

Aneta Jachimowicz

Katedra Filologii Germańskiej

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

MODERNITÄT EINES MYTHOS. DIE LABYRINTHMETAPHER IN FRIEDRICH DÜRRENMATTS BALLADE *MINOTAURUS*¹

Key words: labyrinth, metaphor, myth, Minotaur, Friedrich Dürrenmatt

Dem Labyrinth kommt in der Kulturgeschichte eine besondere Bedeutung zu. Sowohl Literatur als auch Architektur bevorzugten das Labyrinthische und suchten nach neuer ästhetischer Darstellbarkeit dieses Motivs. Das Labyrinth verlockt durch seine Vieldeutigkeit und Vielgestaltigkeit, die bis heute für seine Konjunktur sorgen. Ursprünglich galt es als ein Einweglabyrinth, später als hoffnungsloser und tödlicher Raum, dessen Gänge spiral- oder quadratförmig, zwei- oder dreidimensional in die Irre führten oder hermetisch und kunstvoll verschlungen waren. Das Verirren in diesem System mit Wegeverzweigungen, Kreuzungen und Sackgassen war der Sinn der Anlage. In der Mitte des Rätsels lauerte der Tod, das Verbotene, das im griechischen Mythos vom Minotaurus, einem Stiermenschen, versinnbildlicht war. Den Blicken der Menschen entzogen, da er den König Minos an einen frevelhaften Sündenfall seiner Frau Pasiphae erinnerte, die dieses Wunderwesen nach der Vereinigung mit einem Poseidon geweihten weißen Stier gebar, lebte die Missgeburt im labyrinthischen Gefängnis und verlangte jede acht Jahre Mädchen und Jungen als Opfer.

Seit der Renaissance galt das Labyrinth als Irrgarten, in dem der Verirrte zwischen zahlreichen Auswegen entscheiden musste und in dem nur ein Ausgang richtig war und zum Ziel führte. Dieser Irrgarten ohne Zentrum war ein Ausdruck der zeitgenössischen Kondition der Menschen, denen es deutlicher als je zuvor

¹ Der Beitrag ist eine bearbeitete Fassung des Referats, das auf der Konferenz „Mythen (in) der Literatur“ (17.–19. September 2010), organisiert vom Institut für Germanistik der Jagiellonen Universität in Krakau, präsentiert wurde. Der Artikel erscheint nach Absprache mit den Organisatoren der Tagung.

bewusst geworden war, dass es mehr als eine Handlungsmöglichkeit gibt.² Darüber hinaus folgte der Labyrinthgänger einer überschaubaren Richtig-Falsch-Regel, die es in der Außenwelt nicht gibt, so dass das Labyrinth eine „Entlastung vom Realitätsdruck“³ geboten hat. Damit war das Labyrinth immer noch ein Ort des Schreckens und Spiels, auch wenn sein spielerischer Aspekt „als amüsanter und intellektuell anspruchsvoller Zeitvertreib“⁴ im 16. und 17. Jahrhundert der tieferen Weg-Symbolik zwischen Diesseits und Jenseits, Gut und Böse untergeordnet war. Es ist aber nicht einfach zu entscheiden, wo in der Kulturgeschichte das Spielerische eines Labyrinths aufhört und der Ernst anfängt. Mal ist das Labyrinth ein Ort der Ausschließung, der Dunkelheit und der Verlorenheit, mal einer des Liebesspiels (*labyrinth d'amore*) oder gar der Sünde.⁵ Mal gilt es als ein Deutungsmuster für die Regeln der Welt, mal als ein Sinnbild des Selbstverlustes oder des Zu-sich-Findens. Für einige führte das Labyrinth durch das Motiv des Tanzes, das seit der Antike mit dem Labyrinth untrennbar verbunden ist, zum Teufel und für andere zu Gott.⁶ Die Umwandlungen und die Rezeption des Labyrinths ließen manche Kultur- und Literaturforscher urteilen, dass

das Labyrinth im Verlaufe der Geschichte, d.h. im Zuge von Säkularisierung und Entmythisierung, immer deutlicher an ästhetischer Autonomie gewinnt.⁷

Diese These wird auf das Ende der 70er Jahre von Roland Barthes formulierte Urteil gestützt, dass die metaphorische Funktion des Labyrinths im Verlaufe der Zeit immer mehr verblasst.⁸ Das Labyrinth als Garten, Konstruktion oder Spiel entspreche somit einer empirischen Realität und diene lediglich der Ästhetik. Während das Labyrinth seit der Antike bis zur Avantgarde des 20. Jahrhunderts als ein architektonisches Bauwerk betrachtet und zugleich metaphorisch verwendet wurde, reduziere es die Moderne (und verstärkt die Postmoderne) zum bloßen

² Vgl. H.R. Brittnacher, R.-P. Janz, *Einleitung*, in: *Labyrinth und Spiel. Umdeutungen eines Mythos*, hrsg. von H.R. Brittnacher, R.-P. Janz, Göttingen 2007, S. 8.

