

<i>Petra Gehring</i> Das unsichtbare Labyrinth Mantegnas in Inger Christensens <i>Das gemalte Zimmer</i>	180
<i>Saskia Reither/Jens Schröter</i> Der Durchgang des Menschen irgendwohin... Zur Machtfunktion der Tür im Poly-Labyrinth der Moderne	198
<i>Christiane Leiteritz</i> Liebe, Leben, Tod: Labyrinth und Paradies in Émile Zolas Roman <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> (1875)	224
Auswahlbibliographie	238

Monika Schmitz-Emans

Labyrinth: Zur Einleitung

Vielgestaltigkeit und Vieldeutigkeit des Labyrinths

Jorge Luis Borges erwähnt in einer Erzählung¹ ein Buch des Autors Silas Haslam mit dem Titel *A General History of Labyrinths*. Doch wie bei vielen Literaturhinweisen des Argentiniers ist der Autor dieses Standardwerks fiktiv, das Werk selbst bislang ungeschrieben. Existierte es, so dürfte es selbst einiges mit einem Labyrinth gemeinsam haben. Was alles müßte es enthalten? Zu behandeln wäre ein Zeitraum vom Neolithikum, in das die frühesten Varianten des Labyrinthkonzepts mutmaßlich zurückdatieren,² bis hin zur Gegenwart mit ihren unüberschaubar vielfältigen Labyrinthen; zu berücksichtigen wären Gebilde unterschiedlichster Art – von Höhlenmalereien und archaischen Fundstücken bis hin zur Rätsel-ecke in der Tageszeitung, zu Gedulds- und Gesellschaftsspielen, zum neuesten Computerspiel. Der Leser würde mit Architekturen, Tanzfiguren, Bildern, mit Kompositionen, Texten und Metaphern bekannt gemacht – und mit all dem, worauf diese Artefakte hindeuten, was sie versinnbildlichen, wozu sie provozieren. Doch nicht nur um konkrete, physisch realisierte Labyrinth müßte es gehen, sondern auch um imaginäre, um graphisch und literarisch dargestellte labyrinthische Räumlichkeiten samt ihren Benutzern. Ist schließlich sogar die Welt selbst als Labyrinth zu betrachten, wie es im Rekurs auf eine traditionsreiche Metapher der Titel einer berühmten kulturhistorischen Studie Gustav René Hockes von 1977 suggeriert³ – den gleichen, offenbar polyfunktionalen Titel trägt ein Gespräch, das Friedrich Dürrenmatt 1982 mit Franz Kreuzer geführt hat⁴ – so wäre

¹ Jorge Luis Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In: Ders.: *Obras Completas*. Barcelona 1989. Bd. 1 (1923-1949).

² Hermann Kern: *Labyrinth: Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*. München 1982, 3. Aufl. 1995, S. 21f. Als früheste überlieferte Umsetzungen der Labyrinthstruktur (aber diese sollten natürlich nicht automatisch als deren »ursprünglichste« Variante gelten) kennt die Forschung bronzzeitliche Felsritzungen im Mittelmeerraum, in England, Irland und im Kaukasus. Mutmaßlich liegen die Wurzeln der Labyrinthvorstellung im Mittelmeerraum; das minoische Kreta insbesondere käme als Ausgangszentrum späterer Streuungen in Frage. Der Versuch, den Weg des »Labyrinths« von jenen ersten konkreten Zeugnissen weiter zurückzuverfolgen, ist zwangsläufig spekulativ und verknüpft sich fast ebenso zwangsläufig mit Mutmaßungen über die Symbolik von Labyrinthen.

³ Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* [1977]. Hamburg 1988. Vgl. Michael Schilling: *Imagines Mundi. Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematik*. Frankfurt/M., Bern, Cirencester 1979, S. 211ff.

⁴ Friedrich Dürrenmatt: *Die Welt als Labyrinth*. Ein Gespräch mit Franz Kreuzer. Zürich 1986.

von jener *General History of Labyrinths* noch weitaus mehr zu erwarten als ein im weiteren Sinne kulturgeschichtliches Kompendium, nämlich eine Kurzfassung des Universums selbst, eine komprimierte Darstellung von Natur und Geschichte zu Übersichtszwecken.

All dies bietend, würde Haslams Werk einen recht umfangreichen Auszug aus jener Bibliothek von Babel darstellen, die Borges selbst imaginiert hat,⁵ aus jenem Universum aller *möglichen* Bücher, in dem folglich irgendwo auch jede *General History* steht. Nun ist die Bibliothek von Babel aber ihrerseits ebenso ein Labyrinth, und folglich muß sie bei Silas Haslam berücksichtigt sein, so daß logischerweise die Babylonische Bibliothek in Gestalt des Labyrinthkompendiums nicht zuletzt ihre eigene Beschreibung enthielte. Manches spricht dafür, daß Silas Haslams Buch genau jener Hauptkatalog sein könnte, den die Babylonischen Bibliothekare so verzweifelt wie vergeblich suchen. Ist demnach die *General History* in der Bibliothek von Babel enthalten, letztere aber wiederum in ersterer, so bietet diese Verschlingung einer labyrinthischen Bibliothek mit einem labyrinthischen Kompendium nebst den daraus resultierenden Spiegelungseffekten ein sprechendes Indiz dafür, daß Labyrinth zur reflektorischen Verdopplung und Potenzierung tendieren.

Dies ist einer der Gründe für die häufige Verkopplung der Motive von Labyrinth und Spiegel in der Literatur. Bei Borges⁶ und Dürrenmatt⁷ etwa treffen wir auf labyrinthische Raumerweiterungen, welche aus Spiegel-Arrangements resultieren, und John Barth schickt seinen Protagonisten Ambrose in ein »Funhouse« aus Zerrspiegeln, wo dieser die Orientierung verliert.⁸ Umberto Eco sorgt in seinem Rosenroman dafür, daß die Tradition nicht abreißt; Michael Ende koppelt Labyrinth und Spiegel schon im Titel eines Buches.⁹ Die Kulturgeschichte hat der literarischen Imagination hier vorgearbeitet: Labyrinth und Spiegel haben auch für die Erfinder etwas miteinander zu tun. Hocke erinnert in seiner erwähnten Studie über Labyrinthisches in der manieristischen Kunst an das Projekt Leonardo da Vincis, ein optisches Labyrinth aus gegeneinander gerichteten Spiegelflächen zu konstruieren, durch welche der Raum gleichsam multipliziert werden sollte.¹⁰ Solche Labyrinth, im 20. Jahrhundert ungleich leichter zu realisieren als in der Renaissance, dienen noch immer als Jahrmarktsattraktionen, doch sie wirken in-

⁵ Borges, Jorge Luis: *La Biblioteca de Babel*. In: Borges: *Obras Completas* (Anm. 1).

⁶ Etwa zu Beginn der *Tlön*-Erzählung, wo von der unangenehmen Eigenschaft der Spiegel die Rede ist, die Dinge zu verdoppeln. Siehe Borges (Anm. 1).

⁷ Friedrich Dürrenmatt: *Minotaurus. Ballade*. Zürich 1985.

⁸ John Barth: *Lost in the Funhouse. Fiction for Print, Tape, Live Voice*. New York 1963.

⁹ Michael Ende: *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*. Stuttgart 1984.

¹⁰ Hocke (Anm. 3), S. 7.

zwischen relativ bieder, wenn man sie mit den imaginären Räumlichkeiten vergleicht, durch die Lara Croft und ihre Verehrer im PC-Spiel *Tomb Raider* geschickt werden.

Die leichtere technische Realisierbarkeit traditioneller Labyrinth und die unablässige Erweiterung des Labyrinth-Repertoires sollte nun jedoch nicht zum Rückschluß verleiten, Labyrinth hätten in der Gegenwart ihren Rätselcharakter und das aus ihm resultierende Beunruhigungspotential eingebüßt. Im Gegenteil – die Schwierigkeiten fangen schon bei der Verständigung über »Labyrinth« an. Dieses Wort hat seinen festen Platz in der Umgangssprache, und doch steht zu befürchten, daß seine Benutzer keineswegs Gleichartiges mit ihm verbinden, wenn sie dabei denn überhaupt über vage Konnotationen hinausgehen.

Zu Irrwegen der Kommunikation verleitet der Umgang mit dem Wort »Labyrinth« darum, weil dieser Ausdruck zwar in der Regel mit der Vorstellung einer Struktur verbunden wird, dabei aber kein Konsens darüber besteht, mit welcher. Es gibt mehrere höchst divergente Typen von Labyrinth, so daß die Paradigmen auf den ersten Blick als allenfalls durch ihren gemeinsamen Namen miteinander verknüpft erscheinen und der Sammelbegriff »Labyrinth« durchaus unscharf ist. Zu Recht ist seine »inflatatorische« und gedankenlose Verwendung kritisiert worden.¹¹ Man könnte der Unschärfe des »Labyrinth«-Begriffs allenfalls dadurch etwas Positives abgewinnen, daß man sie als Indiz anhaltender Auseinandersetzung mit all dem begreift, worauf das Wort hindeutet, als Suche zwar nicht nach seiner »wahren« Bedeutung, aber doch nach einem Maximum an Aussagekraft.

Gleichnis-Topographien

Die Ursachen dafür, daß über die Bedeutung des Wortes »Labyrinth« kein Konsens besteht, dürften zum einen in der Kulturgeschichte liegen, nämlich in der Vielzahl der Varianten und Interpretationen des »Labyrinths« seit dem Neolithikum. Zum anderen aber ist auch eine dem Konzept selbst von je her immanente Vieldeutigkeit mitverantwortlich dafür: Labyrinth sind stets ambivalente Gebilde gewesen, und dies nicht nur weil, wie Friedrich Dürrenmatt betont, das Labyrinth als ein *Gleichnis* so »mehrdeutig [ist] wie jedes Gleichnis«.¹² Labyrinth sind darüber hinaus Inbegriff des Vieldeutigen, weil sie dem Benutzer Rätsel aufgeben und zu Lösungsversuchen provozieren, ohne ihm doch sicher die Bewältigung dieser Aufgabe in Aussicht zu stellen. Vor allem der Umstand, daß der

¹¹ Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt/M. 1987, S. 13 u. S. 15.

¹² Friedrich Dürrenmatt: *Stoffe I*. Zürich 1981, S. 79.

Labyrinthgänger (anders als der, der etwa eine mathematische Aufgabe lösen soll) gar nicht genau weiß, was ihn bei seinen Versuchen erwartet, daß er sich über den Charakter der Herausforderung antizipatorisch kein adäquates Bild machen kann, hat das Labyrinth zum Gleichnis des schlechthin Verrätselten werden lassen. Und so wird es zum Gleichnis einer Welt, die nicht (oder nicht mehr) durchschaut werden kann, zum Gleichnis eines Denkens, das nicht (oder nicht mehr) weiß, in welche Zielrichtung es sich bewegt. Steht die Wahrheit am Zielpunkt des Denkwegs? Und wird sie als solche erkennbar? Was als gemeinsamer Nenner heterogener Labyrinthfahrten bleibt, ist die Idee des Irrs und der Suche, doch vielfach ist weder die Existenz des Gesuchten gewährleistet, noch die Existenz eines Wegs, der dorthin führt. Entsprechend hat man der Idee des Labyrinths vor allem in der frühen Neuzeit ein Maximum an Aussagekraft abgewonnen, in einer Zeit also, da einerseits die Idee göttlicher Lenkung des menschlichen Lebenswegs zweifelhaft geworden war, die Vorstellung einer planvollen Welt-Architektur andererseits aber durchaus noch akzeptiert wurde, eine Zeit auch, da der Weg des empirisch erfahrenden Subjekts durch die Welt zwar im Zeichen der Suche nach einem Ziel (der Wahrheit) war, aber auch um seiner selbst willen bereits geschätzt werden konnte.

