

Matthias Hennig · Das andere Labyrinth

Matthias Hennig

Das andere Labyrinth

Imaginäre Räume in der Literatur
des 20. Jahrhunderts

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der Karl-Jaberg-Stiftung in Bern

Umschlagabbildung:
© Matthias Hennig

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5974-9

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino
Como tu juez. No aguardes la embestida
Del toro que es un hombre y cuya extraña
De interminable piedra entretrejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
En el negro crepúsculo la fiera.

Es wird nie eine Tür geben. Du bist
im Innern, das Kastell umschließt den Kosmos,
und es hat weder eine Rück- noch Vorderseite,
noch Außenmauer, noch geheime Mitte.
Erhoff nicht, daß die Strenge deines Weges,
der stetig sich zu neuem Weg verzweigt,
der stetig sich zu neuem Weg verzweigt,
je endet. Das Eisen ist dein Geschick,
so wie dein Richter. Hoff nicht auf den Stoß
des Stiers, der Mensch ist, dessen seltsame
Mehrfachgestalt das Netz aus unendlich
verwobenem Gestein mit Grauen füllt.
Es gibt ihn nicht. Erhoff nichts. Nicht einmal
in schwarzer Dämmerung das Ungeheuer.

Borges: *Laberinto*

INHALT

Einleitung	11
1 STADTLABYRINTHE	25
1.1 Einleitung	25
1.2 Alain Robbe-Grillet: <i>Dans le labyrinthe</i> (1959). Das labyrinthische Prinzip der Wiederholung	29
1.2.1 Die Geometrie der Stadt	29
1.2.2 Ziellosigkeit der Suche	33
1.2.3 Die Struktur der <i>errance</i> . Das Labyrinth als Kreis im Quadrat ...	35
1.2.4 Poetik des Schnees. <i>Dans le labyrinthe</i> als Roman-Fraktal	40
1.2.5 Am Nullpunkt der <i>écriture</i>	43
1.3 Michel Butor: <i>L'Emploi du temps</i> (1956) und die obskurantistischen Monster der Diffusion	47
1.3.1 Dezentrierung und Verunendlichung des Raums	49
1.3.2 Die Stadt – osmotisches Doppel, osmotisches Du.	53
1.3.3 Chimäre statt Minotauros.	58
1.3.4 Ordnungsphantasmen (Stadtplan, Selbstbeschreibungsformeln) ..	60
1.3.5 Poetik des Prismatischen	63
1.4 Howard Philipps Lovecraft: <i>The Festival</i> (1925); <i>He</i> (1926). Das Apokryphe der Städte	65
1.4.1 In der Kleinstadt verschwinden (<i>The Festival</i>)	65
1.4.2 Der amorphe Raum	69
1.4.3 In der Großstadt verschwinden (<i>He</i>)	71
1.4.4 Der offene und der verborgene Raum	75
2 SPIEGELLABYRINTHE	77
2.1 Einleitung	77
2.2 Gefangen zwischen Spiegelbildern. Friedrich Dürrenmatts. Eine Ballade <i>Minotaurus</i> (1985)	80
2.2.1 Hyperrealisierung und Irrealisierung	84
2.2.2 Apotheose der Einsamkeit.	86
2.2.3 Der tödliche Doppelgänger.	90

2.3	Heinrich Schirmbecks <i>Das Spiegellabyrinth</i> (1948) und die Ursprungslosigkeit der Bilder	93
2.3.1	Die Spiegel: unbewegte Bewegter. Von der Sinnestäuschung zur Selbstentfremdung	95
2.3.2	Selbstverlust und Wahnsinn	99
2.4	John Barth: <i>Lost in the Funhouse</i> (1967).	105
2.4.1	Liebeslabyrinth – eine frühneuzeitliche Tradition	107
2.4.2	Zum räumlichen Aufbau des Funhouse	108
2.4.3	Labyrinth und Kybernetik. Steuerungs- und Kontrollsysteme.	112
3	BIBLIOTHEKSLABYRINTHE	119
3.1	Einleitung	119
3.2	Jorge Luis Borges: <i>La Biblioteca de Babel</i> (1941). Buchstabenatomistik als Weltmodell	122
3.2.1	Reaktualisierung der Kosmogonie.	122
3.2.2	„Naturphilosophie“ der Schrift	124
3.2.3	Selbstähnlich-symmetrische Labyrinthik.	127
3.2.4	Isotroper Raum vs. chaogener Inhalt.	131
3.3	Umberto Eco: <i>Il nome della rosa</i> (1980)	136
3.3.1	Visionäre Entgrenzung von Körper und Raum	140
3.3.2	Die Bibliotheksweltkarte.	143
3.3.3	Finis Africae – das ans Ende gekommene Wissen	146
3.4	José Saramago: <i>Alle Namen</i> (1997). Das Labyrinth – ein in sich mobiler Raum	153
3.4.1	Ordnung und Unordnung	154
3.4.2	Räumliche Desorganisation, physische Desintegration	156
3.4.3	Prekärer Ich-Gewinn: über den Tod zurück ins Leben.	159
4	HÖHLENLABYRINTHE	165
4.1	Einleitung	165
4.2	Gruppenreise in die Unterwelt. Lawrence Durrell: <i>The Dark Labyrinth (Cefalú)</i> (1947).	168
4.2.1	Geologisches.	168
4.2.2	Das Labyrinth als Touristenfalle	170
4.2.3	Das Erzählmuster der Robinsonade	176
4.3	Paramilitärs in der Parawelt. Friedrich Dürrenmatts <i>Winterkrieg in Tibet</i> (1981)	180
4.3.1	Höhlenlabyrinth als Kriegsraum	180
4.3.2	Schreiben/Schrift	184
4.3.3	Systematische Grundlegung als Verdopplung des Ichs.	187

4.3.4 Verdopplung des Ichs II: die zirkuläre Zeitstruktur des Museums.	188
4.3.5 Labyrinth und Apokalypse	193
4.4 Raum als lebendiger Organismus. Stanisław Lem: <i>Die Ratte im Labyrinth</i> (1957).	197
4.4.1 In der Höhlen-Gummizelle.	197
4.4.2 Die „Zeitarchitektur“ des Raums	201
5 WÜSTENLABYRINTHE	207
5.1 Einleitung	207
5.2 Jorge Luis Borges: <i>Los dos reyes y los dos laberintos</i> (1949). Geschlossene und offene Unendlichkeit	211
5.2.1 Dissoziation von Ich und Raum	211
5.2.2 Das Labyrinth als Tötungsmaschine	213
5.2.3 Die Innen-Außen-Paradoxie	218
5.3 Mohammed Dibs <i>Le désert sans détour</i> (1992) und der stabile Raum	223
5.3.1 Grenz- und Weglosigkeit.	225
5.3.2 Auslöschung durch Licht	230
5.3.3 Depersonalisierung durch Weiß	233
5.4 Claude Olliers <i>La vie sur Epsilon</i> (1972) und der instabile Raum: ein planetarisches Labyrinth.	235
5.4.1 Optokinetische Deformierung von Raum und Zeit	238
5.4.2 Ort- und Relationslosigkeit des Felslabyrinths.	241
5.4.3 Das Labyrinth als instabile Kippfigur	246
5.4.4 Bewegung als Raumzeit	248
AUSBLICK	251
LITERATURVERZEICHNIS	257
REGISTER	271

EINLEITUNG

du fini qui est pourtant fermé, on peut toujours espérer sortir, alors que l'infinie vastitude est la prison, étant sans issue; de même que tout lieu absolument sans issue devient infini.¹