³ *Ibidem*, S. 11.

⁴ H. Kern, *Labyrinthe, Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München 1982, S. 343.

⁵ Mehr über die frühneuzeitlichen Liebeslabyrinthe siehe: V. von Flemming, *Liebeslabyrinth – zu den Metamorphosen einer Metapher*, in: *Labyrinth und Spiel ...*, S. 75–112.

⁶ Zu erwähnen gilt hier der Tanz und das Spiel auf dem auf dem Fußboden abgebildeten Labyrinth in der Kathedrale von Auxerr (Frankreich), wo trotz kirchlicher Tanz- und Spielverbote vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit hinein an hohen Kirchenfesten oder Festtagen ein religiöses Ballspiel mit Tanz und Gesang praktiziert wurde. Mehr dazu in dem sehr aufschlussreichen Beitrag von U. Zellmann, *Lesus erat: Tanz und Spiel auf dem Labyrinth in der Kathedrale von Auxerre*, in: *Labyrinth und Spiel ...*, S. 36–74. Die Autorin dieses Beitrages rekonstruiert durch das umfangreiche Quellenmaterial die Geschichte dieses Rituals.

⁷ M. Schmeling, *Narrativer Konstruktivismus in den Labyrinthen der Postmoderne. Undine Gruenter, Lars Gustafsson und Felix Philipp Ingold*, in: *Labyrinth und Spiel ...*, S. 252.

⁸ Vgl. R. Barthes, *Die Metapher des Labyrinths, Interdisziplinäre Untersuchungen, Seminar 1978–1979*, in: *idem, Die Vorbereitung des Romans. Vorlesungen am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, hrsg. von E. Marty, Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von N. Leger, übers. von H. Brühmann, Frankfurt a. M. 2008, S. 185–204.

ästhetischen Spiel. Als Beispiel dazu werden die als touristische Attraktion geltenden Irrgarten-Labyrinth in den Maisfeldern genannt sowie die komplizierten narrativen Strukturen der Texte, in deren Verschachtelungen und Rückverweisen der Erzählfaden verloren zu gehen droht. Der Minotaurus überlebt dagegen lediglich als zeichnerische Übung (Picasso, Surrealisten) und das Labyrinth in den spielerischen, romanesken Formen, die ihm strukturmimetisch folgen.⁹ Die folgenden Überlegungen gelten dem Labyrinth und den labyrinthischen Schreib- und Erzählweisen in der (Post)Moderne. Mein Augenmerk richtet sich insbesondere der *Minotaurus*-Ballade von Dürrenmatt, an deren Beispiel ich zu zeigen versuche, dass moderne Labyrinth-Variationen sich nicht ausschließlich auf das Ästhetisch-Spielerische beschränken und dass ihnen keinesfalls die metaphorische Qualität entzogen ist. Darüber hinaus wäre zu überlegen, wofür das Spielerisch-Labyrinthische der modernen bzw. postmodernen Texte steht. Dies ist von Belang, um die metaphorische Relevanz dieser Texte zu erschließen. Um diese Frage zu beantworten, wende ich mich anschließend den Texten zu, die thematisch und strukturell durch die Umwegigkeit ihres Erzählvorgangs als eine Allegorie der postmodernen Texte schlechthin gelten können.

Der im Jahre 1985 veröffentlichte und mit neun Tuschezeichnungen des Autors versehene Prosa-Text *Minotaurus* von Friedrich Dürrenmatt ist eine poetische Variante des bekannten Mythos in Balladenform. Nicht unberechtigt trägt diese Neubearbeitung des mythischen Stoffes den Untertitel *Ballade*, denn Dürrenmatt knüpft mit dem vom Tanz geprägten Inhalt seines Textes an die ursprüngliche Bedeutung der Ballade als eines Tanzliedes (spätlateinisch ballare „tanzen“) an.¹⁰ Darüber hinaus stellt die Erzählung die Verbindung des Labyrinths mit dem Tanz wieder her – einen verlorenen Nexus, der seinen Ursprung im mythischen Labyrinth von Knossos hat.¹¹ Auch thematisch impliziert Dürrenmatts Text eine Ballade, denn in ihm treffen menschliche Emotionen wie „Liebe und Hass, Verrat und Tod“ zusammen.¹² Wie diesen Ausführungen zu entnehmen ist, trägt der Untertitel selbst einen labyrinthischen Keim in sich. Dürrenmatt behält in seiner Neubearbeitung die Gestalten der mythischen Überlieferung: Auch hier wird vom Sündenfall Pasiphaes berichtet, vom Auftrag Dädalus', das Labyrinth zu erbauen, „um die Menschen vor dem Wesen und das Wesen vor den Menschen zu schützen“,¹³

⁹ M. Schmeling, op. cit., S. 253–254.