»Das seit dem 16. Jahrhundert sich verbreitende Gleichnis vom Labyrinth der Welt verweist auf die schwierigen Pfade zwischen Vorsehungsglauben und forschender Vernunft – wobei die Betonung der Selbstfindung durchaus als Versuch der Emanzipation vom göttlichen Vormund verstanden werden kann. Das Labyrinth ist der Ort, wo göttliche Vorsehung fraglich, doch menschliche Voraussicht nötig wird. Komplexitätserfahrung ist hier zugleich Autonomieerfahrung. Das Durchwandern des Irrgartens Welt wird zur Metapher des Unterwegsseins nach Erkenntnis. Die eher kontemplative Haltung des Mittelalters ist dabei aufgegeben. »Vielmehr ist der Standort des Weltbetrachters in Bewegung geraten, wie die Erde im Sonnensystem durch Kopernikus und Galilei. Dadurch wird Erfahrung zum weiträumigen Prozeß, der durchlaufen sein will und Verkürzungen nicht verträgt, [ein Zitat aus Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M. 1981, S. 108]. Im Bild des Labyrinths gehen Kalkuliertes und Unkalkulierbares, Erkenntnis und Irrtum, Problem und Methode eine empirische Synthese ein. Religionsgeschichtlich meint es die Situation des vom theologischen System sich lösenden Subjekts, das in der Freiheit seine Einsamkeit entdeckt.«¹³

Die Literatur von der Antike bis zur Gegenwart hat einiges dazu beigetragen, daß das Wort »Labyrinth« eher eine bündelnde als eine präzise benennende Funktion besitzt. Im Medium literarischer Erzählung wurden und werden immer wieder neue Spielformen des Labyrinthischen erdacht. Der wohl ingenöseste Erfinder und Beschreiber literarischer Labyrinth im 20. Jahrhundert, Borges, imaginiert neben geläufigen Varianten auch manches »Labyrinth«, das den Rahmen konventioneller Vorstellungen sprengt, schon weil es aus unkonventionellem Materi-

¹³ Horst Dieter Rauh: *Im Labyrinth der Geschichte. Die Sinnfrage von der Aufklärung zu Nietzsche*. München 1990, S. 25f.

al besteht. Da sind die Buchstaben-Labyrinth der *Bibliothek von Babel*, da ist das Zeit-Labyrinth im *Garten der Pfade, die sich verzweigen*, da sind die labyrinthischen Kausalstrukturen in der Erzählung über das Werk von Herbert Quain; irritierend wirkt die Deutung einer unendlich teilbaren Linie als »Labyrinth« in *Der Tod und der Kompaß*; irritierend wirkt aber vor allem die Gleichsetzung der Wüste mit einem Labyrinth in *Die zwei Könige und die zwei Labyrinth*.¹⁴ Gerade die beiden letzten Beispiele belegen Borges' subversiven Umgang mit dem Labyrinth-Konzept als solchem, da er genau bei den beiden Eigenschaften ansetzt, die konventionellerweise (bei aller sonstigen Diffusität der Assoziationen) als substantiell mit Labyrinth assoziiert werden, um sie aufzuheben: Labyrinth, wie auch immer sie genau aussehen mögen, sind eigentlich etwas Räumliches und etwas Strukturiertes. Das Borgessche Zeit-Labyrinth verzichtet auf erstere Eigenschaft, die als »Labyrinth« apostrophierte Wüste widerspricht der letzteren.

Signifikanterweise berichten die Erzählungen über die Babylonische Bibliothek, über die sich verzweigenden Pfade und über Herbert Quains Œuvre von Labyrinth, die zugleich *Texte* sind. Mit seinen Text-Labyrinth knüpft Borges einerseits an eine lange kulturelle Tradition an, antizipiert andererseits aber auch moderne literarische Experimente, obwohl sich seine eigene Erzählweise eher konventionell ausnimmt. Das Labyrinth-Rätselhafte liegt bei ihm nicht an der Oberfläche des Erzählerberichts; dort ist es vielmehr meist problemlos möglich, den »Faden« zu finden. Andere Autoren, so der bereits erwähnte John Barth, konstruieren bereits die äußere Architektur ihrer Texte nach dem Modell des *Funhouse*, in dessen gewundenen Gängen und Spiegelkabinetten sich der Leser verläuft. Schon die Suche nach einem leitenden Faden ist hier der erste Irrgang. Für die Erfindung labyrinthischer Textstrukturen gibt es eine Fülle von Beispielen. Das Interesse an Labyrinthischem verbindet die literarische Avantgarde mit der Alltagskultur und ihrer Sprache.

Für den umgangssprachlichen Gebrauch des Wortes »Labyrinth« ließe sich manches Beispiel finden, fast immer verbunden mit den Implikationen der Komplexität und der zumindest drohenden Desorientierung; und schon damit erklärt sich die Aktualität des Ausdrucks, sein z.T. hypertropher und deshalb diffuser Gebrauch. Die Verwendung des Ausdrucks »Labyrinth«, mit dem das Gefühl der Orientierungslosigkeit eine erste sprachliche Objektivierung erfährt, ist als solche dabei schon eine *Reaktion* auf die Erfahrung von beklemmender Komplexität, und sie darf insofern als ein wichtiger Schritt zur Komplexitätsbewältigung gelten: Das Irritierende bekommt einen Namen. Nicht abwegig erscheint die Hypothese, daß das literarische Erzählen über Labyrinth und Labyrinthgänge einen

¹⁴ Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan. Examen de la obra de Herbert Quain. La muerte y la brújula. Los dos reyes y los dos laberintos*. In: Borges: *Obras Completas* (Anm. 1).

weiteren Schritt zur Bewältigung dessen darstellt, was mit dem »Labyrinth« assoziiert wird, kommt es dadurch doch durch eine Umlagerung und Umschreibung des Irritierenden durch Geschichten, die sich an alte Muster anlehnen und sie zugleich variieren. Die Literatur versorgt ihre Leser mit immer komplexeren Varianten des Labyrinthischen als mit immer komplexeren Formen der Modellierung von Erfahrung – der u.a. von Dürrenmatt explizit vertretenen Überzeugung entsprechend, daß einfache Strukturmodelle sich dazu nicht mehr eignen.

Aber das Labyrinth ist ja nicht allein wegen seiner *architektonischen* Besonderheit zugleich Schrecknis und Faszinosum. Hinzu kommt die Empfindung der Bedrohung durch das, was sich im Labyrinth *verbergen* könnte: durch den Minotaurus.¹⁵ Durch ihn wird das »Labyrinth« zu einer Herausforderung, welche nicht nur und vielleicht nicht primär dem ordnungs- und deutungsbedürftigen Intellekt gilt. Im Inneren des Labyrinths mit dem Minotaurus konfrontiert, muß der Labyrinthgänger vielleicht zu seiner Überraschung erfahren, daß ihm sein Verstand (der sich angesichts der labyrinthischen Architektur bewähren mußte) nun nicht mehr weiter hilft. Auch diese Eigenschaft des Labyrinths macht es zu einem vielseitig einsetzbaren Gleichnis, und wiederum trägt sie zu einer Vervielfachung seiner Bedeutungspotentiale bei. Denn komplementär zur Labyrinth-Angst verhält sich, auch bezogen auf den Minotaurus im Inneren, die *Lust* am Labyrinth, am Wagnis, am Widerstand, an der Konfrontation mit einem mächtigen Gegner; »Terror« und »Spiel« erweisen sich als zwei Seiten eines Sachverhaltes.¹⁶ André Gide verwendet in seiner Reformulierung des Theseus-Mythos das Konzept des Labyrinths, um die Differenz zwischen dem Schönen und dem Furchtbaren ebenso in Frage zu stellen wie die zwischen Gut und Böse sowie zwischen Wahrheit und Illusion.¹⁷ Nicht nur als erkennendes Wesen, sondern auch als Subjekt des Handelns, das sich am Leitfaden der Unterscheidung zwischen Gut und Böse, sowie zwischen Nützlichem und Schädlichem, Lebenserhaltendem und Tödlichem orientieren möchte, wird der Mensch vom Labyrinth zutiefst erschüttert.

Was können wir wissen? Was sollen wir tun? Was dürfen wir hoffen? Im Gleichnis des Labyrinths drückt sich die Offenheit der drei (von Kant in dieser Form nebeneinandergestellten) Grundfragen aus, mit denen der denkende Mensch konfrontiert ist. Labyrinthgänger sind in jeder Hinsicht herausgefordert, und in keiner

¹⁵ An den Minotaurus geknüpfte Assoziationen sind etwa seine Gefährlichkeit und mörderische Wildheit sowie sein Zwischenstatus als Tier-Mensch. Der aus einer verbotenen Verbindung hervorgegangene Minotaurus erinnert an das Ungezähmte und Unzählbare als Pendant des Zivilisatorisch-Kultivierten. Wichtig erscheint, daß der Minotaurus nicht getötet wird, sondern als verschwiegenes Geheimnis weiter existiert und in der Nähe der Menschen gefangengehalten wird.

¹⁶ Vgl. Schmeling (Anm. 11), S. 13.

¹⁷ André Gide: *Thésée*. Paris 1946.

Hinsicht ist der gute Ausgang gewiß. Im Bild des Labyrinths werden sowohl bezogen auf den Erkenntnisprozeß als auch auf den des guten oder schlechten Handelns fundamentale Orientierungsdefizite ebenso reflektiert wie die (vielleicht grundlose) Hoffnung auf eine Orientierung »trotzdem«.

Labyrinth verweisen auf Gegensätzliches, Widersprüchliches, Paradoxes. Zu den Themen von Silas Haslams Monographie müßten nicht nur Ordnung und Unordnung, Lust und Angst, Sieg und Niederlage gehören, sondern auch die Spannung zwischen Mythos und Rationalität, Kult und Wissenschaft; weitere Gegenstände des »Labyrinth«-Kompendiums wären Geburt und Tod, Selbstfindung und Selbstverlust.¹⁸

Unaufhebbare, dabei aber fruchtbare Komplikationen erzeugt die Verwendung des Wortes »Labyrinth« für innere und äußere »Topographien«, für konkret-architektonische und für begrifflich-konzeptuelle »Labyrinthe«, ja für ein Gewirr von Empfindungen. Fließend bleiben bezogen auf diese inneren und äußeren Topographien stets die Grenzen zwischen buchstäblichem und metaphorischem Sinn des Gleichnisses. Die Popularität des Sinnbilds »Labyrinth« in der Neuzeit darf wohl damit erklärt werden, daß es sich als Indikator einer krisenhaften Verfassung des Bewußtseins eignet, eines Bewußtseins davon, daß der Mensch, so unterschiedlichen Beschäftigungen er auch nachgeht, dabei doch stets auf der Suche nach einem ist: nach Orientierung. Eine spezifische Biegsamkeit der Labyrinth-Idee ist ihrer Karriere als Allzweck-Gleichnis dabei förderlich: Solange und insofern der menschliche Lebens- und Erkenntnisweg als Suche nach Orientierung in vorgegebenen Strukturen (in der göttlichen Schöpfung) betrachtet wird, vermag sich der Suchende am ehesten in Theseus wiederzuerkennen. Sobald sich der Gedanke auszubreiten beginnt, daß die Labyrinth, in denen der Mensch herumirrt, von ihm selbst gemacht wurden, beginnt er Dädalus zu gleichen, der im eigenen Werk gefangensaß. In dem Moment, da die Existenz eines Raumes außerhalb des Welt-Labyrinths zweifelhaft wird, läßt sich an die Situation des Minotaurus anknüpfen, um die des Menschen zu beschreiben.