Artefakt und natürliche Form

Das Labyrinth² ist ursprünglich eine zweidimensionale graphische Figur, ein auf Steine, Wände, Tontafeln und Münzen geritztes oder geprägtes System von Linien, ehe es eine dreidimensionale architektonische Entsprechung in Bauwerken, in den aus gleichförmigen Steinen auf ein Feld oder auf eine Wiese gelegten Trojaburgen und später dann in den Buchsbaum-Irrgärten des Barock findet. Diese künstlich geschaffenen Labyrinth aus sich kontinuierlich verjüngenden Kreisbögen oder aus Linienzügen, die sich zu einem mehr oder weniger symmetrischen Polygon mit vier (oder acht) Seiten zusammenfügen, dienten bis ins 18. und 19. Jahrhundert hinein kultisch-religiösen und lebensweltlichen Zwecken, obwohl sie nicht selten nur ein dekoratives Gestaltungselement bildeten, das als beliebig oft wiederhol- und variiertes Formzitat bei der Herstellung von Gebrauchsgegenständen, der Ausschmückung von Kunstwerken, der Anlage von Fußbodenmosaiken oder der Konstruktion von Gartenanlagen zum Einsatz kam. Doch gibt es auch von der Natur selbst hervorgebrachte Formen, die aufgrund ihrer spiral-, schrauben- oder mäanderförmigen Beschaffenheit dem Labyrinth verwandt sind, weil sie sich in ihren Kurven, Windungen und Linien in ästhetischer Vollendung um einen archimedischen Punkt, das heißt um das Zentrum und den Ruhepunkt der eigenen Achse

1 Maurice Blanchot: *L'Infini littéraire: L'Aleph*, in: ders.: *Le Livre à venir*, Paris: Gallimard, 1959, S. 131.

2 Der etymologische Ursprung des Wortes ist bis heute ungeklärt, doch hat man lange vermutet, dass er sich von dem griechischen Wort ‚labrys‘ (= ‚Axt‘ oder ‚Doppelaxt‘) ableiten könnte, das Wappen und Symbol des nicht erhalten gebliebenen Knossos-Palastes auf Kreta (= ‚Haus der Doppelaxt‘) war, der antiken Zeugnissen zufolge sehr verwickelt und unübersichtlich gebaut gewesen sein soll. Diese spekulative Deutung ist jedoch zu Recht äußerst umstritten. Vgl. dazu das *Etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache* (Kluge), 23. Aufl., Berlin: de Gruyter, 1999, S. 497 sowie die Darlegungen von Hermann Kern in: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen – 5000 Jahre eines Urbilds*, 4. Aufl., München: Prestel, 1999, S. 17-20 sowie S. 46-48.

drehen: sie nehmen sowohl in kleinsten Muschel- und Schneckengehäusen³ als auch in nur mit Spezialfernrohren beobachtbaren, jede irdische Größenvorstellung sprengenden kosmischen Spiralnebeln Gestalt an.

Literarische Labyrinth

Die zwei- bzw. dreidimensionale Anschaulichkeit eingravierter, gemalter und gebauter, künstlicher und natürlicher Labyrinth ist im Medium der Sprache – wenn man die emblematischen Figurenlabyrinth der konkreten Poesie einmal annimmt – nicht einholbar. Welchen Transformationen ist also das Labyrinth unterzogen, wenn es vom konkreten, anschaulichen Bild in eine abstrakt symbolisierende Sprache übertritt? Welche Möglichkeiten sind den Formen der Literatur gegeben, diese prägnante graphische Figur und den damit verbundenen mythologischen Gehalt in ihrem Zeichensystem auszudrücken? Welche Texte und Textformen lassen sich im engeren Sinne als labyrinthisch oder labyrinthoid ausweisen?

1. Klassische Mythen-Bearbeitungen, die den immensen antiken Stoffkomplex in seinem Kern (Verbannung des Minotauros in das von Daidalos gebaute Labyrinth; Bezwingung des Ungeheuers durch Theseus und finale Rettung mit Hilfe des Ariadne-Fadens) sowie in den voneinander abweichenden Vorgeschichten und Nebenhandlungen aufgreifen, also alle Texte, die in irgendeiner Weise das Daidalos-, Theseus-, Ariadne- oder Minotauros-Mythologem berühren, variieren oder fortschreiben.⁴

2. Konkrete Poesie: die graphischen Imitationen lyrischer Figurenlabyrinth, in denen Buchstaben, Wörter und Zeichen zu dinghaftem Material werden, um sich als Ornamente zu komplexen architektonischen Texturen zu verdichten, die sowohl anhand ihres räumlichen Form- und Bildaufbaus als auch unter Zuhilfenahme ihres sprachlich-semantischen Gehalts lesbar sind.⁵

3. Mobile oder variable Texte – wie Raymond Queneaus Sonett-Band *Cent mille milliard de poèmes* (1961) oder Julio Cortázers dem Himmel- und Hölle-Hüpfspiel nachempfunderer Roman *Rayuela* (1963) – bei denen es der Kombinationskunst und dem Engagement des Lesers überlassen bleibt, in welcher Reihenfolge er einzel-

3 Zum Zusammenhang von Spiralmuschel und Labyrinth Joseph Leo Koerner: *Die Suche nach dem Labyrinth: Der Mythos von Dädalos und Ikarus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983, S. 26-33.

4 Vgl. zu den verschiedenen „Handlungssträngen“ des Mythos’ den Überblick, den Manfred Schmeling in seinem Kapitel *Der antike Basistext* gibt (Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt a.M.: Athenäum, 1987, hier v.a. S. 25-32).

5 Vgl. hierzu exemplarisch Ulrich Ernsts Aufsatz (samt des dazugehörigen Abbildungsteils): *Labyrinth aus Lettern. Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur*, in: Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposium 1988*, Stuttgart: Metzler, 1990, S. 197-215 sowie Hermann Kern: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen*, S. 306-318.

ne Kapitel und Passagen liest und in welcher zufälliger Zusammensetzung er den Text im Prozess des Lesens selber erst erschafft und hervorbringt.

4. Lässt sich aus erzähltheoretischer bzw. erzählgrammatischer Perspektive der Text selbst in seinem sprachlichen und semantischen Aufbau modellhaft als Labyrinth begreifen: „Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Du kommst von *einer* Stelle und kennst dich aus; du kommst von einer andern zur selben Stelle und kennst dich nicht mehr aus“.⁶ Diese Möglichkeit, sich im Wald sprachlicher Zeichen zu verirren, vollzieht sich in literarischen Kunstwerken mehr oder weniger planvoll und strukturbildend innerhalb der Mikro- und Makroebene von Diktion und Darstellungsweise, in der Komplexität und im Beziehungsreichtum der narrativen und syntagmatischen Komposition, in den erzählerischen Vor- und Rückgriffen, im rhythmischen Hin und Her interner Verweise und Anspielungen, in den Wiederholungen und Modulationen der Motivführung, vor allem aber in dem in sprunghaftem Zickzack verlaufenden und sich in zahlreichen serialisierten Verflechtungen und Verschachtelungen, Abschweifungen und Reflexionen, Stockungen und Endlosschleifen verlierenden Erzählfaden. Exemplarisch wird das in Romanen wie James Joyces *Finnegans Wake* (1939), Michel Butors *L'Emploi du temps* (1957), Alain Robbe-Grillet's *Dans le labyrinthe* (1959) oder Italo Calvino's *Il castello dei destini incrociati* (1973) vorgeführt.

Idee und Gleichnis des Labyrinths

Die dem Labyrinth per definitionem eingeschriebene Unübersichtlichkeit, Unlösbarkeit und Unbegrenztheit haben es schnell zu einem Kennwort für alles Überkomplexe und Undurchschaubare werden lassen, zu einer gefahrlos verwendbaren, dafür aber um so interessanter klingenden Floskel. So wie der Text werden auch das Subjekt, das Kunstwerk, die Funktionsweise des Wahrnehmens und Denkens (das sich im menschlichen Gehirn in einem aus Milliarden und Abermilliarden bestehendem Netzwerk von Synapsen vollzieht) oder der chaotische Gesamtzusammenhang der Welt gleichnishaft als Labyrinth deklariert. Die ‚labyrinthische condition humaine‘ wird so zur reinen Metapher,⁷ einem ‚Archetyp‘, ‚Urbild‘⁸ oder ‚polyva-

6 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* [1953], auf der Grundlage der Kritisch-Genetischen Edition neu hg. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 134.

7 André Peyronie: *Labyrinthe*, in: Pierre Brunel (Hg.): *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris: Éditions du Rocher, 1994, S. 915-950, hier S. 916: „Le Labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent“.