¹⁰ Vgl. K. Andresen, *Der Mensch ein Tier, das Tier ein Mensch? Reflexionen zu „Minotaurus. Eine Ballade“ von Friedrich Dürrenmatt*, Revista de Filologia Alemana 2004, Bd. 12, S. 104.

¹¹ Die Verbindung des Labyrinths mit dem Tanz hängt mit Theseus' Sieg über den Minotaurus und mit der Entbindung der Athener von der Tributpflicht zusammen. Theseus als Befreier der Stadt bekräftigt seinen Sieg durch eine Feier. Je nach antiker Quelle wird der Siegestanz entweder noch auf Kreta oder auf einer Station seiner Rückkehr nach Athen (z.B. wird Delos genannt) veranstaltet. Die Konstellation von Labyrinth und Tanz in unterschiedlicher Bewertung erscheint bei Homer, Kallimachos und Plutarch. Vgl. M. Vöhler, *Labyrinth und Tanz im Theseusmythos*, in: *Labyrinth und Spiel ...*, S. 19–35.

¹² R.-P. Janz, *Umwege und Abschweifungen. Schreibweisen in der literarischen Moderne (Robert Walser, Friedrich Dürrenmatt)*, in: *Labyrinth und Spiel ...*, S. 189.

¹³ F. Dürrenmatt, *Minotaurus. Eine Ballade*, in: idem, *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Erzählungen*, Zürich 1988, S. 429.

sowie von Theseus, der mit Hilfe von Ariadnes Wollknäuel sich im Labyrinth zurechtfindet und den Minotaurus erschlägt. Anders als im griechischen Mythos ist die Erzählperspektive, denn das Leben des Minotaurus wird nicht aus der Perspektive des griechischen Helden Theseus wiedergegeben, der als Befreier und späterer „Gründungsheros der athenischen Demokratie“¹⁴ die Erzählperspektive für sich beanspruchen könnte, sondern aus der Sicht des im Labyrinth eingesperrten Minotaurus. Damit widerspricht Dürrenmatt einer Tradition und eröffnet, was Rolf-Peter Janz mit Recht bemerkt, „neue Möglichkeiten, den Mythos zu aktualisieren“.¹⁵ Dürrenmatts stoffliche Übernahme ist eine kritische und weiterdenkende Neuinterpretation des Originals, die einen zeitgenössischen Einklang in sich trägt und sich damit dem antiken Mythos entzieht. In der Ballade wird die Entwicklung des Tiermenschens Minotaurus von „einer tierisch-unbewussten zu einer sich selbst werdenden Existenz“¹⁶ geschildert. Die mythische Geschichte wandelt sich von der Erzählung von einem blutgierigen und menschenfressenden Monster und seinem heldenhaften Besieger zu einer Geschichte von einem orientierungslosen Opfer undurchschaubarer Zustände und seinem erwachenden Menschheitsbewusstsein. Durch empathische Schilderung der Geschehnisse aus der Perspektive des identitätssuchenden Stiermenschens, der nach jahrelanger Vereinsamung zum Mensch-Sein erwacht, wird dem Minotaurus das Anrecht auf mitfühlendes Erleben zugesprochen. Demgegenüber wertet Dürrenmatt die sagenhaften Heldentaten des Besiegers des Stiermenschens um. Um das Monster töten zu können, bedient sich Theseus einer hinterlistigen Täuschung – er verbirgt sich hinter einer Stiermaske und mit einem versteckten Dolch nähert er sich dem Minotaurus, der

in die geöffneten Arme des anderen stürzte, im Vertrauen darauf, einen Freund gefunden zu haben, ein Wesen wie er.¹⁷

Indem Theseus dem ahnungslosen Stiermenschens (nicht mehr so heroisch wie es der antike Mythos will) das Messer in den Rücken stößt, wird er nicht zum Besieger, sondern zum Mörder, der Minotaurus dagegen zum Opfer. Der theseuskritische Charakter des Textes ist nicht zu übersehen. Das Streben des Minotaurus nach Menschwerdung und sein Identitätsprozess, den Dürrenmatt dem „Genre des Entwicklungsromans“ zugeordnet hat,¹⁸ wird durch einen Menschen verhindert. Der positiven Wertung des Ungeheuers, der davon träumt, ein Mensch zu werden, steht also eine gesellschaftskritische gegenüber. Dürrenmatt scheint mit seiner Neuinterpretation des Mythos zu fragen, wer von den beiden Gestalten humanes Potenzial und wer menschliche Bestialität in sich trägt. Obwohl diese Frage im Kontext der Ballade nur rhetorisch ist, führt sie zu der kulturgeschichtlichen

¹⁴ M. Vöhler, op. cit., S. 19.

¹⁵ R.-P. Janz, op. cit., S. 189–190.

