich nur schwer von den Erwartungen an ihn selbst befreien kann, wirkt eine solche Denkweise beeindruckend. Der Psychiater wird somit zum größten Kritiker seiner eigenen Methode und zum Befürworter eines radikal subjektiven Schizo-Stils. Aber während Pollanzy einerseits mit dem Wahnsinn liebäugelt, ist er andererseits derjenige, der Stourzh Einweisung in die „Anstalt für geistig abnorme Rechtsverbrecher“ (LA S.449) vorschlägt. Ob er hierbei die letzte Konsequenz aus der Rivalität mit Stourzh zieht, ob er den vermeintlichen Verpflichtungen seines Berufs folgt oder ob er tatsächlich aus Überzeugung handelt, lässt der Roman offen. Immerhin entschließt sich Pollanzy, dem Krankenbericht über Stourzh „etwas Novellistisches“ beizufügen und „die vorgeschriebene Form zu durchbrechen“ (LA S.121). Mit diesem Ansatz bewegt er sich zumindest ein wenig auf die Herangehensweise des Schriftstellers zu.

An Pollanzy und Linder zeigen sich zwei Grundmodelle des Schreibens: der wissenschaftlich-objektive und der schizophren-subjektive Stil. Beides wird in *Das Labyrinth* problematisiert. Pollanzy selbst zählt die Schwächen und Probleme der Wissenschaft auf, ist fasziniert von der „Wahrheit“ des Anderen der Vernunft, weiß aber gleichzeitig um die unverständliche und hermetische (vgl. LA S.120) Privatsprache dieser Wahrheit. Darum versucht der Schriftsteller im stilistischen Spagat, beide Modelle mit einander zu verbinden. Der Roman, für den die Figur des Schriftstellers eine fiktive Autorschaft übernimmt,<sup>89</sup> oszilliert zwischen Fakten über Kunst, Geschichte und Medizin, poetischen Strukturen der Relativierung und Distanzierung und subjektiven Äußerungen, die sich ergänzen und widersprechen. Er bewegt sich an der Grenze der Nachvollziehbar-

88 Vgl. Schütte 1997, S.168.

89 Die Ermittlung des Erzählers ist durchweg problematisch und wird im Verlauf dieser Arbeit noch ausdifferenziert. Es scheint jedoch der Fall zu sein, dass der Schriftsteller in den Büchern Vier bis Sechs die Rolle des Erzählers einnimmt, und somit auch die vorherigen Bücher durch ihn vermittelt wurden.

## 2.1 Die Suche nach Wahnsinn

keit, nicht weil die Sprache oder der Inhalt kryptisch wie Lindners Werk wären, sondern weil die ständigen Brechungen und Rücknahmen Irritationen erzeugen, die sich von einer objektiven Schreibweise abstoßen wollen.

### 2.1.2 Hinterfragung der Normalität

Karl-Markus Gauss bemerkt richtig, dass der Roman nicht zwischen Wirklichkeit und Wahnsinn unterscheiden will, sondern „ein ausufernder Versuch über den inneren Zusammenhang, nein, die geheime Identität von beidem“<sup>90</sup> ist. Darum muss der Dualismus von Wahn und Vernunft vollständig unterwandert und jede Konstruktion eines verbindlichen Normalitätsbegriffes, von dem ausgehend das Andere der Vernunft ausgegrenzt werden könnte, angegriffen werden. Das geschieht hauptsächlich dadurch, dass die Willkür der Grenzziehung aufgedeckt und die moralischen Implikationen der Normalität ad absurdum geführt werden.

Für Stourzh bedeutet Normalität allein die Kunst, sich anzupassen und sich möglichst unauffällig zu verhalten: „Rasch lernt man sich zu verstellen und in der Verstellung die Normalität zu empfinden“ (LA S.237). Sie ist für ihn keine absolute Größe, sondern eine Form der Anpassung, um die eigenen Überzeugungen und Wünsche geschickt vor anderen zu verbergen. Besonders an Universitäten würde diese soziale Kompetenz vermittelt:

„Es gibt keine verdorbeneren Menschen als die Mitarbeiter eines Institutes für Geisteswissenschaften an der Universität, die sich ängstlich verkriechen, dann wieder die Stellung halten, je nachdem, wozu ihnen ihr Überlebensinstinkt rät.“ (LA S.237)

Stourzh spielt an dieser Stelle mit dem Vokabular des Wahnsinnsdiskurses. Er verkehrt die Position der Aufklärung, die den Wahnsinn mit der triebhaften Natur assoziiert, und ernennt gerade die Vernunft zum „Überlebensinstinkt“. Durch diese nietzscheanisch anmutende Verdrehung der Wertigkeit, verliert die Ratio ihre Metaphysik und wird zur wertneutralen Klugheit. Das Normale wird dadurch zur Fähigkeit erklärt, in sich geschickt an einer beliebigen sozialen Konstruktion auszurichten und sich mit dieser Zweckerationalität abzufinden. Einen Eigenwert der Normalität, der sie gegenüber dem

---

90 Gauss, Karl-Markus: Kalkulierte Verwirrung. In: Neue Züricher Zeitung. 24.2.2005.

## 2.1 Die Suche nach Wahnsinn

Wahnsinn aufwerten würde, sucht man vergebens.

Diese Perspektive relativiert sich wieder, wenn man bedenkt, dass sich aus der Sicht eines vermeintlich psychisch Kranken stammt. Aber selbst Pollanzky, der Leiter der Anstalt Gugging, überschreitet kontinuierlich die Grenze der sogenannten Normalität. Er versorgt sich selbst mit Amphetaminen und Benzodiazepinen, um mit der „Arbeit rascher voranzukommen“ (LA S.134) und flüchtet sich häufig in den Alkohol. Durch diese eskapistischen Tendenzen entdeckt er den Wahnsinn auch in sich selbst: „Der Wahn ist untrennbar mit dem Ich verbunden, mit meiner Existenz“ (LA S.131). Auch der Psychiater kann sich nicht zu den Normalen zählen und spürt im Gegenzug gerade das Verlangen nach Abweichung. Als er sich den Kellner des Palmenhauses als Patienten im „Haus der Künstler“ vorstellt, entgleiten ihm die Kriterien der Normalität völlig: „Er würde nicht auffallen mit seiner Eigenart, die Lippen zu bewegen, wenn er das Wechselgeld abzählt“ (LA S.131). Mit dieser Aussage deutet sich an, wie vorschnell Diagnosen oder Einstufungen anhand kleiner Merkmale stattfinden können und wie arbiträr die Grenzziehung zwischen „Irren“ und „normalen Menschen“ verlaufen kann. Normalität entlarvt sich als Konstrukt, welches sich zwar gesellschaftlich konstant behauptet, jedoch in der Praxis von kaum jemandem vollständig erfüllt wird.

Noch radikaler behandelt der Schriftsteller die Thematik. Er spricht vorsichtshalber gleich von den „sogenannten normalen Menschen“ (LA S.299) und nimmt damit jede Objektivitätsforderung dieser Bestimmung zurück. Im Sinne Foucaults ist für ihn die Normalität ein reines Diskurserzeugnis, welches der Willkürlichkeit überführt werden muss:

„Liegt nicht der allergrößte, der schrecklichste Wahnsinn in der Geschichte der Menschheit selbst, die nach allgemeinen Übereinkünften von ‚normalen‘ Menschen gemacht wird: Kriege, Vernichtung aller Art, Zerstörung, Plünderung, Betrug, Intrige, Wortbruch, Täuschung – nichts ist an Grauen und Gewalttätigkeit so reich wie die Geschichte der menschlichen Normalität.“ (LA S.299)

Der eigentliche Wahnsinn findet sich dem Schriftsteller nach nicht in der Klinik, sondern in dem, was gemeinhin als Normalität bezeichnet wird. Hier wird Normalität nicht nur zur leeren Hülle der Konvention, sondern auch zum Gefäß für die verschiedensten Verbrechen: Gewalt, Leid und Betrug sind Teil eines Alltags, der aus moralischer Perspektive nicht als „normal“ bezeichnet werden dürfte, sich jedoch aufgrund von „allge-

## 2.1 Die Suche nach Wahnsinn

meinen Übereinkünften“ mit diesem Begriff vereinbaren lässt. Daraus leitet sich die Frage ab, wodurch die prinzipielle Ablehnung des Wahnsinns gerechtfertigt wird, wenn das größte Übel doch durch die Normalität verursacht wird.

Mit dieser Argumentation lässt sich die Dichotomie von Normalität und Wahnsinn stark ins Wanken bringen. Wenn das konkrete Phänomen der Normalität nur eine Illusion ist, weil niemand alle Kriterien erfüllt und gleichzeitig unter ihrem Namen die meisten Untaten der Menschheitsgeschichte stattfanden, verliert der Begriff seine Wertigkeit. Die Implikationen des Schriftstellers gehen dennoch weiter und behaupten einen Wahnsinn der Normalität, d.h. dass die Normalität nach den gegebenen Maßstäben mindestens genau so vom Wahnsinn durchwoben ist, wie der Wahnsinn selbst. Somit wäre eine grundsätzliche Gleichheit beider Seiten erreicht. Auch wenn diese Schlussfolgerung nicht unangreifbar ist und sich noch sehr an den traditionellen Begriffen orientiert, so verdeutlicht sie doch den Versuch, die Unterscheidung prinzipiell aufzuheben.

Auf formeller Ebene zeigt auch der merkwürdige Fall des ehemaligen Untersuchungsrichters Sonnenberg, dass der Normalitätsbegriff nicht unter allen Umständen funktionieren kann. Sonnenberg ist ein ehemaliger Patient Pollanzys, dem nach Aussage des Psychiaters „mit den Medikamenten ein relativ normales Leben“ (LA S.66) möglich ist. Obwohl er niemals Psychologie studiert hat, kann Sonnenfeld Pollanzys beim Stellen der Diagnosen von anderen Patienten behilflich sein, was die fachliche Sonderstellung des Psychiaters in Frage stellt. Pollanzys, der die Intelligenz und „autistische Merkfähigkeit“ (LA S.66) von Sonnenberg bewundert, rekapituliert: „es gelingt ihm, mir Aspekte aufzuzeigen, die mir ein besseres Verstehen der jeweiligen Krankheit ermöglichen“ (LA S. 66f.). Gegen Ende des Kapitels *Die Schachpartie* gibt er mehr Informationen zu Sonnenbergs Krankheit preis:

„Ich kenne Sonnenbergs Wahn. Er war Untersuchungsrichter im Fall Jenner gewesen und hatte noch vor seiner Pensionierung abstruse Theorien über den Mord entwickelt, die allerdings niemand ernst nahm. Er behauptet noch immer, Jenner sei zu recht angeklagt gewesen, kann es aber nicht beweisen.“ (LA S.78)

Sonnenbergs Wahn, die „abstrusen Theorien“, die nicht ernst genommen werden, entsprechen mehr der Wirklichkeit, als das tatsächlich vollstreckte Urteil. Jenner, der in *Das Labyrinth* als fürsorgender Vormund Linders erscheint, taucht bereits im Zyklus

## 2.1 Die Suche nach Wahnsinn

*Archive des Schweigens* als eiskalter Massenmörder auf, der von inneren Stimmen gesteuert wird. Insofern ähnelt Jenner seinem Jugendfreund, dem ebenfalls Stimmen halluzinierenden Lindner. Während sich Lindner allerdings in psychiatrischer Betreuung befindet, wird Jenner, der eigentliche Verbrecher von beiden, freigesprochen und an seiner Stelle ein Obdachloser verurteilt. An diesem Beispiel wird die bittere Ironie der Normalität deutlich, die die Maßstäbe verkehrt und ihre Kriterien nur an der Oberfläche ansetzt. Jenner erklärt in *Am Abgrund*, dass er die Gabe des Stimmenhörens schon seit der frühen Jugend besitzt und feststellen konnte, dass sie ihm bisher nur genutzt habe:

„ich hätte mit meinem ganzen Verstand und meinen ganzen Geisteskräften nicht solche Erfolge erzielen können [...] Es waren die unmöglichsten Beschuldigungen, die obszönsten Wünsche, die einfältigsten Witze aber nicht *einmal* habe ich mir damit geschadet.“ (AA S.89)

Jenner und Lindner sind also genau genommen in gleichem Maße „verrückt“ oder „normal“, auch wenn Jenner seine psychopathologische Gefährlichkeit besser unter dem Deckmantel der Rationalität im Einklang mit den Anforderungen seines Umfeldes verstecken kann.<sup>91</sup> An dieser Stelle spitzt sich die Problematik der Unterscheidung von „normal“ und „anormal“ zu, da sich der Verbrecher hier in Freiheit bewegt, während die Unschuldigen, Lindner und Sonnenberg, als Irre nicht mehr ernst genommen werden. Entsprechend hat sich eine zynische Wechselbeziehung zwischen Jenner und Lindner ergeben. Jenner kümmert sich als Vormund „vorbildlich“ um Lindner, während letzterer trotz seines Schweigens Jenner in seiner Kunst konsequent als Mörder denunziert (vgl. LA S.77). So bilden die beiden ein fast schon groteskes Paar am Abgrund von Normalität und Wahnsinn, Schuld und Unschuld, welches die Oberflächlichkeit jener Grenzziehung aufdeckt.

So ambitioniert solche Versuche der Annäherung an den Wahnsinn auch sind, so mühevoll sich die Ansätze zur Aufhebung von Gegensätzen gestalten, so sind sie in *Das Labyrinth* allesamt nur konzipierte Sackgassen in der labyrinthischen Struktur des Romans. Jede Festlegung kann hier nur vorläufig bestehen und wird früher oder später relativiert oder verläuft sich in den vielen Brechungen und Wechseln der Erzählebene (siehe dazu 2.3). Mehr Aufschluss bietet darum eine nähere Betrachtung der Poetik und

---

91 Vgl. Schütte 1997, S.213f.

## 2.1 Die Suche nach Wahnsinn

Philosophie der Sprache, die den Wahnsinn auf einer anderen Folie wieder in Erscheinung bringt.

### 2.2 Sprache des Wahnsinns

Auf vielen verschiedenen Ebenen lässt sich ein Bezug von Wahnsinn und Sprache in *Das Labyrinth* feststellen: Von den Äußerungen der einzelnen Figuren, die weitgehend schon erläutert wurden, über die Konzeption des gesamten Romans bis hin zur Sprachphilosophie von Deleuze/ Guattari. Die Frage, was der Wahnsinn tatsächlich ist, wird gegenüber der Frage, was man über ihn aussagen kann, zunehmend in den Hintergrund gedrängt. Es geht genau so wenig darum, den Wahnsinn diskursiv zu erfassen, noch den Diskurs dem Wahnsinn anzunähern. Der Roman stößt in die Lücke inmitten der beiden Ansätzen und versucht die Möglichkeiten in der Beschäftigung mit dieser Thematik auszuloten, die jenseits dieser Varianten steht.

Der Ansatzpunkt ist eine Sprachkritik, die die Verknüpfung von Signifikant und Signifikat durch ein rhizomatisches Verweissystem ersetzt. Wenn sich hinter den Begriffen keine feste Bedeutung mehr befindet, sondern ein Gefüge von Fluchtlinien, die zu keinem Endpunkt führen (vgl. 1.3), löst sich auch das Dilemma der Bestimmung des Wahnsinns auf. Alles was sich sagen lässt, ist vor diesem Hintergrund beliebig und vorläufig, wenn auch nicht völlig sinnlos. Der Schwerpunkt verschiebt sich auf das prozessuale und produktive Bedeuten und verlässt den Bereich der Repräsentation. Anstatt den Wahnsinn zu beschreiben, wird die Sprache selbst verrückt, uneindeutig und widersprüchlich. Anstatt eine Lösung des Problems finden zu wollen, soll der zurückgelegte Weg der Gedanken im Rhizom des Wahnsinns kartographiert und in seiner vollen Komplexität wiedergeben werden.

#### 2.2.1 Sprechen über den Wahnsinn

Auf den ersten Blick ist es erstaunlich für einen Roman, der sich so intensiv mit dem Wahnsinn auseinandersetzt wie *Das Labyrinth*, dass relativ wenig über den Wahnsinn gesprochen wird. Nicht ein einziges Mal wird ein eindeutig Kranker näher beschrieben, noch die „kranke“ Perspektive eines Irren ausgeführt; der Roman bedient sich über seine gesamte Länge der Sprache der Vernunft. Selbst in der Gugginger Psychiatrie gibt es kaum ein direktes Zusammentreffen mit dem Wahnsinn. Keine Schizophrenen, keine

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

Maniker, ja nicht einmal auf Depressive oder Suchtkranke trifft man. Alle diese Phänomene bleiben in der Vagheit und Unschärfe des Romans verborgen. Nur am Rande werden die Schreie aus der Gugginger Kinderstation oder die Patienten der spanischen Psychiatrie erwähnt. Alle Überlegungen hinsichtlich dieser Thematik verbleiben in Ansätzen und Andeutungen und vermeiden konkrete Bestimmungsversuche: Es bleibt bei Andeutungen über die Sehnsucht des Menschen, die omniprésente künstlerische und literarische Rezeption und anderer Wahrnehmung der Wirklichkeit. jedoch im Vergleich dazu, dass sonst „endlose Referate zu historischen und kunstgeschichtlichen Themen, langatmige Traktate über wichtiges und Beliebigen, Interessantes und Nebulöses“<sup>92</sup> gehalten werden, findet die Bearbeitung des Wahnsinns eher am Rand statt. Das Problem scheint darin zu liegen, dass sich der Wahnsinn jeder Definition entzieht und sich nicht einmal mit Sicherheit diagnostizieren lässt. So verneint beispielsweise die Logopädin Astrid Horak die Frage des Schriftstellers, ob sie glaube, dass Stourzh verrückt sei (LA S.429). Auch Lindner, der fast durch den ganzen Roman als Schizophrener gilt, verhält sich während seiner Flucht doch auffällig „normal“, wenn er sich als Biologiestudent und Sohn eines Bienenzüchters in Neuseeland ausgibt, um auf dem Land seinen Frieden zu finden (vgl. LA 450-454). Auf der vorletzten Seite des Romans wird Lindners Wahn schließlich auch von naturwissenschaftlicher Seite in Frage gestellt:

„Primarius Neumann obduzierte das Gehirn mit einem Pathologen der Universität Wien und einem befreundeten Neurologen aus Bremen. Erwartungsgemäß wurden keine krankhaften Veränderungen festgestellt.“ (LA S.454)

Was so beiläufig und keines weiteren Kommentars würdig erscheint, erschließt die ganze Tiefe des Abgrundes in der Behandlung des Wahnsinns: War Lindner gar nicht krank oder lässt sich sein Wahn nur nicht auf der körperlichen Ebene feststellen? Und warum waren die Befunde „erwartungsgemäß“ und von wem wurden sie erwartet? Diese Aussage hintergeht auf subtile Weise alle vorher getroffene Pathologisierung und Romantisierung, da dem angestrebten Wahnsinn außer einer Diagnose vielleicht gar nichts entspricht. Da sich von naturwissenschaftlich-medizinischer Seite keine eindeutigen Befunde festmachen lassen, bleibt die Diagnose weiterhin nur Spekulation. Da Lindner nicht spricht, also auch nicht zu psychologischen oder therapeutischen Gesprächen be-

---

92 Gauss 2005

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

reit ist, beruft sich der Verdacht allein auf seinen künstlerischen Ausdruck. Allerdings wird die Vermutung nahegelegt, in Lindners Fall handle es sich tatsächlich nicht um eine Krankheit, sondern um einen bewussten Ausstieg aus den abgelehnten gesellschaftlichen Normierungsstrukturen.

Aus der Distanz kann der Wahnsinn also nicht begriffen werden. Er muss von innen heraus erlebt werden, um überhaupt seine Existenz erklären zu können. Daraus ergibt sich die im Roman angelegte Suche nach dem Wahnsinn, die an sich schon ein labyrinthisches Herumirren darstellt. Um den Wahnsinn zu erfahren, werden vor allem Genuss- und Rauschmittel herangezogen: Alkohol (beispielsweise LA S.131) oder Medikamente (LA S.134) sollen zumindest zeitweise einen Zugang zur ver-rückten Wirklichkeit herbeiführen. Die Sexualität, die ebenfalls ein gängiger Topos der wahnsinnsnahen Ich-Entgrenzung<sup>93</sup> ist, spielt in *Das Labyrinth* keine große Rolle. Abgesehen von einigen angedeuteten sexuellen Eskapaden von Astrid mit den männlichen Charakteren bleibt das Thema weitgehend unangetastet. Generell hält sich das Interesse für die „Äquivalente“<sup>94</sup> des Wahns mehr als in der Literatur über den Wahnsinn üblich in Grenzen. Ein Grund dafür könnte die Unklarheit sein, ob die Zustände von Todeserfahrung, Eros, Traum, Rausch, meditativer Versenkung oder mythischer Ekstase<sup>95</sup> wirklich dem Wahnsinn gleichen, oder ob ihre Ähnlichkeit nur einer Ästhetisierung des Anderen der Vernunft entspringt. Darüber hinaus werden die Parallelzustände des Wahns auch bis zur Lächerlichkeit ironisiert. Während der Wein Pollanzky zumindest noch hilft, die Verknüpfung des Wahns mit seiner Existenz „bis in die Finger- und Zehenspitzen“ (LA S.131) zu begreifen, gleichen die Überlegungen des Schriftstellers über die Narkose vor der Koloskopie einer Karikatur:

„Ich muss mich auf den Untersuchungstisch legen, spüre eine Injektionsnadel im Arm und gleich darauf betrete ich das Nirwana. [...] Nicht der Schlaf ist die Begegnung mit dem Tod, sondern die Narkose. Ich könnte genausogut als Asche in einer Urne liegen, ich bin ausgelöscht. Was hätte Buddha dafür gegeben, anstelle der schwierigen Meditationsübungen ohne Fasten oder Enthaltbarkeit einen Ausflug in das Nirwana unternehmen zu dürfen! Es ist keine Betäubung im üblichen Sinn, keine Ohnmacht mit ihren Wahrnehmungssplintern, die durch den Kopf sausen, sondern das Betreten der heiligen Hallen des Nichts, ein metaphysisches Erlebnis.“ (LA S.376)

93 Vgl. Cooper 1972, S.28.

94 Anz 1989, S.144.

95 Vgl. Anz 1989, S.144.

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

Die Narkose wird hier über andere Formen der Ekstase wie „Schlaf“ und „Tod“ gestellt, da sie den intensivsten Zustand herbeiführe und gleichzeitig am einfachsten zu erzeugen sei. Sogar Buddha wird unterstellt, er hätte angesichts solcher Möglichkeiten seinen Weg der Erleuchtung gegen einen narkotischen Kurzurlaub im Nirwana eingetauscht. Solche Beschreibungen sprengen den Rahmen der Ernsthaftigkeit, wenn von „Heiligen Hallen des Nichts“ im Vorfeld einer Darmspiegelung die Rede ist.<sup>96</sup>

Die „erleuchtete Schau in die wahre Natur der Dinge“ (LA S.376), die Zen-Lehrer Suzuki beschreibt, findet der Schriftsteller kurz bevor er das Bewusstsein verliert:

„Diese Sicht überfällt mich blitzartig: Auf einem Aktenschrank aus Metall in einer Ecke des Behandlungszimmers liegen zwei graue Ordner [...] und plötzlich *verstehe* ich über diese Aktenmappen das gesamte Leben.“ (LA S.377)

Diese Erkenntnis ist fast schon eine an Sarkasmus ausufernde Kritik an der Überbewertung der Wahnsinnsäquivalente. Dass mit ihnen ein gewisser Erkenntnisgewinn einhergeht, mag sein, aber er ist zu flüchtig und zu oberflächlich, als dass man etwas davon behalten könnte. Die Erleuchtung des Schriftstellers überdauert die Narkose nicht, und nach dem Aufwachen ist keine Rede mehr vom neuen, tiefen Verständnis des Lebens.

Ebenso verhält es sich mit den Medien des digitalen Zeitalters: „Fernsehen und Videospiele, Computer und Internet“ (LA S.304). Sie schaffen zwar die Möglichkeit, Wahn, Vision und Veränderung der Wirklichkeit zu erfahren, können eine seichte Oberflächlichkeit jedoch nicht überwinden. Solche Zugänge sind wie eine „touristische Reise in den Wahnsinn, die mit einem Rückfahrticket versehen ist“ (LA S.304).

