

Texte und Labyrinth, Texte als Labyrinth. Komparatistische Perspektiven

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Ruhr University Bochum

ABSTRACT

Various and sometimes complex meanings have been attributed to labyrinthic spaces. There are different types of labyrinths, each of them a metaphor for different kinds of structures and experiences. Moreover, whatever is characterized as a labyrinth, can be regarded from different perspectives, as they are connected with the names of Minotaurus, Daedalus, and Theseus. The study analyses metaphorical interrelations between texts and labyrinths focussing on several examples of complex ('labyrinthical') textual structures: Jorge Luis Borges' "El Jardín de senderos que se bifurcan", Michael Ende's *Die unendliche Geschichte*, and Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. As these examples illustrate, the authors explore – by different means – the book's proper space as a labyrinth inviting the reader to follow its paths.

Labyrinth. Textual Structures. Book Labyrinth. Labyrinth Metaphors. Mirror.

I. ÜBER LABYRINTHISCHE RÄUME UND IHRE SEMANTIKEN

Diskurse über Labyrinth lösen ganz verschiedene und dabei teilweise widerstrebende Assoziationen aus. So ist das Labyrinth einerseits eine ganz alte Struktur und eines der ältesten ‚Denkbilder‘ in unserer Kultur (schon früh finden sich Hinweise auf seinen Gleichnischarakter), es wird aber andererseits auch oft als Sinnbild ganz modernespezifischer Erfahrungen verstanden und avancierte zu einem Lieblingskonzept der Postmoderne. Es ist einerseits Gleichnis einer Welt, in der sich der Mensch verirrt und bedroht fühlt, andererseits aber auch schon im antiken Mythos Inbegriff des sinnreichen Kunst-Werks – und in letzterer Eigenschaft bietet es bis heute Anlass zur ästhetischen Autoreflexion. Gerade in der Literatur des 20. Jahrhunderts verknüpfen sich inhaltlich-thematische Rekurse auf Labyrinthisches mit formalen Experimenten. Anlässlich des Sprechens über Labyrinth, des Erzählens und Kommentierens von Labyrinth entstehen Labyrinth aus Wörtern, Labyrinth aus Buchstaben, Buch-Labyrinth.¹ Im Modell des Labyrinths reflektiert sich bei diversen literarischen Autoren vor allem der literarische Text, und zwar als Folge der Einsicht in dessen unhintergehbare Komplexität und Vieldeutigkeit.

Labyrinth sind in verschiedenen Künsten, mit entsprechend verschiedenen

Materialien respektive im Medium verschiedener Darstellungsverfahren geschaffen worden: als graphische Strukturen auf Wänden, Gefäßen, Münzen und anderen Gebrauchsobjekten, als Gebäude oder Gebäudeteile, als Fußböden, als Gärten, als Zeichnungen in Handschriften, als Drucke, in jüngerer Zeit auch in neuen medialen Formen wie etwa als Lichtlabyrinth. Zwischen dem Labyrinth als architektonischer Struktur und dem Labyrinth als Tanzfigur besteht ohnehin eine Verbindung, insofern zu den kulturhistorisch frühen Aussagen über Labyrinth die Beschreibung eines labyrinthförmigen Tanzplatzes gehört, also eines im weiteren Sinn architektonischen Gebildes, das aber zum Tanzen angelegt war. Auch die rätselhaften sogenannten Trojaburgen in Nordeuropa sind als Schauplätze ritueller Tänze gedeutet worden.² Als graphische Figur ist das Labyrinth schon früh dokumentiert (vgl. Kern 24/25): zunächst, wie erwähnt, in Form von Felsritzungen (prähistorisch), dann auf Gefäßen, Münzen, Wänden und in römischer Zeit als Fußbodenmosaik (das dem Tanzplatz medial dann ähnlich ist). Im Mittelalter wird an die Form des römischen Mosaik-Labyrinths angeknüpft: Auch in Kirchen legt man Fußbodenlabyrinth an, und in Handschriften werden Labyrinth integriert.³