¹⁶ S. Schu, „Minotaurus wollte unbewusst ein Mensch werden...“ – Friedrich Dürrenmatts Kritische Adaption des Minotaurus-Mythos, *Amaltea. Revista de mitokritica* 2009, Bd. 1, S. 228.

¹⁷ F. Dürrenmatt, op. cit., S. 446.

¹⁸ S. Schu, op. cit., S. 229.

Umwertung der Werte schlechthin. Diese Infragestellung des gängigen Mythos impliziert die Relativierung der in der Kulturgeschichte tief verankerten Anschauungen und bewegt zu einer Revision der üblichen Richtig-Falsch-Urteile, wer glorreich und wer bestialisch ist. Für Dürrenmatts Ballade ist der Minotaurus-Mythos also nicht nur ein Konstruktionsmuster, an dessen Grundlage ein ästhetisches Spiel vorangetrieben wird, sondern vielmehr ein Antrieb für eine aktuelle und diskursive Kulturkritik.

Die metaphorische Qualität kommt selbst dem Labyrinth zu. Dürrenmatt potenziert die Kompliziertheit des Irrgartens, indem er ihn als Spiegellabyrinth mit „unzählige[n] in sich verschachtelte[n] Wänden aus Glas“¹⁹ konzipiert, in dem das Wesen

nicht nur seinem Spiegelbild gegenüberkauerete, sondern auch den Spiegelbildern seiner Spiegelbilder. Es sah unermesslich viele Wesen, wie es eines war, vor sich, und wie es sich herumdrehte, um sie nicht mehr zu sehen, unermesslich viele ihm gleiche Wesen wiederum vor sich.²⁰

Anfangs erkennt der Minotaurus in den Spiegelbildern sein eigenes Ich nicht, sondern vermutet, „ein Wesen unter vielen gleichen Wesen zu sein“,²¹ was davon zeugt, dass er als Tier nicht imstande ist, das Lacanische Spiegelstadium als Phase der menschlichen Entwicklung durchzumachen.²² In dieser naiven Freude, nicht allein, sondern ein „Anführer“ oder ein „Gott“ zu sein, tanzt er mit seinen Spiegelbildern,

die teils spiegelverkehrt, teils als Spiegelbilder von Spiegelbildern mit dem Wesen identisch und wiederum als Spiegelbilder von Spiegelbildern von Spiegelbildern spiegelverkehrt waren, bis sie sich im Unendlichen verloren.²³

Das Spiegellabyrinth ist nicht nur ein Labyrinth aus Glas, dessen Funktion ist, den Minotaurus typographisch zu desorientieren, sondern auch ein Ort, in dem durch das Multiplizieren des eigenen Abbildes die Selbsterkenntnis erschwert wird. Dürrenmatt bereichert damit das mythische Labyrinth um den psychologischen Aspekt, der im Original fehlt. Dem Spiegellabyrinth kommt also eine figurative Eigenschaft zu: Indem der Minotaurus als ein zwischen seinen eigenen Abbildungen verlorenes Wesen dargestellt wird, wird die zeitgenössische Kondition der Menschen im Zeitalter der Simulakra thematisiert. Wie in der Simulationstheorie von Baudrillard wird für den Minotaurus die Differenz von Realität und Fiktion,

¹⁹ F. Dürrenmatt, op. cit., S. 439.

²⁰ Ibidem, S. 429.

²¹ Ibidem, S. 430.

²² Auf dieses Spiegelstadium von Lacan machte bereits Sabine Schu aufmerksam, wobei sie im späteren Selbsterkennen des Minotaurus im Spiegelbild eine Bestätigung ihrer These sah, dass Dürrenmatts Text nach dem Muster eines Entwicklungsromans konzipiert sei. Vgl. S. Schu, op. cit., S. 230. Dagegen ist aber einzuwenden, dass dem Minotaurus die Unwirklichkeit seiner Abbildungen nicht mithilfe der Spiegel, sondern im Traum gewahrt wird.

²³ F. Dürrenmatt, op. cit., S. 431.

Urbild und Abbild aufgelöst.²⁴ Im Unterschied aber zu dem vom Baudrillard postulierten posthistorischen Geisteszustand eines Menschen, dem das Urbild in der Fülle der Vervielfältigungen abhanden gekommen ist, erkennt sich das Ungeheuer als der Anführer der reflektierten Minotauren und kommt sich unter den zahlreichen Widerspiegelungen der Selbstbilder wie ein „monströser Vater seiner selbst“²⁵ vor.