Einen vielversprechenderen Weg sieht der Schriftsteller in der Kunst. Aus der Beschäftigung mit dem Leben und Werk Pessoa's schließt er,

„daß Künstler nichts anderes sind als Übersetzer des Wahns in die Normalität. Sie lernen die Sprache des Wahns und Korrespondieren mit ihm. Ein Kunstwerk ist nichts anderes, als das Selbstgespräch mit dem eigenen Wahn“ (LA S.351).

Diese Aussage schließt nahtlos an das Konzept der erwähnten engen Verknüpfung von Wahnsinn und Kunst an, nur dass sie den Fokus auf die Sprache legt. Wenn es gelingen kann, den Wahnsinn in die Sprache der Vernunft zu übersetzen, dann durch die Kunst. Daraus folgen auch die langen Abhandlungen über Kunst und Kunstgeschichte, die auf

---

96 Vgl. dazu auch die Darstellung der Narkose in *Der Strom* (DS S.48)

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

indirekte Weise auf den Wahnsinn verweisen sollen. An dieser Stelle spielt es keine Rolle, ob es um Kafkas *Verwandlung* oder die Bilder von Velásquez geht. Sie bleiben „sprechende Rätsel“ (LA S.432), die auf eine andere Form des Verstehens abzielen, als auf die Vernunft. Die Kunst (mit Musik, Malerei oder Literatur) lässt die Codes der Sprache aber auch die der Gesellschaft impertinent und gegenstandslos werden.<sup>97</sup>

Die normale Sprache bleibt ungeeignet, um den Wahn in irgendeiner Form zu fassen. Wie sperrig und unangebracht die Sprache generell ist, fällt dem Schriftsteller in der Residenz des Kardinals in Toledo auf. Im Keller der Kirche zeigen sich die gesprochenen Worte in ihrer erschreckenden Nacktheit:

„Ich erwarte ein Echo, höre aber statt dessen meine Worte überdeutlich in meinem Kopf. Es ist, als befände sich mein Sprechorgan nicht in meiner Kehle, sondern direkt in meinem Gehirn, genauer gesagt, als würde sich das Brocasche Sprachzentrum selbst ausdrücken.“ (LA S.391)

Die Passage klingt, als wolle sie Derridas „Phallogozentrismus“ an einem konkreten Beispiel anschaulich machen.<sup>98</sup> Und genau wie bei Derrida wird dieses Phänomen mit Widerwillen und Ekel aufgenommen:

„Gleichzeitig ruft es den irritierenden Effekt hervor, daß ich mich durch die Überdeutlichkeit, mit der ich jeden Buchstaben vernehme, scheinbar selbst verhöhne und das Gehörte zur Karikatur des Gesagten wird. [...] – ich verspote mich selbst“ (LA S.391)

Sprache als Phänomen außerhalb der Kunst scheint der Anmaßung und Nutzlosigkeit überführt. Das Gehörte wird hier als Simulakrum bzw. Karikatur des Gesagten wahrgenommen, was die Entstellung durch die direkte Repräsentation aufdeckt. In diesem Moment entsteht die Selbsterkenntnis der Sprech- und der Hörmaschine, die sich ihrer willkürlichen Trennung bewusst werden. Die Einheit der Ströme von codierendem Sprechen und decodierendem Hören sorgt für Irritation, da sie sich durch die Territorialisierungen der Sprache sonst als aufgespalten wahrnimmt. Im Keller der Kirche wird der Schriftsteller also Zeuge eines schizophrenen Moments, in dem eine radikale Decodierung den organlosen Körper freisetzt. Sprech- und Hörmaschine werden deterritorialisiert und zu-

---

97 Vgl. Hesper, S.66.

98 Derrida führt die Autorität des gesprochenen Wortes auf die Gleichzeitigkeit von Sprechen und Hören der eigenen Worte zurück. Vgl. Derrida 1974, S.107-114. Seine Kritik am Vorrang des gesprochenen Logos gegenüber der Schrift als Phallogozentrismus wird bei Deleuze/ Guattari in der Gleichgültigkeit gegenüber dem Träger des Zeichens aufgelöst. Vgl. Deleuze/ Guattari 1977, S.49f.

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

sammengefasst. Da der Sprechakt sich in dieser Situation an niemanden richtet, also nicht kommunikativ vollführt wird, entsteht hier, ohne bemerkt zu werden, ein Moment der Schizo-Kommunikation.

Das Ziel ist eine Sprache jenseits des Wunsches nach gelingender Kommunikation, die reiner Ausdruck des inneren Begehrens oder, wie Deleuze/ Guattari es formulieren würden, der Wunschproduktion. Der Schriftsteller beruft sich dabei auf Fernando Pessoa: Soares, einer seiner Heteronyme, formuliert sein Desinteresse an der Wiedergabe der Wirklichkeit und fordert eine autonome Sprache:

„Vielleicht gerade weil die wirkliche Sinnlichkeit für mich kein wie auch immer geartetes Interesse besitzt – nicht einmal ein geistiges oder erträumtes –, hat sich die Begierde bei mir in das verwandelt, was in mir Worhythmen schafft oder sie von anderen vernimmt. Ich erbebe, wenn jemand gut formuliert.“ (LA S.326)

Die Repräsentation der Wirklichkeit durch die Sprache weckt kein Interesse bei Soares. Er ist der Schizo, der in sich die Wunschproduktion von allen Repräsentations- und Repressionssystemen loskoppelt und die reine Rhythmisierung der Sprache feiert. Der Sprachstrom wird im Maschinentakt durch Einschnitte geteilt, wie der Atemstrom durch die Atmungsmaschine geschnitten wird. Nicht mehr das Verständnis kennzeichnet das Gelingen der Sprache, sondern das Erbeben, das den freien Fluss der Ströme signalisiert, so wie das Vibrieren eines laufenden Motors. Die Kunst bzw. die Literatur ermöglicht das Vorstoßen auf den Produktionsgrund und befreit „auf illusorische Weise von dem Schmutz des Seins“ (LA S.326). Alle anderen Annäherungen an den Wahnsinn, egal ob Eros, Traum oder Rausch, verflüchtigen sich bald in der Desillusionierung, wogegen die Illusion in der Kunst „von Anfang an einkalkuliert“ (LA S.327) ist. An Pessoa's Werk, welches in solchen Passagen stark an das Konzept der Schizo-Analyse erinnert, nährt der Schriftsteller seine eigene Auffassung von Wahn und Wirklichkeit. Er liest daraus Pessoa's poetische Absicht, „in die banale Wirklichkeit einzutauchen und gerade in ihrer hermetischen Banalität eine Gegenwirklichkeit zu beschreiben“ (LA S.327). Wie bereits erörtert lassen sich die zwei Welten von Wahn und Wirklichkeit nicht voneinander trennen. Auch die Wirklichkeit ist, vom Wahnsinn durchdrungen, so dass sie ihre eigene Gegenwirklichkeit in sich birgt. Die unbewusste Wunschproduktion auf dem organlosen Körpers ist jene schizoide Grundstruktur, die durch die Codierung

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

gen des Sozius überlagert wurde, die allerdings durch die Kunst wieder freigelegt werden kann. Die Kunst ist dem Wahnsinn nicht näher als „das Sparen, das Heimfahren, das Angeschmiedetsein am Arbeitsplatz“ der Alltäglichkeit. Alles ist gleichmäßig vom Wahnsinn durchwebt, nur dass es der Kunst gelingt, eben diese Struktur aufzudecken und bewusst zu machen.

### 2.2.2 Schweigen

Die Kunst bleibt allerdings nicht ganz alternativenlos. Auch wenn sie ihrem Wesen nach das Chaos, oder besser gesagt den Chaosmos der Wirklichkeit am besten abbilden kann, liegt im Schweigen ein ganz anderer Ansatz. „Schweigen“ steht nicht nur für „Stille“ oder das „Fehlen einer Aussage“ sondern für die „Produktion von Stille“: es wird aktiv verweigert, nicht ausgesagt, nicht codiert. Im Schweigen wird also gar nicht erst der Bedarf nach der absoluten Dekodierung erzeugt und ist somit der Vorgriff dessen, was Deleuze/ Guattari die „neue Erde“ nennen.

Der Schriftsteller zitiert einen Brief Pessoa's, in dem es heißt: „So mündet alles in Schweigen und Dichtung.“ (LA S.318). Es offenbaren sich die einzigen zwei Möglichkeiten, mit einer rhizomatischen Labyrinthwelt umzugehen. Das Schweigen umgeht das Problem jeder Codierung, vermeidet Irrtümer und befindet sich darum näher am organischen Körper. Andererseits unterbricht das Schweigen die Produktionsprozesse, nähert sich dem Nirwana und dem Todestrieb, während die Kunstproduktion in gewisser Weise noch den Versuch einer Kommunikation aufrecht erhält. Immer wieder ist vom Schweigen die Rede (vgl. z.B. LA S.91ff., 112, 136, 157, 166, 231, 273, 318, 410ff), das in vollem Umfang seine mystische Qualität<sup>99</sup> entfaltet und neben dem Wahn als universales Prinzip vorgestellt wird:

„Aber das größte Rätsel ist das Schweigen des Universums, das überall gegenwärtig ist, in jedem Ding, in jeder Pflanze, in den Steinen ebenso wie in der Nacht. Ich versuche in dieses Schweigen einzudringen, indem ich mich dem „Wahn“ der Religion hingab, aber ich war trotzdem nicht im Stande, es zu begreifen“ (LA S.91)

---

<sup>99</sup> Vgl. Ruh, Kurt: Das mystische Schweigen und die mystische Rede. In: Festschrift für Ingo Reiffenstein (Göppinger Arbeiten zur Germanistik). Göppingen: Kümmerle 1983, S.463-472.

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

Pollanzy schließt mit dieser Überlegung an die sprachphilosophische Grundlage des Romans an. Da die Begriffe nicht eindeutig mit der Welt bzw. den Dingen verbunden sind, ist die konkrete Wirklichkeit nicht sprachlich fassbar. Sie gibt sich als Schweigen, als unbenennbares, unbestimmbares Gewirr der Konkretion. Es ist die Ebene der organlosen Körper, die aufgrund ihrer molekularen Struktur jede (sprachliche) Strukturierung abblocken. Nur auf ihrer Oberfläche finden die Projektionen und Repräsentationen des Soziums statt, die dem vollen Inneren des organlosen Körpers jedoch nicht entsprechen. Pollanzy kann dies zwar spüren, aber nicht annähernd artikulieren, da er immer noch in der molaren Unterscheidung der Partialobjekte verhaftet ist. Sein Bedürfnis, sich über die Religion dem schweigenden Sein anzunähern, muss deshalb scheitern. Die Religion als „kollektiver Wahn“<sup>100</sup> gibt wiederum molare Strukturen vor, die die Sicht auf das mystische Schweigen verstellen. Sie stehen dem individuellen Weg des echten Schweigens diametral entgegen. Dieser Widerspruch wird in Pollanzys späterer Überlegung deutlich:

„Ich kam auf die Idee, daß Religionen Sprachen sind, jede mit einer eigenen Grammatik und jede aus dem Wunsch heraus entstanden, mit dem Schweigen Kontakt aufzunehmen.“ (LA S.95)

Der Versuch, sprachlich mit „dem Schweigen Kontakt aufzunehmen“ muss per se scheitern, da das Schweigen gerade der Sprache widerspricht. Schweigen ist die Verweigerung der Codierung der Welt und höchstens durch eine Sprache erreichbar, die genau genommen gar keine ist. Wie bereits erwähnt ist die Schizo-Sprache in ihrer Privatheit nicht Kommunikation sondern bloße Wortproduktion und damit grundsätzlich mit dem Schweigen verwandt. Sie findet jedoch nur im individuellen Wahn oder in der künstlerischen Annäherung statt und lässt sich nicht für molare Systeme wie Religion erschließen. Höchstens an den Berührungspunkten zum Wahnsinn kann auch die Religiosität Hilfe leisten. Schizophrenie ist oft mit Visionen religiöser Art verbunden, und im Kontext der Religionen gibt es „Schweigeklöster, religiöse Techniken, die das Schweigen als unabdingbar voraussetzen, und Einsiedler“ (LA S.96). Allerdings handelt es sich dabei ausschließlich um abgelegene Randphänomene der Religionen, deren Massenwirksamkeit sonst auf einer großen Codierungsmacht beruht.

---

100 Vgl. Navratil, Leo: Schizophrenie und Religion. Berlin: Brinkmann & Bose 1992, S.69-104.

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

Schnell führt der Wunsch, das Schweigen begreifen zu wollen, zu einer Aporie. Pollanzy stellt sich die Frage, „ob es sich um ein denkendes Schweigen oder ein Schweigen, in dem das Denken ausgeschaltet ist“ handelt. Wer das Schweigen in solche Kategorien pressen will, muss bald feststellen, dass alle Versuche zum Scheitern verurteilt sind. Es ist gleichzeitig „die Konsequenz des Alles-Verstehens und doch ein auf immer ungelöstes Rätsel“ (LA S.97). Erstaunlicherweise begibt sich der Psychiater mit solchen Aussagen immer wieder auf eine reflektierte Metaebene, kann daraus jedoch kaum Gewinn für seine eigene Praxis gewinnen. Er ist eine tragische Gestalt, die auf der krampfhaften Suche nach Wahnsinn oder mystischer Erkenntnis durch Schweigen sich den Weg selbst verstellt. Man könnte ihn als Metapher des Diskurses begreifen, der sich nicht vom Sprechen *über* den Wahnsinn lösen kann und so niemals die Dimension des ver-rückten Sprechens erreicht.

Im Foucaultschen Sinne ist das Schweigen mit dem Wahnsinn verbunden; es wird dem Wahn sogar von Seiten der Vernunft aufgezwungen, da der Dialog mit ihm unterbrochen wird.<sup>101</sup> Allerdings ist das Schweigen nicht (nur) als negative Sanktion der Ausgrenzung zu verstehen, sondern gleichzeitig als Chance der mystischen Erkenntnis des universalen Schweigens. Pollanzy begegnet solchen Einsichten mit einem performativen Widerspruch:

„Wir sprechen ja nur, weil wir nichts verstehen. Je mehr wir verstehen, denke ich, desto weniger lohnt es sich zu reden. Das Sprechen ist eine Selbstsuche, ich gehe inzwischen sogar davon aus, daß Sprechen Lügen ist.“ (LA S.97)

Allein die sprachliche Fixierung dieser Idee macht sie zur Lüge. So wie hier Sprechen mit Lügen gleichgesetzt wird, so bedeutet auch Erkennen Irren. Die epistemologische Erfassung der Wirklichkeit widerstrebt ihrer molekularen Rhizomgestalt. Die Begriffe zerfallen erst in Willkürlichkeit und münden in einem Schweigen, über das sich nicht reden lässt. Würde Pollanzy seinen Weg konsequent verfolgen, müsste er auch über das Schweigen schweigen.

Ein Musterbeispiel für das konsequente Schweigen liefert die Aphasie Franz Lindners. Anstatt zu reden, produziert er in ausufernden Wortproduktionen Texte, Bilder und Collagen, um sich auszudrücken. Obwohl stark anzuzweifeln ist, dass er wirklich geistes-

---

101 Vgl: Foucault 1973, S.11-15.

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

krank ist, gleichen seine Texte der logiksprenghenden Poesie von tatsächlich schizophre-  
nen Autoren. In *Das Labyrinth* wird ihm die Autorschaft des Romans „Landläufiger  
Tod“ zugeschrieben (vgl. LA S.98), was eine weitere Querverbindung zu einem Roman  
Roths mit dem gleichem Titel eröffnet, in dem Linder ebenfalls eine Rolle spielt. Im  
*Landläufigen Tod* ähnelt Lindners Stil stark dem schizophrener Dichter, da er die glei-  
che „bastlerische Technik“<sup>102</sup> zugrunde legt. Sätze wie „Nur Mäuse verstehen die  
Nacht“ (LT S.140) gleichen Formulierungen Herbecks wie „Das Leben der Hühner ist  
rot“<sup>103</sup> auf der Ebene von experimentell-bastlerischen Verbindungen einzelner Bauste-  
ne.<sup>104</sup> Lindner setzt damit auf ein „wildes“, voraufklärerisches, von Analogien geprägtes  
Denken, welches den Schriftcharakter der Natur erkennt. Wie Foucault in *Die Ordnung  
der Dinge* am Beispiel von Ulisse Aldrovandis demonstriert hat, gab es in der abendlän-  
dischen Kultur des 17. Jahrhunderts keine qualitativen Unterschiede zwischen empiri-  
scher Beobachtung und phantastischer Spekulation. *Legenda*, bezeichnet alles, was zu  
lesen ist, weil

„die Natur in sich selbst ein ununterbrochenes Gewebe aus Wörtern und Zeichen, aus Berich-  
ten und Merkmalen, aus Reden und Formen ist. [...] Wissen besteht also darin, Sprache auf  
Sprache zu beziehen, die große einförmige Ebene der Wörter und der Sachen wiederherzustel-  
len, alles sprechen zu lassen.“<sup>105</sup>

Von dieser postmodernen Position aus sind Welt und Wissen gleichermaßen sprachlich  
und durch ein assoziatives Netz von Analogiebeziehungen verknüpft. In dieser Tradition  
verfasst Lindner seine Texte, um „Sprache auf Sprache zu beziehen“ und so die „Hiero-  
glyphen im Buch der Natur“<sup>106</sup> zu entschlüsseln, ohne gleichzeitig ihr Schweigen zu  
brechen.

Das Interesse für Lindner und sein Schweigen setzt sich auch bei den anderen Figuren  
fort. Der Schriftsteller arbeitet im Zuge seiner Studie über den Wahnsinn an einer Mo-  
nographie über ihn (vgl. LA S.296) und Stourzh begeistert sich ebenfalls für den „Fall  
Franz Lindner“ (LA S.137):

---

102 Schütte 1997, S.174.

103 Herbeck, Ernst: Im Herbst da reihet der Feenwind. Gesammelte Texte 1960 – 1961. Hrsg. v. Leo  
Navratil. Salzburg u.a.: Residenz Verlag <sup>2</sup>1992, S.14.

104 Vgl. Schütte 1997, S.169-176.

105 Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt  
a.M.: Suhrkamp <sup>2</sup>1978, S.72.

106 Schütte 1997, S.197.

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

„Schweigt er mit Absicht? Spielt er den Verrückten? Und wenn ja: Woher nimmt er den Willen, sein Schweigen durchzuhalten? Lindner interessierte mich von Anfang an. Ein Geheimnis umgibt ihn. Ich versuchte Kontakt zu ihm aufzunehmen, brachte ihm Farbstifte und Zeitschriften, aus denen er Photographien ausschneidet, die er in Hefte klebt.“ (LA S.137)

Im Gegensatz zu Pollanzy hat Stourzh bemerkt, dass er das Schweigen nicht sprachlich durchbrechen kann. Dadurch, dass er Lindner mit Material für seine Kunstproduktion versorgt, setzt er auf den Weg der künstlerischen Ausdrucksform. Lindner produziert nun Kollagen, die er aus zerschnittenen Zeitschriften herstellt. Mit den Kollagen hat er nicht den Anspruch etwas völlig Neues zu erschaffen, sondern er fragmentiert und reorganisiert das bereits Vorhandene. Demnach verliert das Endprodukt die Entsprechung zur Außenwelt. Der Rezipient der Kollage wird zu stärkerer Aktivität veranlasst, da durch die Neuordnung von bereits Bekanntem, nicht über ein Kunstwerk als etwas Drittes kommuniziert wird, sondern ein neuer Verständigungsprozess über die Grundlagen des Kunstwerkes selbst in Gang gesetzt wird.<sup>107</sup> Dieser Prozess kann als die reine Form der Deterritorialisierung interpretiert werden, da diese in der Kollage eingefroren wird und nicht erneut reterritorialisert wird. Die Kollage zeigt den Zustand der fragmentierten Wirklichkeit als Versuch der absoluten Decodierung, die durch die Struktur des Kunstwerks völlig transparent wird. Alte Zusammenhänge werden entkoppelt und können sich spielerisch in neuen Fluchtlinien zusammenfinden. Dennoch erscheint Lindner dabei unruhig: „Er schreibt und zeichnet, und er ist ruhelos, als ob er auf der Suche nach etwas wäre“ (LA S.138). Es zeigt sich, dass die Kunst ihr eigenes Ungenügen einkalkuliert. Die Annäherung an den organlosen Körper erreicht sie immer nur prozesshaft und suchend, während nie ein einziges Werk die ganze Wahrheit in sich versammeln kann. Dieser Zustand liegt nur im göttlichen Schweigen, das in seiner Unausgesprochenheit immer ein Rätsel bleibt.

Die Logopädin Astrid klärt im fünften Buch des Romans auch ohne Verweise auf *Die Archive des Schweigens* die Frage nach Lindners Schweigen auf. Lindners Aphasie ist nicht krankheitsbedingt, sondern tatsächlich eine bewusste Entscheidung. Ihr gelingt es, Lindner zum Sprechen zu bringen, indem sie ihm anbietet, im Gegenzug dafür mit ihm zu schlafen (vgl. LA S.412). Als Grund für sein Schweigen gibt Lindner an, von der

---

<sup>107</sup> Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Fink 2000, S.143-146.

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

Rolle seines Vaters als KZ-Aufseher in Dachau und vom Selbstmord seiner Mutter erfahren zu haben. Im Roman *Am Abgrund* hatte er noch vorgegeben, „infolge eines Unfalls im Sägewerk nicht mehr sprechen zu können“ (AA S.21), auch wenn Jenner gleich ergänzt, dass es einen solchen Unfall nie gegeben habe. Vor dieser Folie bleibt also noch ein Restzweifel, ob Lindner diesmal die Wahrheit sagt. Zumindest Astrid ist von Lindners Aussage überzeugt: „Ich wußte, daß er die Wahrheit sagte, aber auch, daß er verrückt war. Alle Befunde sprechen von Schizophrenie.“ (LA S.412) Beide Aussagen sind bloß subjektive Gewissheiten und lassen keinen letzten Schluss von außen zu. Wie bereits erwähnt ist Lindners Schizophrenie genau so in Zweifel zu ziehen, wie der Wahrheitsgehalt seiner Selbstoffenbarung. Seine Wahrheit liegt mehr im Schweigen, als in seinen Erklärungen.

### 2.2.3 Bücher – Labyrinth

Bislang ist hauptsächlich von Einzelaspekten des Romans die Rede gewesen und die Gesamtstruktur ist nur beiläufig erwähnt worden. Der Aufbau von *Das Labyrinth* wirkt allerdings so stark auf die Interpretation der einzelnen Bestandteile zurück, so dass sich die Betrachtung des Ganzen nicht umgehen lässt.