8 Diese psychoanalytische bzw. kulturanthropologische Lesart entwickelt Karl Kerényi in seinem Buch *Labyrinth-Studien. Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee* (Zürich: Rhein-Verlag, 1950).

lenten Gleichnis“,⁹ einer quasi-universalen Chiffre, die aufgrund ihrer ins Schrankenlose tendierenden Deutungshoheit und ihrer ubiquitären Platzhalterschaft¹⁰ keine *differentia specifica*, keine alternierende Möglichkeit und keinen Gegenwurf zulässt, der die für gültig erklärten Spielregeln überschreitet: dass nämlich die irdische Existenz per se einer heil- und planlosen Konfusion und Verwirrung unterworfen sei, die sich allein in transzendenten und überirdischen Sphären, im Nichts des Nirwanas, in der alles umfassenden Differenzlosigkeit Gottes oder in der blind wählenden Gleichgültigkeit, in der radikalen Eigenschaftslosigkeit des Todes auflösen und überwinden lasse.

Diese weitverbreitete Tendenz zur Universalisierung und „Babelisierung des Labyrinths“ (Kurt Röttgers), wie sie sich unter ideengeschichtlichen Vorzeichen zuhauf in den Untersuchungen von Gustav René Hocke,¹¹ Joseph Leo Koerner,¹² Manfred Schmeling,¹³ Philippe Forest,¹⁴ in dem von Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans herausgegebenen Sammelband¹⁵ oder auch in den in erster Linie kunstgeschichtlich orientierten Studien von Paolo Santarcangeli¹⁶ und Hermann Kern¹⁷ finden lässt, wird ironischerweise von Schriftstellern wie Jorge Luis Borges mit vollem Bewusstsein antizipiert und mit feinem Spott auf die Spitze getrieben. Bei ihm kann fast alles zu einem echten, apokryphen oder auch nur fingierten Labyrinth werden: Tiger, Häuser, Karten, Bibliotheken, Bücher, Alphabete, Spiegel, Wege, Städte, Tempel, Götter, Flussdeltas, der Raum, die Zeit, das Gedächtnis, das Ich, der Doppelgänger, das Schwirren einer Gitarre; es findet sich bei ihm sogar ein „*laberinto griego [...] que consta de una sola línea recta y que es invisible, ince-*

9 Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Dädalus als Minotaurus. Zu Labyrinth-Motiv und Sprachreflexion bei Kafka und Dürrenmatt*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N. F. 3 (1993), H. 3, S. 526-544, hier S. 537.

10 So heißt es lakonisch in einer Erzählung von Jorge Luis Borges über einen Verbrecher und Mörder, der sich vor seinen Rächern in einem Gebäude verschanzen und verstecken will: „No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es“ (J.L. Borges: *Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto*, in: ders.: *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1974, S. 600-606, hier S. 604). („Er hat nicht nötig, ein Labyrinth zu bauen, da die ganze Welt eines ist.“; J. L. Borges: *Abenjacán der Bojari, gestorben in seinem Labyrinth*, in: ders.: *Sämtliche Erzählungen*, München: Hanser, 1970, S. 90-99, hier S. 97).

11 *Die Welt als Labyrinth. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*, Reinbek: Rowohlt, 1959.

12 *Die Suche nach dem Labyrinth. Der Mythos von Dädalus und Ikarus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.

13 *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987.

14 *Textes et labyrinthes. Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet*, Mont-de-Marsan: Éditions InterUniversitaires, 1995.

15 *Labyrinth. Philosophische und literarische Modelle*, Essen: Die blaue Eule, 2000.

16 *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo* [1967], Milano: Sperling & Kupfer, 2000.

17 *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen – 5000 Jahre eines Urbilds*, 4. Aufl., München: Prestel, 1999.

sante“ („ein griechisches Labyrinth [...] das aus einer einzigen geraden Linie besteht und das unsichtbar, unaufhörlich ist“)¹⁸ sowie ein „laberinto de laberintos, [...] un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros“ („ein Labyrinth aus Labyrinth, [...] ein kurvenförmig anwachsendes Labyrinth, das die Vergangenheit umfasste und die Zukunft und das irgendwie auch die Sterne mit einbezog“).¹⁹

Für Borges (und er steht stellvertretend für eine ganze Reihe von Autoren) kann daher im Zentrum der Labyrinth-Idee nur eines stehen: der hypertrophe, hyperbolische Wahn einer ins Grenzenlose potenzierten Monstrosität, die jede an Raum und Zeit gebundene Vorstellungskraft zersprengt und zerspiegelt, sie durch ihre maßlosen Wucherungen und ihre gewalttätigen Verschlingungen ad absurdum führt, um sie auf elegante Weise in der hybriden Gigantomanie eines kosmischen Alles und Nichts verschwinden zu lassen, in dem Sichtbares und Unsichtbares, Mögliches und Unmögliches, Ordnung und Chaos, Symmetrie und Zufall, ja alles überhaupt nur Denkbare in einem unabsehbaren und unkalkulierbaren Netzwerk parallel und simultan koexistierender Welten aufeinander einwirkt:

Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos.²⁰

Er glaubte an unendliche Zeitreihen, an ein wachsendes, schwindelerregendes Netz auseinander- und zueinanderstrebender und gleichgerichteter Zeiten. Dieses Webmuster aus Zeiten, die sich einander annähern, sich verzweigen, sich scheiden oder jahrhundertlang nichts voneinander wissen, umfaßt alle Möglichkeiten. In der Mehrzahl der Zeiten existieren wir nicht; in einigen existieren Sie, ich jedoch nicht; in anderen ich, Sie aber nicht; in wieder anderen wir beide.²¹

Aporien des Labyrinth-Gleichnisses

Es lässt sich bis zu einem gewissen Grad anhand formaler Merkmale aufzeigen, dass ein literarischer Text (oder der durch ihn transportierte Inhalt des Erzählten) zu einem Labyrinth, zu einem hybriden Netzwerk unentwirrbar ineinander verschlungener Erzählstränge und Erzählfäden werden kann. Allerdings verschwinden hinter

18 Jorge Luis Borges: *La muerte y el brújula*, in: ders.: *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1974, S. 499-507, hier S. 507; deutsche Übersetzung aus: Jorge Luis Borges: *Der Tod und der Kompaß*, in: ders.: *Sämtliche Erzählungen*, S. 231-243, hier S. 243.

19 Vgl. Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*, in: ders.: *Obras completas 1923-1972*, S. 472-480, hier S. 475; deutsche Übersetzung aus: Jorge Luis Borges: *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*, in: ders.: *Sämtliche Erzählungen*, S. 199-210, hier S. 203.

20 Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*, S. 479.

21 Jorge Luis Borges: *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*, S. 209.

dieser schematisierenden Reduktion schnell die individuellen Eigenschaften eines Kunstwerks.²² An welchem einigermassen anspruchsvollen Text (nicht nur der modernen Literatur) lassen sich nicht Wiederholungen, Reflexionen und Widersprüche *en gros* und *en détail* finden, die sich zu einem komplexen Geschehen zusammenfügen, das auf nicht-lineare Weise vom Anfang zum Ende fortschreitet, ist doch diese Verweis- und Ambivalenzstruktur in nuce bereits in der grundlegenden Vieldeutigkeit und in der semantischen Fluktuationskraft sprachlicher Zeichen selbst enthalten, die zusammengenommen eine ins Unendliche reichende Kette von Verknüpfungen und Verschiebungen bilden.²³

Dass das Labyrinthische in den Formen der Literatur also allein auf der Verweisstruktur und der Kombinationskraft von Zeichen bzw. auf der Zirkulation literarischer Diskursformationen und dem sie strukturierenden System der Sprache (Schmeling, Schmitz-Emans, Forest) basieren soll oder aufgrund des unentwirrbaren Gesamtzusammenhangs der Welt (Comenius,²⁴ Borges, Hocke, Dürrenmatt²⁵) behauptet wird, führt konsequent weiter gedacht zu einem heuristischen Nullpunkt, zu einer zirkulären Verdopplung und zu einer nicht mehr falsifizierbaren Hermeneutik, in der der zu führende Beweis, dass der Text labyrinthisch strukturiert sei, bereits als stillschweigende Prämisse vorausgesetzt wird, da ja das Subsystem Text dem labyrinthischen Gesamtsystem Sprache (oder dem labyrinthischen Gesamtsystem Welt) immer schon unterstellt und zugehörig ist und damit *volens volens* auch keine unabhängige Ordnung *sui generis* mehr bilden kann. Literatur kann so gesehen nur noch künstliche Redundanzeffekte erzeugen, indem sie Variationen und Gleichnisse eines immer schon existierenden Gleichnisses reproduziert, ein Problem, das der Vielleser Borges selbst erkannt und mit dezenter Ironie in Worte gefasst hat: „Hablar es incurrir en tautologías“ („Sprechen heißt in Tauto-

22 Vgl. beispielsweise den Ansatz von Manfred Schmeling, der in seinem Buch *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell* (Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987) „Strukturmerkmale“ festhält, die er als konstitutiv und paradigmatisch für labyrinthische Schreibweisen bestimmt: die Wiederholung, der Widerspruch, die Möglichkeit und die Reflexivität (vgl. ebd., S. 286f.). Diese Bestimmungen sieht Schmeling – in Abgrenzung zur Literatur des 18./19. Jahrhunderts – in der modernen Erzählkunst (u. a. bei Joyce, Kafka, Frisch oder Bernhard) und in deren zentraler Auseinandersetzung mit dem Problem der Sprache, des Sprechens und des Schreibens verwirklicht.