Und obwohl der vom Spiegelmedium desorientierte Stiermensch später einen mentalen Fortschritt durchmachen und die Illusion der Spiegelbilder erkennen wird, steht er bildlich in dieser ersten Phase seines Entwicklungsprozesses für den in der unendlichen Reproduktion der Multimedien konfusen Menschen. Die Fülle der Spiegelbilder, in denen sich andere Spiegelbilder ins Unendliche widerspiegeln, verweisen aber nicht nur auf eine Identitätskrise des Menschen der Moderne, sondern auch auf die zentrale These der Poststrukturalisten, die besagt, dass ein Zeichen keine Einheit aus Signifikat und Signifikant sei. Das Bezeichnende gibt nicht das Bezeichnete preis, wie etwa ein Spiegel ein Bild wiedergibt. Die Zeichen verweisen immer nur auf andere Zeichen, so dass wir uns in einer endlosen Signifikantenkette bewegen. Mit seinem Spiegellabyrinth schaltet sich Dürrenmatt also auch in den poststrukturalistischen Diskurs ein und drückt damit seinen erkenntnistheoretischen Skeptizismus aus.

Darin erschöpft sich aber die Funktion des Dürrenmattschen Labyrinths nicht. Die Illusion der Spiegelwirklichkeit macht den Minotaurus glücklich und bestärkt ihn in dem Gefühl, nicht allein zu sein. Derselbe Ort, in dem der Stiermensch später zu sich selbst finden wird, was ihn das Leben kostet, ist auch sein Schutz. Durch diesen Doppelcharakter des Labyrinths bereichert Dürrenmatt den gängigen Mythos: Vom Außen gilt die Konstruktion von Dädalus als Gefängnis, von Innen als Schutzraum des „Aus- und Eingestoßenen“.²⁶ Diese Mehrfachkodierung des Labyrinths, in dem gleichzeitig ein „Abgrenzungs-, Ichfindungs-, (Selbst)Definitionsprozess“ realisiert wird,²⁷ weist auf den postmodernen Aspekt dieses Textes hin. Darüberhinaus erscheint das Labyrinth in der Fassung Dürrenmatts nicht nur als ein architektonisches Bauwerk, ein Ort des Schreckens und des Todes, wie es der Mythos will, sondern als ein Ort der Initiation und des Identitätsfindens. Schließlich erkennt der Minotaurus, dass die Spiegelwände seine eigene Gestalt reflektieren, und „dass es seinetwegen das Labyrinth gab“,²⁸ damit

²⁴ Die Simulationstheorie Baudrillard bezieht sich auf den postmodernen Stand der Dinge. Durch wiederholte mediale Übertragung der Informationen hat man den allgemeinen Überblick verloren und man ist nicht mehr imstande, das Imaginäre und Reale voneinander zu trennen. Demzufolge ist die heutige Wirklichkeit eine „Hyperrealität“, in der der Unterschied zwischen Realität und Reproduktion, Wirklichkeit und Kunst verwischt ist. Vgl. J. Baudrillard, *Die Simulation*, in: *Wege der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von W. Welsch, Berlin 1994, S. 159.

²⁵ F. Dürrenmatt, op. cit., S. 431.

²⁶ Ibidem, S. 443.

²⁷ H. Kern, op. cit., S. 29.

²⁸ F. Dürrenmatt, op. cit., S. 443.

die Welt in Ordnung bleibe und nicht zum Labyrinth werde und damit ins Chaos zurückfalle, aus dem sie entstanden ist.²⁹

Was aber im Labyrinth entsorgt wird, passiert in der Außenwelt:

Die gegen ihn [Minotaurus] verfügte gesellschaftliche Praxis der Ein- und Ausschließung erweist sich als erfolglos, denn im Labyrinth findet eben das statt, was in der Welt geschieht. [...] Das Labyrinth, so Dürrenmatts Deutung des antiken Mythos, wird nach wie vor gebraucht, denn in ihm entsorgt die Gesellschaft, was ihre Ordnung bedrohen könnte. Es wird nicht nur für den Minotaurus gebaut. Das ist einer der Gründe, warum bis in die Gegenwart dieser Ort zitiert wird. Die Topographie des Labyrinths kann [...] als Modell dienen für das, was ausgesetzt werden soll. Die Vorgänge in diesem Raum gewinnen aber eine eigene Dynamik und reflektieren das, was in der vermeintlich wohlgeordneten Welt geschieht.³⁰