Der Roman wird seinem Titel gerecht, wenn er nicht nur inhaltlich auf Labyrinth verweist, sondern auch der Form nach ein labyrinthisches Gefüge abbildet. Dieser Punkt zieht sich fast durch die gesamte Rezeption, auch wenn die Bewertungen dieses Versuchs stark variieren. Eberhard Falcke kritisiert beispielsweise diese Vorgehensweise, wenn er in seiner Rezension resümiert: „Den Titel in allen Ehren – unbefriedigend ist das, auch wenn das Dasein ein Labyrinth und Roths Schreiben ein ewiger Prozess ist.“<sup>108</sup> Dabei scheint Falcke in seinem letzten Nebensatz die Richtigkeit der formalen Gestaltung des Romans anzuerkennen, auch wenn er diese aus ästhetischen Gründen ablehnt. Gauss meint sogar, es handle sich dabei um die „Erzeugnisse ein und desselben Wahns, der ‚Das Labyrinth‘ heißt und ein Roman zu sein vielleicht nur vorgibt, um uns hinters Licht zu führen“.<sup>109</sup> Dem *Labyrinth* den Titel Roman absprechen zu wollen,

---

108 Vgl. Falcke, Eberhard: Viel gewagt. In: Die Zeit, 6.4.2005.

109 Gauss 2005.

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

zeugt doch von einem ungewöhnlich engen Verständnis der traditionell recht offenen Romanform. In der Tat experimentiert *Das Labyrinth* mit seiner Gattung, um den Leser hinters Licht zu führen. Das Ziel ist es, die labyrinthische Wirklichkeit mit ihren faden-scheinigen Klarheiten zu (re-)produzieren, ungeachtet der Konsequenzen für den konkreten Genuss beim Lesen. Der Roman reflektiert dies selbst in einer seiner Anmerkungen:

„Ich zweifle, ob es überhaupt möglich ist, eine biographische oder theoretische Arbeit zuwege zu bringen, die nicht schon von Anfang an durch die Forderung nach Geschlossenheit der Darstellung die Fälschung und den Schwindel unvermeidlich macht.“ (LA S.238)

Demzufolge kann sich *Das Labyrinth* nicht klaren und ungebrochenen Verhältnissen bedienen. Diese wären automatisch „Fälschung“ und „Schwindel“ bzw. Versuch der Kopie einer durch Codierung entfremdeten Wirklichkeit. Der Roman versucht aber gerade, auf das heterogene Chaos der Welt als organlosen Körper vorzudringen und kann deshalb nicht in reiner molarer Form vorliegen. Dabei weist er im Vergleich zu seinem „Bruderroman“ *Landläufiger Tod* schon eine gewisse Geschlossenheit auf. Letzterer versucht jede Form zu sprengen und gibt sich im Sinne seiner chaostheoretischen Grundlage eher als Konglomerat verschiedenster Sequenzen ohne einheitliche Orts- und Zeitbestimmung. *Das Labyrinth* gestaltet seine Brüche dagegen auf subtilere Weise. Immer wieder entsteht beim Leser die Illusion von Klarheit, die sich aber bald darauf als Sackgasse herausstellt. Genau darin erkennt Ulrich Baron die Stärke des Romans, der zwar in die Irre führt, aber auch

„immer wieder auf längst beschrittene Kreuzungen zurück, wo man nicht ohne Amusement, die eigenen Spuren betrachtet, die zeigen, wie zielstrebig man zuvor in die falsche Richtung gelaufen ist.“<sup>110</sup>

Aus dieser Einstellung heraus geht das poetische Konzept doch auf, setzt jedoch eine gewisse Geduld und Bereitschaft zur Selbstironie voraus. Metaphysische Gewissheiten sollen nicht enthüllt werden, sondern ein Spaziergang durch die Irrwege eines rhizomatischen Labyrinthes unternommen werden, welches weder Anfang noch Ende hat. Das Beziehungsgeflecht unter den verschiedenen Figuren und Erzählebenen, Abhandlungen über Kunst und Geschichte, Überlegungen zum Wahnsinn, Verweise auf andere Bücher,

---

110 Baron, Ulrich: Schatten und Zeichen in Totenösterreich. In: Tages-Anzeiger. 19.7.2005.

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

Gemälde und Personen erzeugen ein komplexes Gefüge, in das man sich beliebig an- und wieder abkoppeln kann. Einzelne Strukturen müssen künstlich aus dem molekularen Textkörper isoliert werden und werden genau so wieder in ihm aufgesogen. Der Eigenanteil dieser Leistung bei der Produktion dieses Textes kann wie Eco's „Kunstwerk in Bewegung“ verstanden werden, welches eine Vielzahl von Eingriffen durch den Rezipienten bietet oder sogar fordert, ohne dabei in völlige Beliebigkeit zu verfallen. Es handelt sich um die Einladung, Sinnzusammenhänge zu erzeugen, statt sie im Text vorgefertigt finden zu wollen.<sup>111</sup> Der Sinn entsteht anhand der Spuren von Assoziationen und Analogien, von „mehreren Ariadnefäden“<sup>112</sup> der Leitmotive, die sich als Fluchtlinien durch *Das Labyrinth* ziehen. Ein solches Arrangement für ein Buch liest sich wie der „Anforderungskatalog“ aus den *Tausend Plateaus*:

„Ideal für ein Buch wäre, alles auf einer solchen Ebene der Äußerlichkeit, auf einer einzigen Seite, auf ein und der selben Fläche auszubreiten: wahre Ergebnisse, historische Bedingungen, Ideenentwürfe, Individuen, gesellschaftliche Gruppen und Konstellationen“<sup>113</sup>

Hauptaugenmerk gilt an dieser Stelle auf der Gleichzeitigkeit, die dadurch erreicht werden soll, dass alles auf der selben Ebene abgebildet werden soll. Dadurch dass kein „Vorher“ und kein „Nachher“ festgelegt werden, bleibt das Gefüge des Buches nach allen Seiten offen. Es bleibt abstrakt, weil es noch nicht genau vorgegeben ist. Alle Konnexionen und Verweiszusammenhänge sind gleich möglich, wenn auch nicht gleich wahrscheinlich. In letzter Konsequenz ergibt sich ein Textverständnis, welches über die herkömmliche Intertextualität hinausgeht. Ein Buch verweist nicht nur auf andere Bücher und Bibliotheken, sondern ist als Hypertext eine Sammlung von Spuren, die übereinander liegen und frei miteinander gekoppelt werden können. Anstatt der Linearität der Schrift zu folgen, geht es um die Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmen und um deren Rhythmisierung.<sup>114</sup>

Das Buch gleicht sich der stimmenhalluzinierenden Schizophrenie an. Jede Hauptidentität verschwindet hinter der polyvoken Realität der freien Assoziationsströme, die nicht um ein Selbst kreisen, sondern auf die gleiche Ebene bzw. Abbildungsfläche des Buches

---

111 Vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S.54f.

112 Brus 2005.

113 Deleuze/ Guattari 1997, S.19.

114 Vgl. Hesper 1994, S.70f.

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

als organloser Körper gehoben werden. Die ausufernden Exkurse und Referate, sowie die Fußnoten, die aus einer Mischung von Fakten, Hintergrundwissen und persönlichen Ergänzungen unklarer Herkunft bestehen, lassen sich so als gleichwertiger Teil oder als Schnittstellen zur Romanhandlung verstehen. Dabei ist ein solches Lesen gar nicht einmal so ungewohnt, wie es zunächst den Anschein hat. Im digitalen Zeitalter findet diese Form der Hypertextualität oder Hypermedialität schon lange statt und wird nahezu problemlos in der alltäglichen Praxis angenommen. Dass *Das Labyrinth* die gleichen Verfahrensweisen auf der Ebene des Buches anwendet, sorgt dagegen noch für ausreichend Irritation. Gerade darum ist die rhizomatische Form so angemessen, da sie noch einmal in einem ungewohnten Kontext vorführt, was vor den Bildschirmen längst zur Gewohnheit geworden ist. Denn während Wikipedia und Co. bereits ihre eigene zugrundeliegende Schizo-Struktur vergessen haben, entfaltet sie in *Das Labyrinth* noch ihren vollen Wahnsinn. Die Analogie von Buch und Welt bleibt Programm: „Die Welt ist zwar ein Chaos geworden, doch das Buch bleibt Bild der Welt“<sup>115</sup> Das Buch kann nicht für sich selbst stehen, sondern ist auf ein Außen angewiesen. Es hat ebenfalls keinen Vorrang vor der Welt, sondern ist auf sie als Verweisrahmen angewiesen.

Dieses Spiel der Verweissysteme wird vom Roman bis zum Ende ausdekliniert. Er gliedert sich in sechs Bücher auf, die wiederum mit verschiedenen Buchformen in Verbindung gebracht werden: Es handelt sich um Pollanzys Bericht (vgl. LA S.9), Stourzh Tagebücher bzw. Taschenkalender (vgl. LA S.12), die Recherchen zu seiner Magisterarbeit (vgl. LA S.232), Lindners Manuskript „Landläufiger Tod“ und das „FEUER-ABC“ (vgl. LA S.139), das Projekt des Schriftstellers über den Wahnsinn (vgl. LA S.364), die Verweise auf die Schriften Kafkas, Pessoa's, sowie die Aufzählung vieler Schriften des Kanons über den Wahnsinn und die Selbstreferenzen des Romans. Auf diese Weise bildet das Labyrinth das Verhältnis von Welt und Buch in sich ab. Ein Buch, das bis zur absoluten Verwirrung die Verschachtelung der Ebenen und vom Innen und Außen des Buches zelebriert, kann nur zum Modell einer chaosmotischen Welt werden. Ein solches Buchmodell wird von Pessoa's Truhe vorgegeben:

„Pessoa schrieb für die Truhe, ein großes, hölzernes Möbelstück, in dem er seine insgesamt 27 543 Manuskriptseiten verstaute (sein Nachlaß umfaßt Lyrik, dramatische Skizzen, politi-

---

115 Deleuze/ Guattari 1997, S.15.

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

sche, soziologische und essayistische Schriften, darunter das großartige „Buch der Unruhe“, von dem noch die Rede sein wird)“. (LA S.317)

Ähnlich wie *Das Labyrinth* selbst handelt es sich bei Pessoa's Werk um eine lose zusammenhängende Sammlung von unterschiedlichen Schriften, unterschiedlichen Heteronymen zugeordnet, die in einer Holztruhe lagern. Dieses Möbelstück ersetzt das traditionelle Buch, durch seine nicht-lineare Ordnung. Die Schriften innerhalb dieser Sammlung haben keine feste Reihenfolge, nicht einmal einen geschlossenen Rahmen. Alles kann als ein Text oder eine beliebige Zahl von Einzeltexten gelesen werden, so dass hier der Begriff der Intertextualität nicht mehr ausreicht. Es handelt sich um ein einziges molekulares Gefüge, welches nur künstlich organisiert werden kann. Die Truhe als solche entzieht sich ihrer eigentlichen Funktion, ist kein Möbelstück oder Stauraum mehr, sondern ein Schizo-Buch.

Jedes der Bücher innerhalb des Romans liefert einen unterschiedlichen Zugang, oder mit Deleuze/ Guattari gesprochen, ein anderes Plateau, welche als Bündel von Fluchtlinien oder „Zonen der kontinuierlichen und nicht dramatischen Variation“<sup>116</sup> verstanden werden können. Hier zeigt sich eine Art Proto-Territorialisierung des rhizomatischen Labyrinths, da der Sprachstrom innerhalb gelenkter Bahnen verläuft und Räume und Spuren von Sinn offenbart. Dieses Verständnis setzt also nicht eine ununterscheidbare, verschwommene Masse voraus, sondern versteht sich als Gebilde aus differenzierten heterogenen Mannigfaltigkeiten. Es ist kein passives Chaos, sondern ein produktiver Chaosmos.<sup>117</sup>

Nach der gleichen Funktionsweise richtet sich *Das Labyrinth*: Es arrangiert sich um eine Vielzahl von Plateaus, die in sich eine gewisse Geschlossenheit suggerieren, jedoch durch Querverweise, Brüche und Hypertexte rhizomatisch wuchern und das Chaos eines ausgeweglosen Labyrinthes offenlegen. Als verwobenes Gesamtbild besteht alles gleichzeitig in der Uneinholbarkeit sich ständig aufschiebender Verweise. Bewegung kann in einem solchen semiotischen Labyrinth, sei es schreibend oder lesend, nur als dauerhaftes Umherirren stattfinden. „Schreiben wird so zu einer Expedition (ohne Rückkehrgarantie) ins ‚innere Ausland‘ des Menschen.“<sup>118</sup> Dieser produktive Vorgang unterscheidet

---

116 Vgl. Hesper 1994, S.72.

117 Vgl. Deleuze/ Guattari 1997, S.424-479.

118 Heinrichs, Hans-Jürgen: Der vervielfachte Psychiater. In: FR, 2.3.2005.

## 2.2 Sprache des Wahnsinns

sich wesentlich von dem passiven Konsum der Entrückung, die mit Computerspielen und Rauschmitteln so leicht und flüchtig zu erreichen scheint (vgl. dazu 2.1.1). Der Versuch, die Wirklichkeit in ihrer vollen Komplexität und ihrer intrinsischen Schizo-Struktur abzubilden, erscheint so zwar möglich, aber nicht endgültig abschließbar. Gerade in dem prozessualen Schreibstil des Romans liegt seine Wahrheit. Er ist nicht nur assoziativ zu allen Seiten – sowohl nach innen und außen – offen, sondern legt gerade mit seinem letzten Epilog nah, dass an eine Beendigung noch lange nicht zu denken ist:

„Und als ich ging, nahm ich mir vor, ein Buch zu schreiben, über die Könige, die Geisteskranken und die Künstler. – und nicht zuletzt ein Buch über mich selbst.“ (LA S.455)

Diese Aussage nur als Selbstreferenz auf *Das Labyrinth* zu sehen, ist hier zu einseitig. Gleichzeitig öffnet sie auch das Ende auf Zukunft bzw. auf eine Fortsetzung des Zyklus. Das eigentliche Buch muss erst noch geschrieben werden, da die Wahrheit im Schreiben und nicht im Text liegt. Während die Produktion des Künstlers die Freiheit des An-und-für-sich-seins beansprucht, ist alles bereits fixierte auf die Objektivität des bloßen An-sich-seins reduziert. Frei nach Camus wird so der produzierende Schriftsteller zu einer Art Sisyphos, also zum glücklichen Menschen.<sup>119</sup>

---

119 Vgl. Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbek Rowohlt 2004, S.159f.

### 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

Genau so wenig wie Ordnung, System und Hierarchien eines Romans der vollen Wirklichkeit entsprechen, so wenig lässt sich der Einfluss von Strukturierungen auf den Geist leugnen. Im Chaos vermeint das Denken immer wieder strukturierende Elemente, Wiederholungen und Zyklen auszumachen, die sich der Unordnung entgegensetzen. Das Projekt einer Literatur, die den organlosen Körper unmittelbar wiedergibt, ist demnach nicht zu realisieren und widerspricht der Unmöglichkeit seiner Nicht-Repräsentation.

Um sich dennoch den Gründen der freien Produktion anzunähern, arrangiert sich *Das Labyrinth* um verschiedene Plateaus, die jeweils den Anschein von Kontinuität und subjektivem Sinn geben:

„Ein Buch zum Beispiel, das aus Kapiteln besteht, hat seine Höhe- und Schlusspunkte. Was geschieht dagegen in einem Buch, das aus Plateaus besteht, die miteinander über Mikrofissuren kommunizieren, wie es im Gehirn geschieht?“<sup>120</sup>

Es bildet ein Rhizom, welches von jeder Stelle ausgehend gleichwertig gelesen werden kann. Um nicht in bloßen subjektiven Relativismus stecken zu bleiben, stehen diese Plateaus nicht neutral nebeneinander sondern in direkter Auseinandersetzung zueinander. Sie widersprechen sich, zweifeln sich gegenseitig an und fordern sogar die Autorschaft der anderen Plateaus ein. Dies geschieht hauptsächlich über die Abfolge der unterschiedlichen Erzähler, die jeweils im Schlusswort oder Editorial eines Buches innerhalb des Romans alles Vorherige an sich reißen. Ob eigene Fiktion oder Vermittlung von fremden Inhalten, immer relativieren sich die vorherigen „Wahrheiten“ bis schließlich jede Gewissheit verschwunden ist. Die Autorität der Sprache wird von innen heraus zerlegt oder dekonstruiert: Die Plateaus als ordnende Elemente konstruieren ein weiteres, größeres Labyrinth von Sackgassen und Irrgängen und geben so gleichzeitig ihre objektive Sinnlosigkeit zu erkennen. Während innerhalb der Plateaus eine gewisse Linearität und Logik herrscht, wird sie auf der Romanebene aus dem selben Grund gebrochen.

Als nicht-ursprünglicher Ausgangspunkt stehen die Antagonisten Pollanzy und Stourzh, die die anderen Figuren und Gebilde produzieren oder anders gesagt: „Aus dem Stammwurzelflecht erwachsen rhizomhaft all die weiteren Bildungen“<sup>121</sup> Das soll nicht be-

---

120 Deleuze/ Guattari 1992, S.37.

121 Vgl. Heinrichs 2005.

## 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

deuten, dass mit diesem Paar tatsächlich ein Anfang gefunden wäre, „denn ein Plateau ist immer in der Mitte, hat weder Anfang noch Ende“<sup>122</sup>. Sie stellen vielmehr einen willkürlichen Startpunkt innerhalb des Rhizomlabirynths dar, an dem der Leser ausgesetzt wird und von dort aus seine Odyssee beginnt. Genau so wenig wie einen Anfang gibt es ein Ende dieser Irrfahrt. Letztlich kann in *Das Labyrinth* jeder sein, zumal sich in der gleichförmigen Sprache keine Unterschiede bei den Erzählern ausmachen lassen. Was von Seiten der Kritik häufig moniert wurde, kann aber als Hinweis gelesen werden, dass es sich im Ganzen doch um die Erzählung einer einzigen Person handelt.<sup>123</sup> Als Ausblick ergibt sich jedoch eine Variante des Dichters Pessoa, der in der widersprüchlichen Pluralität der inneren Personen seinen Frieden gefunden hat.

### 2.3.1 Pollanzy und Stourzh

Im ersten Buch des Romans ergreift zunächst Pollanzy das Wort:

„Mein Name ist Heinrich Pollanzy. Als Psychiater und Leiter der Anstalt Gugging bin ich es gewohnt, seltsame Lebensläufe und Ansichten zu hören. Meinen ehemaligen Patienten und heutigen Pflegegehilfen Philipp Stourzh kenne ich seit mehr als fünfzehn Jahren.“ (LA S.9)

Pamela S. Saur erkennt in dieser Exposition einen typischen, an die literarische Tradition angelehnten Kunstgriff, auch wenn dieser gleich andeutungsweise unterminiert wird. Durch Titel und Erfahrung etabliert sich von Anfang an eine fachliche Autorität, die hier mit der Zuschreibung von literarischer Wahrheit einhergeht. Die Aussage, dass er seltsame Geschichten „hört“, beantwortet allerdings die Frage, ob er tatsächlich in der Lage ist, diese richtig zu interpretieren oder zu beurteilen, nicht. Mehr Zweifel an den Fähigkeiten des Psychiaters lassen die nächsten Passagen aufkommen, die Stourzh als ehemaligen Patienten vorstellen. Das Stourzh sich vom Patienten zum Mitarbeiter der Anstalt aufgeschwungen hat, verweist vordergründig auf einen enormen Behandlungserfolg. jedoch hat er seinen Patientenstatus nie ganz verlassen und nur um die Rolle als Pflege-

---

122 Deleuze/ Guattari 1992, S.37.

123 Vgl. Schütte: „Zumindest den Versuch, die vorgeschriebene Form zu durchbrechen, will ich wagen.“ Gerhard Roth: *Das Labyrinth* (2005). In: *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*. Erste Lieferung. Hrsg. v. Klaus Kastenberger und Kurt Neumann. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2007, S.293-300; S.297.

### 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

helfer zusätzlich erweitert. Sein Job ist gleichzeitig ein Mittel, den interessanten Fall unter Beobachtung zu halten. Dadurch zeigt sich der zweigleisige Beruf der Mediziner, die den Patienten zugleich als Forschungsobjekt und Sprungbrett für ihre Karriere betrachten. Sowohl Pollanzys als auch sein Vorgesetzter Dr. Neumann benutzen Stourzh ohne sein Wissen im Interesse ihrer eigenen Reputation als Forscher, wenn sie für ihre Studien (vgl. LA S.11) oder als Anschauungsobjekt auf einer Konferenz (vgl. LA S.365) heranziehen.<sup>124</sup> Am konzentriertesten tritt die Offenlegung der Objektivierung von Patienten im Nachwort des dritten Buches auf:

„Ich habe aufgrund der Lektüre Primarius Neumann empfohlen, Stourzh vom „Haus der Künstler“ als Hilfspfleger abzuziehen und ihn als Patient mir zur Behandlung zu übergeben. Neumann lehnt das jedoch ab, da er selbst Interesse an dem Fall hat und der Meinung ist, Stourzh als Hilfspfleger besser unter Kontrolle zu haben. Daher habe ich mich entschlossen, die drei Manuskripte dem Schriftsteller zur Verfügung zu stellen, der dabei ist, eine Monographie über Franz Lindner herauszubringen.“ (LA S: 296)

Stourzh tritt als Mensch bzw. als Person im Vergleich zu seiner Bedeutung als Fallstudie in den Hintergrund. Er wird nach Bedarf hin und hergeschoben, ohne in diese Prozesse in irgendeiner Form mit einbezogen zu werden. Das Vokabular erinnert mit „abzuziehen“, „übergeben“ und „unter Kontrolle zu haben“ stark an den Machtdiskurs, den Foucault in der Behandlung des Wahnsinns entdeckt hat. Sogar der Schriftsteller wird Teil dieses Prozesses, wenn ihm Stourzh Material für eine Monographie über Lindner zur Verfügung gestellt wird. Es bleibt unklar, ob der Schriftsteller tatsächlich an einer solchen Monographie arbeitet, oder ob es sich hierbei um ein Missverständnis oder eine Fehlinformation auf Seiten der Gugginger Anstalt handelt. Letztlich wird er jedoch in das Kräftefeld des Redens *über* den Wahnsinn gezogen, von dem er sich in letzter Konsequenz nicht ganz freimachen kann.

Trotz der angelegten Unterwanderung von Pollanzys Glaubwürdigkeit liest sich das erste Buch doch relativ problemlos. Erst wenn Stourzh nach Ende des Buches behauptet: „Ich habe diese Berichte verfaßt. Es war für mich ein leichtes, mich in Dr. Pollanzys hineinzuversetzen, wie er es ansonsten mit mir zu tun pflegt“ (LA S.136). Durch diesen ra-

---

124 Vgl. Saur, Pamela S.: The Significance of the Asylum Gugging in Gerhard Roth's *Archives of Silence* and *The Labyrinth*. In: *Crime and Madness in Modern Austria: Myth, Metaphor and Cultural Realities*. Hrsg. v. Rebecca S. Thomas. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2008, S.244-266; S.256f.

### 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

dikalen Bruch wird eine Distanz zum Plateau des ersten Buches geschaffen. Alles entlarvt sich als Fiktion einer Person, die zuvor als Patient in Gugging galt. Durch diese Distanzierung kann das Plateau als etwas Geschlossenes erscheinen, obwohl es in Wirklichkeit zahlreiche Querverbindungen zu allen Seiten offen hält.

Gleichzeitig deutet sich schon an, dass es sich bei Pollanzy und Stourzh vielleicht um ein und die selbe Person handelt. Heinrichs beobachtet in seiner Rezension:

„Beide tragen die Idee des Feuers und des Genusses an brennenden Objekten in sich, teilen also ein besonderes Tribschicksal und dessen Verknüpfung mit dem Religiösen, dem göttlichen Schweigen und dem Wahnhaften. Stourzh Hass auf Pollanzy könnte als Selbsthass verstanden werden.“<sup>125</sup>

Durch die vorläufige Glaubhaftigkeit des ersten Buches stellt sich außerdem die Frage, wie alle diese Berichte so leicht von Stourzh fingiert werden können. Selbst nach den über fünfzehn Jahren Bekanntschaft der beiden, muss eine besondere Verbindung vorliegen, die ein solches Maß an Empathie ermöglicht. Parallelen sind so häufig angelegt, dass der Versuch sie alle wiederzugeben jeden Rahmen sprengen würde. Beide benutzen Taschenkalender für ihre Notizen, beide unterhalten ein unklares Verhältnis zur Logopädin Astrid, beide sind eingewebt in das Netz der Faszination um den Wahnsinn und auf die eine oder andere Weise in den Brand der Wiener Hofburg verstrickt. Im zweiten Buch werden die Berichte von Stourzh im editorischen Nachwort von Pollanzy dann als Manuskripte von Franz Lindner ausgewiesen, was im Nachwort des dritten Buches wieder zurückgenommen wird. Pollanzy distanziert sich von allen seinen Aussagen hinsichtlich der Herkunft der ersten drei Bücher und dem Verhältnis zu seiner Kollegin Astrid. Natürlich lassen sich solche Übereinstimmungen und Verflechtungen theoretisch dadurch erklären, dass die Geschichte des Romans immer vermittelt stattfindet und sich immer die eine Person in die andere hineinprojiziert. Allerdings wäre dafür nicht eine so tiefgreifende und alineare Verschlingung notwendig gewesen. Vor dem Hintergrund eines pluralen Subjektbegriffs von Deleuze/ Guattari kann die Trennung der Personen allerdings aufgelöst werden: Durch die lange Parallelisierung der Lebensläufe von Strouzh und Pollanzy verdeutlicht sich die Möglichkeit, sie entweder als getrennte Personen oder einzelne Aspekte eines offenen Gefüges zu sehen. Durch die konsequente

---

125 Heinrichs 2005.

## 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

Interaktion der beiden haben sie sich derart aneinander gekoppelt, dass sie nicht mehr konsistent zu trennen sind. Wie bereits erwähnt ist dieses Gefüge nur ein möglicher Ausgangspunkt für beliebige Erweiterungen. Stourzh spricht diese schizophrene Offenheit deutlich aus: „Ich habe Dr. Pollanzy gestanden, daß ich mehrere Personen zugleich bin“ (LA S.136). Mit eingeschlossen ist die Möglichkeit, auch Pollanzy zu sein. Konkretes über diese Aufsplitterung ist in *Das Labyrinth* nicht zu erfahren, es sei denn man wertet die gesamte Struktur der Plateaus als Ausdruck der Zersplitterung von Stourzh's Identität.