Schwellen- und Umbruchszeiten weisen dem alten Mythenkomplex neue Funktionen zu. Nicht zufällig entdeckt ja gerade die Renaissance das antike Konzept neu und legt es auf ihre Weise aus – also eine Epoche der Umorientierung, welche die Ordnungs- und Deutungsmuster der mittelalterlichen Welt hinter sich läßt. Wenn damit zumindest im Ansatz eine Valorisierung der Suche, des Irrens und des Irrgartens Welt einherging, so erfolgte im christlichen Barock doch gleich der Rückschlag: Als übergeordnetes Ziel erschien hier schon nicht mehr die Orientierung im Welt-Labyrinth, das man sich folglich auch eher simpel,

¹⁸ Zur Ambivalenz von Labyrinth vgl. auch Schmeling (Anm. 11), S. 14 sowie Rauh (Anm. 13), S. 23.

kaum als intellektuelle Herausforderung und schon gar nicht als ästhetisch reizvoll dachte, sondern eben nur als Hindernis-Parcours, den es zu Bewährungszwecken zu durchlaufen galt; primäres Ziel für den Christenmenschen war es vielmehr, dem Labyrinth zu entkommen. In dieser Situation war selbst der Gestalt der Ariadne Unerhörtes abzugewinnen. Die Grundidee vom Weg durch die Welt als einem Irrgang wird von einer ganzen Reihe barocker Emblematiker mit dem Labyrinthmotiv verknüpft. In einem Marienemblembuch des Antonius Ginther wird Maria mit Ariadne gleichgesetzt.¹⁹ Der Jesuit Johann Oppelt deutet Ariadne als Allegorie der Vernunft – und zwar unter Betonung der nur begrenzten Tauglichkeit der Vernunft als Führerin. Der Faden der Vernunft mag zwar den Weg durchs Welt-Labyrinth weisen, aber dieses kann man dadurch doch nicht verlassen. Erst der Tod verheißt Erlösung.

»Zwar die Vernunft will Ariadne seyn/
Beginnet mich auf meiner Reiß zu lencken:
Ihr Faden kan mich aus dem engen Schräncken
Doch gänzlich führen nicht; Ich bleib geschlossen ein/
Vnd hoffe nur auf die erseufftze Zeit/
Da mir der Tod wird schnelle Flügel bringen.«²⁰

Andere Emblematiker dieser Zeit akzentuieren besonders den Charakter des Welt-Labyrinths als trügerisch-scheinhaftes Gebilde, als ein Ort der Verführung, wobei Satan die Rolle des Verführers spielt.

»O Welt!...
Du solt ein Irrgart heissen/
Da mancher wird verführt.
Die Dich/ von aussen/ schauen
Und deinen Wegen trauen;
Die kommen übel an.«²¹

Zur Wort- und Begriffsgeschichte des »Labyrinths«

Die Ursprünge des Wortes »Labyrinth« liegen im Dunkeln, und allenfalls spekulativ erörterbar sind die Vorstellungen, die sich einst mit diesem Namen verknüpften. Die mit der Wortgeschichte nur zum Teil deckungsgleiche Sachgeschichte ist ähnlich kompliziert: Es gab Labyrinth, die man nicht so nannte, und es gab »Labyrinth«, die man so nannte, ohne daß sie strenggenommen welche gewesen wären. Welche Konzepte sich mit dem Wort verbanden, ist schon deshalb nicht klar rekonstruierbar, weil von »Labyrinth« bereits früh gleichniswei-

¹⁹ Vgl. dazu Schilling (Anm. 3), S. 215f.

²⁰ Johann Oppelt: *Sammlung Geist- und Sinnreicher Gedancken, Über Verschiedene aus der Natur, Kunst, und Wissenschaften vorgestellte Sinn-Bilder*. Prag 1749, Nr. 17, S. 54-57.

²¹ Johann Michael Dilherr: *Heilig-Epistolischer Bericht*. Nürnberg 1663, S. 135.

se die Rede war. Im metaphorischen Sprachgebrauch verwies der Ausdruck »Labyrinth« schon in der Antike auf Unübersichtliches, auf irrgarten-artige Formationen in der Landschaft, aber etwa auch auf Nebenwege des Denkwegs oder Dialogs, und dies zu einer Zeit, da es noch gar keine architektonischen oder graphischen *Irrgärten* gab – nämlich im Hellenismus.²² Der Irrgarten als ein »Labyrinth«, in dem man sich wirklich verlaufen kann, indem man den richtigen Weg verfehlt, sind erst eine relativ junge, eine neuzeitliche Schöpfung. Demgegenüber gibt es bei den antiken Labyrinth keine Differenz zwischen Haupt- und Nebenstrecken, richtigen und falschen Wegen.

Gleichwohl übertrug man den Namen »Labyrinth« in der Spätantike von den klassischen Formationen auf »Irrwege« verschiedener Art: auf Mißverständnisse sowie insbesondere auf die erst spät konkret realisierten Irrweg-Architekturen. Diese Anreicherung des Namens um die Konnotation der Unverständlichkeit ist (mit Hermann Kern) wohl daraus erklärbar, daß der späteren Kultur die antiken Labyrinth unverständlich wurden. Man setzte rätselhafte Räumlichkeiten mit Labyrinth gleich, so daß schließlich komplexe und rätselhafte Topographien generell als »labyrinthisch« galten. Die *semantische* Kategorie der Unverständlichkeit wird also zum wichtigen Katalysator in der Geschichte des Begriffs »Labyrinth«. Dies ist für die späteren, insbesondere die literarischen »Labyrinth« von größter Bedeutung, denn wo immer nun in buchstäblichem oder metaphorischem Sinn von Labyrinthischem die Rede ist, kommt als Folge jener historischen Semantisierung die Frage nach dem Verstehen, das Problem der Hermeneutik, ins Spiel. Angesichts der konventionellen Assoziation von Labyrinth und Architektur überrascht die von kulturhistorischer Seite gemachte Entdeckung, daß die erste und klassische Labyrinthstruktur ihre mutmaßlich ursprünglichste Ausformulierung *nicht* als Architektur oder Graphik fand, sondern als Tanz.²³ Auch und gerade diese Tänze nebst ihren choreographischen Repräsentationen

²² Vgl. dazu Kern (Anm. 2), S. 19. Kern zufolge bezeichnete das Wort zunächst wohl bewundernswürdige, dann auch unübersichtliche Bauwerke. So verband sich mit dem Wort die allgemeine Vorstellung des Unüberschaubaren, was sich noch dadurch verstärkte, daß die Labyrinthtänze als die vermutlich ursprünglichsten Realisationen der Labyrinthstruktur ebenfalls nicht mehr verstanden und als unübersichtlich empfunden wurden. »Labyrinthisch« konnte nun alles Unübersichtliche heißen, auch die Struktur mit Irrwegen. Diese wurde als Bauwerk und als Graphik aber erst in der Renaissance konzipiert und realisiert (ebd., S. 17ff.).

²³ Vgl. ebd., S. 18f. Als derivativ gegenüber labyrinthischen Tänzen erscheinen Kern die literarischen und graphischen Ausformulierungen des »Labyrinths«: als »Versuche, die immaterielle Bewegungsspur des Tanzes aufzuzeichnen« (ebd., S. 23). – Zum Ursprung des Labyrinths aus dem Tanz vgl. auch Karl Kerényi: *Labyrinth-Studien* [1941]. In: *Humanistische Seelenforschung*. Wiesbaden 1978, S. 226-273. Hier: S. 251. – Kern verweist zu Recht auf den Homerischen Bericht über eine Tänzerkette und die Darstellung eines solchen Tanzes auf einer Vase des 5. Jahrhunderts. Vgl. Kern (Anm. 2), S. 51.

wurden späteren Zeiten unverständlich und trugen so zur Verknüpfung der Labyrinth-Idee mit dem Thema Verstehen und Nichtverstehen bei.

Wer sich aus kulturhistorischer Perspektive mit Labyrinthen befaßt, kann es aus den skizzierten Gründen nicht bei der Sichtung konkreter Objekte, Architekturen und visueller Darstellungen belassen. Labyrinth-Geschichte ist zu weiten Teilen Metapherngeschichte. Labyrinth entstehen seit der Antike nicht nur auf Felswänden, auf dem Papier, in der Landschaft, in Gebäuden, sondern immer wieder und vor allem in der Gleichnisrede. Schon Platon verwendet im Dialog *Euthydemos* (ca. 400 v. Chr.) das Wort »Labyrinth« metaphorisch zur Charakteristik eines nicht geradlinig sein Ziel ansteuernden Denkwegs.²⁴ Beide Spielformen des Labyrinthischen, die konkret sichtbare und die gleichnishafte, sind nicht voneinander zu trennen. Denn erstere verhilft letzterer zur Prägnanz (die gleichnishafte Rede von Labyrinthen verdankt ihre Aussagekraft der Erinnerung an visuelle Strukturen), letztere dagegen reichert erstere mit Sinn an (durch die Verwendung des Worts »Labyrinth« als Gleichnis gewinnen konkrete Labyrinth neue Bedeutungsdimensionen).

Die Beschäftigung mit dem Gleichnispotential oder besser: den Gleichnispotentialen des »Labyrinths« zeigt, daß Wissenschaft und Erkenntnistheorie der Gegenwart nach wie vor ein Faible für dieses Konzept an den Tag legen. Zur Illustration einige Beispiele: Der Physiker und Kommunikationstheoretiker William Poundstone hat 1988 ein Buch mit dem Titel *Labyrinths of Reason* veröffentlicht; die deutsche Ausgabe, *Im Labyrinth des Denkens*, trägt einen Untertitel, der bereits verdeutlicht, daß sich Poundstone thematisch in früheren Spuren bewegt: *Wenn Logik nicht weiterkommt: Paradoxien, Zwickmühlen und die Hinfälligkeit unseres Denkens*.²⁵ Umberto Eco hat 1990 eine Sammlung von *Texten über Kunst und Zeichen* (so der Untertitel des Bandes) unter dem Titel *Im Labyrinth der Vernunft* publiziert; einmal mehr dient hier der Name des Labyrinths dazu, erkenntnis-, zeichen- und kommunikationstheoretische Themen und Modelle zu bündeln.²⁶ Das *Labyrinth der Geschichte* behandelt eine Monographie von Horst

²⁴ Platon: *Euthydemos* (291b). In: Ders.: *Sämtliche Werke*. In der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung hg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck. Hamburg 1957, Bd. 2, S. 92: »[...] so gerieten wir eben da erst in ein neues Labyrinth, und wo wir glaubten, am Ende zu sein, mußten wir wieder umwenden und befanden uns wie am Anfang der Untersuchung, indem uns noch immer ebensoviel fehlte, als da wir zuerst die Frage aufwarfen.« – Weniger eindeutig erscheint mir, daß – wie Kern (Anm. 2), S. 20, meint – mit dem Begriff »Labyrinth« hier schon ein »Irrgang-System« assoziiert wird. Eine erste, aber nur »bescheidene« Verknüpfung zwischen dem sogenannten »Ägyptischen Labyrinth« und der Vorstellung eines Irrgartens lokalisiert Kern bei Diodor (ebd., S. 70f.).

²⁵ William Poundstone: *Im Labyrinth des Denkens*. Reinbek 1995.

²⁶ Umberto Eco: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig 1990.