1.1 Typen des Labyrinths und ihre Gleichnispotentiale

Mit dem Labyrinth-Konzept assoziiert sind so gegensätzliche Vorstellungen wie Ordnung und Unordnung, Angst und Lust, Mythos und Ratio, Geburt und Tod, Selbstfindung und Selbstverlust. Das Wort „Labyrinth“ evoziert gleichermaßen die Erfahrung von planender Übersicht wie von Desorientierung. Denn Labyrinth, zumindest insofern sie von einem Dädalus gebaut wurden, sind einerseits planvoll konstruierte Gebilde: etwas, das man prinzipiell durchschauen kann, weil ein menschlicher Verstand es hervorgebracht hat. (Renaissance-Architekten haben das Labyrinth zum Symbol ihrer Zunft erhoben – aus Hochachtung vor der kreativen Intelligenz des dädalischen Konstrukteurs.) Andererseits verwirren sie denjenigen, der sie betritt, verweisen den Besucher also auf die Grenzen seiner intellektuellen Fähigkeit. Labyrinth sind Rätsel: In der frühen Neuzeit fungierten Labyrinth als Verschwiegenheits-Devisen, und mit ihnen verband sich stets der Gedanke bewusster Irreführung.⁴ Widersprüchliche Gefühle knüpfen sich an Labyrinthfahrten: Komplementär zur Labyrinth-Angst verhält sich die Lust am Labyrinth, am Wagnis, am Undurchschaubaren, an der möglichen Konfrontation mit einem mächtigen Gegner. Umberto Eco möchte die Diffusität des Labyrinthbegriffs wenigstens teilweise ausgleichen. Er unterscheidet daher drei Labyrinthtypen, die man tatsächlich voneinander unterscheiden sollte: erstens das lineare oder „univiale“ (Einweg-)Labyrinth (auch das „kretische“ oder das „klassische“ genannt): Hier ist der Labyrinthgänger zwar der Mühsal und Beängstigung ausgesetzt, aber verlaufen kann er sich nicht; zu seinem Weg gibt es ja keine Alternative. Erst die Renaissance gestaltet einen zweiten Typus: den Irrgarten. Hier steht der Wanderer immer wieder vor Alternativentscheidungen; es gibt meist nur einen Weg zum Zentrum sowie viele Sackgassen. (Der Irrgarten-Typus passt gut in die beginnende Neuzeit, die mit der Vorstellung lebt, Erfahrung heiße, Alternativen auszuprobieren. Er passt aber auch zu einer christlich moralischen Auslegung: Diese sieht im Labyrinth das Sinnbild einer Welt, in welcher

der Mensch sich immer wieder zwischen einem moralisch ‚richtigen‘ und einem moralisch ‚falschen‘ Weg entscheiden muss. Wo im Barock das Motiv vom Weltlabyrinth gestaltet wird, ist der Gedanke des irdischen Herumirrens zumindest implizit stets mit im Spiel: Der wahre Weg – den es gibt – wird durch die vielen scheinbaren Wege verdeckt.) Hinzukommt eine dritte Form, die Eco gleichfalls als labyrinthisch versteht und als „Netz“ oder „Rhizom“ bezeichnet. Hier kann jeder Punkt mit jedem anderen verbunden werden; der Wanderer kann prinzipiell gehen, wohin er will, aber ihm fehlt die Orientierung durch einen privilegierten Ort (Ziel, Zentrum).⁵ Für Eco geht es mit den drei Labyrinthtypen um differente Modelle der Erkenntnis. Die gesuchte Wahrheit wird repräsentiert durch das Zentrum oder Ziel. Liegt sie am Ende eines gewundenen, aber alternativlosen Weges? Erschließt sie sich nach dem Prinzip Versuch-und-Irrtum? Oder gibt es sie gar nicht?