Während bei Stourzh die Schizophrene Aufspaltung zu einem pluralen Subjektgefüge führt, lässt sich eine verwandte Verfahrensweise auch bei Pollanzy ausmachen, wenn z.B. Heinrichs in seiner Rezension bemerkt:

„Wenn das psychiatrische Krankenhaus so etwas wie der ‚Körper des Psychiaters in erweiterter Form‘ ist (wie Michel Foucault gesagt hat), dann trägt dieser Körper bei Roth die Inschrift: Ich bin Viele“<sup>126</sup>

So betrachtet kann das ganze Gugginger Umfeld als erweitertes Subjekt Pollanzy interpretiert werden. Um die Brücke zu Deleuze und Guattari zu schlagen, vereinigt sich alles in der Psychiatriemaschine, an die alle weiteren Wunschmaschinen und Figuren des Romans angekoppelt sind. Über diesen Bogen kann auch Pollanzy als Ausgangspunkt des Rhizoms angenommen werden.

### 2.3.2 Der Schriftsteller und Astrid

Nachdem die Bücher Eins bis Drei sozusagen als „großangelegte Exposition“<sup>127</sup> zwischen Pollanzy und Stourzh oszillieren, lösen die darauf folgenden Bücher des Schriftstellers die plurale Aufspaltung des Erzähler-Ichs ein. Nun bietet sich auch die Möglichkeit, den ganzen Roman aus der Sicht des Schriftstellers zu lesen, der Berichte, Schriften, Tagebucheinträge und literarische Vorlagen vorfindet, sich mit ihnen auseinandersetzt, sie interpretiert und vor allem erweitert. Alle Figuren erlangen ihre eindeutige Fiktionalität, da sie letztlich der Feder des Schriftstellers entstammen. So arrangieren sich

---

126 Heinrichs 2005

127 Heinrichs 2005

### 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

sämtliche Partial-Ichs (Pollanzy, Stourzh, Lindner, Neumann, Sonneberg und Astrid) um ein neues Plateau. Zumindest zeitweise übernimmt der Schriftsteller die Rolle der „Über-Figur“<sup>128</sup> auf die die Perspektivierungen, Gestalten und Ausformungen der anderen Figuren zulaufen. Der Schriftsteller scheint ab der Hälfte des Romans alle Fluchtlinien in sich aufzusaugen, so wie er auch den Wahnsinnsdiskurs mit seinen unzähligen Ausführungen und Exkursen an sich reißt. Dieses Plateau legt sich als Projektionsfläche dominant über den Roman und scheint die anderen Ebenen zu strukturieren. Derart leicht tappt *Das Labyrinth* nicht in die Falle des performativen Widerspruches. Die molaren Bestrebungen des Schriftstellerteils können den Körper des Buches nicht dauerhaft organisieren, dazu reicht die Schizo-Struktur des Rhizoms viel zu tief in den Roman.

Durch die unscharfen Übergänge der Erzähl-Person von Schriftsteller und Astrid im sechsten Buch wird ebenfalls die Integrität des Schriftstellers angegriffen. Da die Logopädin nie in einem Nachwort die Autorschaft für einen Abschnitt des Buches für sich einfordert, und auch sonst eher beiläufig erwähnt wird, scheint auch sie nur über den Schriftsteller vermittelt zu sein. Da sie aber über das gesamte letzte Buch die Erzählerrolle einnimmt, übt sie doch entscheidenden Einfluss auf die Handlung aus und bildet ein zusätzliches Plateau. Um sie versammeln sich einige Fluchtlinien zum letzten Mal, d.h. dass ihre Wahrnehmung der Geschehnisse ohne nachfolgenden Widerspruch den Roman abschließt. Innerhalb dieses Gefüges findet sich die Auflösung über Lindners Verschwinden und die Affären zu den anderen Figuren, welche eine Parallele aller aktiven Figuren des Romans darstellt. Jede der Hauptfiguren behauptet zumindest in einer Passage des Romans den sexuellen Kontakt zu Astrid. Sie gewinnt so einen weitreichenden Einfluss auf *Das Labyrinth*, so dass ihr sogar die letzte vermittelnde Instanz zugeschrieben werden könnte. Nur der Epilog, dessen Autorschaft durch den Schriftsteller zwar wahrscheinlich aber nicht ohne jeden Zweifel gesichert ist, führt dieses letzte Plateau noch in die chaosmotische Unsicherheit des gesamten Romans ein. In letzter Instanz bleibt vieles ungeklärt, da ein Buch über den Wahnsinn erst noch geschrieben werden soll (vgl. LA S.454). So verbinden sich Astrid und der Schriftsteller zu einer weiteren Doppel-Person, die analog zum Paar Stourzh/Pollanzy funktioniert. Wie man es auch dreht und wendet, es lässt sich kein Ansatz ausfindig machen, die Figuren klar

---

128 Heinrichs 2005

### 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

voneinander zu trennen oder die eine als Einbildung oder Fiktion der anderen auszumachen.

Zusätzlich geht *Das Labyrinth* hinsichtlich der Selbsteinschreibung des Autors noch einen Schritt weiter. Schon der weißbärtige Übersetzer in *Der Strom* zeigt auffällige Ähnlichkeiten zu Gerhard Roth (vgl. DS S.247f. und 291-294), was sich in *Das Labyrinth* noch weiter zuspitzt. Es kann kaum ein Zweifel aufkommen, dass der Schriftsteller offenkundig Roths alter ego darstellt:<sup>129</sup> „Er war groß, massig, grauhaarig und grau-bärtig, trug eine schwarzgerahmte Brille und ein schwarzes Sakko.“ (LA S.76) Die Beschreibung passt haargenau auf die Person des Autors, dessen Lebenswerk genau wie das des Schriftstellers als Studie über den Wahnsinn aufgefasst werden kann. Schütte nennt den Titel der fiktiven Schrift *Wahn und Sinn – Vom Sinn und Unsinn des Wahns* „keine unzutreffende Chiffre für Roths Gesamtwerk“<sup>130</sup>. Zudem haben sowohl die Figur des Schriftstellers als auch Roth die Angewohnheit alles detailgenau zu beschreiben und darum alle Orte des Geschehens zu besuchen und zu fotografieren:

„Währenddessen nahm er auf meinem Stuhl Platz und legte ein schwarzes Notizbuch neben sich. Hierauf zog er eine Digitalkamera aus der Jackentasche und fing an, das Kaffeehaus und seine Gäste zu fotografieren. Ich bemerkte, daß er das Objektiv gegen einen großen Spiegel hielt und beiläufig die Gäste aufnahm. [...] Er zögerte auch keinen Moment, die Schach- und Kartenspieler festzuhalten, und er tat es mit einer solchen Unauffälligkeit und gleichzeitig Autorität, daß kein Widerspruch aufkommen konnte, außerdem schloß ich aus der Geschwindigkeit, mit der er arbeitete, auf lange Übung.“ (LA S.77)

Während das Notizbuch wieder eine Gemeinsamkeit zu Stourzh und Pollanzy vorführt, ist das Fotografieren eine große Parallele zu Roth. Dadurch dass der Schriftsteller von Anfang an durch den Roman hindurch anwesend ist, immer wieder an den Schauplätzen auftaucht, Notizen macht, fotografiert, die Figuren befragt und mit Unterlagen versorgt wird, reflektiert der Autor seinen eigenen Arbeitsprozess, der letztlich auch dem Roman *Das Labyrinth* zugrunde liegt. Diese Reflexion erscheint wiederum im Roman, wenn der Schriftsteller die Szenerie eines Kaffeehauses im Spiegel fotografiert, um vorgeblich keine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Implizit bedeutet das jedoch auch, dass er

---

129 Vgl. Schütte 2007, S.295. Normalerweise gilt Identifikation des Autors mit einer Figur als klassischer Fehler der Interpretation. In *Das Labyrinth* handelt es sich allerdings um ein bewusst gesetztes Stilmittel, welches den Roman nach außen öffnet. Deshalb soll auch der Autor Gerhard Roth, der in der restlichen Arbeit ausgespart worden ist, an dieser Stelle zur Deutung hinzugezogen werden.

130 Schütte 2007, S.296.

### 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

sich selbst als Reflexion vor das Objektiv bekommt. Der Spiegel tritt hier als vorgeschobene vermittelnde Instanz auf, die das Bild erst zur ebenfalls vermittelnden Kamera weiterleitet. Die Fluchtlinie führt vom Autor Gerhard Roth, zum Schriftsteller als Erzähler des Romans, über den Schriftsteller als Figur innerhalb des Romans bis hin zur Reflexion im Spiegel und vermutlich zum Bild auf der Digitalkamera. Das Bild wiederum kann mit dem Anfang der Kette verknüpft werden, da Roth sich in seinem Schreibprozess stark auf Fotografien als Vorbild stützt. Dieses Spiel zeichnet in Kurzform die Linien des Romans nach, der „nicht zuletzt ein Buch über mich [also vermutlich über den Schriftsteller] selbst“ (LA S.455) sein soll. Der direkte, unvermittelte Zugriff auf die Wahrheit wird gänzlich aufgegeben. Deshalb führt der Weg der Selbstsuche über die Vervielfältigung und Vermittlung, bis zwar kein klares Bild mehr vorhanden ist, sich aber in der Unschärfe die eigentliche Wirklichkeit zeigt.

Die Übereinstimmung der Figur des Schriftstellers mit dem Autor bedeutet jedoch nicht die bedingungslose Einheit von Figur und Person. Im Gegenteil entsteht die Wirkung der Selbstreflexion erst durch die Trennung und Vervielfältigung, die einen „Doppel-Roth“, „Trippel-Roth“<sup>131</sup> usw. erzeugt. Der große autobiographische Roman Roths *Das Alphabet der Zeit* (2007) erscheint erst zwei Jahre später und bietet mehr Möglichkeiten, einen unmittelbaren Bezug zu Gerhard Roth aufzubauen (vgl. AdZ). *Das Labyrinth* dagegen spielt mit Selbsteinschreibung und Gleichsetzung, bezieht seine Form jedoch aus deren Zerstreung. Anstatt der Schriftstellerfigur einen Vorrang als Sprachrohr des Autors zuzugestehen, sollte man sich ihre Funktion im Romangefüge klarmachen: Durch die Anspielungen auf Roth öffnet sich die Perspektive zum Außen des Romans. Statt zu einer Konzentration der Fluchtlinien zum Autor hin, führt sie zu einer weiteren Vervielfältigung der Schriftsteller-Subjekte. Das Rhizom des sich vervielfachenden Autoren funktioniert nicht nach dem Prinzip ( $n+1$ ), da es keine Ausgangszahl gibt, der etwas hinzugefügt werden könnte. Es besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen oder beweglichen Richtungen. Man kann genau genommen keinen Autoren hinzufügen, sondern höchstens nach dem Prinzip ( $n-1$ ) einen abziehen<sup>132</sup>. Hierbei ergeben sich Analogien zum Zerfall der Subjekteinheit bezüglich der Figuren im Inneren des

---

131 Brus 2005.

132 Vgl. Deleuze/ Guattari 1992, S.36.

## 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

Romans zur neuen Perspektive der Zersplitterung der Autor-Figuren-Beziehung. Die konkrete Auflösung dieses ewigen Rekurses von Spiegelungen des Schriftstellers mit dem Ergebnis n-Roth, wird vom Spiegellabyrinth des Romans konsequent verhindert.

Insgesamt geht es dem Roman nicht um die Auflösung einer Problematik, sondern um die Darstellung ihrer ungreifbaren Komplexität. Verschiedene Varianten sollen dabei allerdings nicht getrennt nebeneinander stehen, sondern in ihrer labyrinthischen Verbundenheit untereinander dargelegt werden. Verschiedene Ansätze lassen sich demzufolge gar nicht getrennt betrachten, da sie unter gewissen Blickwinkeln Abschnitte ein und desselben Gefüges bzw. ein und derselben Maschine zeigen. Als eines der wichtigsten Referenzmodelle zieht *Das Labyrinth* den portugiesischen Dichter Fernando Pessoa heran.

### 2.3.3 Das Modell Fernando Pessoa

Unter der Vielzahl von Anspielungen und Erwähnungen von Künstlern und Literaten nimmt Pessoa noch einmal eine Sonderstellung ein.<sup>133</sup> Er nimmt das Thema Wahnsinn nicht nur in sein Schreiben auf, sondern überträgt es auf sein gesamtes Leben. Dadurch dass er sich in völlig voneinander getrennte Persönlichkeiten aufspaltet, deren Lebensläufe sich jedoch kreuzen und doch auf gewisse Weise bei Pessoa zusammenlaufen, verkörpert er das Modell des vervielfältigten Subjektes bzw. das Paradebeispiel des Deleuze/ Guattarischen Schizos. Der Schriftsteller bemerkt in einem Vergleich mit Cervantes:

„Pessoa verwirklichte seinen Wunsch [nach Wahnsinn] nicht nur in der Literatur, sondern auch in seinem Leben spaltete er sich in Heteronyme auf, das heißt, er gab verschiedenen Schriftstellern in sich Platz und stattete sie mit eigenen Namen und fiktiven Lebensläufen aus, die unterschiedliche Werke hervorbrachten.“ (LA S.305)

Die Faszination des Schriftstellers liegt auf der Hand. Pessoa gelingt der Brückenschlag von künstlerischer Bearbeitung des Wahnsinns auf seine alltägliche Lebenspraxis. Er lebt gleichzeitig in beiden Welten und vermischt auf seine Weise Fiktion mit Wirklich-

---

<sup>133</sup> Siehe dazu auch Schütte 2007, S294; Oberembt, Gert: Wahn macht erfinderisch. In: Rheinischer Merkur 14.04.2005; Baron 2005 und Brus 2005.

### 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

keit. Doch während er schwerpunktmäßig die Fiktion in die Wirklichkeit einfließen lässt, geht der Schriftsteller umgekehrt vor. Durch die Faktenorientierung seines Stils wirkt eher die Wirklichkeit von außen auf seinen Schreibprozess ein. Dadurch hält er eine ständige Distanz zum Wahn, der nicht direkt in seine Alltagsbereiche vordringen kann, sondern sich ausschließlich im Schreiben wiederfindet.

Dagegen hat Pessoa die totale Decodierung seiner Wunschströme vorgenommen und entzieht sich allen Reterritorialisierungsversuchen des Sozios. Deshalb veröffentlicht er nur wenige seiner Texte, und hält die meisten in einer Truhe unter Verschluss. Nur so kann er seine Selbstcodierung, die sich in seinen Schriften wiederfindet vor einer fremdbestimmten Umcodierung bewahren:

„Fernando Pessoa beabsichtigt nicht“, schrieb der eigenwillige Poet 1928, „irgendein Buch oder eine Broschüre zu veröffentlichen. Da es kein Publikum gibt, das sie lesen könnte, hält er sich für davon befreit, nutzlos bei dieser Publikation Geld zu verausgaben, das er nicht hat.“  
(LA S.317)

In diesem Zitat durch den Schriftsteller fällt auf, dass Pessoa sich selbst in der dritten Person anspricht. An Stelle von ironischer Selbstdistanz ist in diesem Fall von einem ernstgemeinten Abstand von sich selbst auszugehen. Pessoa identifiziert sich nur bedingt mit sich selbst, da er sich um der Offenheit seiner Subjektgrenzen bewusst ist. Anders als Nietzsche, der sein Werk einem zukünftigen Publikum widmet<sup>134</sup>, welches in der Lage sein sollte, seine Gedanken zu verstehen, geht Pessoa von einer grundsätzlichen Unverständlichkeit seiner Texte aus. Da es keine geeigneten Rezipienten für seine radikale Subjektivität gibt oder geben kann, zieht er es vor, seine Schriften für sich zu behalten. Er selbst ist der einzige, an den sich sein Schreiben richtet, so dass es als verweigerter Kommunikation einem Schweigen gleichkommt. Wie in 2.2.2 gezeigt, ist Pessoa damit der echte Künstler, der zu den Gründen der Wunschproduktion vordringen kann, und somit den Wahn in seiner Kunst versinnbildlicht.

Diese Überzeugung vertritt nicht nur der Schriftsteller, sondern findet sich schon in den ersten Büchern. Pollanzy schreibt in einer Fußnote, dass er von Stourzh auf die Schriften Pessos aufmerksam gemacht wurde, und über den Dichter versucht, seinen Patienten zu verstehen:

---

134 Vgl. Nietzsche, Friedrich: Der Antichrist. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli. Bd.5. München: dtv 1980. Vorrede.

## 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

„Er war davon überzeugt, daß jeder Mensch viele Charaktere in sich vereinigte, die sich widersprüchlich verhielten. Krankhaft fand er nur den Versuch, eine einzige Person sein zu wollen, ‚alles in das Scheinbild einer einzigen Persönlichkeit zu pressen‘, wie er sagte, was seiner Meinung nach nur durch Verstellung möglich war.“ (LA S.51)

Für Stourzh dient Pessoa als Vorbild, er strebt nach der Entfesselung der eigenen Wunschströme. Man kann sogar von einer Theoriebildung oder Fundierung von Stourzhs Wahn sprechen, welches wiederum den Krankheitscharakter relativiert und eine gewisse Bewusstheit im Handeln von Stourzh verankert. Er stellt parallel zu Deleuze/Guattari die naturgemäße Schizophrenie des Menschen heraus, die sich aus seinem pluralen Subjekt herleitet. Die eigentliche Krankheit liege in der Unterdrückung dieser Tendenz, die die „Jammergestalten“<sup>135</sup> in den Kliniken erzeuge. Es ist die autoritäre Übercodierung der Gesellschaftsmaschinen, die den Druck der Anpassung oder der Verstellung verursacht. In dieser Aussage findet sich zwar ein stark normativer Charakter zur Befreiung der eigenen Pluralität wieder, jedoch hält sie sich von Schuldzuweisungen gegenüber einem krankmachenden System oder der Gesellschaft zurück. Wie in der Schizo-Analyse geht es nicht um Schuldzuweisungen, sondern um die Beschreibung der Wirklichkeit, um das Handwerkszeug für eigenständiges Handeln zu liefern.

Der Schriftsteller widmet dieser Theorie und der Person Pessoa, sowie seinen Heteronymen ein ganzes Kapitel. Neben den durchaus spannenden biographischen Ausgriffen, sind für den Schriftsteller vor allem die Heteronyme das Zentrum des Interesses. Pessoa wählt den Begriff „Heteronyme“, weil sich dahinter nicht wie bei einem Pseudonym etwas versteckt, sondern weil es für ihn „verschiedene menschliche Wesen, die er in sich entdeckte“ (LA S.317) sind. Damit soll das Missverständnis ausgeschlossen werden, es handle sich um bloße poetische Konstrukte. Es ist vielmehr ein „drama en gente“, ein „Drama im Menschen“ (LA S.317), welches seine poetisch-repräsentative Kraft in der Lebenswirklichkeit Pessoas entfaltet. Über den Ursprung der Heteronyme gibt der Schriftsteller Pessoa wieder:

„Ich kann nicht sagen, ob ich einfach hysterisch oder ein Hystero-Neurastheniker bin ... Wie dem auch sei, der geistige Ursprung meiner Heteronyme beruht auf meiner angeborenen beständigen Neigung zur Entpersönlichung und Verstellung.“ (LA S.318)

---

135 Deleuze/ Guattari 1979, S.11.

### 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

Die medizinischen Diagnosen kümmern ihn kaum, so dass er sie mit wenigen Worten abhandelt. In welcher Kategorie er eingeordnet wird, interessiert Pessoa wenig. Den wirklichen Grund sieht er in einer „Neigung“, d.h. in persönlichen Vorlieben für das Spiel mit seiner Subjektivität, die ihm aber jederzeit die Wahlmöglichkeit lässt. Wenn er seine Persönlichkeit aufspaltet, geschieht dies ausschließlich auf geistiger Ebene:

„Diese Phänomene haben sich – zu meinem und meiner Mitmenschen Glück – in mir vergeistigt; das heißt, in meinem praktischen äußeren Leben und im Umgang mit anderen treten sie nicht in Erscheinung, sie explodieren nach innen, und ich trage sie mit mir allein aus ... So mündet alles in Schweigen und Dichtung“ (LA S.318)

Pessoa ist sich darüber im Klaren, dass sein schizoides Lebensmodell nicht ohne weiteres mit dem Sozium kompatibel ist. Die Gewalt der Territorialisierung wäre zu groß, um sich allein dagegen zu wehren. Darum bezeichnet er es als Glücksfall, dass seine Wunschströme nach innen abgeleitet werden. Das bedeutet in diesem Fall keine erneute ödipale Kastration durch Unterdrückung und Verdrängung des Unbewussten. Es bleibt eine Explosion, d.h. eine Befreiung, nur dass sie nicht unmittelbar sichtbar wird. Aber ausschließlich auf diese Weise kann der Schizo gegen die Gesellschaftsmaschinen bestehen. Die schizophrenen Ströme lassen sich nur über die Kunst ableiten und müssen zwangsläufig in „Schweigen und Dichtung“ enden. Explizit schreibt Pessoa: „Schreiben heißt vergessen. Die Literatur ist die angenehmste Art und Weise, das Leben zu ignorieren ... Sie simuliert das Leben.“ (LA S.326). Die Welt der Literatur kann so zum vollständigen Ersatz der Wirklichkeit werden und mit ihren eigenen Gesetzen die überstrukturierte Realität vergessen lassen.

Genau genommen werden die Wertigkeiten von Fiktion und Realität sogar vertauscht. Die Literatur erlaubt dem Menschen seine Freiheit und Pluralität aktiv zu gestalten. Die Kunst ist die eigentliche Fabrik der Wünsche und deren Realisierung, während die molekulare Welt, den bloßen Charakter der Repräsentation hat. In Pessos *Buch der Unruhe* heißt es über den „weisen Menschen“, er könne

„das gesamte Schauspiel der Welt auf einem Stuhl genießen, ohne lesen zu können, ohne mit jemandem zu reden, nur seine Sinne gebrauchend und mit einer Seele begabt, die nicht traurig zu sein versteht.“ (LA S.329)

Gerade das Theater wird bei Deleuze und Guattari wegen seines Repräsentationscharak-

### 2.3 Plateaus der Erzählperspektiven

ters gegenüber der produzierenden Fabrik abgewertet.<sup>136</sup> Pessoa wendet diesen Aspekt auf „das gesamte Schauspiel der Welt“ an, welches die produktive Wirklichkeit der Kunst nur unzureichend wiedergeben kann. Erkennt man diese Situation an und versucht nicht, die Welt neu zu kodieren, indem man sie „lesen“ oder „kommunizieren“ will, kann man den organlosen Körper der Welt rein sinnlich und seelisch entdecken. Mit diesem Kunstgriff wird der zuvor geschaffene Dualismus von Kunst und Wirklichkeit wieder aufgelöst. Diese Form des Selbstwiderspruches ist programmatisch für die hermetische Logik des Schizos, die sich an der chaotischen Rhizomform orientiert. Jede getroffene Aussage muss demzufolge wieder zurückgenommen oder zumindest relativiert werden, um der Sprache ihre Autorität über die Wirklichkeit zu nehmen.

Aus dieser Logik heraus kann Pessoa auch behaupten: „Ich kann mir mich als alles vorstellen, weil ich nichts bin“ (LA S.330). Die Voraussetzung, nichts im Modus des ansich zu sein, gibt ihm die Möglichkeit sich in jeder denkbaren Form zu entwerfen. Dieser Satz erinnert an den Existenzialismus eines Jean Paul Sartre, liefert aber gleichzeitig die Grundlage für die Theorie der chaotischen, freien Wunschströme von Deleuze/ Guattari. Die Aufhebung der Festlegung des Subjekts als einer molaren Einheit, erzeugt erst die Möglichkeit sich molekular als Viele vorzustellen.<sup>137</sup> Ergänzend wird vom Schriftsteller hinzugefügt, dass der Name „Pessoa“ im Portugiesischen „Maske, Person, Niemand“ (LA S.331) bedeutet. So offensichtlich wie selten bietet sich der Satz „nomen est omen“ an, denn das Phänomen Pessoa lässt sich kaum treffender beschreiben. Die gelebte Pluralität geht auf ein Nichts zurück, auf ein Simulakrum, von dem nichts übrigbleibt, wenn man hinter die Heteronyme blicken will. Die Spur auf dem Rhizom hat sich verflüchtigt und ist nicht mehr zurückverfolgbar. Jeder Versuch die Gestalt Pessoa als Ganzes zu begreifen und dadurch auf einen Ursprung zurückzugehen, muss in die Irre führen. Der Dichter, „der vielgestaltig sein wollte, wie das Weltall“ (LA S.331) lässt sich nicht in eine Person pressen, sondern hat sich so weit der absoluten Decodierung angenähert, dass er nicht ohne weiteres reterritorialisiert werden kann.