23 Vgl. dazu den programmatisch ins Thema einführenden Aufsatz von Monika Schmitz-Emans: *Text-Labyrinth. Das Labyrinth als Beschreibungsmodell für Texte*, in: Kurt Röttgers/Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Labyrinth. Philosophische und literarische Modelle*, Essen: Die blaue Eule, 2000, S. 135-166 sowie die Arbeiten von Dietzsch und Röttgers im selben Band.

24 Johann Amos Comenius: *Labyrinth der Welt und Paradies des Herzens* [1663], Burgdorf: A+O Verlag, 1992.

25 Vgl. die von Friedrich Dürrenmatt entworfene „Dramaturgie des Labyrinths“ (in: ders.: *Stoffe I-III*, Zürich: Diogenes, 1998, S. 69-86) sowie die Ausführungen in dem Band *Die Welt als Labyrinth/Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit. Franz Kreuzer im Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt und Paul Watzlawick*, Wien 1982, S. 7-49.

logien verfallen“).²⁶ Diese logische Aporie setzt sich auch in der Forschungsliteratur fort: Das Labyrinth wird – z. B. bei Hocke, Schmeling, Schmitz-Emans, Röttgers oder Forest – zu einem abstrakten exegetischen (und propädeutischen) ‚Modell‘, das ohne jeden Neuigkeitswert immer wieder beschrieben und auf alle möglichen Texte angewandt wird – wie sinnvoll und begründet es im Einzelfall auch sein mag.

Gegenmodell – Ästhetik des Raums und der Verräumlichung

Wenn also die Gesamtheit der Sprache in ihrer metaphorisch-semantischen Textur nur bedingt ein ‚idealtypisches‘ Muster für die umschreibende Fortsetzung des Labyrinths im Medium der Literatur abgeben kann, stellt sich die Frage, ob sich die zwei- bzw. dreidimensionale Anschaulichkeit natürlich evolvierter oder künstlich geschaffener Labyrinth, die erzählerisch nicht transparent gemacht, sondern nur indirekt thematisiert oder evoziert werden kann, nicht andere ästhetische Codierungen sucht, in die sie eingeht und ob diese ästhetischen Codierungen nicht wiederum als *räumlich-gegenständliche* Motive bestimmbar sind. Denn das Labyrinth ist ja nicht bloß eine abstrakte und allgemeine Idee, sondern hat ursprünglich einen konkreten und dinglich konnotierten Bezugspunkt, eine ausgedehnte Tiefenstruktur, eine architektonische Form, die die Grundlage dieser Chiffrierung bildet und in die sie ursächlich eingebunden bleibt.

Es soll daher in der vorliegenden Arbeit darum gehen, die ursprüngliche Balance und den komplementären Zusammenhang zwischen *Raum* und *Bedeutung*, zwischen konkreter Anschauung und begrifflicher Symbolisierung in ihrer ästhetischen Entfaltung wiederherzustellen und nachzuvollziehen.²⁷ Diese Balance muss verlorengehen, wenn man ausschließlich die gleichnis- und zeichenhafte Seite am Modell der Sprache (oder der Welt) betont, so dass das Labyrinth zu einer gleichbleibenden und wiederkehrenden archetypischen Repräsentationsfigur oder zu einer absoluten Metapher menschlicher Existenz wird, die nicht weiter begründet werden muss. Das wirft im Gegenzug die Frage auf, ob sich nicht – ausgehend von

26 Jorge Luis Borges: *La biblioteca de Babel*, in: *Obras completas 1923-1972*, S. 465-471, hier S. 470; deutsche Übersetzung aus: Jorge Luis Borges: *Die Bibliothek von Babel*, in: ders.: *Sämtliche Erzählungen*, S. 190-198, hier S. 197. Eine leichte Abwandlung davon ist der von Borges zitierte und Salomon zugeschriebene Ausspruch: „All novelty is but oblivion“ (vgl. J. L. Borges: *El inmortal*, in: ders.: *Obras completas 1923-1972*, S. 533-544, hier S. 533. [Motto]).

27 Allein Manfred Schmeling versucht im Ansatz, Topographie und Semantik zusammenzudenken, was er allerdings nur in Bezug auf sprachliche Prozesse bzw. den *discours* unter Beweis stellen will. Vgl. das Kap. *Zeichenfunktionen des labyrinthischen Raums*, in: ders.: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, S. 69-132. Der Architekturhistoriker Jan Pieper hält immerhin fest, dass „das Labyrinthische [...] eine architektonische Qualität“ bzw. eine sehr „subtile Form der architektonischen Ordnung“ sei – und nicht bloßes Chaos (vgl. Jan Pieper: *Das Labyrinthische. Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur*, Basel: Birkhäuser, 2009, S. 37 und 16).

den Texten – und durch den Rückgriff auf philosophische und phänomenologische Raumtheorien bzw. Raumpychologien (Bollnow, Foucault, Certeau) eine Ästhetik der Raums und der Verräumlichung entwerfen ließe, die dieses zumeist unhinterfragte metaphorische Verständnis objektiviert, indem es die labyrinthische Imago auf *gegenständliche und begehbare Modelle* zurückführt und eben damit auf eine materielle, das heißt haptisch, visuell und vor allem kinästhetisch erfahrbare Grundlage stellt. Diese räumliche Beschaffenheit der Labyrinth ergibt sich teils indirekt aus Beschreibung und Konstruktion der Erzählwelten; in vielen Fällen rückt ihre Struktur aber auch explizit ins Zentrum des Beschriebenen.

Deshalb stehen weder formale Beschreibungen sprachlich-semantischer Prozesse und Mechanismen noch lyrische Figurenlabyrinth, mobile Texte oder eine an Daidalos, Theseus oder Minotauros orientierte Stoffgeschichte im Mittelpunkt (also keines der vier eingangs skizzierten Modelle). Vielmehr soll in Abgrenzung dazu ein neues und differenzierteres Konzept entwickelt werden, das die dem Labyrinth eigentümliche Osmose von Topographie und Semantik, von dreidimensionalem (architektonischem) Ordnungssystem und zeichenhafter Bildstruktur anhand räumlich konnotierter (und hochgradig labyrinthaffiner) Phänomene und Motive in ihrer ästhetisch-thematischen Entfaltung untersucht – und möglicherweise eben dadurch die oben aufgezeigten erkenntnistheoretischen und hermeneutischen Aporien auflösen kann, indem es die bloße Ideation des Labyrinths unterläuft.