Dieter Rauh.²⁷ Von Achille Bonito Oliva stammt eine Sammlung von Abhandlungen, die unter dem Titel *Im Labyrinth der Kunst* auf deutsch publiziert wurden und durch diesen Titel bereits daran erinnern, daß das Labyrinth seit der Antike auch als Inbegriff der künstlich-künstlerischen Hervorbringung gelten kann; die erste dieser Abhandlungen trägt den Titel *Il labirinto come opera d'arte (Das Labyrinth als Kunstwerk)*.²⁸ Die informationstheoretisch geprägte Ästhetik hat an die Gleichung Kunstwerk = Labyrinth besonders nachdrücklich angeknüpft. Für Max Bense stellt »das Labyrinth den Modellfall eines Trägers ästhetischer Zustände, also eines künstlerischen Objekts dar.«²⁹

Es ist schwer entscheidbar, ob sich hinter diesen und anderen zeitgenössischen Rekursen auf den Topos vom Labyrinth verbindende und verbindliche Vorstellungen über den substantiellen Charakter von Labyrinthen verbergen. Ein Trend immerhin scheint feststellbar: Während für frühere Jahrhunderte zeitweise die Vorstellung leitend war, das Labyrinth sei etwas, das dem Menschen von außen entgentrete – »das Labyrinth der Welt« ist ein populäres Emblem³⁰ – beziehen sich die genannten Titel auf Vermögen (»Vernunft«), Tätigkeiten (»Denken«) und Produkte (»Kunst«) des Menschen, wenn sie von Labyrinthen sprechen. Das, was an semantischem Potential in der Beziehung des Dädalus zum Labyrinth steckt, wird mit großem Erfindungsreichtum aktualisiert und angereichert.

Trotz oder gerade wegen der immer noch zunehmenden Polyvalenz des Labyrinth-Konzepts ist es sinnvoll, sich des denotativen und konnotativen Kernbereichs zu erinnern, soweit dies möglich ist. Labyrinth sind zunächst einmal räumliche *Strukturen*. Bei allen Lizenzen, die man sich oder anderen im Umgang mit dem Wort »Labyrinth« einräumen mag: Irreführend wäre seine Verwendung als Synonym für Amorphes, Unstrukturiertes, Chaotisches. Labyrinth haben eine *Gestalt*, auch wenn diese sich dem Überblick entziehen mag; sie unterwerfen den von ihnen umfaßten Raum einer *Ordnung*, auch wenn diese dem Betrachter undurchschaubar ist.³¹

In ihrer Eigenschaft als räumliche Strukturen eignen Labyrinth sich erstens als Gleichnis für andere räumliche Strukturen: im »Maximalfall« für den Welt-Raum, das sogenannte »Labyrinth der Welt«, aber auch für Teil-Räume davon,

²⁷ Rauh (Anm. 13).

²⁸ Achille Bonito Oliva: *Im Labyrinth der Kunst*. Berlin 1982.

²⁹ Max Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Reinbek 1969, S. 61.

³⁰ Vgl. dazu *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart 1996, Sp. 1200f.

³¹ Zur Deutung des Labyrinths als ein »Zuviel« an Ordnung vgl. den Beitrag von Kurt Röttgers in diesem Band (S. 33-62).

für komplexe architektonische Gegebenheiten, vorzugsweise für Stadtlandschaften, Gebäude, Wegsysteme, unter Vorbehalt auch für natürliche Räume. Dieser Vorbehalt resultiert daraus, daß Labyrinth Artefakte sind und nichts im umgangssprachlichen Sinn Naturbelassenes; einen natürlichen Raum als Labyrinth zu betrachten, impliziert oder suggeriert also seine Wahrnehmung als etwas »Künstliches« (von der Hand eines göttlichen Schöpfers) oder Quasi-Künstliches.

Zweitens eignen sich Labyrinth, insofern sie aus einem Wegsystem oder einem gewundenen Weg bestehen und zum Begehen auffordern, als Gleichnisse von Handlungen, da diese als das »Begehen eines Weges« umschreibbar sind. Auf diesem Weg-Charakter des Labyrinths beruht die zeitliche Komponente seiner Auslegung. Der »Weg des Lebens«, der »Weg der Erfahrung«, der Bildungs-»Weg« und ähnliche Strecken können als Gänge durch Labyrinth beschrieben werden. Eine teleologische Konnotation ist dabei vielfach mit im Spiel, auch wenn sie im konkreten Fall dann destruiert oder doch mit einem Fragezeichen versehen wird.

Drittens bieten sich Labyrinth, insofern sie Artefakte von hochgradiger Komplexität sind, als Gleichnisse künstlerisch-ästhetischer Werke und anderer komplizierter Artefakte an. Zudem besteht, wie angedeutet, über das Daidalos-Mythologem ja seit der Antike eine Beziehung zwischen Labyrinth und Künstlerthematik.

Schließlich legt die Tatsache, daß Labyrinth-Erfahrungen sich im Spannungsfeld zwischen Orientierung und Desorientierung vollziehen, eine Verwendung des Labyrinth-Gleichnisses überall dort nahe, wo es um die Spannung zwischen Ordnungserfahrung und gefürchteter (oder ersehnter) Unordnung geht. Sei es, daß der gesuchte Weg durchs Labyrinth als Versuch erscheint, ein Rätsel durch Rückführung von Besonderem auf Allgemeines oder durch Entdeckung eines Fadens kausaler Dependenz im Gewirr zunächst vereinzelt wahrgenommener Fakten zu lösen, sei es auch, daß sich in ihm der Wunsch spiegelt, unter einer Vielzahl von Handlungsmöglichkeiten die richtige zu wählen.

»Zunächst ist es ein Bild der Existenz des Menschen. Ich weiß nie, was hinter der nächsten Ecke auf mich lauert. Irgendwo ist der Minotaurus, ich weiß nicht, wann ich ihm begegne: Irgendwo lauert der Tod. Es ist auch ein Bild für unsere Welt, die, je mehr Gänge wir entdecken, desto verzweigter, desto unübersichtlicher wird. Je mehr wir wissen, desto mehr auch wissen wir nicht. Wir stoßen auf Sackgassen und gegen immer neue Grenzen. Jede Frage, die wir gelöst haben, zieht mehrere neue nach sich.«³²

³² Friedrich Dürrenmatt: [Gespräch mit Michael Haller:] *Über die Grenzen*. Hg. von Michael Haller. Zürich 1990, S. 100.

Zum mythischen Substrat

Theseus, Ariadne, Dädalus, Minotaurus... Jeder, der von Labyrinth spricht, verbindet mit diesem Wort die Erinnerung an Geschichten. Doch eine von vielen Komplikationen ergibt sich bei der Behandlung des Themas Labyrinth daraus, daß der mit diesem Schlüsselwort verbundene mythologische Komplex in sich nicht homogen ist. Die einzelnen Geschichten, die sich – im engeren oder weiteren Abstand – um das Labyrinth ranken, bilden zwar eine dichte Textur, widersprechen einander aber oft auch, etwa wenn ein bestimmter Lebensabschnitt einer Figur in verschiedenen Varianten berichtet wird, und sie lassen sich daher nicht in eine einzige kohärente Fabel transformieren. Vieles bleibt zudem in der mythischen Überlieferung unerklärt und rätselhaft, so etwa die Beschaffenheit des dädalischen Labyrinths selbst. Warum galt es als so schwer überwindbar? Bedenkt man, daß die antiken Labyrinth aus einem einzigen, wenn auch gewundenen Weg bestehen, so ist zu fragen, wozu hier eigentlich ein Ariadne-Faden nötig gewesen sein soll. Erst seit späthellenistischer Zeit, da man beginnt, mit dem Wort »Labyrinth« eine undurchschaubare Architektur zu konnotieren, wird die Idee des Leit-Fadens sinnvoll. Nicht ganz einleuchtend klingt auch der Bericht über die Gefangenschaft des Dädalus im Labyrinth: Wie glaubwürdig ist die Suggestion, es sei dem Konstrukteur nicht mehr möglich gewesen, sich im eigenen Konstrukt zurechtzufinden? Sollte dahinter eine listige Schutzbehauptung des artifex selber stecken, der in Ruhe an seinen Flügeln basteln wollte?

Gerade die Komplexität der Überlieferung nebst ihren Unstimmigkeiten macht sie zu einem reichen Fundus für jene Autoren, die in der jüngeren Literaturgeschichte auf den Mythenkomplex zurückgreifen.³³ Daß dieser selbst bereits verschiedene Typen von Beziehungen zum Labyrinth vorsieht, erhöht seine Attraktivität. Aus der Perspektive eines Dädalus, der das Labyrinth erbaut hat und sein Gesetz kennt, muß sich dieses völlig anders darstellen als aus der eines Theseus, dem das Labyrinth als zumindest zunächst desorientierende und beängstigende Gegebenheit gegenübersteht, wobei der noch suchende Theseus auf dem Weg hinein wiederum eine ganz andere Perspektive repräsentiert als der siegreiche Held, der mit der Tötung des Ungeheuers Minotaurus soeben sein Initiationsritual vollzogen hat und mit der Rückkehr in die Welt eine Art Wiedergeburt erlebt.³⁴

³³ Vgl. dazu auch Schmeling (Anm. 11), S. 29.

³⁴ Zum Thema Labyrinth und Initiation vgl. etwa Kern (Anm. 2), S. 28: »Initiation bedeutet symbolischen Tod und symbolische Wiedergeburt. Aber auch der tatsächliche leibliche Tod kann als Änderung der Existenzform, als Durchgang zu einer neuen Existenz verstanden werden. Der Weg ins Labyrinth bedeutet dann den Weg in die Unterwelt, wobei die Rückkehr zur Mutter-Erde mit der Hoffnung auf Wiedergeburt verbunden ist.« Sei das Labyrinth ein Symbol für Tod und Wiedergeburt, so folge daraus, »daß wir die Labyrinth-Vorstellung nur in solchen Kulturen erwarten dürfen, in denen es auch die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tode gibt.«

Kann sich Theseus im Labyrinth bewähren, hat er also eine in Etappen gegliederte Geschichte, so ist die Situation des Minotaurus von beklemmender Statik. Minotaurus lebt im Labyrinth seinem Tod entgegen – und doch: Ist dieses als sein Gefängnis nicht auch sein Schutzraum? Wird der Minotaurus im Laufe der Geschichte des Labyrinth-Mythologems, vor allem in der christlich-mittelalterlichen Rezeption, immer wieder als Inkarnation des negativen, des bösen Prinzips betrachtet, Theseus dagegen als Held, ja als Präformation des Erlösers Christus,³⁵ so ist aus der Minotaurus-Perspektive gerade Theseus ein todbringender Eindringling. Erst der jüngeren Literaturgeschichte bleibt es allerdings vorbehalten, die Tauglichkeit des Monsters als Identifikationsfigur und Sympathieträger zu entdecken. Theseus hingegen, der ohne Hilfestellung niemals gesiegt hätte, ist seit jeher ein fragwürdiger Heros. Noch dazu einer, dessen Heldentum einige Rostflecken aufweist, denkt man an sein Verhalten gegenüber Ariadne und gegenüber dem eigenen Vater, dessen Tod er durch ein interpretationsträchtiges Versehen verschuldet.

Eine tiefe Ambivalenz charakterisiert ferner schon auf der Ebene der frühen mythischen Labyrinth-Erzählungen die Gestalt des Dädalus: Er stiftet Unheil (durch seine kupplerischen Hilfsdienste zugunsten der Pasiphae), macht es wieder gut (durch das Gefängnis für den monströsen Sprößling der Königin), aber nur durch ein neues Unrecht (der Minotaurus muß mit jungen Athenern gefüttert werden) – ein zwielichtiger Retter und Helfer also, dessen Listen noch mißtrauischer stimmen als die des Odysseus.