Dürrenmatt wertet in seinem Mythos auch die Kunstauffassung um: Die Kunst (hier: der Tanz) überwindet nicht den Tod und sie ist nicht mehr nur den Menschen vorbehalten. Für Minotaurus ist der Tanz Ausdruck humanen Daseins und eine Kommunikationsart. In der Tat ist dieser Tanz „der Corrida de Toros nachempfunden“,³¹ in der der Stiermensch als Opfer prädestiniert ist. Außer Minotaurus tanzt in Dürrenmatts Fassung nur seine Halbschwester Ariadne, die ins Labyrinth eindringt und „tanzend, fast zärtlich“³² den Wollknäuel um die Hörner des schlafenden Minotaurus wickelt, damit Theseus den Weg zu Minotaurus findet und nicht, wie im gängigen Mythos, nach der Besiegung des Ungeheuers aus dem Labyrinth hinausfindet. Auch Theseus animiert den Minotaurus durch das tanzähnliche Schwenken seines Mantels zum Tanz. An Ariadnes und Theseus' hinterlistiger Tat wird die Ambivalenz des Tanzes offensichtlich: Während der Tanz dem Minotaurus menschlich-positive Züge verleiht, wird er von Ariadne und Theseus zwecks der todbringenden Täuschung instrumentalisiert. Dürrenmatt bereichert damit das Ariadne-Motiv: Mit ihrer raffiniert gespielten Sanftmut hilft die Schwester dem Athener sein Opfer zu erschlagen, um später von ihrem Geliebten, wie es dem Mythos zu entnehmen ist, wie eine Dirne verlassen zu werden.³³ Die frauenkritische Lesart des Ariadne-Motivs scheint aber für Dürrenmatts Mythosfassung irrelevant zu sein. Mehr wird dadurch der familiäre Bezug und die moralische Verantwortung akzentuiert, die in der modernen Welt ihre Identifikationskraft verloren haben und kein Äquivalent mehr für Liebe und Güte sind.

Die Synthese formulierend kann konstatiert werden, dass die Monotaurus-Ballade dem Labyrinth seine metaphorische Qualität nicht entzieht. Der Schweizer Autor codiert die Labyrinth-Erfahrung um bzw. aktualisiert sie. Durch seine

²⁹ Ibidem, S. 444.

³⁰ R.-P. Janz, op. cit., S. 192.

³¹ K. Andresen, op. cit., S. 105.

³² F. Dürrenmatt, op. cit., S. 444.

³³ Der Dionysosmythos, in dem Ariadne als Göttin und die Gemahlin von Dionysos dargestellt ist, wird hier nicht vorausgedeutet. Laut des Mythos nahm Dionysos die Tochter des Minos zu seiner Frau, nachdem sie im Schlaf von Theseus verlassen worden war.

Vielschichtigkeit bietet der Text ein breites Spektrum verschiedener Lesarten an. Er wurde bereits als ein Gleichnis über „das technische Wirken der Naturwissenschaften, die den Menschen nicht in ihr Kalkül miteinbeziehen“³⁴ und als eine Parabel „über die Einsamkeit des Tieres“ oder die „Lebensbedingungen der Tiere in der hochtechnologisierten Gesellschaft“³⁵ gelesen. Für einige entlarvt dieser Text „menschliche Bestialität“,³⁶ für andere karikiert er die Erkenntnisformen der modernen Wissenschaft,³⁷ oder reaktiviert das Labyrinth als den Schauplatz des Schreckens und widerspricht

den traditionellen Erwartungen an das humane Potenzial des Spiels als Selbstentfaltung.³⁸

Die figurativen Bedeutungen der Minotaurus-Ballade erschöpfen sich daran nicht und werden – möchte man sagen – wie im Labyrinth der Lesarten den Leser in die Irre führen. Zu den bereits genannten Deutungen des Textes möchte ich noch eine hinzufügen: *Minotaurus. Eine Ballade* macht den postmodernen Zweifel am Projekt der Aufklärung deutlich. Minotaurus versinnbildlicht einen Menschen auf der Suche nach einem humanen Leben, das sich im Zusammenstoß mit den Machtstrukturen als Utopie entlarvt. Dürrenmatt bezweifelt mit seiner gescheiterten Minotaurus-Gestalt die Identifikationskraft der sog. „großen Metaerzählungen“³⁹ der neuzeitlichen Moderne. Diese von der Neuzeit hervorgebrachten Utopie-Projekte sind die Emanzipation der Menschheit (Aufklärung) und das Zu-sich-selbst-Finden des Geistes (Idealismus). Das Spiegellabyrinth ist ein Bild der postmodernen Wirklichkeit, denn es steht figurativ für die Orientierungslosigkeit des menschlichen Bewusstseins. Minotaurus erlangt zwar eine höhere Bewusstseinsebene, aber nicht als Mensch, sondern erst in dem Moment, wenn er sich selbst als Minotaurus zu akzeptieren lernt. Auch durch die Postmoderne wird die Akzeptanz der Einsicht davon gekennzeichnet, dass die Leitideen der Moderne, die auf das Ganze fokussiert sind, unmöglich zu realisieren sind.⁴⁰ Die Postmoderne hat „den Trug der Ganzheit durchschaut“⁴¹ und, statt über den Verlust der kulturellen Einheit zu trauern, gelernt, deren Vielheit zu erkennen und anzuerken-

³⁴ K. Andresen, op. cit., S. 107.

³⁵ Ibidem, S. 108.

³⁶ S. Schu, op. cit., S. 240.

³⁷ Vgl. M. Schmitz-Emans, *Dädalus als Minotaurus. Zu Labyrinth-Motiv und Sprachreflexion bei Kafka und Dürrenmatt*, Zeitschrift für Germanistik 1993, Bd. 3, S. 534.