Typologie als (induktive) Topologie

Diese angestrebte Synthese von (imaginärer) Raumordnung und symbolischem Gehalt wird in Motiven wie der Stadt, der Höhle, der Wüste, dem Spiegel (bzw. Spiegelkabinetten) und der Bibliothek²⁸ präsent gehalten: Denn diese Motive ermöglichen aufgrund ihrer morphologischen Struktur labyrinthische Erfahrungen und werden deshalb auffällig oft für die Schilderung labyrinthischer Anordnungen verwendet. Das Fortschreiben und die Ausdifferenzierung labyrinthischer Formen im Medium der Literatur vollzieht sich also – so meine These – innerhalb von imaginären Architekturen, innerhalb von modellhaften lesbaren Räumen, die ein hohes Verirrungspotential aufweisen. Diese modellhaft lesbaren Räume begrenzen

28 Diese Typologie literarischer Labyrinthformen beansprucht keine Vollständigkeit; sie ließe sich auch noch um Motive wie ‚Wald‘ oder den labyrinthischen ‚Bau‘/das ‚labyrinthische Gebäude‘ erweitern. Vgl. z.B. zum Typ des labyrinthischen ‚Gebäudes‘ am Beispiel von Mark Z. Danielewskis *House of Leaves* (2000) Melina Gehring: *Reshaping the Maze – Rewriting the Minotaur. Transformationen des Labyrinthmythos in der zeitgenössischen amerikanischen Erzählliteratur*, Heidelberg: Winter, 2013, S. 87-164, speziell zum „Chronotopos“ des Hauses S. 99-127. Aus pragmatischen Gründen konzentriere ich mich auf fünf Kapitel zu Stadtlabyrinthen, Spiegellabyrinthen, Bibliothekslabyrinthen, Wüstenlabyrinthen und Höhlenlabyrinthen. Detaillierte Untersuchungen zu Waldlabyrinthen oder Gebäudelabyrinthen würden hinsichtlich ihrer topologischen bzw. räumlichen Konfiguration und der damit verbundenen Einsamkeitserfahrung vermutlich ähnliche Ergebnisse zutage fördern.

und eröffnen gleichermaßen den Bezugsrahmen, den Erfahrungshorizont und den Handlungsspielraum der in ihnen agierenden Figuren. Sie besetzen den sagenhaften antiken Bau des Labyrinths – von dem es im Gegensatz zu den zweidimensionalen Zeichnungen keine Vorlage gibt – und konfigurieren dessen Leerstelle neu. Dabei bilden Städte, Höhlen, Wüsten, Spiegel und Bibliotheken in einem strengen Sinn nicht mehr jene ‚originäre‘ labyrinthische Urform ab, sie können vielmehr aufgrund ihrer topographischen und topologischen Eigenschaften und ihrer verstörenden Interaktion mit dem Menschen zu ‚anderen‘, das heißt zu ästhetisch repräsentierten und imaginären Labyrinthformen werden.

Es ist also nebensächlich, wie korrekt, maßstabsgetreu oder morphologisch genau mit dem labyrinthischen Vorbild umgegangen wird, vielmehr steht die Frage im Mittelpunkt, welche Raummodelle als labyrinthisch *wahrgenommen*, *erfahren* und *erlebt* wurden und in dieser ästhetisch vermittelten Erfahrung auch eine handlungsstragende und handlungsauslösende Rolle spielen. Welche Räume haben eine hohe strukturelle Affinität zum Labyrinthischen, das Potential sich labyrinthischen Erfahrungen zu öffnen? Wie müssen sie beschaffen sein, damit man sich in ihnen überhaupt verirren kann? Welche Bewegungsmuster erzwingen sie? Die Aktionslatenz, die Interaktionskraft und vor allem das Imaginationspotential labyrinthischer Räume wird von den handelnden Figuren in gleicher Weise erlebt und reflektierend gedeutet. Denn Höhle, Wüste, Stadt, Spiegel(-kabinett) und Bibliothek sind nicht bloß gewöhnliche Orte mit fest umrissener Gestalt und phänomenologisch bestimmbarer Ausdehnung, sondern sie sind immer auch Topoi, das heißt symbolisch überhöhte Orte, deren Semantik unmittelbar auf ihren topologischen Gehalt zurückgeht: gerade deshalb sollen nicht die abstrakten (Welt, Sprache), sondern sinnlich erfahrbare labyrinthische Architekturen sowie die Art und Weise ihrer ästhetischen und motivgeschichtlichen Entfaltung im Sinne einer Topologie literarischer Labyrinthformen im Vordergrund der Untersuchung stehen. Getreu dem Wortsinn soll nach der Logik, d.h. nach dem Aufbau und der phänomenalen Beschaffenheit labyrinthischer Orte gefragt bzw. diese induktiv aus den Texten entwickelt werden. Wenn das Labyrinth nicht bloßes Chaos ist, sondern aus einer prinzipiellen Konstruier- und Geometrisierbarkeit hervorgeht – welche Strukturmodelle und Ordnungssysteme organisieren die Desorientierung im labyrinthischen Raum? Welche expliziten oder impliziten Konstruktionsregeln liegen seinen literarischen Variationen zugrunde?

Möglichkeiten zur Erzeugung labyrinthischer Räume

Die raummorphologisch organisierte Desorientierung in labyrinthischen Räumen kann 1. aus der Verengung und Beschränkung (Höhle, Stadt, Labyrinthgefängnisse und -kerker),²⁹ 2. aus der Auflösung bzw. Entgrenzung (Wüste, Spiegel) und 3. aus

²⁹ Manfred Schmeling entwirft dafür den Begriff des „Labyrinths der ‚Enge‘“ (vgl. ders.: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, S. 276).

der perpetuierten Wiederholung und Selbstähnlichkeit raumkonstitutiver Strukturen (Straßenzüge und Häuserblocks einer Stadt, Eintönigkeit und Gleichförmigkeit der Sanddünen einer Wüste) entstehen, wobei die Übergänge zwischen diesen Formen fließend sind. In allen drei Fällen verweigert der Raum eine positive Sinngebung, er gibt anders herum gesehen seinen problematisch gewordenen Sinn frei, indem er entfunktionalisiert und von allen menschlichen Zwecken und Zugriffsmöglichkeiten – wie beispielsweise der schnellstmöglichen und ungehinderten Fortbewegung von Punkt A nach Punkt B – freigesetzt wird. Er ist nicht willfähriger und stets zu Diensten stehender Ruhe- und Orientierungspunkt, sondern gewinnt umgekehrt aus der Perspektive des Labyrinthgängers eine prekäre Eigendynamik, er wird zu einem freiheitsraubenden Störfaktor, zu einem virtuellen Partisan ohne fixierbare Angriffsfläche, der überall und nirgends ist, aber zugleich alles umfasst und der das sich immer mehr verstrickende, verirrende und verlierende Subjekt gegen dessen Willen in sich gefangen hält. Der labyrinthische Raum bildet nicht mehr nur den Stimmungs- und Ereignishorizont des Handlungsrahmens ab; er ist „nicht mehr bloßes Dekor, sondern wesentliches Element der Handlung, gleichsam deren geheimer Protagonist“³⁰ und genuiner „Handlungsträger“³¹. Er wird zu einem eigenständigen Agens, einem Opponenten, der das Subjekt depotenziert, indem er es in die Rolle desjenigen drängt, der nur noch reagieren, aber nicht mehr selbstkontrolliert handeln kann.

Es gibt architektonische Modelle und Raumformen, die von sich aus und ohne dass es eines besonderen Beweises bedarf, evident labyrinthische Eigenschaften besitzen wie unübersichtlich ineinander verschachtelte oder streng rechtwinklige und symmetrische Netze von Straßen und Wegen (Lovecraft, Butor, Robbe-Grillet) oder unterirdische Höhlensysteme (Durrell, Dürrenmatt, Lovecraft), die wiederum eine Entsprechung in den weit verzweigten Konglomeraten von Tunneln, Gängen, Abwasserkanälen und Metrolinien einer Stadt finden und wie ein halb vergessenes und verdrängtes Potential, wie ein brachliegendes Gedächtnis den Untergrund der Städte durchziehen. Es ist kein bloßer Zufall, dass sich die Stadt als die „Realisierung des alten Menschheitstraums vom Labyrinth“³² lesen lässt und dass dieses Bildmuster mit nahezu unveränderlicher Konstanz immer wieder neue ästhetische Umsetzungen erfährt. Ihr subterrane Pendant, ihre Schatten- oder Nachtseite bilden die gefährvollen Schutz- und Rückzugsräume der Höhlenlabyrinth.³³

30 Gerhard Goebel: *Poeta Faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg: Winter, 1971, S. 222.

31 Der Ausdruck ‚Handlungsträger‘ in Bezug auf den Raum stammt von Stephan Berg: *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler, 1991, hier S. 39.

32 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 1., 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, S. 541.

33 Diese komplementär aufeinander bezogene Kombination von oberirdischer Stadt und unterirdischem Gewölbe- und Höhlensystem findet sich z.B. in vielen Erzählungen Howard P. Lovecrafts.