Wenn aus der Theseus-Perspektive das Labyrinth allgemein zum Symbol der Bewältigung einer Aufgabe und der heroischen Bewährung gegenüber einer Herausforderung, wird, so ergibt sich dies nicht allein aus dem Mythologem des Minotaurus-Kampfes (der eine unter vielen Varianten des Musters »Held trifft Monster« ist), sondern vor allem aus den topologischen Qualitäten des kretischen Labyrinths: Dieses besitzt einen nicht selbst zu wählenden Ausgangspunkt; sein Zielpunkt ist bis zuletzt unsichtbar. Am Ziel liegt der Ort der Bewährung. Der Weg dorthin ist nicht geradlinig, sondern erfordert wiederholte Richtungswechsel um 180 Grad und erzeugt damit Frustration. Er erhält sogar ein Maximum an Strecke auf umgrenztem Raum. Das kretische Labyrinth bietet (wie erwähnt)

³⁵ Im christlichen Mittelalter wird das Labyrinth zur Metapher der sündigen Welt, erfährt also eine deutliche moralische Abwertung; vgl. Kern (Anm. 2), S. 26. Analoges gilt für das Barockzeitalter, wovon vor allem Amos Comenius' Werk *Das Labyrinth der Welt und Paradies des Herzens*, geschrieben 1623, zeugt. Die religiös motivierte Auslegung des Labyrinths bedingt eine charakteristische Ambivalenz; vgl. Schmeling (Anm. 11), S. 143: »[...] in bonam partem aktualisiert das Muster [des Labyrinthischen] die Personalunion von Christus und Theseus, den Prozeß der Wiederauferstehung, die Passion Christi, den Weg nach Jerusalem und [...] den Weg zur Kirche und zum Himmel. In malam partem ist das Labyrinth »Symbol sündiger Weltverstrickung; [...]«

zwar keine Möglichkeit, sich zu verlaufen; dies trifft erst auf die Irrgarten-Labyrinth späterer Epochen zu, doch für die Desorientierung des Gehenden sorgt es durch jenen Zwang zum Richtungswechsel gleichwohl.

In den später erfundenen Irrgärten gibt es dann eine Differenz zwischen »falschem« und »richtigem« Weg – und eine Differenz zwischen denen, die dies wissen, und denen, die es nicht wissen. Zur Herausforderung, die das zu suchende Ziel darstellt, kommt nun mit größerem Nachdruck die Gefahr des Scheiterns. Man kann nicht nur ermüden und resignieren, man kann auch trotz allen guten Willens den falschen Weg nehmen. Heldentum allein ist keine Garantie des Erfolges mehr. Es ist kaum möglich, genau zu bestimmen, wann und wo das Labyrinth zur Metapher der Erfahrungswelt insgesamt wird; im Mittelalter jedenfalls ist diese Deutung schon vollzogen, und sie wird über Renaissance und Barock hinaus bis zur Gegenwart immer wieder aktualisiert. Entsprechend bedarf es immer wieder neuer Modifikationen des Labyrinth-Konzepts.³⁶

Das Mittelalter hat exemplarisch an solchen Modifikationen gearbeitet. Wie viele aus der Antike überkommenen Symbole wird auch das des Labyrinths dem christlichen Denkhorizont integriert und in seiner Bedeutung umfunktioniert bzw. modifiziert. Die Labyrinth-Symbolik war dem christlichen Denken dabei in besonderem Maße affin. Denn das Labyrinth verwies ja nicht zuletzt auf einen Prozeß der Höherentwicklung des Menschen, welcher sich in den Etappen von Tod und Wiedergeburt vollzog, und gerade diese Idee des Durchgangs durch den Tod als Station zu neuem, höherem Leben prägt ja den christlichen Jenseitsglauben grundsätzlich. Tod und Auferstehung Jesu illustriert diesen Prozeß exemplarisch. Die Idee einer spirituellen Wiedergeburt des Menschen, der Ablösung eines »alten«, »sündigen« Ichs durch ein neues, geläutertes drückt sich auch in der Taufe aus.³⁷ Nicht ganz kongruent mit dieser Umdeutung des Labyrinths (das damit als Ort und Anlaß der Wiedergeburt ja durchaus positive heilsgeschichtliche Funktion gewinnt), aber doch mit ihr leidlich vereinbar ist die spezifisch christliche Deutung des Labyrinths als Ort negativer Erfahrungen. Das Christentum in-

³⁶ Das Labyrinth als Weltmetapher steht im Mittelpunkt von Hockes Labyrinth-Forschungen. Ihm zufolge verbindet sich mit der Gleichung Welt/Labyrinth seit dem Manierismus die Angst vor der Undurchschaubarkeit der Dinge. Vgl. Hocke (Anm. 3), S. 12 u. S. 14. »Man empfand die Welt zwar als poetisches Labyrinth Gottes, suchte aber nicht mehr nach dem Eingang oder auch nur nach dem Ausgang. Man blieb im Unentwirrbaren stecken.« Bei solcher Akzentuierung wird das Labyrinth zur Chiffre des Undurchschaubaren, Verwirrenden, der »Unauflösbarkeit« (ebd., S. 16).

³⁷ Laut Kern wurde im Mittelalter »der Grundcharakter der Labyrinth-Vorstellung als Darstellung eines Initiationsprozesses (und das heißt: spiritueller Tod und spirituelle Wiedergeburt) noch verstärkt und überlagert [...] durch die spezifisch christliche Ausprägung desselben Gedankens in der Taufsymbolik, die ja auch das Sterben des alten, sündigen und das Geborenwerden eines neuen Menschen veranschaulicht« (Kern [Anm. 2], S. 209f.).

terpretiert das Labyrinth als Symbol für die »todgeweihte Sündenwelt«,³⁸ wobei an spätantike Vorstellungen angeknüpft werden kann; bei Vergil schon ist das Labyrinth »Zeichen der Unterwelt«. ³⁹ Christianisiert wurden im Mittelalter nicht nur die Labyrinthidee als Ganze, sondern auch die einzelnen Strukturmomente und Konnotationen des Labyrinths. Der christlich-mittelalterliche Labyrinth-Typ weist nach Kern »elf konzentrisch ineinandergestellte Kreiswindungen« auf (während der kretische Typus nur sieben hatte); die Elfzahl dominiert auch die anders als kreisförmig gestalteten Labyrinth des christlichen Mittelalters.

Doch nicht nur in seiner Eigenschaft als Parcours ist das Labyrinth eine vielseitig auslegbare Chiffre. Von Dädalus, dem mythologischen Prototypus des Künstlers, erdacht und errichtet, gilt das Labyrinth – wie angedeutet – auch seit jeher als paradigmatisches Artefakt, als Inbegriff des *Werkes*. Dädalus' Erfindungsreichtum steht für die Gesamtheit der produktiven intellektuellen Fähigkeiten des Menschen.⁴⁰ Seine wechselvolle Geschichte verweist auf die Ambivalenz menschlicher Kunst und ihrer Hervorbringungen: Diese sind einerseits Zeugnisse gottähnlicher Schöpferkraft, andererseits Beweise der Usurpation göttlicher Privilegien zu oftmals dubiosen Zwecken.⁴¹ Dädalus, dessen Verstand über Gewalt und Natur siegt, soll zum Gefangenen seines eigenen Werks geworden sein, und dies eröffnet eine Fülle von Deutungsperspektiven, die vor allem in der Moderne entdeckt werden, da man in den Spuren Nietzsches zu der Überzeugung gelangt, daß das menschliche Subjekt nicht einmal Herr im eigenen Hause ist. Mythen sind gestaltungsfähige Ausgangssubstanzen, vor allem, wenn sie auf engem Raum einen Helden, ein Monster und einen artifex versammeln.

Besonders interessant sind solche Texte, die Überblendungen zwischen den drei Perspektiven aufs Labyrinth – der des Dädalus, des Theseus, des Minotaurus – arrangieren. Der Konstrukteur ist dann zugleich Herum-Irrer oder Gefange-

³⁸ Ebd., S. 142.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ »Seine [= des Dädalus] ambivalente Stellung als deus artifex und listenreicher deus motor, als Schöpfer und genialer Erfinder, aber auch als ruchloser, die Kunst für unlautere Zwecke mißbrauchender Usurpator ist bereits in der Antike aufs engste mit dem Doppelcharakter des Labyrinth-Musters verbunden, das als Selbstwiderspruch, paradoxe Vereinigung von Ordnung und Chaos sich präsentiert.« Schmeling (Anm. 11), S. 227.

⁴¹ Der Labyrinth-Mythos hat die Doppelfunktion einer »Sakralisierung und Dämonisierung der Kunst-Idee. Hier hat die Vorstellung von göttlicher Ingeniosität und Schöpferkraft, aber auch die des »Mißbrauchs« von Kunst und Erfindung ihren Ort: Kunstfertigkeit als List, Magie, Verworfenheit, als »das Böse« schlechthin. Der Doppelcharakter kommt nicht nur in der mythologischen Sage zur Geltung, sondern geht als fester Bestandteil in die Geschichte der Künstler-Biographik ein – bis hin zu den aktuellen narrativen Rezeptionsformen bei Joyce, Kafka oder Max Frisch.« (Schmeling, Anm. 11, S. 40) – Gustav René Hocke betrachtet das Daidalos-Mythologem als wegweisend gerade für den manieristischen Stil. Vgl. Hocke (Anm. 3).

ner, der Suchende ist im Zuge seiner Suche zugleich Konstrukteur. Welt-Erfahrung, Konstruktion von Welt und Gefangenschaft in der Welt sind die drei Facetten der Beziehung des Menschen zum Labyrinth der Dinge. Keine dieser Facetten ist auf die andere reduzierbar, und keine ist je ganz von den anderen ablösbar. Wer sucht, der konstruiert; wer sucht, verfährt sich; wer konstruiert, verfährt sich. Gerade der Leser weiß dies aus eigener Erfahrung.

Zur aktuellen Signifikanz des Labyrinth-Gleichnisses

Die ans inflationäre grenzende Beliebtheit des Labyrinth-Gleichnisses in der Gegenwart darf wohl als Folge eines verstärkten Bedürfnisses interpretiert werden, einerseits Erfahrungen der Orientierungslosigkeit zu artikulieren, andererseits aber zumindest die Möglichkeit einer Orientierung zu suggerieren. Verwirrt, so die optimistische Operationshypothese, läßt sich auch wieder entwirren. Als »Theseus«, so die traditionelle Implikation der Gleichung »Welt als Labyrinth«, versucht der Mensch, die Architektur der Welt zu erkennen, um sich handelnd in ihr zu bewähren. Und eine Architektur mag noch so komplex sein: *Als Architektur* ist sie etwas Beschreib- und Abbildbares. Nun ist aber in der Moderne der Glaube an eine vorgegebene Architektur der Welt – an eine gegebene Ordnung der Dinge – erschüttert worden; fraglich ist zumindest deren Erkennbarkeit. Dies hat aber nicht zur Preisgabe des Labyrinth-Konzepts geführt (das ja zunächst einmal ein Gleichnis aus der Architektur ist), sondern zu dessen Abwandlung und Anpassung an neue diskursive Bedürfnisse.

Einen ersten Schritt zur Modellierung von Komplexität stellte schon die erwähnte Ersetzung des antiken Einweg-Labyrinths durch den neuzeitlichen Irrgarten dar, die nicht zufällig in eine Epoche fällt, da der Mensch sich als jemanden zu begreifen lernt, dem sein Weg nicht klar vorgezeichnet ist, sondern der wählen kann (zur Typologie von Labyrinth siehe unten Genaueres). Im Sinne des christlichen Weltlabyrinthkonzepts wird dabei aber insofern lange noch das Eine dem Vielen, der *eine* richtige Weg christlicher Lebensführung den vielen möglichen falschen Wegen übergeordnet; seine Existenz steht nicht in Frage. Diese Hypostasierung eines privilegierten Weges (der Erkenntnis, der Lebensführung, der Problemlösung) könnte als prägende Grundattitüde der *Prä-Moderne* betrachtet werden. Hier ist das Labyrinth der Welt und des Lebens noch eng mit einem teleologischen Denkmuster verknüpft, und die vorausgesetzte Differenz zwischen Wahrem und Falschem gibt dem Erkennen wie dem Handeln seine Richtlinie und seinen Maßstab vor. Die *Moderne* ließe sich in Abgrenzung dazu als eine Ära beschreiben, in der die Gleichberechtigung verschiedener alternativer Wege (im Bereich der Erkenntnis wie der Praxis) erkannt wird, was einerseits Befreiung bedeutet, andererseits Beklemmung zur Folge hat. Kein rechter bzw. kein als »der rechte« verifizierbarer Weg differenziert sich mehr aus anderen, falschen heraus.