I.2 Dädalus-, Theseus- oder Minotaurusperspektive

Es kommt ganz darauf an, aus welcher Sicht man Labyrinth betrachtet; auch das trägt zu ihrer Vieldeutigkeit bei. Ganz allgemein könnte man *die Minotaurus-, die Theseus- und die Dädalus-Perspektive unterscheiden*. Was für den Minotaurus ein Gefängnis ist, stellt für Theseus einen freiwillig aufgesuchten Ort der Bewährung dar. Aus der Dädalus-Perspektive ist das Labyrinth ein Dokument des Produktionswillens und der kreativen Intelligenz. Aber auch vom Blickpunkt des einzelnen mythologischen Protagonisten aus ist das Labyrinth nochmals doppeldeutig. Theseus ist in Gefahr – und darf sich doch auch bewähren: Risiko und Chance sind zwei Seiten einer Medaille. Für den Minotaurus ist das Labyrinth einerseits Kerker, andererseits Schutzraum; wo sollte er leben können, wenn nicht hier? Für Dädalus ist das Labyrinth eine Schöpfung, auf die er stolz sein kann, und zugleich eine, an die er (als Gefangener) gebunden wird – und damit spiegelt sich in der Beziehung des Baumeisters zu seinem Werk die Belastung, die alle Schöpfung für ihren Schöpfer bedeuten kann.

Labyrinthmotiv und Krisenerfahrung sind eng miteinander verknüpft – zum einen metaphorisch (vor allem, wenn das Labyrinth die Wahl zwischen verschiedenen Wegen anbietet), zum andern metonymisch: Die Begehung des Labyrinths bewirkt selbst eine Krisenerfahrung, sie kann gut oder schlecht ausgehen. Labyrinth verweisen symbolisch auf Initiationen. Insbesondere die Vorstellung vom Tod als Durchgangsstation auf dem Weg zu einem neuen Leben verbindet sich mit Labyrinth.

I.3 Gefängnis oder Tanzplatz?

Als vieldeutiges Gleichnis lädt das Labyrinth dazu ein, seine Semantisierungen fortzusetzen, seine Gleichnispotentiale zu erkunden und auszudehnen. Dafür ein Beispiel: Der Philosoph Kurt Röttgers hat in einer rezenten Abhandlung die „Arbeit am Mythos des Labyrinths“ (so der Titel der Abhandlung) fortgesetzt. Wolle man Mythen verstehen und verstehe man unter ‚verstehen‘ sinnvolle Anschlusshandlungen, so bedeute „Arbeit am Mythos“ notwendig, „selbst mythisch zu reden“. Unter dieser Prämisse setzt Röttgers beim Labyrinth als einer Tanzfigur an, die er als die älteste Ausprägung der Labyrinthfigur betrachtet. Die labyrinthische Tanzbewegung

sei – so das philosophisch-,mythische‘ – Argument, das Gegenteil einer „Methode“, sie sei weder zielorientiert noch geradlinig – und darum der auf Zielorientierungen und Geradlinigkeit bedachten Moderne unverständlich. Schon Dädalus, der Architekt, habe – so der ‚mythische‘ Diskurs weiter – diesen Tanz nicht mehr verstanden und das Labyrinth als „steinhartes Gehäuse“, als architektonisches Labyrinth, realisiert; dies dürfe die Ursache dafür sein, dass die Überlieferung behaupte, Dädalus habe sich im Labyrinth nicht zurechtgefunden.

Die Gegenüberstellung von Labyrinth als Tanzfigur und Labyrinth als Architektur dient Röttgers dazu, im Medium ‚mythischer‘ Rede zwei Haltungen und zwei Denkstile miteinander zu kontrastieren: ein ‚methodisches‘ Denken, das nach Gründen und Ursprüngen sucht, der ‚arché‘ zugewandt – und ein performatives, tanzendes Denken. Bauwerk versus Tanz: auch für die Beschreibung literarischer Gegenstände kann diese Gegenüberstellung vielleicht fruchtbar sein.

II. LABYRINTHISCHE TOPOGRAPHIEN IN DER LITERATUR

Labyrinth sind zum einen seit der Antike immer wieder zum Gegenstand literarischer Darstellung geworden – in Labyrinth-Geschichten finden sich manche Labyrinth-Beschreibungen, meist verbunden mit der Darstellung von Labyrinthgängen. Labyrinthische Topographien im engeren und weiteren Sinn sind vor allem prägend für viele Beispiele der Großstadtliteratur. Umberto Eco hat zudem die narrative Struktur des klassischen Kriminalromans mit dem Gang durch ein Labyrinth verglichen: Nach dem Prinzip von Versuch und Irrtum agiert der Detektiv, und der Leser wird in Sackgassen falscher Hypothesen geführt, bevor das Ziel – die Aufklärung des Falles – endlich erreicht ist.