Höhlen, Städte, Spiegelkabinette (Barth, Schirmbeck, Dürrenmatt) und Bibliotheken (Borges, Eco) sind entweder auf natürliche Weise entstanden oder von Menschenhand errichtet; ihre vorgegebene labyrinthische oder labyrinthoide Raumstruktur aus Gängen, Straßen und Wänden wirkt oft erratisch, kompakt, festgefügt und unveränderlich. Im Gegensatz dazu stellen Wüsten (Borges, Dib) radikal offene Anordnungen dar, in die sich die labyrinthische Bewegung erst wie auf ein plane und leere Fläche einschreiben muss, die wiederum das Verirren erlaubt, weil sie zu etwas in sich Unendlichen und Ausweglosen werden kann: „Dein Wille ist frei, heißt: er war frei, als er die Wüste wollte, er ist frei, da er den Weg zu ihrer Durchquerung wählen kann, er ist frei, da er die Gangart wählen kann, er ist aber auch unfrei, da du durch die Wüste gehen mußt, unfrei, da jeder Weg labyrinthisch jedes Fußbreit Wüste berührt“.³⁴ Den ‚anderen‘ Labyrinth der Wüste ist deshalb per se ein infiniter Zustand, ein unendliches Evolvieren und Werden eingeschrieben: sie haben keine bestimmten und fixierbaren Orte, sondern bestehen aus lauter Übergängen und Passagen, weil der ihnen eigentümliche Raum erst in der aktualisierenden Bewegung ihrer Durchquerung entsteht.³⁵ Aber auch hier ist die Desorientierung formell bzw. *räumlich organisiert*: es ist die Entdifferenzierung und Entleerung der Landschaft, die Wiederholung des Ähnlichen und Gleichen, die Orientierung verunmöglicht und eine Wiedererkennbarkeit der Raumpunkte tendenziell negiert. Claude Ollier führt hingegen in *La vie sur Epsilon* (1972) das der Wüste innewohnende Prinzip der Verirrung wieder auf eine konkrete räumliche Konfiguration, auf ein sich aus einer Eiswüste erhebendes Felslabyrinth zurück und materialisiert damit emblematisch die enge Verknüpfung Wüste/Labyrinth, die in Mohammed Dib's *Le désert sans détour* (1992) und Jorge Luis Borges' *Los dos reyes y los dos laberintos* (1949) allein aus der ausweglosen, unendlichen und selbstähnlichen Struktur des Handlungsraums, der sich fortsetzenden Verirrung sowie den ungerichteten Bewegungsmustern der Figuren resultiert.

Raumgeschichte als Subjektgeschichte

Der Raum des Labyrinths öffnet und beschließt eine Totalität in sich, die sich selbst genügt. In dieser Parallelwelt wird der Mensch zum Fragment, zum peripheren Versatzstück einer gleichgültig und abweisend bleibenden Struktur, deren Bezugssystem ihn gänzlich umschließt. Die subjektive Binnenperspektive kann dabei nicht zu einer objektivierenden Außenperspektive hin überschritten werden. Die Hybridisation, die Konvergenz und die ununterscheidbare Gleichzeitigkeit von re-

34 Franz Kafka: *Die acht Oktavhefte*, in: ders.: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, hg. von Max Brod, Bd. 6. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1983, S. 41-188, hier S. 87.

35 Zur Unterscheidung von feststehendem, stabilem ‚Ort‘ und veränderlichem, beweglichem ‚Raum‘, der sich performativ im Gehen und Handeln konstituiert und eröffnet, Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve, 1988, S. 217-220.

alen und irrealen Eindrücken (wie in Dürrenmatts *Minotaurus* oder in den phantastischen Erzählungen Lovecrafts) macht – in der Wahrnehmungsperspektive – für den Einzelnen das Labyrinthische aus. Sie versetzt ihn an den fremden und unwirklichen Ort einer illusionären Umgebung und verweist ihn doch zugleich auf den eigenen Standpunkt im Raum. Vor allem Spiegel(-kabinette) und Wüsten(-labyrinth) können mit ihren Raumillusionen und Luftspiegelungen traumhafte, surreale Erfahrungen, flirrende Realitätsverdunstungen erzeugen. Diese traumhafte, unwirkliche, fast schwerelose Präsenz ist typisch für den Parcours im Labyrinth; zugleich beinhaltet sie jedoch immer eine unmittelbare, existentielle Gefährdung und den drohenden Absturz ins Bodenlose.

Für den einmal im Raum Gefangenen bleibt das Labyrinthische ein systematischer ‚blanc‘, dessen semantischer Affront in die Inkohärenz und Inkonsistenz des Raumes selbst eingelagert ist.³⁶ Als Handlungsträger sind die ‚anderen‘, die literarisch imaginierten Labyrinth oft auch Handlungsgeneratoren³⁷ – und, daran auf einer zweiten Ebene anknüpfend, auch Sinngeneratoren. Das Labyrinth bleibt – dies gilt für die meisten Texte aus dem 20. Jahrhundert und damit auch für die hier untersuchten – für die Figuren ein sich jeder Bestimmbarkeit und Vereinnahmung entziehendes schwarzes Loch im Textgefüge, ein Gravitations- und Energiezentrum, das alles Bedeutungshafte in sich aufzusaugen versucht, indem es das vertraute Raum-Zeit-Gefüge demontiert und damit jede letztgültige Erkenntnis verwehrt. Die semantische Unsicherheit und Unlösbarkeit, die unzugängliche Leerstelle, die jedes literarisch realisierte Labyrinth in sich birgt und aus sich heraus öffnet und die zum Dreh- und Angelpunkt, zum systematischen Nullpunkt des ganzen Textes werden kann, muss in irgendeiner Weise wieder mit Sinn gefüllt werden. Gerade weil das Labyrinth die Figuren und ihre Erfahrungswelt prinzipiell negiert, ruft es *vice versa* deren schöpferische Potenzen und deren Suche nach Erklärungen hervor. Der Raum des Labyrinths wird so zur sphinxhaften Figur eines ewig gestellten und ewig zu lösenden Rätsels, er bildet die opake und heterodoxe Form einer ungeheuren semantischen Provokation, die gerade aufgrund ihrer entsemantisierenden Tendenz die Einbildungskraft und das Denken stimuliert, entfesselt und ins Offene entfaltet.

In den räumlichen Aporien, die zugleich zu semantischen Leerstellen werden, verschwindet das Subjekt auf eine beunruhigende Weise, denn im Labyrinth ist man meistens allein, und mehr noch als das – man ist einsam. Die Passage durch das Labyrinth droht deshalb eine ungeteilte Erfahrung zu bleiben, weil durch den völligen Einschluss in eine fremd und rätselhaft bleibende Sphäre das Ich keinen objektiven Austausch mehr mit der Außenwelt haben kann. Und doch führen gerade dieses Vereinsamung und dieses Verschwinden zu einer hochgradig gesteigerten

36 Diese Entformung kann auch durch Dunkelheit und Nebel wie in Butors *L'emploi du temps* (1956) und in Dürrenmatts Erzählung *Die Stadt* (1952) oder durch die halluzinogenen Rauschmittel in Gides *Thésée* (1947) und in Ecos *Il nome della rosa* (1980) erzeugt werden.

37 Am deutlichsten wird die handlungsgenerative Potenz des Labyrinths in Umberto Ecos *Il nome della rosa*, Claude Olliers *La vie sur Epsilon* oder John Barth *Lost in the Funhouse* vorgeführt.

und enorm fragilen Existenzform, die den Delirien und Exaltationen mystischen Erlebens offen steht, weil das labyrinthische Gefängnis zum einzig verbliebenen Gesichtskreis und somit auch zum Horizont der ganzen erfahrbaren Welt werden kann. Das Ich wird sich auf diese Weise monumental, es entfaltet losgelöste Visionen, weil jenseits sozialer Sphären das eigene Bewusstsein der einzige Fix- und Referenzpunkt bleiben muss, weil jede sinnliche Erfahrung und damit jeder Kontakt von Ich und Welt das Subjekt auf sich selbst und die Kraft seines Denkens, die Formen seiner Phantasie zurückwirft.

Die durch das räumliche Gefangensein bedingte rekursive Kopplung wird zu einem erkenntnistheoretischen *circulus vitiosus*, in dem die ontologische Differenz von Realem und Imaginären (sowohl in der Wahrnehmung des handelnden Subjekts als auch in der des Lesers) aufgehoben und die Grenzlinie von Traum und Wachen ununterscheidbar geworden ist (Dürrenmatts *Winterkrieg in Tibet*, Robbe-Grilletts *Dans le labyrinthe*). Wie in einem Möbiusband gehen Innen und Außen ineinander über, sie wechseln die Seiten, so dass es scheint, als sei die erfahrbare Außenwelt nur die untrennbare Kehrseite des inneren Bewusstseinsraums. Die Weltlosigkeit und Abgeschiedenheit labyrinthischer Orte verhält sich umgekehrt proportional zu ihrer gesteigerten Ich- und Visions-Haltigkeit.