Entsprechend muß jeder, der einen Weg sucht, die Spielregeln seiner Suche selbst festlegen. Charakterisiert ist dieses Bewußtsein von der Offenheit des Parcours durch das Stichwort »Kontingenz«. Kontingenzbewußtsein, es sei nochmals betont, ist etwas Ambivalentes: Es impliziert eine Ermächtigung des Gehenden zum Entwurf einer eigenen Route, aber auch seine Verlassenheit von allen brauchbaren Wegweisern und Bauplänen. Ariadnes Faden hat keine Verbindlichkeit mehr; er wird zum Gleichnis von Hypothesen, von denen es aber mehrere, ja ganze Knäuel, geben kann. Wollte man gegen die solcherart über eine Modifikation des Labyrinthbegriffs beschriebene Moderne nun noch eine Post-Moderne abgrenzen, so wäre diese vielleicht durch die paradox klingende Bemerkung charakterisierbar, daß es in postmodernen Labyrinthen überhaupt keine Wege im traditionellen Sinne mehr gibt. Die Existenz von Wegen impliziert eine Differenzierbarkeit zwischen dem Gangbaren und dem Nicht-Gangbaren; eine solche Differenzierung setzt Kriterien voraus, seien diese auch ihrerseits kontingent. Die postmoderne Demontage aller Kriterien der Gangbarkeit von Erkenntnis- und Interpretationswegen kann gleichnishaft als Verflüssigung aller Architekturen beschrieben werden.

Dasjenige Labyrinth, das nach dem Verlust des Vertrauens in eine vorgegebene Architektur der Wirklichkeit an die Stelle der älteren Modelle tritt, wäre beschreibbar als Komplex möglicher Wege, die keinen absichtsvoll arrangierten vorgegebenen Parcours bilden, sondern sich in alle Richtungen erstrecken können, und zwar ohne daß eine davon privilegiert wäre. Als ein bewegliches Knäuel von Wegen ohne Ziel und ohne Ursprung wird dieses zeitgemäße Labyrinth zum Gleichnis einer Welt, die keinen »Grund« (in Gestalt eines vorgegebenen architektonischen Plans) und kein Zentrum besitzt. Der zeitgenössische Theseus steht damit vor ganz neuen Aufgaben: Er macht sich notgedrungen seine Route selbst. Und so kommt es zur Überblendung der Rolle des Labyrinthgängers mit der des Labyrinthbauers. Der Mensch wird – Nietzsche hatte diese Konsequenz bereits gesehen – zum Künstler. Die Figur des Dädalus gibt seitdem mehr denn je Anlaß zur Reflexion über den Umstand, daß dann, wenn es keine gegebene Ordnung der Dinge gibt und das Wirkliche als Konstrukt und Entwurf angesehen werden muß, als immer wieder umgestaltbares Artefakt, die Kunst modellbildende Funktionen übernimmt; sie schlägt vor, wie sich Erfahrung organisieren ließe, wie sich aus einem Chaos von Erfahrungsdaten ein Wirklichkeits-Gebäude (oder auch ein Ich) konstruieren ließe – ein Heim für eine gewisse Zeit.

»Aufgabe der Kunst ist es weniger, die Welt zu erkennen, als Komplemente von ihr hervorzubringen, autonome Formen, die zu den schon existierenden hinzukommen und eigene Gesetze und persönliches Leben offenbaren. Gleichwohl kann jede künstlerische Form mit höchstem Recht wenn nicht als Surrogat der wissenschaftlichen Erkenntnis, so doch als epistemologische Metapher angesehen werden: das will heißen, daß in jeder Epoche die

Art, in der die Kunstformen sich strukturieren [...], die Art, wie die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur dieser Epoche die Realität sieht, widerspiegelt.«⁴²

Auch Minotaurus gewinnt in der Moderne ein neues Profil: Er ist ursprünglich Inbegriff der Gefahr, die im Labyrinth der Dinge droht, also Inbegriff des feindlichen Gegenübers – in der christlichen Lesart eine Repräsentation des Teufels. Doch in der jüngeren Vergangenheit wird der Minotaurus zum Doppelgänger des Menschen, der selbst allein im Welt-Labyrinth sitzt, einsam, kommunikationslos, ausgesetzt, verlassen, dem Tode preisgegeben. Die Pointe: Das Labyrinth ist selbstgemacht. Minotaurus ist Dädalus ist Theseus. Kafkas Erzählung *Der Bau* und Friedrich Dürrenmatts *Minotaurus*-Ballade illustrieren, wie die Gestalt des Gefangenen im Labyrinth zur Projektionsfigur wird: zum Repräsentanten dessen, der schreibt und liest, also zu unseresgleichen. Dürrenmatts Minotaurus trifft im Labyrinth entsprechend auch nur auf seinesgleichen: auf seine Spiegelbilder, auf sein Echo (und zuletzt auf seinen Mörder, der sich als Minotaurus verkleidet hat):

»Es glaubte, ein Wesen unter vielen gleichen Wesen zu sein. Sein Gesicht wurde freundlicher, die Gesichter seiner Spiegelbilder wurden freundlicher. Es winkte ihnen zu, sie winkten zurück [...]. Es [...] brüllte [...] tausendfach scholl sein Echo zurück [...]. Ein Glücksgefühl überkam es.«⁴³

Freilich weigert sich Dürrenmatt, durch Erzeugung unseres Mitgefühls mit dem Minotaurus eine Vereindeutigung des Labyrinth-Gleichnisses vorzunehmen:

»[...] die Frage: Wer ist Minotaurus? ist letztlich unbeantwortbar. Ich glaube, der Sinn des Labyrinths ist sowenig definierbar wie der Sinn des Universums. Wir können für uns persönlich eine Antwort finden, wir können *unseren* Minotaurus vielleicht als sehr tröstliches Wesen entdecken. Aber das ist nicht der Minotaurus.«⁴⁴

Labyrinth-Typen

Was sich als Ganzes schwer überschauen läßt oder als Einheitliches zweifelhaft erscheint (wie »das« Labyrinthische), läßt sich vielleicht durch typologische Klassifizierungen in den Griff bekommen – so eine gängige Operationshypothese. Wie ein roter Faden zieht sich durch die umfangreiche Forschungsliteratur entsprechend das Bedürfnis, zwischen Labyrinth-Typen zu differenzieren. Drei Grundtypen des Labyrinths zeichnen sich ab: *Erstens* das lineare oder »univiale« Labyrinth, an anderer Stelle auch das »kretische« oder das »klassische« genannt. Hier mag der Labyrinthgänger zwar mancher Mühsal und Beängstigung ausgesetzt sein, insbesondere falls er auf den Minotaurus im Zentrum trifft, aber ver-

⁴² Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. 1977, S. 46 (Orig.: *Opera aperta*. Milano 1962).

⁴³ Dürrenmatt (Anm. 7), S. 9.

⁴⁴ Dürrenmatt (Anm. 4), S. 44.

laufen kann er sich nicht. Erst die Renaissance entwickelt, wie erwähnt, in verschiedenen Spielarten einen *zweiten* Typus: den Irrgarten, den man heute allzu selbstverständlich mit dem Begriff »Labyrinth« verbindet. Im Irrgarten steht der Wanderer immer wieder vor Alternativentscheidungen; es gibt meist nur einen Weg zum Zentrum sowie viele Sackgassen. Es bedarf keines Minotaurus, denn die Bewährung besteht im Auffinden des rechten Weges selbst, die Gefahr darin, sich dabei zu verlieren. Hinzukommt eine *dritte* Struktur, die Eco gleichfalls als labyrinthisch klassifiziert und metaphorisch als »Netz« oder »Rhizom« bezeichnet. Hier kann jeder Punkt mit jedem anderen verbunden werden; der Wanderer, den der Irrgarten gegenüber dem klassischen Labyrinth schon mit beträchtlichen Wahlmöglichkeiten und -zwängen konfrontierte, ist hier denkbar frei zu gehen, wohin er will, wobei die Frage nach einem »Ziel« denkbar schwer zu beantworten ist. Besteht das Labyrinth des ersten Typs aus einem Weg, das des zweiten aus vielen Wegen, so entstehen beim dritten die Wege erst beim Gehen, sind also zunächst nur virtuell.⁴⁵ Es mag sein, daß die unreflektierte Bezeichnung einer Situation oder eines Gegenstandes als »labyrinthisch« oftmals am ehesten vor dem Hintergrund einer Labyrinthvorstellung des *dritten* Typs erfolgt; nimmt man das Wort »Labyrinth« nicht metaphorisch, sondern als Name einer bestimmten Struktur, so denkt man heute am ehesten an *Irrgärten*. Mit dem größten histori-

⁴⁵ Umberto Eco beschreibt die drei Labyrinthtypen so: »Das erste, das klassische, war linear. Als Theseus das Labyrinth von Kreta betrat, mußte er keine Wahl treffen: er konnte nicht umhin, das Zentrum zu erreichen und vom Zentrum aus den Weg hinaus zu finden. Deshalb mußte auch der Minotaurus im Zentrum sein, nämlich um die ganze Sache ein bißchen aufregender zu gestalten. Ein solches Labyrinth wird von einer blinden Notwendigkeit beherrscht. Strukturell gesehen, ist es einfacher als ein Baum: es ist ein Knäuel, und wenn man ein Knäuel aufwickelt, erhält man eine ununterbrochene Linie. [...] Der zweite Typ ist ein Irrgarten oder Irrweg. Der Irrgarten ist eine manieristische Erfindung [...]. Ein Irrgarten weist Wahlmöglichkeiten zwischen alternativen Pfaden auf, und einige der Pfade führen nicht weiter. Im Irrgarten kann man Fehler machen. Wenn man einen Irrgarten auseinandernimmt, erhält man einen Baum, bei dem bestimmte Wahlmöglichkeiten anderen gegenüber bevorzugt sind. [...] Im Irrgarten kann man einen Ariadnefaden gut gebrauchen, um nicht sein Leben damit hinzubringen, im Kreise zu gehen, weil man ständig dieselben Bewegungen wiederholt. [...] Ein Irrgarten benötigt keinen Minotaurus: er ist sein eigener Minotaurus; mit anderen Worten: der Versuch des Besuchers, den Weg zu finden, ist der Minotaurus. Bei einem Labyrinth der dritten Art haben wir es mit einem Netz zu tun [...]. Das charakteristische Merkmal eines Netzes ist es, daß jeder Punkt mit jedem anderen Punkt verbunden werden kann, und wo die Verbindungen noch nicht entworfen sind, können sie trotzdem vorgestellt und entworfen werden. [...] Das beste Bild eines Netzes bietet die pflanzliche Metapher des Rhizoms, die Deleuze und Guattari (1976) vorschlagen. Ein Rhizom ist ein Gewirr von Knollen und Knoten und sieht aus wie »Ratten, die durcheinanderwimmeln.« Umberto Eco: *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München 1985, S. 125f. – Kürzer gefaßt findet sich diese Klassifikation Ecos auch in der *Nachschrift zum Namen der Rose*, München, Wien 1984, in dem Essay über *Die Metaphysik des Kriminalromans* (S. 63ff.).