---

136 An diesem Punkt ist zu hinterfragen, ob Deleuze/ Guattari damit das Theater in vollem Umfang begreifen, oder ob sie es nicht nur auf eine Komponente seiner gesamten Leistungsfähigkeit reduzieren.

137 Der Hauptunterschied liegt in der Betonung der Pluralität. Anstatt eines Subjekts, dass sich durch seine Freiheit selbst entwerfen kann, verwerfen Deleuze/ Guattari schon das Subjekt als Ausgangspunkt. Jede Einheit als Ursprung wird als traditionell abendländisches Denken abgelehnt.

### 2.4 Maschinen

Die Metapher des Maschinenhaften steht in *Das Labyrinth*, wie im *Anti-Ödipus* ausdekliniert, für ein Unbewusstes, welches sich nicht auf die bloße Repräsentation der Wirklichkeit reduzieren lässt. Es genießt stattdessen die volle Positivität der Produktionsströme, der Codierung und Decodierung und ist somit der Kern, um den das Bewusstsein als Randphänomen kreist. Die technische Maschine ist sich über ihre Produktion nicht bewusst und nicht unabhängig von ihr denkbar. Sie ist an das gesamte System von Maschinen und Produktion angekoppelt, wird durch Menschen oder andere Maschinen erzeugt oder versorgt Menschen, die wiederum Maschinen produzieren. So erweitert sich die technische Maschine auf die Größe einer komplexen Maschine, einer Stadt oder einer Gesellschaft.<sup>138</sup> Schon verschmelzen Mensch und Maschine im Produktions- und Konsumtionsprozess und haben Teil am allgemeinen unbewussten Geschehen des organlosen Körpers. Hier findet sich die schizophrene Grundlage in der Auflösung der Subjektbegrenzung, die jedoch erst als Krankheit in Erscheinung tritt, wenn es zu Konflikten von molarer Gesellschaftsmaschine und molekularer Wunschmaschine kommt. Beide können theoretisch ein und dieselbe Maschine in unterschiedlicher Funktionalität sein. Wenn allerdings die Territorialisierungen durch den Sozios dem Es (der Wunschmaschine) entgegenarbeiten entsteht der klinische Fall des Schizos, der an Nicht-Übereinstimmung seiner Maschinenhaftigkeit leidet. Am Beispiel der Anorexie bedeutet Schizo-Analyse beispielsweise: die wunschmaschinistische Bedeutung von Nahrung zu erfassen und sie mit der Nahrungsmittelindustrie und der gesellschaftlichen Codierung von Lebensmitteln als Fetisch, über ihre reine Funktionalität hinaus, in Verbindung zu bringen.<sup>139</sup>

Interessant für eine Beschäftigung mit dem Wahnsinn ist also der Konflikt von Wunsch- und Gesellschaftsmaschinen oder die Emanzipation der Wunschmaschinen von der Autorität des Sozios bzw. der Repräsentation. Dieser Fall lässt sich in *Das Labyrinth* mehrfach beobachten und wird in verschiedenen Stadien bzw. Situationen abgebildet. Technische Maschinen pflanzeln sich hier den Menschen auf oder koppeln sich als Repräsentationen an die eigentliche Wunschproduktion an. Also sollte die zentrale Frage der

---

<sup>138</sup> Vgl. Deleuze/ Guattari 1977, S.367.

<sup>139</sup> Vgl. Heinz 2000, S.77.

## 2.4 Maschinen

Schizo-Analyse gestellt werden: „welches sind deine eigenen Wunschregungsmaschinen? Wie funktionieren sie, in welche Synthesen treten sie ein?“<sup>140</sup>

Im Fall Stourzh ist die entscheidende Maschine schnell gefunden. Es handelt sich um die geerbte Taschenuhr, die ihn durch den gesamten Roman begleitet. Dass es sich nicht nur um einen Fetisch handelt, sondern um eine tatsächliche Erweiterung der Person, zeigt sich in der engen Verbindung, die Stourzh zu diesem Objekt aufbaut:

„In meinem Kopf arbeitet jetzt dieses TICK-TACK-TICK-TACK weiter, das anfangs aus einer vergangenen Zeit zu kommen schien, doch jetzt hat es sich verselbstständigt, obwohl ich die Uhr längst eingesteckt und das Licht im Auto abgedreht habe. TICK-TACK-TICK-TACK, als hätte ich emsige Zahnrädchen im Kopf. Was will ich eigentlich?“ (LA S.229)

Der Zahnradmechanismus der Uhr scheint bis in die Gedankenwelt Stourzhs hineinzu-reichen, sie zu dominieren auch wenn der Gegenstand gar nicht zuhanden ist. Diese Beschreibung erinnert fast an Richard Lindners Bild *Boy with Machine*, dessen kleine Wunschmaschine einer schweren technischen, gesellschaftlichen Maschine aufgepfropft ist.<sup>141</sup> Stourzh Wünsche, die auf seine Urgroßmutter Kubaczek zielen und somit die klassisch psychoanalytische Papa-Mama-Familienkonstellation um zwei Generationen zu überspringen, stehen im Konflikt mit der universitären Maschine, die die Ströme auf eine objektive Geschichtsrepräsentation ableiten will. Da sich bei Stourzh zumindest zeitweise die Wunschmaschinen bemerkbar machen („Was will ich eigentlich?“) kommt es zum Bruch mit der universitären Maschine, die sich im Abbruch seiner Magisterarbeit äußert: „Ich habe gar nicht die Absicht, die Vergangenheit zu erforschen, denke ich in der Finsternis am Starnberger See“ (LA S.229).

Die Taschenuhr funktioniert nicht nur in der Rolle als Wunschmaschine. Der eingravier-te Doppeladler der Habsburgmonarchie deutet bereits auf eine Vereinnahmung durch die Repräsentation einer Gesellschaftsmaschine hin. So läuft auch die Uhr Gefahr, zur blo-ßen Repräsentation der Urgroßmutter selbst zu werden:

„Ich halte die Uhr an mein Ohr, während ich lese, und lausche dabei dem TICK TACK TICK TACK, das mich an die Existenz meiner Urgroßmutter erinnert wie ein metallischer, leiser Herzschlag.“ (LA 210)

---

140 Deleuze/ Guattari 1977, S.374.

141 Vgl. Deleuze/Guattari 1977, S.14.

## 2.4 Maschinen

In ihrer ständigen Verweisung auf die Kubaczek tendiert die Uhr dazu, dem Wunsch die fadenscheinige Erfüllung durch Repräsentation entgegenzusetzen. Stourzhs Unbewusstes tendiert dazu, nicht mehr zu produzieren, sondern sich mit dem Theater, das die metaphorische und metonymische Kausalität in Szene setzt<sup>142</sup>, zu arrangieren. Dann nämlich wird der tickende Code der Uhr zum metallischen Herzschlag reterritorialisiert und die Großmutter zum Bediensteten des Kaiser Karl und damit zum Organ der Habsburger Machtmaschine.

Der Schriftsteller verbindet sich auf subtilere Weise über die Schreibmaschine (LA S.337) mit der „Romanmaschine“<sup>143</sup>. Seine Wunschproduktion ist ganz auf die Erfahrung des Wahnsinns gerichtet, was sich in seiner von Pollanzy attestierten Monomanie niederschlägt. Aber anstatt dem Verfassten einen Repräsentationswert des Wahnsinns zuzuschreiben, ist das Schreiben des Schriftstellers einfaches Wordprocessing. Wie Deleuze und Guattari über Kafka bemerken, der an mehreren Stellen des Romans auftaucht, ist auch der Schriftsteller des Romans Steuermann einer

„buchstabenerzeugenden Maschine, die die allzu menschliche Liebe aus ihrer ödipalen Verstrickung befreit. Sie koppelt den Wunsch an die Vorahnung einer perversen bürokratischen, einer fast schon faschistischen Maschine, in der die Familiennamen ihre Konsistenz verlieren und sich dem buntgemischten Habsburger-Reich der Schloß-Maschine ebenso öffnen wie der Lage der identitätslosen Juden [...]“<sup>144</sup>

Obwohl diese Passage eigentlich auf Kafka bezogen ist, so passt sie doch erstaunlich gut auf *Das Labyrinth*. Die österreichische Geschichte und die Psychiatriemaschine motivieren die Figuren des Romans zur Freisetzung ihrer Wunschströme. Am ehesten gelingt dies dem Schriftsteller, der etwa die Hälfte des Romans explizit durch seinen Text füllt und die andere zumindest vermittelt. Es geht ihm nicht darum, den Punkt der vollständigen Bearbeitung oder Erklärung des Wahnsinns zu finden. Der Wahn schleicht sich bereits in den Produktionsvorgang ein, der darum endlos fortgeführt werden kann und muss. Dem Schriftsteller gelingt so die Pluralisierung seines Subjektes (siehe 2.3.2) im Schreibprozess und die angestrebte Entfesselung seiner Wunschströme. Für ihn fallen Wunsch- und Gesellschaftsproduktion in eins, solange er nicht versucht, sein Werk abzuschließen.

---

142 Vgl. Deleuze/ Guattari 1977, S.394.

143 Weinzierl, Ulrich: Wahn! Überall Wahn!. In: Die Welt, 5.2.2005.

144 Deleuze/ Guattari 1977, S.507.

## 2.4 Maschinen

In diesem Sinne verläuft sich der Schreibprozess im Selbstzweck eines ziellos mäandernden Theorielabyrinths, in der jede Repräsentation sofort poetisch unterlaufen wird. Das wuchernde Labyrinth löscht die eigenen Spuren und lässt nur angedeutete Karten des Sinns zurück. Derart kann jede Selbstentlarvung ausgeschlossen werden, die die unbewusste Wunschproduktion gefährden könnte. Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass die (Anti-)Struktur des Labyrinths eine hervorgehobene Rolle im Roman spielt.

### 2.5 Labyrinthischer Raum

Das Labyrinth ist zum Sinnbild des Wahnsinns geworden. Diese umfassende Metapher drückt sich nicht nur in Sprache und Romanstruktur aus, sondern zeigt sich auch konkret in der hoch symbolischen Poetik des Raumes<sup>145</sup> innerhalb des Romans. Die Verbindung von Raum und Gedankenwelt kann hierzu beispielsweise über kognitive Karten hergeleitet werden, die als Verfahren der alltäglichen Orientierung fungieren.<sup>146</sup>

Die räumlichen Darstellungen in *Das Labyrinth* weichen deutlich von geordneten Raummodellen, wie beispielsweise bei Aristoteles, Descartes oder Leibnitz ab.<sup>147</sup> Dieser Raum lässt sich weder messen, noch in Distanzen unterteilen oder strukturieren. Das dreidimensionale Koordinatensystem versagt bei der Beschreibung des alinearen und assoziativen Raumes. Es handelt sich nicht um ein Labyrinth im Raum, sondern um die Labyrinthartigkeit des Raumes selbst. So erklärt sich auch, dass dieses Labyrinth weder Eingang noch Ausgang, ja nicht einmal ein abzugrenzendes Außen hat, in das man flüchten könnte. Ein anderer Roman des *Orkus* liefert eine adäquate Beschreibung dieser Art von Labyrinth:

„Das Labyrinth zerfiel in unzählige kleine Labyrinth, die wieder Labyrinth bildeten. Es gab unentwirrbare Irrgänge, Stufen, Säulen aus Porphyrt, Götterbilder, Bildsäulen von Königen und wunderlichen Tiergestalten.“ (DS S.134)

Diese Vorstellung verdeutlicht die unausweichliche Eingeschlossenheit innerhalb der Labyrinth. Immer wenn man meint, ein Labyrinth als Struktur sprichwörtlich von oben betrachten zu können, stellt man fest, sich nur in einem größeren Labyrinth zu befinden, welches sich rhizomhaft in alle Richtungen erstreckt. Sämtliche Wahrnehmung der Wirklichkeit findet allein auf der Oberfläche des Inneren des Labyrinthes statt. Wände, Stufen, Säulen usw. bieten die Projektionsfläche für Begriffe und Machtstrukturen (Götter und Könige) aber auch für eine schizoide Realität („wunderliche Tiergestalten“). Alles spielt sich im Inneren ab, welches nie verlassen werden kann, so dass das Bild des

---

145 Vgl. Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler 1978, S.49f.

146 Vgl. Alker, Stefan: Entromnensein – Zur Poetik des Ortes. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur. In: Zur neueren Literatur Österreichs. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 20. Wien: Braumüller 2005. S.36.

147 Vgl. Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006. S. 19-94.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

Labyrinths immer fragmenthaft bleiben muss. Die innere Oberfläche ist der Platz der Repräsentation, die kaum auf die tatsächliche Form der Welt schließen lässt. Alles Wahrgenommene bleibt fragmentarisch und temporär. Ähnlich den Überlegungen Astrids zum Gemälde *Las Meninas* von Velázquez, reflektiert die Architektur des Labyrinths sich dadurch selbst und historisiert ihre jeweilige Position:

„Das Ergebnis sei ebenso fragmentarisch, wie wir die Wirklichkeit erfassen, sagt der Schriftsteller. In der Realität seien wir es gewohnt, fragmentarisch wahrzunehmen und zu begreifen. Von der Kunst hingegen erwarteten wir die erklär- und durchschaubare Schöpfung. Diese habe Velázquez vorgetäuscht und gleichzeitig in Frage gestellt.“ (LA S.437f.)

Diese Passage gibt in Kurzform das Projekt des Romans wieder. Einerseits gaukelt *Das Labyrinth* die Erschließung der Welt über eine Schizo-Struktur vor, stellt diese Erkenntnisse jedoch über dieselbe Struktur wieder in Frage.<sup>148</sup>

Damit dient das vorliegende Raumkonzept weniger als ultimativer Erklärungsversuch, als dass es sich dem geordneten Raum entgegensetzt. Deleuze und Guattari unterscheiden in *Tausend Plateaus* den „glatten“ vom „gekerbten“ Raum. Beide Raumformen können nicht unabhängig von einander existieren, sondern sind auf die gegenseitige Durchmischung angewiesen. Der gekerbte Raum entspricht diesem Gedanken folgend dem organisierten Raum der Sesshaften und der glatte Raum der freien Wüste des Nomaden. Der glatte Raum wird vielmehr von Ereignissen als von Objekten besetzt, ist eher „Affekt-Raum“, haptisch und intensiv, von Entfernungen statt von Maßeinheiten geprägt, eher organloser Körper als Organisation. Der gekerbte Raum ist der Ort des Soziums, des Staatsapparates und der Kriegsmaschinerie.

Das Labyrinth stimmt mit keiner der beiden Möglichkeiten vollständig überein. Vielmehr stehen beide für unterschiedliche Labyrinthformen. Der gekerbte Raum ist eher mit dem Gewebe eines Stoffes zu vergleichen, welches ein Ineinandergreifen der Fäden nach einem gewissen Muster verkörpert. Im Textil zeigt sich eine klare Strukturiertheit, die mindestens zu einer Seite hin offen ist, wohingegen das Filz als Modell für den glatten Raum ein rhizomartiges Gewirr, ein Anti-Gewebe repräsentiert und doch in seiner heterogenen Verschlingung eine glatte Oberfläche erzeugt. Somit lässt sich das Filz mit

---

<sup>148</sup> Diese Ebene der Selbstreflexion wird häufig nicht verstanden oder außer Acht gelassen. Z.B Osinski tappt in diese Falle, wenn sie allen vernunftkritischen Diskursen mangelnde Historisierung der eigenen Position unterstellt. Vgl. dazu Osinski 1983, S.37 und S.50.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

dem Rhizom-Labyrinth, welches sich mit dem organlosen Körper bildet, identifizieren. Um bei der Textilmeterapher zu bleiben, liegen beide Labyrinth-Arten nicht in Reinform vor, sondern sind patchworkhaft miteinander verknüpft und formen somit eine übergeordnete, vermischte Labyrinthstruktur.<sup>149</sup>

Um die Form des Labyrinthes mit dem Wahnsinn in Verbindung zu bringen, lassen sich viele Zugänge finden. Ein naheliegender Vergleich erschließt sich über die sprachliche Mehrdeutigkeit des Verbs „irren“: Dem Grimmschen Wörterbuch nach leitet sich die intransitive Form von „irren“ vom lateinischen „errare“ ab und bedeutet zum einen räumlich „umher schweifen“, „sich verlaufen“ und zum anderen inhaltlich „namentlich eine falsche Meinung haben“ oder „geistig gestört sein“.<sup>150</sup> Offensichtlich zeigt sich hier eine sprachliche Verwandtschaft von Räumlichkeit und Gedankenwelt.

Auffällig ist dazu die Häufigkeit des Gebrauchs von „irren“ in *Das Labyrinth*. Vor allem Stourzh, bewegt sich rastlos von einem Ort zum anderen, ist ständig unterwegs in Wien oder Spanien. Ein Schicksal, das in etwas abgeschwächter Weise von allen Figuren geteilt wird. Auch der Schriftsteller zieht ohne genaue Route durch „öffentliche Geheimgänge“ (LA S.396) von Toledo: „Bald verirre ich mich endgültig im Gassengewirr und lande in einer kleinen Bar“ (LA S.399). Das „Zuhause“ der Protagonisten wird nicht einmal erwähnt, mit Ausnahme von Pollanzys Wohnung, die allerdings schnell dem Feuer in der Hofburg zum Opfer fällt (vgl. LA S.25ff.) und sich dadurch ebenfalls in Rauch auflöst. So irrt man nomadenhaft geographisch und inhaltlich durch das Labyrinth des Romans. Insofern scheint die Anstalt Gugging für alle zumindest noch eine Anlaufstation zu sein, ein Ort an dem man sprichwörtlich auch ohne Ortswechsel ständig „irrt“. Gegen einen so beschaffenen schizogenen Raum, kann sich eine molare Vernunft nicht behaupten. Die Wirrnis der Welt entspricht der des Geistes, sofern dieser nicht künstlich geordnet und dadurch entfremdet wird. Das Wechselspiel von Raum und Gedanken wird auf der Spanienreise des Schriftstellers deutlich:

---

149 Vgl. Deleuze/ Guattari 1992, S.658-664.

150 Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Vierten Bandes Zweite Abteilung. H.I.J. Leipzig: Verlag von Moriz Heyne 1877, Sp. 2163-2167.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

„Die Fahrt durch die Mancha erschien mir anfangs wie eine fortlaufende Wiederholung. Immer wieder öffneten sich Räume, die den vorangegangenen ähnlich waren, mein Wiedererkennungsvermögen aber narreten.“ (LA S.387)

Das Denken des Schriftstellers versucht die Landschaft durch Ähnlichkeiten und Wiederholungen zu strukturieren. Es ist der Versuch, den Raum durch Einkerbung greifbar zu machen. Gleichzeitig wird ihm klar, dass er in diesem Moment mit dem glatten Raum der Mancha in Kontakt tritt, und die strukturierende Arbeit des „Wiedererkennungsvermögen“ nur Illusionen erzeugt.

Umgekehrt stoßen die Personen des Romans konkret auf den gekerbten Raum. Immer wieder stehen sie vor verschlossenen Türen, ihnen wird der Einlass (zumindest zeitweilig) verwehrt oder der Weg erschwert:

„Der Ziegelbau ähnelt einer großen Villa und ist von zwei Zäunen umgeben. Ein weißes Eisentor öffnet sich als der Chauffeur eine Karte aus dem Fenster in einen Automaten steckt. Dahinter ein trostloser leerer Platz mit Folienhäusern, deren Planen zum Teil zerrissen sind. Einige geparkte Autos unter einer Straßenlampe. Ein weißes Gittertor gibt auf einen Summton hin den Weg frei, nachdem Herr Martinez die Garagensprechanlage betätigt hat.“ (LA S.424)

Es entfaltet sich die volle Wirkung des gekerbten Raumes. Die Organisation regelt alle Abläufe, verhindert Abweichungen und Individualisierungen und zerteilt brutal den Raum. Es bleibt inmitten der Markierungen nur ein „trostloser leerer Platz“, der sämtliche Vitalität eingebüßt hat. Der Ort ist zu einer Abfertigungsmaschine geworden, die keine individuellen Wunschmaschinen zulässt. Identitäten werden unterdrückt und durch abstrakte Plastikkarten ersetzt, während Kommunikation nur noch mit einer „Garagensprechanlage“ stattfindet. Durch die hochgradige Form der Organisation und Molarisierung verliert der Ort zunächst den Zugang zum organlosen Körper; er verwandelt sich durch Umleitungen, Grenzen und Sackgassen zum Musterbeispiel des gekerbten Raumes. Allein die Perspektive, dass dieser Ort in seiner Ödnis doch Teil einer „retroaktiven Glättung“<sup>151</sup> werden kann, und das Potential für einen Gegenschlag bereithält, erhält zumindest die Möglichkeit des glatten Raumes.

Zunächst bedeutet die Ankoppelung an diese Parkplatzmaschinerie den Verlust des nomadischen Raumes, der um so bezeichnender wird, wenn man bedenkt, dass es sich bei dem beschriebenen Bau um eine Psychiatrie handelt. Es spitzt sich poetisch die Gewalt

---

151 Vgl. Deleuze/ Guattari 1992, S.667.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

der Psychiatriemaschine zu, die dem schizo-analytisch unterstellten Entgrenzungswunsch der Insassen entgegensteht. Gleichzeitig zeigt sich hier die eingeschlossene Gegenenergie der Schizos, die sämtliche Strukturen ignorieren oder auflösen kann. Innerhalb dieses Spannungsverhältnisses von glattem und gekerbtem Raum eröffnet sich in *Das Labyrinth* ein weites Feld, welches in einzelne Labyrinth zerfällt.

### 2.5.1 Labyrinth als Struktur und Anti-Struktur

In einem rhizomatischen Weltbild ergeben sich Labyrinthformen nicht nur auf abstrakter Ebene, sondern lassen sich auch konkret im alltäglichen Leben erfahren. Solche Begegnungen verweisen auf die Labyrinthhaftigkeit im Großen und bieten gleichzeitig eine Oberfläche, um sich im Kleinen selbst zu hinterfragen. Unter den Ausführungen über Labyrinth im Roman finden sich solche, die explizit benannt, andere, die nur angedeutet werden und schließlich auch solche, die nur als Witz gemeint sind. Ein besonders skurriles Beispiel ist Interpretation des menschlichen Darmes als Labyrinth. Abgesehen davon, dass der Darm wegen seiner klaren Funktion und Richtung genau genommen kein Labyrinth im dargestellten Sinne ist, wird er doch zum Ausgangspunkt einer satirisch verkehrten Weltsicht herangezogen. Er wird aus dem gewohnten Kontext der Verdauungsmaschine herausgerissen und zum Teil des Wahrnehmungsapparates erklärt. So lässt sich „die Welt aus der Perspektive des Arschlochs“ (LA S.371) kennenlernen und durch diese „Analanalyse“<sup>152</sup> der gängige Denkraum aufbrechen.