Die labyrinthische Form versucht immer wieder, entweder 1. Unendlichkeit zu komprimieren (z. B. durch die maximale Ausnutzung von Gängen und Wegen auf kleinstmöglichem Raum). Oder sie versucht, im Gegenteil, 2. Unendlichkeit zu entfesseln (z. B. durch die Öffnung, Entgrenzung oder Entformung des Raums),³⁸ sie entfaltet einen in sich geschlossenen Parakosmos, eine eigenständige Gegenwelt, in der irreguläre Gesetze gelten, die der undurchschaubaren Gewalt einer transnormalen und nicht-klassischen Logik unterworfen sind, denn das Labyrinth ist nicht *irgendein* Ort unter anderen – weshalb das, was Michel Foucault für das einsam in der grenzenlosen Weite des Meeres dahintreibende Schiff festhält, in gleicher Weise auch für das Labyrinth und die Ungreifbarkeit und Fluidität seiner räumlichen Konfiguration gelten kann: „c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi“³⁹. Die Autarkie dieses „aus sich selbst lebenden“, disjunkten Teilraums resultiert aus der singulären Zwangslage seiner Eingeschlossenheit und der radikalen Abgrenzung gegenüber dem übrigen Raum. Diese Exterritorialität labyrinthischer Räume begründet zugleich ihre paradigmatische Nähe zum Phantastischen. Das Labyrinth ist als Gegen-Ort in der Regel dem normalen Raum-Zeit-Kontinuum entzogen. Es entwirft ein eigenes physikalisches Bezugssystem mit schwer durchschaubaren Regeln und stellt damit einen nicht verzeichneten, oftmals atypischen Nullpunkt dar, der jenseits aller Orte und Dimensionen existiert.⁴⁰

38 Vgl. Anm. 1.

39 Michel Foucault: *Des espaces autres*, in: ders.: *Dits et écrits 1954-1988*, hg. von Daniel Défert und François Ewald, Bd. IV 1980-1988, Paris: Gallimard, 1994, S. 752-762, hier S. 762.

40 Die Labyrinth in der Literatur des 20. Jahrhunderts radikalisieren, so meine These, Foucaults Begriff der Heterotopie, da es in ihnen – wie in Borges' Bibliothek von Babel, Lems *Die*

Zur Textauswahl und Fragestellung

Bei der Auswahl der literarischen Fallbeispiele⁴¹ waren folgende Fragen ausschlaggebend: in welchen Texten ist die Landschaft der Wüste, in welchen die Architektur der Stadt, der Bibliothek, des Spiegelkabinetts und der Höhle überhaupt labyrinthisch konfiguriert? Und wo tauchen diese ‚anderen‘ Labyrinth nicht nur als episodische Motive oder (topische) Metaphern auf, sondern stehen im Zentrum des Textes? Wo repräsentiert das Stadt-, Bibliotheks-, Spiegel-, Höhlen- oder Wüstenlabyrinth *den einen* alles andere Geschehen überlagernden Erlebnis-, Erfahrungs- und Handlungsraum, *den einen* thematischen Kulminationspunkt?

Bei der Untersuchung der Texte standen folgende Fragestellungen und Überlegungen im Mittelpunkt: aufgrund welcher topologischer und topographischer Eigenschaften verbinden sich Stadt und Labyrinth, Bibliothek und Labyrinth, Spiegel und Labyrinth, Höhle und Labyrinth sowie Wüste und Labyrinth modellhaft miteinander und verschmelzen zu einem ästhetischen Gegenstand, dem ‚anderen‘, imaginären Labyrinth? Wie sind die Stadt-, Bibliotheks-, Spiegel-, Höhlen- und Wüstenlabyrinth – auf der Ebene der erzählten Geschichte – formal strukturiert? Was für architektonische Muster prägen sie aus? Was an ihnen erzwingt wie die Desorientierung? Auf welche Weise generieren und steuern sie als geometrisierbare oder kybernetische Modelle – als labyrinthische Ordnungssysteme – die Handlung? In welche übergeordneten Bildfelder und Deutungsmuster ist das Modell des Labyrinths eingepasst? Weshalb und zu welchem Zweck wird das Labyrinth auch als allegorische Beschreibungsformel im Text verwendet? Wie werden die überhandnehmenden und oft undurchschaubaren Ordnungsmuster und -systeme aus der Figurenperspektive erlebt? Wenn das wahrnehmende Subjekt seine Orientierungs- und Sinnstiftungsmacht verliert – was macht dann sein Opponent, der labyrinthische Raum, mit dem Ich?

Ratte im Labyrinth oder in John Barths *locked room* im Spiegelkabinett – oft noch nicht einmal definierbare Zugangsregeln und damit Öffnungen nach außen gibt. Sie sind noch strenger von der Umwelt separiert und spiegeln auch nicht gesellschaftliche Funktionsmechanismen oder heben sie qua Umkehrung auf.

41 Acht Romane bzw. längere Texte, sieben Erzählungen (Howard Philipps Lovecraft: *He; The Festival*; Friedrich Schirneck: *Das Spiegellabyrinth*; John Barth: *Lost in the funhouse*; Jorge Luis Borges: *La Biblioteca de Babel; Los dos reyes y los dos laberintos*; Stanisław Lem: *Die Ratte im Labyrinth*) sowie eine Ballade (Friedrich Dürrenmatt: *Minotaurus*).

1 STADTLABYRINTHE

Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen. Es ist der unendliche Prozeß, abwesend zu sein und nach einem Eigenen zu suchen. Das Herumirren, das die Stadt vervielfacht und verstärkt, macht daraus eine ungeheure gesellschaftliche Erfahrung des Fehlens eines Ortes.¹

Verborgenster Aspekt der großen Städte: dieses geschichtliche Objekt der neuen Großstadt mit ihren uniformen Straßen und unabsehbaren Häuserreihen hat sie erträumte Architekturen der Alten: die Labyrinth verwirklicht.²

1.1 Einleitung

Städte entstehen als befestigte und kontrollierbare Schutzräume, die sich gegen eine tendenziell feindliche und unwirtliche Umgebung wappnen.³ Durch ihre Konstruktivität und Ordnung sind sie mit ihren Mauern, Bollwerken, Gräben, Häusern, Straßen und Versorgungsanlagen abgegrenzt von ihrem ins Formlose tendierenden Umland: „Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone“.⁴ Sie markieren eine geschlossene, nach Konzentration und Zentralisierung strebende Einheit mit einem geschützten, „nahezu hermetisch“⁵ geschlossenen und kontrollierbaren Innenraum, dessen Grundriss oft viereckig oder rundförmig angelegt ist. Dieser Innenraum erhebt sich mit seinen ins Vertikale strebenden Gebäuden über die (überwachbare) Landschaft und ist im Gegensatz zum Außenraum dimensional und topologisch stärker strukturiert und gerichtet.

Im Gegensatz zur gezeichneten und in zahllosen Varianten belegten Figur des Labyrinths war der labyrinthische *Bau*, in dem der Minotauros gefangen war, über Jahrhunderte eine sehr diskrete mythologische Einheit: sie existiert(e) schlichtweg

1 Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve, 1988, S. 197.

2 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, 2 Bde., hg. von Rolf Tiedemann, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996, Bd. 2, S. 1007.

3 Zu Geschichte und Funktion von Stadtbefestigungen Elisabeth Lichtenberger: *Die Stadt. Von der Polis zur Metropolis*, Darmstadt: WBG, 2002, S. 151-153 bzw. zu Tendenzen der „Entfestigung“ im Zuge von Stadterweiterungen seit dem 18. Jahrhundert ebd. 153ff.

4 Italo Calvino: *Le città invisibili*, Torino: Einaudi, 1972, S. 26 („Jede Stadt bekommt ihre Form von der Wüste, der sie sich entgegenstellt“; Italo Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, München: dtv, 2002, S. 23).