schen Recht tragen aber die Typ-1-Labyrinth ihren Namen.⁴⁶ Betont sei, daß die referierte Typologie viele signifikante Varianten im Umfeld labyrinthischer Strukturen nicht erfaßt. So kann das univiale Labyrinth ein Zentrum besitzen oder nicht. Auch ist nicht jedes univiale Labyrinth »kretisch«; für kretische Labyrinth gibt es ein spezifisches Konstruktionsschema. Weitere Komplikationen ergeben sich daraus, daß ein Irrgarten-Labyrinth mehrere Eingänge besitzen kann; seine Irrwege können im übrigen Sackgassen oder Schleifen sein. Besitzen das univiale oder das Irrgarten-Labyrinth ein Zentrum, so mag dieses ein Ort des Schreckens oder aber der Freude sein; der »im Irrgarten der Liebe herumtaumelnde Cavalier« Schnabels verfolgt seinen Weg aus anderen Motiven als Theseus. Zu fragen wären ferner, ob der dritte Typus den beiden ersten schlicht gleichgeordnet werden kann. Im Gegensatz zu diesen nämlich ist er ja nicht architektonisch oder graphisch realisierbar, so daß es zu einer Opposition zwischen »wirklichen« Labyrinth mit Labyrinth im Modus der Virtualität kommt. Ob das »Rhizom«, eine pflanzliche Struktur, tatsächlich die augenfällige Umsetzung einer Struktur darstellt, bei der jeder Punkt mit jedem anderen verbunden werden kann, erscheint zumindest fraglich. Anders als Typ 1 und 2 ist Typ 3 eher drei- als zweidimensional vorstellbar; gleichwohl dürfte jedes realisierte Labyrinth, auch jedes dreidimensionale, dem Typ »Irrgarten« näher stehen als dem des »Rhizoms«. Bei der Beschreibung des dritten Typs sind Sprache und Vorstellungsvermögen in intrikater Weise auf eine Metapher (aus der Botanik) angewiesen, so als ließen sich derlei Labyrinth nicht einmal in der Einbildung konstruieren. Dies ist plausibel: Jede nachvollziehbare Beschreibung ist eine antizipatorische »Realisation« durch die Einbildungskraft und kann damit einer Struktur nicht gerecht werden, die durch ihre Virtualität konstituiert ist.

Die Problematik des Themas »Labyrinth« resultiert weiterhin nicht zuletzt daraus, daß sich die Forschung auf ein großes Korpus literarischer Zeugnisse für »Labyrinth« verwiesen sieht. Für die Beschreibungen von »Labyrinth« wie für die poetischen Umsetzungen des Labyrinthmythos seit der Antike gilt, daß auch sie so komplex wie unbestimmt sind. Oft werden »Labyrinth« beschrieben, die eigentlich keine sind, und der Mythen-Komplex um das kretische Labyrinth, den Minotaurus, Theseus und Ariadne, ist nicht zu einer definitiven »Geschichte« auflösbar. Schon der wegweisende Bericht des Plutarch ist nicht die Erzählung einer einzigen Folge von Ereignissen, sondern ein Bericht über Berichte – über

⁴⁶ Darum differenziert Kern zunächst einmal drei Funktionen des Labyrinthbegriffs: erstens die als Metapher, zweitens die Bezeichnung von Irrgärten, drittens erst die Bezeichnung von Labyrinth »im eigentlichen Sinn« (Kern, Anm. 2, S. 13). Zur Struktur des eigentlichen Labyrinths vgl. ebd., S. 13ff. Als das »Prinzip« des klassischen Labyrinths bezeichnet Kern zu Recht den »Umweg«: »Der Besucher wird auf einem mühevollen, aber kreuzungsfreien Weg zwangsläufig ins Zentrum geleitet.« (ebd., S. 14)

alternative und in sich widersprüchliche. Hier schon ist die Überlieferung in einer Weise diffundiert, die natürlich auch für die späteren literarisch-poetischen Re-kurse auf diesen Mythenkomplex Konsequenzen hat.⁴⁷ So problematisch es sein mag, mit der Metapher des »Rhizoms« zu operieren: Sie drängt sich auf, wenn es gilt, die Vernetzung und Verflechtung all jener Ebenen und Komplexe zu umschreiben, die durch den Begriff des Labyrinths in virtuellen oder aktuellen Beziehungen zueinander stehen. Zu ihnen gehört, als eine nurmehr mittelbar und hypothetisch erschließbare Wirklichkeit die des minoischen Kreta, zu ihr gehören die im Diffusionsraum widersprüchlicher Überlieferung sich abzeichnenden historischen Ereignisse, die in den Mythen um Dädalus, Minos, Theseus und den Minotaurus ihren Niederschlag fanden, zu ihnen gehören religiöse Konzepte und kultische Praktiken verschiedenster Epochen, welche nurmehr ängstliche Spuren hinterlassen haben. Die Sorgfalt und Ausführlichkeit, mit der Plutarch von verschiedenen Quellen und divergierenden Berichten über Theseus erzählt, spricht dafür, daß schon ihm bewußt war, in welchem Maße die Wirklichkeit des Berichteten eine literarische Wirklichkeit ist.⁴⁸ Wie sein Text sich als Palimpsest einer Fülle anderer Texte begreift, so bleibt bis auf den heutigen Tag jede literarische Gestaltung des Theseus-, Minotaurus- und Labyrinth-Stoffes explizit oder implizit auf jenen literarischen Raum bezogen. (Eben weil die Welt des Labyrinths – oder besser: der Labyrinth – zu einem beträchtlichen Teil eine literarische Welt ist, sollte man mit der Ausgrenzung von im engeren Sinne nicht-labyrinthischen Phänomenen und Strukturen aus dem Bereich der Untersuchung vorsichtig sein.) Gewiß sind – wie bereits erwähnt – schon und gerade in der Antike Gebäude und Anlagen als »Labyrinth« beschrieben worden, die nach Maßgabe der oben erwähnten Klassifikation durchaus keine Labyrinth waren: unterirdische Grabstätten, Tempelbauten, Pyramiden und in jüngerer Zeit noch der Palast von Knossos.⁴⁹ Insofern sie aber einst Labyrinth hießen und in vereinzelt überlieferten Texten noch heute so heißen, gehören sie mit zu jenem Bezugsfeld, in

⁴⁷ Vgl. Kern (Anm. 2), S. 24f., der in einer großangelegten Tabelle eine Übersicht sowohl über die Chronologie der graphischen, architektonischen und tänzerischen Ausformulierungen des »Labyrinth« seit der Bronzezeit gibt, als auch die wichtigsten literarischen Quellen seit der Antike in einer Überschau darstellt. Zum Bericht des Plutarch vgl. ebd. S. 43ff. Plutarchs Bericht lasse »in seiner Zusammenfassung widersprüchlicher Berichte und Ansichten bereits die Schwierigkeiten der Quellenlage ahnen [...]. Zahlreiche Traditionen überlagern einander, die frühesten Quellen datieren nahezu 1000 Jahre später als das berichtete Ereignis.« Ebd., S. 46.

⁴⁸ Wie auch Schmeling (Anm. 11), S. 20 betont, »lassen sich die narrativen Bestandteile der Labyrinth-Vorstellung nur als immer schon vermittelte fassen, als Mythologeme«. Frühe Zeugnisse finden sich bekanntlich bei Homer: in der *Ilias* (XVIII, 590ff.) und der *Odyssee* (XIX, 173ff.) – Vgl. ebd., S. 25: »Der antike Basis-Text ist [...] nicht notwendigerweise die einzige und unmittelbare »Quelle« späterer Rezeptionen, sondern Bestandteil eines allgemeineren kulturellen Textes, den menschliches Labyrinth-Bewußtsein nach und nach erzeugt hat.«

⁴⁹ Kern (Anm. 2), S. 69ff.

den sich jeder spätere Text über »Labyrinthisches« stellt.⁵⁰ Geht man von einer engen Wechselwirkung zwischen der Geschichte von »Labyrinth« und der Geschichte des Labyrinth-Begriffs sowie insbesondere seinen literarischen Zeugnissen aus, so entgeht man der unentscheidbaren Alternative zwischen der begriffsnominalistischen Entscheidung, alles aus der Betrachtung auszuklammern, was nicht »wirklich« ein Labyrinth ist, und der begriffsrealistischen, noch in den heterogensten Phänomenen und Konzepten eine substantielle Gemeinsamkeit aufspüren zu wollen, welche die »Substanz« des »Labyrinthischen« ausmache: Diese »Substanz« ist eine Fiktion. Bedenkt man, daß das Attribut des »Labyrinthischen«, gerade dann, wenn es nicht um die Charakteristik einer spezifischen architektonischen Struktur ging, vorzugsweise Kult- und Grabstätten zufiel, also Orten des »Todes« und der Hoffnung auf eine transzendente Wirklichkeit, sind diese »falschen« Labyrinth keineswegs belanglos für den Interpreten moderner »Labyrinth«-Literatur.

Gleichnispotentiale der verschiedenen Labyrinth-Typen: Übersicht

Labyrinth als Welt-Gleichnis und Labyrinthgänge als Gleichnisse des Erkenntnisprozesses (der Wahrheitssuche)

Typ 1 (univiales Labyrinth): Die Welt ist sinnvoll strukturiert und auf ein Sinn-Zentrum hin organisiert. Als dieses Zentrum der Welt kann man sich Gott oder auch das nach den irdischen Mühsalen zu erreichende Jenseits denken. Der Weg des Menschen führt ihn trotz unvermeidlicher Richtungswechsel ans Ende seines Wegs, sofern er nicht aus Schwäche versagt.

Die Wahrheit ist dem Erkenntnisprozeß als sein Telos vorgegeben (sie bildet das gesuchte Zentrum der Gedanken-Wege). Immerhin: Es verläuft kein gerader Weg zur Wahrheit. Aber die Bemühungen des Wahrheitssuchers führen zum Ziel, sofern er nicht aufgibt.

Typ 2 (Irrgarten): Die Welt ist Anlaß zu Irrgängen, bei denen man oftmals getroffene Entscheidungen revidieren und vorübergehend eingeschlagene Richtungen aufgeben muß. Ein Sinn-Zentrum existiert, aber man kann es auch verfehlen, da Erkennen und moralisches Verhalten der permanenten Gefährdung durch Irrtümer und Mißverständnisse ausgesetzt sind.

⁵⁰ Kern trägt diesem Befund Rechnung. Seine Dokumentation zeigt zum einen die verblüffende Tatsache auf, daß keines der in einer Reihe antiker Textzeugnisse so genannten »Labyrinth« eines war; andererseits werden sie aber in die Dokumentation aufgenommen, da es auch um eine Erhellung der Geschichte des Labyrinth-Begriffs geht. Vgl. die Vorbemerkung zu Kap. III, »Antike Labyrinth-Bauten« Kern (Anm. 2), S. 69.

Es gibt eine Wahrheit als Telos der Erkenntnisbemühungen, aber diese kann verfehlt werden. Dem möglichen Irrtum muß methodisch begegnet werden. Wer seine Wege protokolliert (Ariadnefaden), findet wenigstens den Weg aus den Sackgassen zurück und kann so lange weitersuchen, bis er am Ziel ist (Trial-and-error-Verfahren). Wichtig werden gerade hier Reflexion und Beschreibung (also reflexive und protokollarisch-konkrete »Wiederholung«) des Denk- bzw. Erkenntniswegs.

Typ 3 (Rhizom): Die Welt besteht aus einer unüberschaubaren Zahl von »Orten«, unter denen keiner das Zentrum bildet. Entsprechend gibt es auch nicht den »richtigen« Weg bzw. keine Hierarchie der Wege in Bezug auf »Richtigkeit«. Letztlich gibt es zunächst nur »Orte«, keine »Wege«. »Wege« entstehen erst, indem man sie geht. »Die« Wirklichkeit als vorgegebene Bezugsinstanz gibt es nicht; sie befindet sich in einem permanenten Umgestaltungsprozeß, der mit dem Erfahrungsprozeß kongruent ist.