Vor allem im dritten Buch des Romans stößt Stourzh auf seiner Reise nach Madeira häufig auf labyrinthische Strukturen. Schon das Hotel, in dem er mit Astrid untergebracht ist, bietet vom Balkon aus einen Blick auf eine labyrinthische Kulisse:

„das Schach, die asphaltierte, schneckenförmige Zufahrt, die zur Garage führt, der Kinderspielplatz, darauf das kleine Labyrinth aus bunten Stellwänden, mit denen man es neu zusammenstellen, umordnen, öffnen, verkleinern und vergrößern kann ... eine schwarzweiß gewürfelte Fahne weht im Wind, und die gelben Sonnenschirme flattern. (LA S.242)

Das Labyrinth tritt hier in Zusammenhang mit einem Kinderspiel auf. Es fügt sich über den Kinderspielplatz an bestehende Strukturen wie die „schneckenförmige Zufahrt“ und

---

152 Vgl. Hoven, Heribert: Irrlichter der Schönheit. In: Die Tageszeitung, 5./6.2.2005.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

das Freiluftschach an, hebt sich aber deutlich von ihnen ab. Es kontrastiert mit den „bunten Stellwänden“ nicht nur zum schwarzweißen Schachspiel und der gleichfarbigen Flagge, sondern in der freien Verfügbarkeit als Spielfeld zur strengen Funktionalität der Zufahrt. Im Labyrinth versammelt in sich der glatte Raum, da alle Codierungen nur zeitweilig und flexibel sind. Die Stellwände lassen sich beliebig umarrangieren und sind somit keine echten Strukturelemente. Vielmehr sind sie Anreiz zur (Um-)Gestaltung und zum unbefangenen Spiel mit De- und Reterritorialisierungen. Die Gegenposition wird vom Schachspiel eingenommen, welches schon in *Tausend Plateaus* als Modell für einen gekerbten Raum herangezogen wird.<sup>153</sup> Im Schach sind alle Linien, Räume und Bewegungsabläufe vorgegeben, und das Ziel besteht im Ausschalten des Gegners. Das Konzept des Spielplatzlabyrinths besteht in der künstlerischen Gestaltung von Räumen ohne Sieger und Verlierer, sodass unterhalb des Balkons unterschiedliche spielerische Modelle mit ebenfalls unterschiedlichen Räumen aufeinanderprallen.

Eine Verbindung von Schach als gekerbtem Raum und menschlichem Denken wird auch bei der Unterhaltung von Pollanzy und Sonnenberg gezogen.<sup>154</sup> Anhand von Sonnenbergs Spielweise meint Pollanzy, sein Innenleben verstehen zu können:

„Er spielte nur noch automatisch, warf flüchtige Blicke auf das Brett, und ich konnte jetzt sein Denken anhand der Züge nachvollziehen. Es war ein Denken voller Täuschungen, Hinterlist und Witz, das sich vor mir ausbreitete.“ (LA S.71)

In diesem Fall überträgt Pollanzy jedoch nur das Wesen des Spiels auf den Spieler. Schach lässt aufgrund der starken Codierung nur eine gewisse Spielweise zu. Um sich innerhalb der Regulierungen erfolgreich bewegen zu können, werden „Täuschung, Hinterlist und Witz“ vorausgesetzt. Diese spielbezogenen Eigenschaften auf den Menschen zu übertragen, verweigert dem Denken seinen wilden, nomadischen Charakter. Anstatt in freien Bahnen zu fließen gleicht das Schachdenken mathematischen Gleichungen. Dies bemerkt Pollanzy selbst:

---

<sup>153</sup> Vgl. Deleuze/ Guattari 1992, S.693.

<sup>154</sup> Interessant wäre auch eine analoge Betrachtung der Schachnovelle. Zunächst wirkt hier die klare Struktur des Schachspiels dem Wahnsinn entgegen, während sie ihn gegen Ende der Novelle in einer retroaktiven Glättung entfesselt. Vgl. Zweig, Stefan: Schachnovelle. Frankfurt a.M.: Fischer 1979.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

„Wenn ich genau nachdenke, wird mein Spiel einfallslos. Es entgleitet mir und verselbstständigt sich zu einer Art arithmetischer Operation, bei der ich die linke Seite vor dem Ist-Zeichen ausrechne und mein Gegner die rechte. Ich versuche daher angestrengt auf eine originelle Idee zu kommen und ließ mir dabei verschiedene Möglichkeiten durch den Kopf gehen.“ (LA S.72)

Anstatt an eine Wunschmaschine scheint Pollanzy an die arithmetische Schachmaschine angekoppelt zu sein, die ihm nur eine begrenzte Anzahl verschiedener Handlungsmöglichkeiten vorgibt. Letztlich spielt er dieses Spiel nicht selbst, sondern dient allein als stochastischer Rechner der Maschine. Er verliert dabei jegliche Subjektivität und reduziert sich auf ein molares Organ. Sonnenberg wehrt sich beim Schachspiel zumindest gegen die Auswirkungen des gekerbten Raumes: Er sieht die „gedachten Veränderungen vor seinem geistigen Auge in unendlichen Varianten“ (LA S.72). Sein Denken richtet sich mehr auf die Konstellationen der Steine und somit auf einen deterritorialisierenden Aspekt. Die Bezüge der Figuren untereinander lassen mehr Spielraum und freie Assoziationen zu, als das Abwägen der Zugmöglichkeiten einzelner Figuren. Dennoch reicht Sonnenbergs Schachverständnis nicht an die Unbefangenheit heran, mit der der Gartenarbeiter über den Kinderspielplatz in Funchal schlendert, vor dem bunten Labyrinth anhält und es umstellt (vgl. LA S.261).

Genau so künstlich wie das Spiellabyrinth ist der zugewachsene Buchsbaum-Irrgarten der Quinta do Monte. Auch diesem Irrgarten liegt ursprünglich eine Spielidee zugrunde, da der Hausmeister betont, „daß die kaiserlichen Kinder darin gespielt hätten“ (LA S.280). Dieses Labyrinth lässt sich zwar nicht so leicht bewegen, wie jenes auf dem Spielplatz, dafür erhält es durch das wuchernde Gras wieder einen vollen Körper. Die Strukturierungen verschwinden hinter dem Bewuchs und nur langsam erschließt sich der „Grundriß des Labyrinths, das sich bis zu einer breiten Treppe hin erstreckt“ (LA S.280). In der Quinta findet der Zerfall jeglicher molarer Struktur seinen Ausdruck. Genau so wie die Kerbung des Raumes durch das Überwachsen des Labyrinthes verschwindet, so werden auch die Gebäude durch den Zerfall gelöscht:

„Der rotbraune Fliesenboden ist aufgerissen. Sprünge und Risse auch an den Wänden des nun schiefen Pavillons, der an der Außenseite von Flechten bewachsen ist.“ (LA S.281)

Durch die unkoordinierten Linien der „Sprünge und Risse“ entstehen neue Verbindungen oder Assoziationen in der Ordnung der Fliesen. Der Pavillon verlässt die Strukturen

## 2.5 Labyrinthischer Raum

des rechten Winkels, während mit den Flechten sprichwörtlich das Rhizom die Oberhand über den gekerbten Raum gewinnt. Der Raum decodiert bzw. glättet sich mit der Zeit von selbst, da der Mensch nicht mehr daran interessiert ist, das Geld für die reterritorialisierende Instandsetzungen aufzubringen. Indem man „lediglich die Anlage vor Obdachlosen schützen“ (LA S.282) will, bewahrt man sie nur vor der vollständigen Übernahme durch ein nomadenhaftes Raumverständnis. Dass dies jedoch nur teilweise gelingt, beweisen die „Rinnsuren von Regen, Namen und Zeichnungen“ (LA S.282) an den Wänden. Die Oberfläche wird auch hier als Projektionsfläche und als Ort der Codierung genommen. Das Haus, welches schon lange seine eigentliche Funktion eingebüßt hat, dient als eine weitere Form des Schizo-Buches:

„Die Räume sind jedoch verwahrlost, die Wände fleckig gelb mit Kratzzeichnungen und Inschriften bedeckt. Hundekot im rußigen schwarzen Kamin. Auf dem Boden zerbrochene Teile der Stuckdekoration: vergoldete, reich verzierte Pflanzenornamente.“ (LA S.283)

Die Flächen der Wände sind voll von fragmentarischen Codierungen unterschiedlicher Art. Schrift und Zeichnung, sowie die zufälligen Formen der Witterung sind auf dem gleichen Untergrund, lose aufeinander bezogen und untereinander frei assoziierbar. Ihnen liegt kein einheitlicher Autor zugrunde, sondern eine kollektive und anarchische Autorschaft. Auf den rhizomatischen Sinn dieses Buches wird auch noch im Verweis auf die Stuckdekoration angespielt. Verschlungene Pflanzenornamente und flächendeckende Arabesken werden an mehreren Stellen im Roman erwähnt und können als Anspielung auf rhizomhafte Wucherungen und damit auf den glatten Raum gelesen werden: „alle diese Muster scheinen nur Ausschnitte unendlich weiter sich fortpflanzender Muster zu sein“ (LA S.363). In diesem Zusammenhang werden Graffiti und Patina nicht als Verschandelung historischer Bausubstanz gesehen, sondern durch den besonderen Lichteinfall verleihen sie „den Räumen etwas Sakrales und dem Verfall eine unvermutete Schönheit“ (LA S.283). Durch den Niedergang der alten Strukturen nähert sich die Quinta dem organlosen Körper und wirkt auf Stourzh damit fast als heiliger Ort. Nachdem mit Kaiser Karl die Habsburger Monarchie ihrem Ende zugeht, verschwinden hier nun auch die letzten Kerbungen des Raumes. Inspiriert von dieser Kulisse sieht er in den Wasserflecken an den Wänden konkrete Strukturen:

## 2.5 Labyrinthischer Raum

„Bizarre weiße Landkartenmuster in der gelben Farbe. ‚Kontinente des Wahnsinns‘, denke ich. ‚In diesem verfallenen Totenhaus sind die letzten Reste der Donaumonarchie verschwunden und haben Spuren ihres Untergangs hinterlassen, die ich nicht deuten kann.‘ Vielleicht sind alle Bilder und Gedanken der Fieberträume Karls in diesen zerrissenen Flecken dargestellt, das Wahnreich, in dem er zu herrschen glaubte.“ (LA S.284)

Anstatt Sinn in der Schrift der Quinta zu erkennen, ist Stourzh klar, dass er die Zeichen nicht deuten kann. Es ist nur möglich, den Spuren zu folgen und eine Karte der Gedanken anzufertigen. In diesem Fall zeichnet sich der kartographische Sinn bereits als weiße Struktur in der Wandfarbe ab. Ebenso wenig wie sich im Nachhinein die einzelnen Autoren der Graffiti ausmachen lassen, so lässt sich hier auch objektiv kein Unterschied zwischen künstlichen und natürlich entstandenen Formen ausmachen. Alle Partialelemente fügen sich zu einem großen rhizomatischen Zusammenhang, indem sich alle Einzelteile assoziativ verbinden. Deshalb wird auch auf die Ebene von Karls Fieberträumen verwiesen, die sich in die fleckigen Wände eingeschrieben haben könnten. Stourzhs Wahrnehmung der Quinta folgt keiner linearen Logik, sondern orientiert sich an freien Verbindungen und Analogien. Die kognitiven Karten dienen hier nicht mehr zur alltäglichen Orientierung, sondern zu deren Verwirrung. Nur so kann er die Verknüpfung von Traum und Wirklichkeit ernsthaft in Erwägung ziehen. Darüber hinaus benennt er den Schizo-Charakter der Quinta, wenn er in ihr die Einschreibung des Wahnsinns in der Wirklichkeit erkennt.

Ein ähnlich ausgearbeitetes Labyrinth stellt das Völkerkundemuseum in der Wiener Hofburg dar<sup>155</sup>. Durch die Anzahl der Säle und Exponate ergibt sich der Eindruck eines Irrgartens:

„Wer die Räume mit seinen Depots nicht selbst durchwandert hat, macht sich keine Vorstellung von der Größe und Anzahl der Säle und der Vielfalt der ausgestellten Gegenstände. Ich kenne dort die Gänge, Flure, Stiegen und die meisten Objekte. Stundenlang streifte ich durch die oft leeren, stillen Räume, gebannt von der Kraft der kultischen Gegenstände“ (LA S.91)

Das Labyrinth kann nicht von außen betrachtet werden, sondern erschließt sich nur, wenn man es selbst durchwandert. So wird die Abstraktion verhindert und das Erleben auf das unmittelbar Konkrete reduziert. Über die Exponate des Museums erweitert das

---

155 In *Der Plan* wird die Wiener Nationalbibliothek ganz ähnlich als Labyrinth beschrieben (vgl. DP S.10f.)

## 2.5 Labyrinthischer Raum

Labyrinth seine Struktur über die Räumlichkeit hinaus und wuchert rhizomatisch zu allen Seiten. Es eröffnen sich Fluchtlinien zu fremden Ländern, Kulturen, Religionen, und Zauberei und es bildet sich ein Chaosmos von Sinnzusammenhängen. Pollanzy erkennt in dieser Kulisse den Zusammenhang von Religion und Wahnsinn (LA S.93).<sup>156</sup>

Besonders die Unordnung der Keller, in denen unzählige Objekte scheinbar wahllos nebeneinander liegen, beeindruckten den jungen Pollanzy:

„Hunderte, tausende Objekte: Mumien, Speere, Masken, Figuren lagen unverpackt in den Schränken und Regalen und gaben den Kellerräumen einen schaurigen Glanz. Da lag ein Einbaum neben Elfenbeinschnitzereien, der Palmenweinkrug neben den Wurfmessern aus Nordzaire, ein Stück Felsen mit der Zeichnung einer Antilope neben dem Spiegelfetisch.“ (LA S.93)

Durch das Durcheinander der Dinge können neue Verbindungen unter ihnen entstehen. Herkunft, Zweck und Alter oder ähnliche Strukturierungen sind zunächst einmal aufgehoben. Vielmehr bildet das Depot einen organlosen Körper, mit einer neuen Oberfläche. Bei der Beschreibung einzelner Gegenstände fallen immer wieder bekannte Topoi auf: Magie, Tod, Chaos, Feuer, Spiegel, Tierwerdung und verschlungene Muster. Das Rhizom des Völkerkundemuseums verdeutlicht so die Wahnsinnsstruktur der Welt, indem es interkulturelle Unterschiede als Alltäglichkeit bzw. Normalität des Wahnsinns oder den Wahnsinn der Normalität vorführt. Hier findet die Odyssee des *Orkus* ihren Höhepunkt, da sie in der Ferne weniger das radikal Andere als die Neubewertung der Heimat sucht.<sup>157</sup> Im Völkerkundemuseum laufen die Fluchtlinien der Welt und ihrer Geschichte zusammen und erschließen einen fragmentierten Blick auf ihre Oberfläche. Auf seiner Suche nach dem Wahnsinn hofft Pollanzy darum auch auf die Hilfe eines Spiegelfetisches aus dem Museum, welcher noch als Schwarzweißfotografie auf seinem Schreibtisch steht (vgl. LA S.94).

Das Labyrinth des Museums liegt wiederum im umfassenderen Labyrinth der Wiener Hofburg: Sie ist ein „gewaltiges Bauwerk mit langen Gängen, riesigen Räumen, düsteren, oft menschenleeren Stiegen und die Mauern und den Himmel spiegelnden Fenstern“ (LA S.27). Mit 54 Stiegehäusern und 2600 Räumen<sup>158</sup> verdient der Gebäudekom-

<sup>156</sup> Der Gedanke findet sich wie oben erwähnt vor allem in Navratils *Schizophrenie und Religion*. Navratil unterscheidet zwischen kollektivem und individuellem Wahn und zieht dazu Beispiele anderer Kulturen (z.B. die Azteken) heran. Vgl. Navratil 1992, S.69-104.

<sup>157</sup> Vgl. Alker 2005, S.84-87.

<sup>158</sup> Vgl. Gauss 2005.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

plex eindeutig den Titel „Hofburglabyrinth“ (LA S.34), in dem jede Orientierung schwer fällt. Die reflektierenden Fenster erzeugen zusätzlich noch den Eindruck eines Spiegelkabinetts. Anstatt eine Projektionsfläche für Wunschmaschinen zu bieten, repräsentiert sich dieses Labyrinth hauptsächlich selbst. Die Spiegelung des Himmels könnte eine zusätzliche Anspielung auf die metaphysische Position sein, die die Hofburg als autoritäre Bürokratiemaschine für sich beansprucht. Sie scheint dadurch unangreifbar und unüberwindbar zu sein, da sie sich jeder Deterritorialisierung verweigert. Die Adjektive bei der Darstellung der Architektur lassen sie autoritär und gespenstisch wirken. Besonders das Fehlen von Menschen in diesem Bauwerk zeugt von Lebensfeindlichkeit und erinnert schnell an Kafkas *Das Schloss*. Auch hier scheint ein Ort für eine Bürokratiemaschine geschaffen zu sein, der zudem noch das „Labyrinth der Habsburger Geschichte“<sup>159</sup> repräsentiert. Die Hofburg ist der Inbegriff des gekerbten Raumes, dessen Strukturierungs- und Regulierungsgrad so hoch ist, dass jede Bewegung darin zur Anstrengung wird:

„Wir haben die erste Tür aufgebrochen, dann die zweite, dritte, vierte ... Schließlich haben wir versucht, über die Wendeltreppen, Quergänge und Nebenräume vorzudringen. Wo immer wir hingekommen sind: irgendeine Tür war immer versperrt, irgendeine Treppe führte ins Nichts ... Niemand war da, der sich im Palast ausgekannt hätte, keiner hat uns instruiert ... Wir haben zwar unzählige Schlüssel bekommen, aber man konnte sicher sein, daß der richtige nicht darunter war ... Wir sind hilflos herumgeirrt.“ (LA S.30)

Die Übercodierung des Raums macht ihn für den Menschen nahezu unbenutzbar. Anstatt sich einen Weg frei bahnen zu können, wird im Hofburglabyrinth jeder Strom, jede Bewegung kanalisiert. Nicht einmal die Schlüssel, die einen Funken von Hoffnung auf Befreiung der Ströme bieten, können hier helfen. Jegliche Fortbewegung entwickelt sich bald zum hilflosen Herumirren.

Bezeichnender Weise wohnt ausgerechnet der Psychiater Pollanzky in diesem Komplex, ist dort sogar aufgewachsen und gehört zu den Wenigen, die sich in ihm zurechtfinden. Er verschmilzt damit mit dem Hofburgraum, koppelt sich an die Maschinenform des Habsburgerreiches an und setzt sie mit der Psychiatriemaschine in Verbindung. Pollanzky bringt die Hofburg in einer Fußnote sogar mit seinem eigenen Gehirn bzw. mit seinem Gedächtnis in Verbindung:

---

159 Vgl. Neubert, Sabine: Feuer und Wahn. In: Neues Deutschland. 4.4.2005.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

„Ich bin stolz darauf, mich überall und jeder Zeit in diesem verschachtelten, verwinkelten, unübersichtlichen und bizarren Bauwerk zurechtzufinden. Und es ist für mich im nachhinein betrachtet kein Zufall, daß ich ein gutes Gedächtnis habe, denn ich habe von Kindheit an gelernt, mir, um mir was zu merken, ein Gebäude vorzustellen mit einer großen Anzahl von Zimmern und in diesen Zimmern mein Wissen zu deponieren, das ich nach den bildlichen Vorstellungen dieser Räume, mit denen ich es verknüpfe, abrufen kann.“ (LA S.37)

Pollanzy bedient sich hier einerseits einer gängigen Mnemotechnik, sich abstrakte Sachverhalte über die Vorstellung eines Rundganges durch einen Raum oder ein Gebäude einzuprägen. Dabei verweist er aber auch auf den Zusammenhang von Raum und geistigem Innenleben. Beide Welten lassen sich für ihn parallelisieren und folgen ähnlichen Gesetzen. Daraus könnte man die Hybris eines Psychiaters ablesen, der aus seinen Orientierungsfähigkeiten in einem verwinkelten und verschlungenen Gebäude, die Kenntnisse über das ebenfalls verschlungene menschliche Gehirn ableitet. Später im Roman soll dieser Gedanke noch einmal aufgegriffen werden, wenn Pollanzy seinen Beruf als den eines „sadistischen Gehirndetektivs“ (LA S.107) charakterisiert. Viel wichtiger als dieser Ansatz ist die tatsächliche Ankoppelung von Pollanzy an das „Gedächtnis-Gebäude“ (LA S.37) Hofburg, deren Beschädigung er als Angriff auf sein Erinnerungsvermögen wertet. Dieser Gedanke ist die Bedingung der Möglichkeit für Pollanzy, sich vom Interpreten der Welt zum schaffenden Künstler zu entwickeln. Hierbei spielt das Feuer und seine Auswirkung auf den Raum innerhalb des Romans eine besondere Rolle.

### 2.5.2 Feuer als Dombau des glatten Raumes

Das Feuer als Motiv taucht in *Das Labyrinth* an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Zusammenhängen auf, verweist jedoch größtenteils auf den Brand der Wiener Hofburg. Dieses reale Ereignis des Brandes schwimmt mit der fiktiven Handlung des Romans und stellt sich in einen Zwischenraum von Fakt und Fiktion. Das Feuer ist ein Angriff auf den gekerbten Raum, da es jegliche Strukturen vernichtet. Selbst das Labyrinth der Hofburg, das man „sich nicht zerstört vorstellen kann“ (LA S.27) fällt der unkontrollierbaren Macht des Feuers zum Opfer. Die Beschreibungen des Feuers deuten jedoch gleichzeitig auf die Schönheit des Spektakels und lassen es als künstlerische Performance erscheinen:

## 2.5 Labyrinthischer Raum

„Es sah aus, als lebten die Funken, als hätten sie Flügel und schwebten langsam durch die Luft. Andere wirbelten hoch und verloschen wieder, noch andere lösten sich aus den Flammen und bildeten bedrohliche Schwärme über den Gebäudedächern, als seien sie giftige Leuchtkäfer.“ (LA S.28)

Die Darstellung vereint bedrohliche und ästhetische Eindrücke und spricht dem konkreten Erleben des Feuers einen Eigenwert zu. Wenig später wird der Funkenregen sogar als „religiöses Ereignis“ (LA S.31) bezeichnet und schließt damit an die Heiligkeit des freigelegten organlosen Körpers an. Auch der Philosoph Pascal brachte sein Erleuchtungserlebnis mit Feuer in Verbindung, schrieb es unter dem Titel FEUER nieder und ließ es in seine Jacke einnähen. Pollanzy beruft sich auf diese Schrift, wenn er den Tag des Brandes rekapituliert: „Es ist mir, als ob ich jetzt dieses Feuer selbst fühle, es geht von meiner Arbeit aus und erfüllt mich“ (LA S.123). Er interpretiert das Feuer in der Hofhaltung ebenfalls als Erleuchtung und erkennt trotz des Schadens die befreiende, decodierende Wirkung des Feuers an.

Im Moment des Brandes entfesseln sich durch Angst und Zerstörung sämtliche Ströme und bewegen sich alinear untereinander. Es entsteht „Wirrwarr“ (LA S.29), ein allgemeines „Durcheinander“ (LA S.34) und das „gräßlichste Chaos“ (LA S.35), so dass alle ordnenden Elemente untergehen. Polizei und Feuerwehr können nur mit Mühe gegen diese Decodierungsmacht ankämpfen. Bezeichnenderweise bewegen sich in diesem Chaos kaum noch Menschen, da die meisten bereits mit Bussen evakuiert wurden, sondern Pferde. Die edlen Lipizzaner werden aus der Spanischen Reitschule befreit und sollen von Passanten heraus geleitet werden. Da sich viele Tiere nicht beruhigen lassen, geraten sie bald außer Kontrolle und befreien sich aus der Obhut der Menschen:

„Es war absurd: Die Passanten einer Millionenstadt wurden mitten in der Nacht vom Getöse einer Herde galoppierender Pferde und einer ziellos dahinrasenden Kutsche überrascht, die durch die Gassen jagten.“ (LA S.33)

Wenn Stourzh und Pollanzy bei der Rettung der Tiere mithelfen, werden sie im Durcheinander des Brandes Teile der Herde. Sie haben in einer Art schizophrenem Erleben Anteil am molekularen Bewusstsein der Herde<sup>160</sup>. Sie laufen mit den Pferden, ohne ech-

---

<sup>160</sup> Das Bild einer lebendigen Mannigfaltigkeit kommt an einigen Stellen im Roman vor. Beispielsweise die Schmetterlingswolke (LA S.127f.), besonders aber der Bienenschwarm, mit dem Lindner verschmilzt (LA S.450-452), verhalten sich ähnlich.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

te Kontrolle über sie ausüben zu können. In dem Maße wie sie Einfluss auf die Bewegung der Pferde haben, so sehr befinden sie sich im Sog der aufgebrauchten Herde. In *Tausend Plateaus* wird diese Wahrnehmung folgendermaßen beschrieben:

*„Ich befinde mich am Rande dieser Menge, an der Peripherie; aber ich merke, daß ich mit einem Körperteil mit ihr verbunden bin, mit einer Hand oder einem Fuß. Ich weiß, daß diese Peripherie für mich der einzige mögliche Standort ist, ich würde sterben, wenn ich mich in die Mitte des Gewimmels hineinziehen ließe, aber ganz sicher auch, wenn ich die Menge verlieren würde. [...] Das ist ein sehr guter Schizo-Traum. Ganz und gar Teil einer Menge sein und gleichzeitig völlig draußen stehen“<sup>161</sup>*

Die Personen Stourzh und Pollanzy als Einheiten lösen sich in der Mannigfaltigkeit bzw. dem organlosen Körper der Herde auf. Nur durch das Lipizzaner-Werden und die Aufnahme in die Herde können sie mit dem Chaos des Brandes verschmelzen und die Katastrophe unbeschadet überstehen. Die Dominanz der Mannigfaltigkeit der Herde zeigt sich besonders in der Gegenüberstellung im Park, wo „kleinere Menschenansammlungen“ dem unüberhörbaren „Dröhnen von Pferdehufen“ (LA S.39) entgegengestellt werden. Von allen Seiten stürmen und galoppieren die schnaufenden, wiehernden Pferde auf den Betrachter ein, so dass das Außen der Herde genau so wenig ausgemacht werden kann wie einzelne Individuen.