³⁸ R.-P. Janz, op. cit., S. 194.

³⁹ Erinnert sei hier an Lyotards These vom Ende der großen Metaerzählungen, in dem er den Anbeginn der Postmoderne gesehen hat. Vgl. J.-F. Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz–Wien 1986, S. 14.

⁴⁰ Vgl. W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987, S. 175. Der Zweifel an der Totalität war auch für die Modernisten kennzeichnend, doch die Modernisten trauerten darum, die kulturelle Einheit verloren zu haben und sie strebten danach, die Einheit wiederzugewinnen. Somit setzt schon allein der Abschied vom Glauben an Totalität keine zeitliche Zäsur für den Aufbruch der Postmoderne, denn solange die Auflösung der Ganzheit als Verlust erfahren wird, befinden wir uns in der Moderne und erst wenn dieser Abschied positiv wahrgenommen wird, kann man über die Postmoderne sprechen.

⁴¹ Ibidem, S. 172.

nen. Um dieser Unmöglichkeit des Ganzen in der Literatur Ausdruck zu geben, bevorzugt sie Karneval und Chaos, das Periphere und „organische Schlamperei“⁴² sowie das dezentrierte und nicht-lineare Erzählen, für das die Bilder des Labyrinths und des Rhizoms⁴³ gefunden worden sind. Auch Dürrenmatts Minotaurus-Ballade erzählt nicht nur vom Labyrinth, sondern zeigt sich auch in ihrer Struktur und Sprache bereits seit dem ersten Satz, der mit zahlreichen Verschachtelungen die ganze erste Seite in Anspruch nimmt, als Labyrinth. Der Text besteht lediglich aus einem einzigen Abschnitt, der typographisch eine geschlossene Einheit des Labyrinths mit nur einem Ein- und Ausgang impliziert. Eine Vielzahl von „Vielleicht“-Partikeln,⁴⁴ Wiederholungen⁴⁵ und Aufzählungen weist auf die Hin- und Her-Bewegungen eines Labyrinthgängers hin, so dass sich der Leser quasi „theseushaft“ vorkommt. Auch die Intertextualität dieses Textes partizipiert am Labyrinth, als Struktur der literarischen Verweise und Anspielungen. Der Ballade fehlt aber der stark ausgeprägte selbstreferenzielle Charakter und die chaotisch-labyrinthische Narration, die in postmodernen Texten die Krise der Erzählbarkeit und die Mimesistheorien in Frage stellen.⁴⁶ Nichtsdestoweniger erscheint die Minotaurus-Ballade als ein postmoderner Text, denn wie der Schweizer Schriftstellerkollege und Freund Dürrenmatts Hugo Loetscher feststellte:

Dürrenmatt hat „the worst case“, die unerlässliche Größe jeder wissenschaftlichen Computersimulation, in das Planspiel und Modellentwerfen seines Schreibens einbezogen. Das prägt seine Modernität. Er war postmodern, bevor es ein Wort dafür gab. Aber er war nicht ein Vorläufer der Beliebigkeit.⁴⁷

Gegenwärtige Labyrinth-Vorstellungen dienen nicht dem Prinzip der Beliebigkeit und sind nicht nur ein Ausdruck der ästhetischen Autonomie. Sie greifen in die Tiefendimensionen menschlicher Werte, auch wenn sie diese Werte bloßstellen oder umwerten. Nietzsches Umdeutung des antiken Mythos, in der sich der Philosoph auf das Theseus-Ariadne-Dionysos-Motiv konzentrierte, ist nicht nur als eine

⁴² P.M. Lützel, *Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart*, Neue Rundschau 1993, Bd. 1, S. 103.

⁴³ Das Bild des Rhizoms als Versinnbildlichung des verästelten Denkens stammt von den französischen Philosophen Deleuze und Guattari. Ein Rhizom, ursprünglich ein unterirdischer Wurzelstock, steht für Zerstreuung, Peripherie und das Labyrinthische. Das Rhizom-Labyrinth hat weder ein Zentrum noch eine Peripherie, noch einen Ausgang, denn es ist unendlich. Vgl. H.-J. Ortheil, *Texte im Spiegel von Texten. Postmoderne Literaturen*, in: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. Und 20. Jahrhundert*, hrsg. von R. Grimminger u.a., Hamburg 1995, S. 803, 818.

⁴⁴ Vgl. F. Dürrenmatt, op. cit., S. 432.

⁴⁵ Ibidem, S. 437.

⁴⁶ Die labyrinthische Erzählweise ist keinesfalls ein Produkt der (Post)Moderne, denn bereits Sternes Lebenswerk *Tristram Shandy* steht bekanntlich für das Paradigma der nichtlinearen und selbstreflektierenden Narration, wodurch es zu einem „prä-postmodernen“ Roman erklärt wurde. Vgl. I. Hassan, *Postmoderne heute*, in: *Wege der Moderne*, S. 53. Die postmodernen Texte im Unterschied zu Sternes Roman schöpfen aus den Erfahrungen der Moderne und haben gelernt, diese Erfahrungen zu instrumentalisieren und mit ihnen in einen Dialog zu treten.