»Die Welt ist uns [...] noch einmal »unendlich« geworden: insofern wir die Möglichkeit nicht abweisen können, daß sie *unendliche Interpretationen in sich schließt*.⁵¹

Mobile Labyrinth

Eine Ergänzung der von Eco vorgestellten Labyrinthtypen erscheint sinnvoll: Einen vierten Typus bildet das »mobile Labyrinth«. Wie erwähnt, findet es in der zeitgenössischen Spielkultur eine Fülle von Realisierungen. Mobile Labyrinth bestehen, anders als »Rhizome«, nicht nur aus virtuellen Wegen. Dem Labyrinthgänger ist es keineswegs möglich, überall hinzugehen und jeden Punkt mit jedem zu verbinden. Allerdings steht zu Beginn des Labyrinthgangs noch nicht fest, wo sich Wege auftun werden. Wände können sich öffnen, Durchbrüche können neue Wege erschließen. Der Labyrinthgänger befindet sich in Interaktion mit dem Labyrinth. Je nachdem, was er tut, gestaltet sich der Parcours. Allerdings ist er dabei in zweierlei Hinsicht nicht frei – also kein souverän über die Topographie verfügender Dädalus: Zum einen existieren Spielregeln der Interaktion, also »Gesetze« oder (im Fall des PC-Labyrinthspiels) »Programme«, welche Ursachen und Folgen miteinander verknüpfen. Und zum anderen spielt der Zufall oft mit, wenn sich das Labyrinth im Zuge seiner Begehung vor den Augen des Labyrinthgängers wandelt. Wichtig ist vor allem die Nicht-Fertigkeit dieses Labyrinths, seine Wandelbarkeit auch und gerade in der materiell-konkreten Dimension. Umberto Ecos Konzeption des *Offenen Kunstwerks* korrespondiert diesem Labyrinth-Typus und versteht sich als eine integrative Theorie der modernen Kunst wie der Wirklichkeit, auf welche diese sich bezieht.

⁵¹ Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft* (Fünftes Buch, Nr. 374). In: Ders.: *Werke*. Hg. von Karl Schlechta. München, 6. Aufl. 1969. Bd. 2, S. 250.

Labyrinth-Spiele der Gegenwart

Die ausgeprägte Labyrinth-Spiel-Kultur der Gegenwart mag als Indikator des Bedürfnisses gewertet werden, auf die Komplexität der Welt aktiv, durch Modellbildung, zu reagieren. Labyrinth-Spiele konfrontieren den Spieler mit einer Welt im verkleinerten Maßstab, an der er seine Geschicklichkeit erproben kann (bei Geduldsspielen), seine Fähigkeit bei der Entdeckung von Lösungsstrategien (bei Brettspielen oder in Knobelecken). Das mobile Labyrinth spielt inzwischen die Hauptrolle in der zeitgenössischen Spielkultur; es hat den Irrgarten in dieser Rolle abgelöst. Dies dürfte kein Zufall sein und auch nicht nur auf neue technische Möglichkeiten zurückgeführt werden. Mobile Labyrinth, deren Konfiguration sich während der Spielverläufe ändert, sind Gleichnisse der Erfahrung, daß sich die komplexe Welt im Zuge und als Folge ihrer Erkundung modifiziert. Das Schöne – und »Unrealistische« – dabei ist jedoch, daß es Spielregeln gibt, die den Spielern als Aktionsrahmen vorgeschrieben sind: Im Fall des Brettspiels stehen sie in der Spielanleitung, im Fall des Computerspiels sind sie Funktionen des Programms. Die Welt des mobilen Spiel-Labyrinths hat ein lesbares und lernbares Gesetz; dem mobilen Welt-Labyrinth fehlt eine derartige Spielregel. In den Spiel-Labyrinth kann man auch gewinnen: ein weiterer Unterschied. Labyrinth-Spiele am PC multiplizieren gegenüber dem Brettspiel die Herausforderung, verlangen vom Spieler aber eine ähnliche Attitüde wie das Knobel-Labyrinth: Er wird vor Herausforderungen gestellt, deren grundsätzliche Lösbarkeit vorauszusetzen ist – auch wenn es kein definitives Spiel-Ende und keine definitive Lösung geben mag. Mobil-Labyrinth-Spiele präsentieren sich also als ein Welt-Modell in verkleinertem Maßstab, sind dabei aber mit einer Suggestion von Regelmäßigkeit, Machbarkeit, Beherrschbarkeit unterlegt, die man unterschiedlich beurteilen kann: zum einen als Verharmlosung, zum anderen als Versuch zur Bewältigung des »großen« Labyrinths durch seine Projektion auf ein kleines, zumal die Gestalt des Minotaurus in vielen dieser PC-Spiele zugleich multipliziert und verharmlost wird: Als kleiner bunter Körperfresser, als virtuelles Bömbchen, als vielgestaltiger Störenfried interveniert er bei der Suche nach dem Ziel, aber seine prinzipielle Besiegbarkeit ist vorprogrammiert. Und wer beim Spiel gefressen, zerbombt oder auf andere Weise lahmgelegt wird, kann von vorn anfangen. Wer immer solche Spiele spielt, spielt die mythische Geschichte des Theseus nach. Damit verbunden ist das für das abendländische Denken prägende Vertrauen in die Macht von Modellen: Etwas rekonstruieren zu können bedeutet, es durchschauen und damit zumindest potentiell beherrschen zu können. Die Konstruktion von Labyrinth (auch und gerade von digitalen) war stets und bleibt auch im Zeitalter der elektronischen Medien der Versuch, einer zunächst unüberschaubaren Welt mit einem Modell beizukommen. In verkleinertem Maßstab reproduziert und nach Spielregeln organisiert, verliert sie ihren Schrecken, selbst wenn die kleinen Körperfresser sich in den Gängen des Bildschirm-Labyrinths tummeln.

Die Beschäftigung mit den oft als »labyrinthisch« beschriebenen simulierten

Welten, die sich durch die sogenannten neuen Medien erschließen, eröffnet ein neues Kapitel in der Geschichte labyrinthischer Erfahrungen. Fließender denn je gestaltet sich der Übergang zwischen dem kleinen Labyrinth, das der »user« am Bildschirm vor Augen hat, und dem großen Labyrinth der Welt. Simuliertes und simulierendes Labyrinth sind nicht mehr gegeneinander abgegrenzt; das letztere ist der Eingangsbereich zu ersterem; das Welt-Labyrinth wird vom Bildschirm-Labyrinth aus gesteuert und umgestaltet. Theseus am Bildschirm wird, einmal mehr, zum Dädalus. Die Idee der Machbarkeit und Beherrschbarkeit prägt den Umgang auch mit dieser Spielart des Labyrinths. Als Spiele aufbereitete Labyrinth-Simulationen sind modellhafte Formen der Kontingenzbewältigung. Alles Unvorhergesehene soll in den Spielablauf integriert werden; alles Fremde und Befremdliche bekommt die Rolle des kleinen Körperfressers zugewiesen, der sich zumindest prinzipiell ausschalten läßt.

Das »Labyrinth«, so läßt sich konstatieren, ist von hochgradiger Aktualität für Prozesse der Selbstbeschreibung des Menschen als handelndes, produzierendes und denkendes Wesen. Es bedarf jedoch, wenn Unklarheiten vermieden werden sollen, bei der Rede von Labyrinth der Verständigung darüber, welcher Strukturtypus damit gemeint ist. Es bedarf ferner einer zumindest groben Verständigung über die Perspektive, aus der das »Labyrinth« betrachtet, erlebt, erfahren wird (Dädalus, Theseus, Minotaurus), oder über die Kombination von Perspektiven. Einer nicht weiter begründbaren Vorentscheidung unterliegt die Beantwortung der Frage, ob man zu jedem Labyrinth einen Dädalus als Konstrukteur hinzudenken muß. Offen ist auch die Frage, ob man es zulassen oder gar fordern soll, ein »Außen« des Labyrinths zu denken. Der Denkansatz, demzufolge alle Labyrinthstrukturen sind, ist grundlegend verschieden von einem Denken, das den Menschen ausschließlich *innerhalb* des Labyrinths verortet und ihm die Möglichkeit eines Heraustretens abspricht, weil es kein Außen gibt.

Wie auch immer man dann dieses Im-Labyrinth-Sein interpretiert – als etwas Lustvolles oder als Schrecknis. Friedrich Dürrenmatt hat angedeutet, wozu Labyrinth vor allem gut sind: Eine nicht-labyrinthische Welt wäre langweilig.

»Eine verstandene Welt wäre eine todlangweilige Welt, der menschliche Geist braucht das Rätsel ebenso wie die Lösungen, das Chaos ebenso wie die Ordnung. Darum, je mehr der Rationalismus zunimmt, desto mehr nimmt auch der Irrationalismus zu. Der Rationalismus strebt nach Ordnung und nach Widerspruchsfreiheit, der Irrationalismus nährt sich vom Labyrinthischen und vom Widerspruch.«⁵²

⁵² Friedrich Dürrenmatt: *Zusammenhänge/Nachgedanken*. Zürich 1980, S. 177.

Kurt Röttgers

Die Welt, der Tanz, das Buch, das Haus, das Bild, die Liebe, die Welt

(W)

»Angenommen, die Welt ist ein Labyrinth...«¹ – was folgte daraus für die Art unserer Orientierungen und Orientierungssysteme in ihr?

Haben auch unsere Texte deswegen labyrinthisch zu sein, ein kartographisch getreues Abbild, sozusagen ein Meßtischblatt des Weltlabyrinths, mit der naheliegenden Folge, daß wir uns nun weder in der Welt noch in den Texten zurechtfinden und nun allenfalls wissen, warum wir uns in den Texten oder in der Welt nicht zurechtfinden, nämlich weil sie sich in dieser Hinsicht treu sind und gleichen? Oder haben Texte angesichts der Labyrinthik der Welt die Aufgabe, uns einen Ariadefaden an die Hand zu geben, den »fil conducteur«, der es uns ermöglicht, das Mischwesen im Zentrum der Welt zu finden, es umzubringen und dann getrost – mit oder ohne Ariadne – nach Hause (was dann natürlich nicht in der Welt wäre), bei Comenius in das *Paradies des Herzens* zu gehen? Schon die unerträgliche Mischung der Textmetaphern läßt Zweifel aufkommen: das Text-Gewebe als Leit-Faden, obwohl andere, z.B. Kant, das ganz unanstößig fanden. Vollends die Sicherheit, daß unser Zuhause außerhalb des Labyrinths, d.h. außerhalb der Welt sei, ist heute nicht mehr zu finden. Im Gegenteil: Welt ist derjenige letzte Horizont, der kein Außerhalb mehr kennt. Dann aber müssen wir uns fragen lassen: Wozu brauchen wir einen Ariadne-Faden, wenn es doch keinen Ausweg, nämlich aus der Welt, die ein Labyrinth sein soll, geben kann?

Aber woher wissen wir denn, daß die Welt, d.h. das Insgesamt der Horizonte unseres Lebens, ein Labyrinth sei? Wir wissen es ja gar nicht, sondern spielen den Gedanken durch: »Angenommen daß...« Gegenteilige Annahmen, nämlich daß alles Geschehen einer nachvollziehbaren Gesetzmäßigkeit unterliege, die in der Sache begründet sei, und daß diese Gesetzmäßigkeiten sich zu einem nachvollziehbaren System von Gesetzmäßigkeiten harmonisch fügen, eben daß die Welt ein Kosmos sei, – und die andere, nämlich, daß die Welt ein strukturloses Chaos sei, in das wir mutwillig unsere eigenen Ordnungsbedürfnisse als der Welt eigene Ordnungsstrukturen projizieren, sind gleich wenig beweisbar. Meinen wir aber durch einen unbefangenen Blick auf die Dinge als solche, auf die Sachverhalte und die Vorgänge, diese Frage entscheiden zu können, so täuschen wir uns selbst. Nichts erscheint uns doch ordentlicher und überschaubarer als das allerdings ab-

¹ Selbstzitat