Sonnenbergs Vermutung über die Motive der Brandstiftung entfernen sich allerdings von der Ästhetik des Momentes und konzentrieren sich vermehrt auf die Gewalt der Zerstörung:

*„Schließlich arbeitete ich mit der Polizei zusammen, und beim Brand einer Farbenfabrik begriff ich plötzlich die Faszination der Flammen. [...] Sie besteht nicht in der Schönheit des Feuers, sondern in der Gefahr und der theatralischen Zerstörung, die es auslöst. Das brennende Objekt verändert sich, die Mauern stürzen ein, Rauch quillt aus den Gebäuden, Löschfahrzeuge nehmen die Aufstellung, Menschen werden verletzt und kommen ums Leben.“ (LA S.70f.)*

Diese Interpretation beruft sich hauptsächlich auf die entstehende Dynamik, die sich der Unbeweglichkeit von Mauern entgegensetzt. Es geht allein darum, den strukturierten Stillstand in Bewegung zu versetzen und Wunschströme in Gang zu bringen. Moralische Implikationen werden gar nicht in Betracht gezogen. Wichtig ist nur das Abfeiern des radikal Anderen, der Bewegung und Decodierung. Wegen der Brutalität, Unbere-

---

161 Deleuze/ Guattari 1992, S.47.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

chenbarkeit und Wildheit des Feuers fühlt sich Pollanzzy an Kafkas Kurzgeschichte *Ein Hungerkünstler* erinnert. Er vergleicht das Feuer mit dem Panther, der den ausrangierten Artisten ersetzt: „(Stand der Panther nicht für das Feuer?)“ (LA S.52) und ordnet den beißenden Gestank des Brandes der „Glut aus dem Rachen‘ des Panthers“ (LA S.53) zu. So abstoßend dieser Geruch auch sein mag, so ist er doch für das Tier im Käfig auf kafkaeske Weise der einzige „Ausdruck der Freiheit, die ‚irgendwo im Gebiß‘ zu stecken scheint“ (LA S.52). Der Interpretation von Kafkas Erzählung folgend, ist dieses wilde Denken die einzige Möglichkeit sich aus den Strukturen der Normalität zu befreien, da der abnormale Hungerkünstler vom Publikum nicht mehr beachtet wird. Dass das Konzept des Panthers bzw. des Feuers dagegen noch öffentlichkeitswirksam ist, wird zynisch von einem Kutscher bewiesen, der den Fahrgästen im Fiaker mitteilt: „Here you can see the big Hofburg-fire!“ (LA S.53) und die Katastrophe damit implizit zum Happening erklärt.

Wegen dieser Abnormität und dem Unverständnis von Seiten der Vernunft, bleibt die Tat der Brandstiftung auch in den meisten Fällen ein Rätsel:

„Bei fast zwei Dritteln aller gelegten Brände wird der Täter nicht gefaßt. Daher wissen wir so wenig über Brandstifter ... Überdies findet sich eine größere Anzahl von Schwachsinnigen unter ihnen ...“ (LA S.71)

So verhärtet sich Pollanzys Verdacht, dass der Verursacher des Brandes nur Stourzh sein kann. Zumindest teilweise bekennt sich der Beschuldigte auch zur Tat. Konfrontiert mit Lindners *FEUER-ABC*, einer kleinen Enzyklopädie, die assoziativ mehr um das Wort als um das Motiv Feuer kreist und zum Schluss ein Bild der brennenden Hofburg zeigt, reagiert Stourzh:

„Ich erschrak, als ich es zum ersten Mal sah, denn ich habe die Hofburg .../ Eigentlich war es nur ein Experiment: Ich habe damals meine brennende Zigarette in einen Papierkorb geworfen und als einer der letzten Anwesenden den Redoutensaal verlassen. Niemand hat etwas bemerkt. Ich gebe zu, ich habe mit dem Gedanken gespielt, es war jedoch kein geplantes Verbrechen, sondern eine spontane Eingebung.“ (LA S.140)

Wie Wendelin Schmidt-Dengler zu Recht einwendet, kommt es damit zu keiner befriedigenden Aufklärung des Tatzusammenhangs.<sup>162</sup> Der letzte Grund für den Brand der

---

162 Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Hypothek der Geschichte. In: *Literaturen* 2005, H.4. Ähnliches

## 2.5 Labyrinthischer Raum

Hofburg verschwimmt in der Unschärfe des Romans. Ob die weggeworfene Zigarette tatsächlich das Feuer ausgelöst hat, ob es sich nicht bei allem um eine Projektion Pollanzys, oder vielleicht um die Wunschvorstellung des angetrunkenen Stourzh handelt, für ein solches „bedeutendes“ Ereignis verantwortlich zu sein, bleibt unklar. Dass Stourzh, „eine Null, ein Nichts, ein Niemand“ mit einer Zigarette die „Verhältnisse auf den Kopf gestellt“ (LA S.142) habe, deutet vielleicht auf die letzte Möglichkeit hin. So leugnet Stourzh letztlich im Bericht des Schriftstellers vor Gericht die Tat und wird aus Mangel an Beweisen freigesprochen (vgl. LA S.449).

Dennoch hat er in seinem Hass auf die österreichische Geschichte zumindest ein Motiv für die Brandstiftung. Sein Versuch eine neue, „fiktive Geschichtsbetrachtung“ (LA S.164) in seiner Magisterarbeit zu verwirklichen, die die Lächerlichkeit und den Wahnsinn am Beispiel der Biographie von Kaiser Karl und dem Untergang der letzten Habsburger herauskehrte, schlägt fehl. Die drastischere Methode der Vernichtung des bedeutendsten Repräsentationsbaus, resümiert er im Nachhinein so:

„Ich dachte, ich werde ganz Österreich von seiner Geschichte befreien. Wenn die Hofburg abbrannte, würde auch die Vergangenheit so weit zurückliegen, wie das Römische Reich. Die Kaiserkrone, die Dokumente in der Nationalbibliothek, der Schweizerhof, der Balkon auf dem sich Hitler zeigte, alles ausgelöscht.“ (LA S.140)

Das Feuer kann also als Angriff auf die Repräsentation der österreichischen Geschichte verstanden werden. Mit der Auslöschung der Repräsentation sollte auch die von verdrängten Verbrechen geprägte Geschichte verschwinden und Österreich sozusagen um sein Gedächtnis gebracht werden. Ohne kollektives Gedächtnis würde das Verständnis der Vergangenheit distanzloser und unmittelbarer stattfinden.

Wie in 2.4.1 gezeigt wurde, ist auch Pollanzys Gedächtnis eng mit der Hofburg verworken. Stourzhs Brandstiftungseingebungen sind also ebenso gut ein direktes Attentat auf Pollanzy, wie der Versuch die Differenz des Paares Pollanzy/Stourzh aufzulösen. Hinter der Zerstörung von Pollanzys Gedächtnis könnte sich der Versuch verbergen, den Künstler im Psychiater zu befreien. Bei Deleuze/ Guattari ist die unmittelbare Nähe zum Kunst-Objekt Bedingung für den Künstler:

---

findet man auch bei Hoven 2005 und Gauss 2005.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

„Und der Schriftsteller schreibt mit einem Kurzzeitgedächtnis, während man vom Leser annimmt, daß er über ein Langzeitgedächtnis verfügt. Der haptische glatte Raum mit naher Anschauung hat einen ersten Aspekt, nämlich die kontinuierliche Variation seiner Richtung, seiner Anhaltspunkte und seiner Annäherungen.“<sup>163</sup>

Ohne sein Langzeitgedächtnis steht Pollanzy im unmittelbaren Kontakt zum glatten Raum. Er verliert damit seine Antagonistenfunktion zu Stourzh, so dass beide in der Herde Lipizzaner aufgehen können. Nach dem Brand löst sich die Verschmelzung bald wieder auf, da Pollanzy als Teil der Psychiatriemaschine Stourzh verdächtigt und pathologisiert und damit die Trennung wieder herstellt. So wie nach dem Brand die Aufbauarbeiten und Reterritorialisierungen beginnen, konsolidiert sich auch die Aufspaltung in zwei Personen wieder. Dennoch scheint sich der Brand auf Pollanzys Psyche ausgewirkt zu haben. Es fällt ihm schwer, das Netz seiner Gedanken zu ordnen:

„Ich hatte in meinem Kopf kein geschlossenes Gedankensystem, mit dem ich Sourzh' pyromanische Passion beweisen konnte, es waren nur bewegliche Elemente, herausgebrochene Eisschollen aus einem früher zugefrorenen See, deren angestammter Platz am ehesten aus der Vogelperspektive zu erkennen war.“ (LA S.54)

Die ganze Nähe und Dynamik des entfesselten Denkens wird hier klar, welches allerdings dem Drang nach Absolutheit und Starrheit der Vogelperspektive entgegensteht. Pollanzy stemmt sich gegen das wilde Denken, was sich ihm durch die Brandkatastrophe angeboten hat. Aber genau wie in seinem Innenleben bleiben auch in Wien nach dem Feuer zunächst nur Trümmer zurück:

„Ich konnte einen Blick in den Innenhof der Stallburg mit seinen schönen Arkaden werfen: Er war mit Löschwasser bedeckt, in dem schwarze Holzstücke schwammen. Die Skulpturen, von denen ich Meuniers ‚Lastträger‘ und Renoirs ‚Venus Victieuse‘ am meisten schätze, spiegelten sich fragmentarisch in den Pfützen, alles war in das traurige Gelb einer schwachen elektrischen Beleuchtung getaucht.“ (LA S.42)

Die „schönen Arkaden“ sind der Anarchie und der Zerstörung des Brandes anheimgefallen und haben ihren Glanz eingebüßt. Die apollinischen Statuen von Meunier und Renoir erscheinen in den Pfützen von Löschwasser fragmentiert und unvollständig. Das traurige Bild der Verwüstung wird besonders von der gelben Beleuchtung unterstrichen, da sich in der Farbe „Gelb“ der Wahnsinn andeutet. In einer Interpretation von Goyas Gemälden vermerkt der Schriftsteller dazu:

---

163 Deleuze/ Guattari 1992, S.682.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

„Mir erscheinen die Gemälde mehr wie gelbe Bilder denn als schwarze, wahnsinnsgelbe. Ich liebe natürlich sofort ‚Der Hund‘, das nur aus einem Haufen Erde am unteren Rand besteht, aus dem ein Hundekopf nach oben in ein Gelb schaut.“ (LA S.432)

Rückwirkend lässt sich die ausgebrannte Hofburg mit den zwei Welten Goyas vergleichen. Sie ist gleichzeitig „Wirklichkeitswelt“, „Kopfwelt“ und „Gegenwart“ und „Ewigkeit“ (LA S.432). Durch das Feuer sind die Codierungen der Geschichte und der Macht fragmentiert und vom Gelb des Wahnsinns durchdrungen. Die „sowohl archaische als auch zerstörerische Energie“<sup>164</sup> des Feuers hat den organlosen Körper freigelegt, und „die bekleidete und die nackte Maja“ (LA S.432) gegenübergestellt. Dass diese Decodierung ein Akt der Revolte ist, wird dabei angedeutet, wenn der Burghauptmann Dr. Schnack bei einer Führung durch die Brandstädte erwähnt, dass die Hofburg das letzte Mal 1848 bei der „Revolution gegen den Kaiser“ (LA S.81) gebrannt habe.

Das Feuer ist in *Das Labyrinth* nicht rein destruktiv. Die Decodierung besteht nicht allein in der Zerstörung von molaren Strukturen, sondern auch in einer künstlerischen Schaffung von Strömen. Stourzh ist, sollte er wirklich für den Brand verantwortlich sein, eher ein Künstler als ein Verbrecher:

„Vielleicht sah sich Stourzh als Schöpfer des Brandes, hielt sich für den Dombaumeister des Feuers, das Kuppeln und Säulen formt, mit goldenen Funken Kerzenflammen in die Luft malt und ein Fresko aus Licht und Schatten an die Wände zaubert. Und darüber standen die schwarzen Rauchwolken wie Türme und riesige Dächer.“ (LA S.52)

Das Feuer dient als flexibles, bewegliches und rein ästhetisches Baumaterial. Es ersetzt feste Strukturen durch Farben und kontinuierliche Veränderungen. Es schafft ein Schizo-Gebäude, welches zwar nicht nutzbar ist, aber den glatten Raum gewähren lässt. Da es sich um einen Dom handelt, liegt die Verbindung zur Spiritualität und der Erleuchtung Pascals nahe. Die Hofhaltung wird zum brennenden Dornbusch, zum Anti-Gebäude und damit vom gekerbten Raum par excellence zum glatten Raum.

Auffällig viele Analogien ergeben sich zum Besuch des Schriftstellers in Lissabon. Ein alter Fremdenführer beginnt ungefragt mit einem Rundgang über die Geschichte der Stadt, von dem der Schriftsteller nicht viel mehr versteht als „Marco Polo und Magellan“. Es dreht sich ausschließlich um „Namen um Namen, Jahreszahl um Jahreszahl“

---

164 Mohr, Peter: Nähe von Meisterschaft und Beliebigkeit. In: Mannheimer Morgen. 13.4.2005.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

(LA S.347f.). Der Zeitraum, vermutet der Schriftsteller, bewegt sich zwischen dem großen Erdbeben von 1755 und dem Feuer von 1988. Die Geschichte beginnt also nach einem großen Decodierungsereignis und endet mit dem nächsten. Besonders betroffen von Bränden waren die Theater der Stadt. Als Orte der Repräsentation greift die Decodierung der Flammen hier am meisten, so dass der Schriftsteller in einer Fußnote zwei weitere Theaterbrände für erwähnenswert hält.

Feuer kommt in *Das Labyrinth* nicht nur in konkreter Form vor, sondern ist auch ein innerliches Phänomen. In einem vertraulichen Gespräch mit einem Brandstifter erfährt z.B. Sonnenberg, dass sich der Täter gar nicht der Realität seiner Tat bewusst war: „Er behauptete, er habe das Empfinden, es sei nicht Wirklichkeit, was geschehe, so als spiele sich alles nur in seinem Kopf ab“ (LA S.75). Obwohl in diesem Fall zumindest die Folgen real zu sein scheinen, ähnelt die Situation doch den Fantasien Pollanzys, der bei einem Gespräch mit Jenner das Schmetterlingshaus in Gedanken verbrennen lässt. Angestachelt von Pascals Feuer-Erleuchtung und Überlegungen zu Bachelards „Psychoanalyse des Feuers“ verändert sich seine Wahrnehmung der Wirklichkeit:

„Ich beuge mich weiter zu ihm hinüber und sehe dabei die prachtvolle Schmetterlingswolke auf- und absinken wie einen Mückenschwarm. Nur sind es keine winzigen Punkte, sondern es ist, als habe das Element Feuer fliegen gelernt. Jenner bemerkt es nicht“ (LA S.125)

Diese Betrachtung bewegt sich zwischen Metapher und schizophrener Wahrnehmung. Dass es sich hier um eine rein poetische Beschreibung im sonst so nüchternen Stil des Romans handelt, ist fraglich, zumal Pollanzy Jenner die gleiche Wahrnehmung unterstellt. Er nimmt seine Vision vom fliegenden „Element Feuer“ intersubjektiv wahrnehmbar an und verleiht diesem Gedanken einen fast schon magischen Nachdruck, wenn Jenner die Rede auf den Hofburgbrand bringt und Pollanzy darin einen Zusammenhang zu seinen aktuellen Überlegungen vermutet. Der Psychiater kommentiert in einer Fußnote das Phänomen der Selbstentzündung in Verbindung mit einer Verbrennungsphantasie über Jenner:

„das Sonnenlicht fällt durch das Glasdach so auf Jenners Haar, daß es leuchtet, als ob es brenne. Es ist ein helles, kaltes Winterlicht, und ich stelle mir vor, wie Jenners Kleider in Flammen aufgehen und das Feuer aus seinen Augen und seinem Mund hervorbricht.“ (LA S.128)

## 2.5 Labyrinthischer Raum

Schon hat sich das Bild in eine Art Autodafé verwandelt, ist von der Ästhetik einer Schmettlingswolke zu einer brutalen Menschenverbrennung übergegangen. Die Vorstellung ruft Arcimboldos „Ignis“-Figur ins Gedächtnis, die der Beschreibung des verbrennenden Jenner zum Verwechseln ähnlich sieht. Das Gemälde der brennenden Büste, die aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt ist, wird von Stourzh so beschrieben:

„Brennende Holzscheite bilden das Haar, der Kopf besteht aus einem Wachsstock, Kerzen einem Docht, einer Öllampe, einem Feuerisen, Feuersteinen, der Oberkörper aus einer Pistole, einer Kanone und einem Mörser. Die Gestalt trägt eine prächtige Kette um den Hals, die mit dem Orden des Goldenen Vlieses – einem toten Widderkopf – geschmückt ist. Außerdem zielt der Doppeladler der Habsburger die Brust aus Waffen, ein Symbol der kriegerischen Macht Maximilians II. im Kampf gegen die Türken.“ (LA S.12)

Neben dem Verweis auf die gewalttätige österreichische Geschichte, die das Hauptmotiv für Stourzhs Brandstiftungspläne darstellt, wird hier eine Mannigfaltigkeit des Feuers beschrieben. Die menschliche Gestalt ist aus Gegenständen, die sich allesamt mit Feuer assoziieren lassen zusammengesetzt. Obwohl die Objekte sehr heterogen sind, verbinden sie sich über das Feuer zu einer Figur, so dass scheinbare Unterscheidungen aufgehoben werden und auf den organlosen Körper eines Menschen verweisen. Dabei zeigen sich Anspielungen auf die Kriegsmaschine (Feuerwaffen) und Machtstrukturen (Orden des Goldenen Vlieses und Doppeladler) des Sozius. Letztlich kann alles über die Decodierung des Feuers in der Ignis aufgelöst werden.

So weitet sich Pollanzys Feuertraum im Palmenhaus aus, bis schließlich „das ganze Palmenhaus brennt: Die tropischen Pflanzen stehen in Flammen, Rauch quillt durch die Räume“ (LA S.130). In gewisser Weise wirkt auch die geistige Form des Feuers decodierend und entgrenzend, denn als Pollanzy seine Gedanken wieder sammelt, ist Jenner einfach verschwunden.

### 2.5.3 Reisen

Die Reise nimmt als Motiv einen so großen Raum in *Das Labyrinth* ein, dass man es fast als Reiseroman lesen könnte. Pollanzy reist auf Konferenzen, Stourzh durchstreift die Insel Madeira, der Schriftsteller folgt Pessoa's Spuren durch Lissabon und geht mit Astrid auf die Suche nach dem entflohenen Lindner nach Spanien. Obwohl die Beob-

## 2.5 Labyrinthischer Raum

achtungen von Gegend, Kultur und Menschen fotografisch genau sind, treten sie neben dem ständig präsenten Wahnsinn in den Hintergrund. Die Orte und Schauplätze stehen nicht im Zentrum des Interesses, sondern sind nur die Peripherie des Wahns, dem die eigentliche Suche gilt. Pollanzy nennt das Werk des Schriftstellers eine „Forschungsreise in den Wahnsinn“ (LA S.90), eine Beschreibung, die auch auf *Das Labyrinth* zutrifft. Dabei wird die metaphorische Ebene wörtlich genommen und zu einer tatsächlichen Reise in die Fremde verwandelt. Bezeichnenderweise unternimmt der Schriftsteller keine Vergnügungsreise oder eine Expedition ins Ungewisse. Er begibt sich vielmehr zu den Schauplätzen des Lebens von Pessoa, um dessen Wahn besser verstehen zu können. Das abstrakte Lesen des Werkes und der Biographie des Portugiesen und seiner Heteronyme hat zu viel Distanz und Abstraktion, so dass der Schriftsteller die unmittelbare fragmentierende Nähe sucht. Im Gepäck hat er einen von Pessoa selbst verfassten Reiseführer *Lissabon, was der Reisende sehen sollte*, den er jedoch mit dem Stadtplan zusammen im Hotel lässt:

„Es weckte in mir die Lust, es ihm schreibend und trinkend gleichzutun, und ich buchte einen Wochenendflug in die portugiesische Hauptstadt, mit dem festen Vorsatz, mich treiben zu lassen und nicht die von ihm empfohlenen Sehenswürdigkeiten aufzusuchen. Mit einem Wort: Ich fuhr, um die *saudade*, die Sehnsucht nach Entrückung, zu erfahren.“ (LA S.332)

Die Sehenswürdigkeiten, sogar die von Pessoa empfohlenen, würden die Erfahrungen des Schriftstellers nur behindern. Die Suche gilt der „*saudade*“, die dem Ort per se anhaftet. Sie befindet sich jedoch nicht direkt im gekerbten Raum der Museen, Kirchen und Paläste, sondern im glatten amorphen Raum, der ihnen zugrunde liegt.

Reisen setzt darum auch keine große Bewegung im Raum voraus, wie es zunächst den Anschein haben mag. Der junge Pollanzy nimmt beispielsweise seine Besuche im Völkerkundemuseum als Reise wahr: „Meist unternahm ich meine Reise in die Ausstellungsräume allein und, obwohl es nur Reisen von Saal zu Saal waren, war ich in Gedanken weit fort.“ (LA S.95) Sobald der Raum entgrenzt wird und sich der organlose Körper zeigt, spielen Entfernungen keine Rolle mehr. Der glatte Raum lässt sich weder vermessen, noch in Länder, Städte oder Kontinente einteilen. Darum muss die Reise in den Wahnsinn nicht der traditionellen Route in den Orient oder in die Tropen folgen. Sie kann in unmittelbarer Nähe oder an Ort und Stelle stattfinden. Deleuze/ Guattari unter-

## 2.5 Labyrinthischer Raum

scheiden deshalb zwei Typen von Reise: Die Goethe-Reise und die Kleist-Reise oder anders gesagt, die Baum-Reise und die Rhizom-Reise:

„Es gibt nicht nur seltsame Reisen in der Stadt, sondern auch Reisen an Ort und Stelle. Wir denken dabei nicht an die Drogensüchtigen, deren Erfahrung allzu zweischneidig ist, sondern an echte Nomaden. Von diesen Nomaden kann man wie Toynbee sagen: *sie bewegen sich nicht*.“<sup>165</sup>

Während die klassische Bildungsreise à la Goethe von allen Seiten eingekerbt ist, hat die Kleist'sche Reise schon den glatten Raum erobert, der nur noch aus Experimenten und Amnesien besteht und sich ganz auf die „saudade“ konzentriert. Mehr als „sich bewegen“ bedeutet reisen „denken, fühlen oder eine Art im Raum zu sein“. Was Soares „eine odysseehafte Reise durch alle erlebbaren Empfindungen, durch alle Formen nach außen gewendeter Energie“ (LA S.325) nennt, führt der Schriftsteller ein Gedicht von Álvaro de Campos zitierend weiter aus:

„Im Grunde reist man am besten, indem man fühlt.‘ [...] ‚Je mehr ich zu fühlen, wie verschiedene Personen zu fühlen vermag, je mehr Persönlichkeiten ich besitze, je heftiger, schriller ich sie besitze, je gleichzeitiger ich fühle mit ihnen allen, je einig – verschiedener, ja geteilt – aufmerksamer fühle, lebe, bin ... desto mehr kann ich sein wie Gott, er sei, wer auch immer ...“ (LA S.343f.)