⁴⁷ H. Loetscher, *Labyrinth mit Zusammenhang*, in: *Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler*, hrsg. von U. Weber, A. von Planta, Zürich 1994, S. 11.

Verdichtung seines Verhältnisses zu Wagner und seiner Frau Cosima zu deuten, sondern vielmehr als eine Figuration der Vervollkommnung. Die metaphorische Qualität kommt auch späteren Labyrinth-Darstellungen zu. Robert Walsers Erzählung *Minotauros* (1926) macht aus dem Mythos „ein poetologisches Programm“⁴⁸ und setzt den Leser mit Theseus und den Text mit dem Labyrinth zusammen.

Wenn ich, was mir hier aus Wissen und Unbewusstheit entstanden ist, für ein Labyrinth halten kann, so tritt ja nun der Leser gleichsam theseushaft daraus hervor.⁴⁹

Der Leser ist für Walser ein sich überschätzender Labyrinthgänger, der meint „in der Attitüde eines selbstgewissen Hermeneuten“⁵⁰ aus einer solchen labyrinthischen Erzählung herauszufinden. Das Bücher-Labyrinth in der Erzählung *Die Bibliothek von Babel* (1941) von Borges erscheint als ein Gleichnis für das postmoderne Erzählen par excellence. Das Universum der imaginären Bibliothek steht für die Erkenntniskepsis, das Konzept der Intertextualität oder eine Kritik jeglicher Ideologien. Indem der Erzähler beharrlich auf der Existenz einer „Ordnung“ in der Unordnung der Bibliothek besteht,⁵¹ versinnbildlicht er einen totalitätssuchenden und der Utopie verfallenen Menschen, der stets glauben will, dass es einen Sinn des Lebens gebe. In Christoph Ransmayrs Kurzerzählung *Das Labyrinth* erscheint der Palast des gewalttätigen und tyrannischen Königs Minos selbst als Labyrinth. Der Machthaber, der in dem Kerker ein „Denkmal der Gerechtigkeit“⁵² errichten will, impliziert die Machtstrukturen, an denen Ransmayr heftige Kritik übt. Minos' Palast ist schon ein labyrinthisches Gefängnis, noch bevor sich die Notwendigkeit stellte, ein Labyrinth zu erbauen, und Minos selbst ist sein eigener Dädalus.⁵³

In den gegenwärtigen Labyrinth-Texten wird das Labyrinthische in ihre syntagmatische Struktur hineingetragen und damit auch ihre Poetizität, ja die Kunsthaftigkeit gesteigert. Doch das Labyrinth eröffnet immer noch neue Deutungsmöglichkeiten und breitet vor dem Leser weitere metaphorische Tiefendimensionen aus.

⁴⁸ H.R. Brittnacher, R.-P. Janz, op. cit., S. 15.

⁴⁹ R. Walser, *Minotauros*, in: idem, *Maskerade. Prosa aus der Berner Zeit 1927/28*, hrsg. von J. Greven, Genf 1968, S. 200.

⁵⁰ R.-P. Janz, op. cit., S. 194.

⁵¹ Vgl. J.L. Borges, *Die Bibliothek von Babel*, in: idem, *Gesammelte Werke. Erzählungen I*, München–Wien 1981, S. 154. Das Labyrinth ist eines der Lieblingsmotive von Borges. Es erscheint in solchen Erzählungen wie *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen, Ibn Hakkān al-Bokhari gestorben in seinem Labyrinth, Die zwei Könige und die zwei Labyrinthe*.

⁵² Ch. Ransmayr, *Das Labyrinth*, in: *Das Wasserzeichen der Poesie, oder: Die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen*, hrsg. von H.M. Enzensberger, Nördlingen 1985, S. 12.

⁵³ Vgl. U. Schmitzer, *Tomi, das Kaff, Echo, die Hure – Ovid und Christoph Ransmayr die Letzte Welt: eine doppelte Wirkungsgeschichte*, in: *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, hrsg. von B. Seidensticker, M. Vöhler, Berlin 2001, S. 282.

Summary

New Possibilities of Interpretation of a Myth. The Metaphor of Labyrinth in the Ballade *The Minotaur* by Friedrich Dürrenmatt

The main aim of this paper is to show that the labyrinth myth can still offer new possibilities of interpretation and spread diverse metaphorical dimensions before the reader even though the thesis is stated that its fading in its metaphorical function. Examining the example of the Minotaur-lay by Dürrenmatt it is shown that the modern labyrinth-variation is not solely limited to its aesthetic playfulness, but it should rather be understood as a pictorial response to the condition of the people living in the postmodern era.