Labyrinth haben aber auch als Strukturmodelle literarischer Texte gedient – am evidentesten im Fall solcher Textgebilde, die durch ihre sichtbare Gestalt die Form von Labyrinth annehmen. In mehr als einer Hinsicht also können Texte ‚labyrinthisch‘ sein. ‚Labyrinthisch‘ wirken Texte, die in buchstäblichem wie im übertragenen Sinn auf dem Strukturprinzip der ‚Verzweigung‘, der Wahl zwischen Alternativen, beruhen. Dies gilt für solche Texte, die dem Leser selbst überlassen, in welcher Reihenfolge er die Textteile liest. Als ‚Labyrinth‘-Texte sind Texte auch dann charakterisierbar, wenn sie den Leser beim Lesen zum wiederholten ‚Richtungswechsel‘ nötigen. Viele Visualtexte sind nicht-linear konstruiert, sondern führen den Blick in verschiedene Richtungen. Andere Texte verführen den Leser zum Hin- und Herblättern, zum nicht-linearen Hin- und Her-Springen im Buch.

Im Mittelalter erfolgt eine Zusammenführung der antiken Konzeption des graphischen Labyrinths mit textgestalterischen Verfahren, die als ‚labyrinthisch‘ beschrieben werden können. Schon in der Reparaturbasilika in Orléansville, Algier (4. Jahrhundert) findet sich ein wichtiges Dokument dafür: Hier ist ein Fußboden im Stil römischer Fußbodenlabyrinth gestaltet.

Zu einem neuerlich vertieften Interesse an Spielformen labyrinthischer Textgestaltung wie überhaupt an Formen visueller Textgestaltung kommt es im 20. Jahrhundert. Formal knüpfen die Labyrinthgedichte des 20. Jahrhunderts immer wieder an alte, teilweise bis in die Antike zurückreichende Formen an. In der jüngeren Li-

teratur werden Labyrinth im Zusammenhang mit entsprechenden Inhalten zudem zu Modellen der Buchgestaltung: Die Erkundung der Räumlichkeit des Buchs wird dann zum intellektuellen wie auch physischen Labyrinth-Gang für den Leser.

In der Erzählliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts hat das Konzept des Labyrinths viele Formen des Schreibens angeregt – vor allem des Experimentierens mit Modellen der Realität und (passend zum sich verzweigenden Weggeflecht) mit Modellen alternativer ‚Realitäten‘, miteinander rivalisierender Wirklichkeiten (im Plural). Dafür im folgenden einige Beispiele.

II.1 Jorge Luis Borges: „Der Garten der Pfade, die sich verzweigen“, „El Jardín de senderos que se bifurcan“, (1941)

Die Erzählungen des Argentiniers Jorge Luis Borges schildern diverse Labyrinth, wenn auch meist unkonventionelle. Borges' wichtigster Beitrag zur Geschichte des Schreibens über Labyrinth besteht wohl in der Verknüpfung der Konzepte des Labyrinths und des Textes bzw. des Buchs. Nicht nur, dass er Texte bzw. Bücher beschreibt, die Labyrinth sind, und Labyrinth, die aus Büchern bestehen – er gewinnt auch dem Konzept des ‚labyrinthischen Textes‘ – als eines nicht-linearen Textes, der vom Leser immer wieder ‚Richtungswechsel‘ fordert – neue Möglichkeiten ab. Die dekonstruktive Auseinandersetzung mit linearen Strukturen ist bei Borges motiviert durch seine kritische Auseinandersetzung mit dem Modell einer linear verlaufenden Zeit. Er setzt diesem Modell in seinen Gedanken- und Schreibexperimente gleich mehrere Alternativmodelle entgegen: Das Konzept einer zyklischen Zeit (diverse Texte greifen das Konzept einer ewigen Wiederkehr auf, von dem er sich aber auch distanziert; allerdings handeln viele Texte von Wiederholungen), das Konzept einer sich verzweigenden Zeit, in der alternative Geschichtsverläufe sich parallel abspielen, und das Konzept einer rein imaginären, ‚idealen‘, nichtexistenten Zeit.