5 Hermann Kern: *Abbild der Welt und heiliger Bezirk. Labyrinthstädte – Stadtlabyrinth*, in: *Daidalos* 3 (1982), S. 10-24, hier S. 11.

nicht – was Raum für Spekulationen schaffte. Seit der Antike hat man deshalb den minoischen Komplex des Labyrinths auch auf andere labyrinthische Orte, Gebäude und Architekturen übertragen. Wie das Labyrinth ist die Stadt ein konzentrierter und verdichteter Ort, der mit logistischer Finesse darauf abzielt, auf einem Minimum an Raum ein Maximum an Wegstrecken zu konstruieren. Der offene und ebene Raum faltet sich ein in die konstruktive Dichte eines geometrisierten Bündels von Wegenetzen, Verkehrs- und Transportachsen, die mit klaren Einschnitten den Raum segmentieren. Zwischen den verschiedenen Straßen und ergibt sich – ähnlich wie in einem Irrgarten – aus dem Wechsel von Wegen, Sackgassen, Gabelungen und Knotenpunkten je nach zu absolvierender Strecke eine tendenziell unendliche Zahl an Verbindungsmöglichkeiten.⁶

Rigide Innen/Außen-Trennung, quasi-hermetische Schutzfunktion, Gefahrenabwehr, technologische „Programmierbarkeit“⁷ und geometrische Schematik einer axialen und/oder zentralistischen Ordnung innerhalb einer runden oder rechteckigen Form, Unübersichtlichkeit/Monumentalität, hoher Grad an Komplexität, topologische Verdichtung, irrgartenartige Vielwegigkeit: all diese Eigenschaften haben Morphologie und Funktion der labyrinthischen und urbanen Architektur vergleichbar erscheinen lassen. Dies geschah auf systematische Weise und nachweisbar anhand zahlreicher Fußbodenmosaike sowie literarischer Quellen und archäologischer Fundstücke spätestens seit der Zeit des römischen Imperiums:

Mir scheint gesichert, daß das Labyrinth im römischen Denken [...] weitgehend mit ‚Stadt‘ identifiziert wurde. Die Stadt als ‚urbs‘, als ein mit der Pflugschar abgezirkelter heiliger Bereich, ist aber gleichzeitig ein Weltbild, ein Bild des ‚Orbis terrarum‘, des Erdkreises. [...] Diese Deutung des Labyrinths als Stadt ist eine spezifisch römische Leistung; sie findet sich nicht im griechischen Mythos.⁸

Die römische Antike verband das Labyrinth modellhaft über Stadtgründungsrituale, sogenannte Trojaspiele,⁹ mit der homerischen Stadt Troja, die zudem zum kanonischen Vorbild und „Stadtarchetyp der heidnischen Antike“¹⁰ avancierte, weil ihre Mauern und Bollwerke nicht durch jahrelange Kämpfe, sondern nur

6 Was modellhaft die Graphentheorie untersucht: Claude Lefèvre: *Les labyrinthes. L'interconnexion en urbanisme et dans les sciences cognitives*, Paris: mare & martin, 2006, 57ff.; zur Verbindung von Urbanistik und Graphentheorie anhand von Metrolinien, Kommunikationsnetzen, Kanalsystemen usw. siehe Friedrich Kittler: *Die Stadt ist ein Medium*, in: Gotthard Fuchs/Bernhard Moltmann/Walter Prigge (Hg.): *Mythos Metropole*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, S. 228-244, hier v.a. S. 229ff.

7 Vgl. Henri Lefebvre: *La Révolution urbaine*, Paris: Gallimard, 1970, S. 160.

8 Hermann Kern: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen – 5000 Jahre eines Urbilds*, 4. Aufl., München: Prestel, 1999, S. 114.

9 Reiterspiele, die die Linien eines Spirallabyrinths imitieren; vgl. Hermann Kern: *Abbild der Welt und heiliger Bezirk. Stadtlabyrinth – Labyrinthstädte*, S. 11-17; ders.: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen*, S. 99-111. Diese Zuordnung geht auf eine Beschreibung Vergils zurück (Vergil: *Aeneis*, Liber V, 545-605).

10 Hermann Kern: *Abbild der Welt und heiliger Bezirk. Stadtlabyrinth – Labyrinthstädte*, S. 16.

durch List zu überwinden waren. Auf ähnliche Weise wird im Mittelalter die Stadt Jericho systematisch und in einer langen Bildtradition als Labyrinth konfiguriert.¹¹ Innerhalb des literarischen Diskurses hat die sich ausbreitende Industrialisierung das Labyrinth schließlich zu einer topischen Beschreibungsformel der Großstadt an sich werden lassen.¹²

Für die ‚anderen‘, literarisch evoluierten Labyrinth spielt es weniger eine Rolle, ob sie in ihrer Morphologie mit dem klassisch-kretischen Labyrinth (univial, zentriert), dem manieristischen Irrgarten (multivial, Sackgassen, Trial-and-Error-Verfahren) oder dem Rhizom-Typus (ein Punkt kann mit jedem beliebigen anderen verbunden werden) übereinstimmen¹³ und ob sie einen oder mehrere Ausgänge haben, da die Sprache diese formale räumliche Genauigkeit (auch aus ästhetischen Gründen) nicht unmittelbar abbilden, sondern nur evozieren oder *peu à peu* ekphrastisch simulieren kann. Zudem geht es in den Texten nicht darum, morphologisch genaue Konstruktionsanleitungen anzubieten,¹⁴ vielmehr stehen andere Fragen im Mittelpunkt: Warum *erlaubt* die labyrinthische Infrastruktur (die sich oft frei aus den genannten drei Modellen zusammensetzt) die Verirrung? Wie wird der Labyrinthgänger durch den Raum definiert und gefangen genommen? Wie verläuft die Interaktion mit dem Labyrinth im Wahrnehmungshorizont der Figuren? Was für eine Dramaturgie ergibt sich aus dieser Interaktion? Durch welche Eigenschaften des Raums wird die Desorientierung *formal organisiert und begrün-*

11 „In einer überraschend großen Zahl von Handschriften wird Jericho als Labyrinth oder im Zentrum eines Labyrinths dargestellt. Die Assoziation dieser Stadt mit der Labyrinth-Vorstellung lässt sich für einen Zeitraum von 1000 Jahren und sowohl für das römisch-katholische Westeuropa wie für das griechisch-orthodoxe Byzanz und den jüdisch-syrischen Raum nachweisen“ (Hermann Kern: *Abbild der Welt und heiliger Bezirk. Stadtlabyrinth – Labyrinthstädte*, S. 17). Zum Typus der Jericho-Labyrinth: ebd., S. 17-23; Hermann Kern: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen*, S. 30, 182-198.

12 André Peyronie verlegt das Aufkommen und die beginnende Konjunktur des Stadt/Labyrinth-Vergleichs wie er vor allem an Großstadtromanen ablesbar ist, an den Anfang des 19. Jahrhunderts (ders.: *Labyrinth*, in: Pierre Brunel (Hg.): *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris: Éditions du Rocher, 1994, S. 915-950, hier S. 934f.: „Toutes les villes, grandes et moins grandes, sont susceptibles de laisser ainsi percer derrière leur visage de pierre le labyrinthe idéal“; ebd. 935). Michał Głowiński verweist zurecht darauf, dass der Stadt/Labyrinth-Vergleich im 19. Jahrhundert eher den Charakter einer topischen und „episodischen“ Formel hat, während im Roman des 20. Jahrhundert das Labyrinth sehr viel mehr zum „Plan des Ganzen“ und zur „Grundlage“ vieler Stadt-Beschreibungen wird (Michał Głowiński: *Mythen in Verkleidung. Dionysos, Narziß, Prometheus, Marchot, Labyrinth*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005, S. 207-220): die Städte in der Literatur werden zu echten Stadtlabyrinth. Trotz zahlreicher Verweise auf architektonische und topologische Aspekte bleibt Głowińskis Labyrinth-Begriff letztlich metaphorisch; ich hingegen beziehe ihn vor allem auf die *Histoire*- und weniger auf die *Discours*-Ebene der Texte oder eine primär symbolische Lesart.

13 So Ecos Dreiteilung der Labyrinth-Typen in der *Postille a ‚Il nome della rosa‘*.

14 Allein Umberto Eco fügt *Il nome della rosa* einen exakten Bauplan des Bibliothekslabyrinths bei.