Reisen wird hier ebenfalls von der Bewegung losgekoppelt und dafür mit dem Fühlen identifiziert. Durch Empathie soll das Subjekt entgrenzt und multipliziert werden, ein Projekt das wie in Kapitel 2.3 gezeigt stark an Stourzh, Pessoa und den gesamten Roman erinnert, und somit das molare Individuum überwinden. So verändert sich der Raum durch die Aufgabe der Territorialisierung, ohne dass der Ort verlassen wird. Kann der glatte Raum erst einmal gehalten werden, ist man dem An-und-für-sich-sein Gottes nah, ohne zu wissen wer Gott ist, d.h. ohne jemals Aussagen über diesen Zustand treffen zu können. Trotzdem können geographische Reisen bei der Decodierung des Raumes behilflich sein oder zumindest als Modell für das bewegungslose Nomadentum dienen. Exemplarisch für so eine große Reise ist die Fahrt von Christopher Kolumbus. Neben der Entdeckung eines neuen Kontinentes hat diese Expedition noch zahllose Rätsel aufgeworfen. Schon die Person Kolumbus lässt sich kaum greifen. Da seine Unterschrift nicht genau entziffert werden kann, bleibt sein Name eine Vermutung und könnte genau

---

165 Deleuze/ Guattari 1992, S.668.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

so gut „Cristobal Coron“ lauten. Alle Bilder von ihm entstanden erst nach seinem Tod, so dass sein wahres Aussehen so unbekannt ist, wie seine Herkunft:

„Die einen halten ihn für einen Katalanen, nicht wenige für einen spanischen Juden, andere für einen Italiener, mache sogar für einen Wikinger. Er glaubte sein ganzes Leben lang, Indien entdeckt zu haben, war bekanntlich in Amerika gelandet, und es ist nicht einmal gewiß, ob er überhaupt als erster dort war.“ (LA S.259)

Keine Kategorie kann die Gestalt des Kolumbus letztlich fassen, kein geographischer Raum kann ihm zugeordnet werden. Hinter der grotesken Vielzahl von Theorien über seine Herkunft bleibt er uneinholbar zurück. Die Mannigfaltigkeit von Identitäten lässt ihn wie Pessoa zu einem Niemand, zu einem echten Nomaden werden, der jeden gekerbten Raum glättet. Nicht einmal die originalen Aufzeichnungen seiner Überfahrt sind auffindbar; nur die Abschriften des spanischen Missionars las Casas sind in veränderter und gekürzter Form vorhanden. Diese Vermittlung rückt Kolumbus in einen Zwischenraum von historischen Fakten und Fiktion, da nichts von ihm unmittelbar greifbar ist.

Da er bis zu seinem Tod davon ausging, den Westweg nach Indien gefunden zu haben und sich über sein tatsächliches Ziel nicht im Klaren war, wird sein Unternehmen zum Muster einer Irrfahrt:

„Wie wunderbar sich in Kolumbus' Person und Schicksal alles fügte! Ich bin davon überzeugt, daß man den Wahnsinn nicht anders entdecken kann als Kolumbus Amerika: Indem man in die Irre geht und selbst an der Nase herumführt und schließlich verschwindet und falsche Spuren hinterläßt.“ (LA S.260)

Die Reise als Irrfahrt wird zu Vorbild für die Suche nach dem Wahnsinn. Bei beidem geht es letztlich um die Freisetzung des organlosen Körpers durch Decodierung, die nur durch eine Selbstüberlistung funktionieren kann. Da es keinen Monolog über den organlosen Körper bzw. den glatten Raum geben kann, muss sich der Sprecher im Irrtum befinden, dem Wahnsinn hingeben und sämtliche Spuren von Sinn verwischen<sup>166</sup>. Die Iterierbarkeit des Rhizoms birgt viel zu sehr die Gefahr, als neuer Sinn verstanden zu wer-

---

166 Derrida spricht beim Verwischen der Spuren nicht von Irrfahrt, sondern von einem Parcour: „Die Rückkehr des Jenseits ins Diesseits verhindern heißt, in der Verzerrung (des Diskurses) die Notwendigkeit eines *Parcours* anzuerkennen. Dieser *Parcours* muß im Text eine Furche hinterlassen. [...] Die Spur ist nicht nur das Verschwinden des Ursprungs, sondern besagt – innerhalb des Diskurses, den wir einhalten, und des *Parcours*, dem wir folgen –, daß der Ursprung nicht einmal verschwunden ist, daß die Spur immer nur im Rückgang auf einen Nicht-Ursprung sich konstituiert hat und damit zum Ursprung des Ursprungs gerät. Vgl. Derrida 1974, S.107f.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

den. Darum ist Kolumbus' Weg des sich auflösenden Nomaden die beste aller Möglichkeiten. Nicht umsonst fühlt sich Stourzh bei einem Bild Kolumbus' an Don Quijote, die tragische Gestalt des Wahnsinns in der Literatur schlechthin, erinnert. Kolumbus ist ebenso mit dem Wahn verbunden, wie Cervantes „Ritter von der traurigen Gestalt“.

Noch treffender ist das Konzept des Romans nur mit der Odyssee zu beschreiben. Der Zyklus *Orkus* ist ohne eine zeitgenössische Odyssee- und Ulyssesrezeption nicht zu denken<sup>167</sup> und auch *Das Labyrinth* bezieht einen nennenswerten Teil seines Strukturnetzes aus diesem Kontext. Homers Versepos gibt hier dem Schriftsteller erst den Anstoß, über Wahn, Wirklichkeit und Kunst nachzudenken:

„Die Idee vom Wahn, der den Menschen aus der Wirklichkeit erlöst, und der Kunst, die diese Aufgabe ebenfalls erfüllt, kam mir bei der Lektüre der ‚Odyssee‘ von Homer. In der ‚Odyssee‘ sind sämtliche Elemente enthalten, die meine Auffassung belegen: angefangen mit der Episode bei den Lotophagen, wo die Mannschaft Drogen zu sich nimmt und in Träumerei verfällt, so daß sie nicht mehr weiter nach Hause segeln will, über die Zauberin Circe, die die Zeit anhält und die Mannschaft in Schweine verwandelt, bis zu den Sirenen, die mit ihrem Lockgesang die Besatzung der Schiffe in den Wahn treiben können, und schließlich den Erscheinungen und Einflussnahme der Götter“. (LA S.361f.)

In Homers Werk versammeln sich alle Aspekte, die mit dem Wahnsinn in Verbindung stehen: Drogen, Traum, Zauberei, Tierwerdung, Kunst und Religion. Alles findet auf den sprichwörtlich gewordenen Irrfahrten des Odysseus statt, alles ist Teil einer labyrinthischen Reise über das Meer.

Gerade der Ozean nimmt bei Deleuze/ Guattari eine besondere Stellung ein, da er einerseits der glatte Raum schlechthin, andererseits aber gerade durch die Seefahrt astronomisch und geographisch eingekerbt ist.<sup>168</sup> Odysseus kerbt das Meer gerade nicht, weil er nicht zielgesteuert navigiert, sondern sich dem Zufall bzw. der göttlichen Fügung ergibt. Die Irrfahrt belässt den glatten Raum ohne Struktur und führt zu keinem anderen Ziel, außerhalb ihrer selbst. Nur um sich wie Kolumbus „an der Nase herumzuführen“ muss es ein Ziel der Reise geben, um die Spuren und die Selbstdistanz verschwinden zu lassen. Die Meeresbilder des englischen Malers William Turner beweisen dem Schriftsteller, „daß auch die Materie wahnsinnig werden kann“ (LA S.362). Mit seiner „gewollten Unschärfe und geradezu außerirdischen Farbigkeit“ (LA S.363) malt Turner das Meer in

---

167 Vgl. Barthens, Daniela (Hg.) und Gerhard Roth (Hg.): Gerhard Roth: *Orkus*. Im Schattenreich der Zeichen. Wien u.a.: Springer 2003, S.52f.

168 Vgl. Deleuze/ Guattari 1992, S.664.

## 2.5 Labyrinthischer Raum

seiner eigentlichen glatten und wahnsinnigen Form. Durch die Irrfahrt und die Unschärfe will auch *Das Labyrinth* den organlosen Körper nahebringen und in einem rhizomatischen Labyrinth unterbringen, um im selben Moment alle Spuren zu verwischen.

## Schlusswort

Obwohl sich *Das Labyrinth* als Suche nach dem Wahnsinn gibt, zahlreiche Aspekte quer durch die Geschichte explizit oder in Anspielungen abarbeitet, vermisst man jede endgültige Antwort. Statt in unverständliches Gemurmel, das der Grammatik des schizophränen Künstlers nachempfunden sein soll, zu verfallen, gibt sich der Roman in klaren Beschreibungen banaler Details, weit schweifender Überlegungen und Exkurse die den „Wahnsinn der Normalität“ durchschimmern lassen. Denn trotz der Omnipräsenz des Wahns als kulturelle Konstante, lässt er sich nicht in Worte fassen.

Somit rückt das Schweigen in den Vordergrund, welches einen tieferen Zugang zu geben scheint, als die ungenügende Sprache. Egal ob es sich um das Schweigen eines Klosters oder die schizophrene Stille Lindners handelt, verweist es immer auf eine Nähe zum Verständnis des An-und-für-sich-seins Gottes. Im Derridaschen Sinne wird darum das Primat des gesprochenen Wortes zugunsten der Schrift fallengelassen. Alles Geschriebene macht zumindest die Autorität der Sprache transparent und iterierbar. Die Zeichen lassen sich besser zu kognitiven Karten verarbeiten, die die rhizomhaften Sinnstrukturen sichtbar machen. Als Musterbeispiel wird mehrfach das Schizo-Buch genannt, welches die lineare Textstruktur und klare Autorschaft aufgegeben hat. Egal ob Stourzh kryptische Notizbücher, das Wahnsinnsarchiv des Schriftstellers, Lindners Archive des Schweigens, die Zetteltruhe Pessoa's oder die Inschriften in der Quinta gemeint sind, alle diese Textformen folgen dem gleichen Schema der Auflösung. Die Vermischung bzw. Verwässerung von intentionalen und zufälligen Zeichen oder Verbindungen, hohe Intensität und Assoziationsdichte sowie Inter- und Hypertextualität erzeugen eine neue Art des Lesens, die an Ecos Theorie des offenen Kunstwerks angelehnt ist.

Diese Form von Text ist auch Vorbild für *Das Labyrinth*, auch wenn in dieser Hinsicht viele Kompromisse zu Gunsten der Lesbarkeit eingegangen wurden. Im rhizomatischen Chaosmos bilden sich zumindest Plateaus von Erzählebenen, auf denen sich Fluchtlinien und die Logik einer Perspektive bündeln. Diese Plateaus werden konsequent durchstoßen, wenn beispielsweise die Identität von Pollanzy und Stourzh untergraben wird, oder Schriftsteller sich gleichzeitig ins Außen und Innen des Romans vervielfältigt. Vorlage für diese Zersplitterung ist wieder einmal Fernando Pessoa, der seine vervielfältigte

## Schlusswort

Persönlichkeit bis zum Exzess treibt und währenddessen nicht zum klinischen Fall eines Schizos wird. Vielmehr schafft er es, seine Wunschströme mit der gesellschaftlichen Produktion zu harmonisieren und somit zum organlosen Körper vorzudringen.

Damit wird der Vorstoß zum maschinistischen Weltbild von Deleuze/ Guattari gewagt, welches den Dualismus von Mechanismus und Vitalismus überwinden will. Die Grenzen von Natur und industrieller Maschine werden aufgelöst, indem dem Unbewussten ebenfalls maschinistische Eigenschaften zugesprochen werden. Es geht hauptsächlich um die Produktion von Wünschen, die jedoch durch die Macht des Sozios unterdrückt werden. Die Schizophrenie entsteht aus dem Konflikt von individueller Wunsch- und gesellschaftlicher Mehrwertproduktion, je nachdem als „entfesselter Schizo“ oder als leidende klinische „Jammergestalt“. Solche maschinistischen Strukturen finden sich im Roman besonders auffällig bei Stourzh Taschenuhr, die das Bindeglied zwischen seinen Wunschmaschinen und der habsburgischen Bürokratiemaschine bzw. der akademischen Gesellschaftsmaschine darstellt. Die Hinweise auf eine direkte mechanische Verbindung zu seiner Gedankenwelt sind vor diesem Hintergrund nicht nur metaphorisch, sondern durchaus ernstzunehmend gemeint. Ähnlich verhält es sich mit dem Schriftsteller, der die Romanmaschine erzeugt und sich gleichzeitig durch Selbsteinschreibung an sie an-koppelt.

All diese Gedanken verlaufen sich letztlich in der Labyrinthstruktur des Romans. Diese Form ist Abbild einer rhizomatisch wuchernden Welt und bildet so den (Un-)Sinn jeglicher Theorien als willkürliche Gänge ab. Entscheidend ist hierbei, dass es sich nicht um ein Labyrinth als abgeschlossenen Raum, sondern um ein sich unendlich ausbreitendes und teilweise zirkuläres Labyrinth ohne Außen und Innen handelt. In seiner Heterogenität ist es mit dem glatten Raum identisch, während es patchworkhaft auch Partialstrukturen des gekerbten Raumes (z.B. Städte) beinhaltet. Durch das Motiv des Feuers können die gekerbten Strukturen aufgelöst werden und im Spektakel des Brandes an die glatte Form des organlosen Körpers angenähert werden. So ist das Gesamte nicht als feste Form, sondern eher als Geschehen zu begreifen, oder anders gesagt als die Schizo-Reise der Nomaden. Bei dieser Art von Reise geht es nicht um den Ortswechsel, sondern um die spezielle Sicht auf den Raum, die die Kerbung hintergeht bzw. deterritorialisiert. Es gibt demnach kein Ziel, nicht einmal ein festes reisendes Subjekt, wie die Irr-

## Schlusswort

fahrten von Kolumbus und Odysseus belegen. Beide erschließen durch ihre Reisen die Welt des Wahnsinns, ohne verlässliche Spuren zurückzulassen. Dadurch werden sie zur Vorlage des Romans, der das gleiche Projekt einer Reise in Textform nachvollziehen will.

Ein Roman, der versucht, die übliche Form zu sprengen und rhizomatisch zu wuchern, lässt sich nicht bis zu einem zufriedenstellenden Ende besprechen. Darum war es auch nicht das Anliegen dieser Untersuchung, einzelne Aspekte wie Geschichte, Figurenkonstellationen oder Orte bis ins kleinste Detail zu bearbeiten. Es ging vielmehr darum, eine stimmige Lesart der Gesamtstruktur zu erfassen, die weitreichende Möglichkeiten zur Interpretation erst eröffnet. Nachdem der Wahnsinn einmal als Grundlage für den Roman ausgelotet ist, kann diese Analyseform auch relativ leicht auf alle anderen Bereiche übertragen werden. Vor diese Folie kann die Arbeit verschiedenste Themenfelder, Bereiche und gestalterische Mittel des Romans integrieren und schizo-analytisch nutzbar machen. Das maschinistisch-vitale Weltbild von Deleuze und Guattari hat sich – so sperrig es auch sein mag – diesbezüglich als sehr ergiebig und effektiv zur Beschreibung unbewusster bzw. schizophrener Prozesse erwiesen.

Obwohl sich diese Untersuchung größtenteils auf *Das Labyrinth* konzentriert, wird ebenfalls die Übertragbarkeit der Ansätze auf den *Orkus* und bedingt sogar auf die *Archive des Schweigens* deutlich. Labyrinth, Wahnsinn, Karten und Pläne etc. finden sich durchgängig in Roths Werk und können an die herausgearbeiteten Fluchtlinien aus *Das Labyrinth* angeknüpft werden. Auf diese Weise wird eine Lücke in der Rezeption Gerhard Roths gefüllt, die bisher kaum angetastet wurde. Es bleibt zu hoffen, dass sich Beschäftigung mit diesem Themenfeld fortsetzt und *Das Labyrinth* und der *Orkus* die Aufmerksamkeit bekommen, die sie als komplexes und vielseitiges Werk verdienen.

## Literaturverzeichnis

### Siglenverzeichnis

AA	=	Gerhard Roth: Am Abgrund. Frankfurt a.M.: Fischer 1986.
AdZ	=	Gerhard Roth: Alphabet der Zeit. Frankfurt a.M.: Fischer 2007.
DP	=	Gerhard Roth: Der Plan. Frankfurt a.M.: Fischer 1998.
DS	=	Gerhard Roth: Der Strom. Frankfurt a.M.: Fischer 2002.
LA	=	Gerhard Roth: Das Labyrinth. Frankfurt a.M.: Fischer 2005.
LT	=	Gerhard Roth: Landläufiger Tod. Frankfurt a.M.: Fischer 1994.

### Literatur anderer Autoren

- Augustin, Ernst: Raumlicht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Goetz, Rainald: Irre. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.
- Herbeck, Ernst: Im Herbst da reißt der Feenwind. Gesammelte Texte 1960 – 1961.  
Hrsg. v. Leo Navratil. Salzburg u.a.: Residenz Verlag <sup>2</sup>1992.
- Kafka, Franz: Ein Hungerkünstler. Erzählungen. München: Martus 1996.
- Kerouac, Jack: On the Road. Harmondsworth: Penguin Books 1991.
- Struck, Karin: Klassenliebe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp <sup>11</sup>1976, S.22.
- Zorn, Fritz: Mars. Mit einem Vorwort von Adolf Muschg. München: Kindler <sup>6</sup>1977.
- Zweig, Stefan: Schachnovelle. Frankfurt a.M.: Fischer 1979.

### Forschungsliteratur

- Alker, Stefan: Entronnensein – Zur Poetik des Ortes. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur. In: Zur neueren Literatur Österreichs. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 20. Wien: Braumüller 2005.
- Anz, Thomas: Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen

## Forschungsliteratur

- Gegenwartsliteratur. Stuttgart: Metzler 1989.
- Barthens, Daniela und Gerhard Roth (Hg.): Gerhard Roth: Orkus. Im Schattenreich der Zeichen. Wien u.a.: Springer 2003.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. v. Fotis Jannidis u.a.. Stuttgart: Reclam 2000, S.185-197.
- Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Reinbek Rowohlt 2004.
- Cooper, David: Der Tod der Familie. Reinbek: Rowolt 1981.
- Cooper, David: Psychiatrie und Anti-Psychiatrie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- Deleuze, Gille und Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- Deleuze, Gille und Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II. Berlin: Merve-Verlag 1997.
- Derrida, Jaques: Grammatologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Jean Dubuffet, Art brut: Vorzüge gegenüber der kulturellen Kunst. In: Derselbe, Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen. Schriften Bd.1, Bern u. Berlin: Gachnang & Springer 1991, S. 86–94
- Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
- Feder, Lillian: Madness in Literatur. Princeton: Princeton University Press 1980.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
- Fröhlich, Werner D.: dtv-Wörterbuch zur Psychologie. München: dtv 2008.
- Gerock, Wolfgang: Gesundheit – eine utopische Vorstellung? Vom Wandel der Medizin und unserer Ansprüche. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Februar 1986.
- Glatzel, Johannes: Melancholie und Wahnsinn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.
- Heinz, Rudolf: Was ich am „Anti-Ödipus“ immer schon nicht verstand und immer noch nicht verstehe. In: Texte. Psychoanalyse. Ästhetik. Kulturkritik. (2000)

## Forschungsliteratur

- H.2. Wien: Passagen, S.75-92.
- Hesper, Stefan: Schreiben ohne Text. Die Prozessuale Ästhetik von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.
- Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler 1978,
- Jaspers, Karl: Allgemeine Psychopathologie. Berlin: Springer 1953.
- Jenisch, Erich: „Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke.“. In: Goethe Jahrbuch 19 (1957), S.50-79.
- Kant, Immanuel: Werke in 10 Bänden. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, Bd.10.
- Möbius, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München: Fink 2000.
- Navratil Leo: Schizophrenie und Dichtkunst. München: dtv 1986.
- Navratil, Leo: Schizophrenie und Religion. Berlin: Brinkmann & Bose 1992.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: Derselbe: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli. Bd.3. München: dtv 1980.
- Nietzsche, Friedrich: Der Antichrist. In: Derselbe: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli. Bd.6. München: dtv 1980.
- Nietzsche, Friedrich: Die Genealogie der Moral. In: Derselbe: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli. Bd.5. München: dtv 1980.
- Osinski, Jutta: Über Vernunft und Wahnsinn. Studien zur literarischen Aufklärung in der Gegenwart und im 18. Jhd. In: Bonner Arbeiten zu deutschen Literatur. Hrsg. v. Benno v. Wiese, Bd.41. Bonn: Bouvier Verlag 1983.
- Reinhard, Werner: Literarischer Wahn. Studien zum Irrsinnsmotiv in der amerikanischen Erzählliteratur 1821-1850. In: Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Peter Brockmeier u.a. Bd.31. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997.
- Ruffing, Reiner: Michel Foucault. Paderorn: Wilhelm Fink Verlag 2008.

## Forschungsliteratur

- Ruh, Kurt: Das mystische Schweigen und die mystische Rede. In: Festschrift für Ingo Reiffenstein (Göppinger Arbeiten zur Germanistik). Göppingen: Kümmerle 1983, S.463-472.
- Sarasin, Philipp: Michel Foucault. Zur Einführung. Hamburg: Junius 2005.
- Saur, Pamela S.: The Significance of the Asylum Gugging in Gerhard Roth's *Archives of Silence* and *The Labyrinth*. In: *Crime and Madness in Modern Austria: Myth, Metaphor and Cultural Realities*. Hrsg. v. Rebecca S. Thomas. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2008. S.244-266.
- Saur, Pamela S.: The significance of the asylum Gugging in Gerhard Roth's *Archives of Silence* and *The Labyrinth*. In: Rebekka S. Thomas (Hg.): *Madness and Crime in Modern Austria*. Cambridge: Scholars Publishing 2008.
- Schmidgen, Henning: Das Unbewusste der Maschinen. Konzeption des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan. München: Wilhelm Fink Verlag 1997.
- Schütte, Uwe: Auf der Spur der Vergessenen. Gerhard Roth und seine Archive des Schweigens. In: *Literatur und Leben*. Bd.50. Wien u.a.: Böhlau Verlag 1997.
- Schütte, Uwe: Zumindest den Versuch, die vorgeschriebene Form zu durchbrechen, will ich wagen. Gerhard Roth: *Das Labyrinth*. In: *Grundbücher der Österreichischen Literatur seit 1945*. München: Zsolnay 2007, S.293-300.
- Snow, Charles P.: *The two cultures*. Hrsg. v. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press 2008.
- Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher*. München: Hanser 1978.
- Szasz, Thomas: *Insanity. The idea and its consequences*. New York: Syracuse University Press 1997.
- Takker-Scholz, Arnim: Die Schizoanalyse von Félix Guattari und Gilles Deleuze. In: *Genealogica*. Hrsg. v. Rudolf Heinz. Bd.33, Essen: Die blaue Eule 2004.
- Teschke, Henning: *Sprünge der Differenz. Literatur und Philosophie bei Deleuze*. Berlin: Matthes & Seitz 2008.

## Rezensionen

### Rezensionen

- Baron, Ulrich: Schatten und Zeichen in Totenösterreich. In: Tages-Anzeiger. 19.7.2005.
- Brus, Günther: Leben und nicht daran denken. In: Die Presse: 22.1.2005.
- Falcke, Eberhard: Viel gewagt. In: Die Zeit, 6.4.2005.
- Gauss, Karl-Markus: Kalkulierte Verwirrung. In: Neue Züricher Zeitung. 24.2.2005.
- Heinrichs, Hans-Jürgen: Der vervielfachte Psychiater. In: Frankfurter Rundschau, 2.3.2005.
- Hoven, Heribert: Irrlichter der Schönheit. In: Die Tageszeitung, 5./6.2.2005.
- Klein, Erich: Rauch ohne Feuer. In: Falter: 11.2.2005.
- Mohr, Peter: Nähe von Meisterschaft und Beliebigkeit. In: Mannheimer Morgen. 13.4.2005.
- Neubert, Sabine: Feuer und Wahn. In: Neues Deutschland. 4.4.2005.
- Oberembt, Gert: Wahn macht erfinderisch. In: Rheinischer Merkur 14.04.2005;
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Hypothek der Geschichte. In: Literaturen 2005, H.4.
- Weinzierl, Ulrich: Wahn! Überall Wahn!. In: Die Welt, 5.2.2005.