Zu Richtungswechseln beim Lesen wird der Borges-Leser vor allem dann veranlasst, wenn sich in den Borges-Texten verschiedene Ebenen fiktiver Realität treffen und durchkreuzen, wenn Rahmen- und Binnengeschichten auf verschiedenen Niveaus stattfinden und miteinander in Kontakt geraten. Mit all dem hat Borges viele literarische Autoren angeregt, seine Gedanken- und Darstellungsexperimente fortzusetzen. Besonders nachhaltig ist das Echo aus den Borges-Labyrinthen in solchen literarischen Werken, die mit der Form des Buches als solcher arbeiten. Hinzu kommen, an literarische Formexperimente angrenzend, künstlerische Experimente mit der Buchgestaltung.

„Der Garten der Pfade, die sich verzweigen“:⁶ Schon der Titel dieses Textes erinnert an Irrgärten. In dieser Erzählung geht es explizit um die Arbeit eines Schriftstellers, der sich mit dem Thema Unendlichkeit auseinandersetzt. Der Bericht über das Labyrinth, um das es hier geht, ist in eine Art Agentengeschichte eingebettet. Die historischen Ereignisse, die da erwähnt werden, bestehen in der fünftägigen Verschiebung eines englischen Artillerieeinsatzes an einem Stück der Frontlinie Serre-Montauban im 1. Weltkrieg (1916). Als Verfasser des folgenden Textes genannt wird „Doktor Yu Tsun“, ein ehemaliger Englischlehrer an der Hochschule von Tsingtau. Der fiktive anonyme Herausgeber schaltet sich wenig später noch-

mals kurz mit einer Fußnote in Yu Tsuns Bericht ein, um eine Angabe zu korrigieren. Yu Tsun ist Spion des Deutschen Reiches; sein Bericht setzt ein in einer Situation, da er enttarnt wurde und er mit seinem baldigen Tod rechnen muss. Yu Tsun hat sich wichtige Informationen zur Stellung der britischen Artillerie verschafft; aber wie soll er sie seinem Vorgesetzten übermitteln? Er besucht einen Sinologen namens Stephen Albert, erschießt ihn scheinbar unmotiviert und lässt sich dann verhaften. Aus der Zeitung kann der deutsche Geheimdienstchef nun erfahren, dass sein Agent einen Mann namens Albert getötet hat – und damit erfährt er zugleich den Namen des geheimen Artilleriestützpunkts der Briten: Es handelt sich um eine Stadt namens Albert.

Das lange Gespräch, das der Ermordung des Sinologen vorangeht, betrifft einen Roman und ein Labyrinth. Schon zuvor hatte Yu Tsun erwähnt, dass sein Vorfahre Ts'ui Pen alles andere aufgegeben habe, um unter dem Titel „Der Garten der Pfade, die sich verzweigen“ einen Roman mit vielen Personen zu schreiben und um ein Labyrinth zu bauen. Doch ein Ausländer habe Ts'ui Pen getötet, sein Roman habe sich als unsinnig erwiesen, und das Labyrinth habe man nicht gefunden. Yu Tsun, der Nachfahre Ts'ui Pens, kennt das Manuskript – und verachtet es, es sei chaotisch und inkonsequent. So geschehe es, dass der Held im dritten Kapitel sterbe und im vierten wieder lebe. Auch Albert, der Sinologe, hat sich mit dem Nachlass des Ts'ui pen beschäftigt. Er erklärt seinem Gast nun, dass der hinterlassene Roman selbst das geplante Labyrinth sei. In einem nachgelassenen Brief hatte Ts'ui Pen von ‚verschiedenen Zukünften‘ gesprochen. So war Albert auf „das Bild der Verzweigung in der Zeit, nicht im Raum“ (163) gebracht worden. Der Roman ist ein Zeit-Labyrinth. Er erzählt alternative Geschichtsverläufe. Und Albert deutet an, auch sein Gast und er selbst kämen in diesem endlos verzweigten Roman vor: Im einen seien sie Freunde, im anderen Feinde.⁷

Der Labyrinth-Roman sei ein Modell der Welt, in der sich die Zeiten verzweigen. Ts'ui Pen habe nicht an eine lineare Ordnung der Zeit geglaubt, sondern die Zeit als ein Netzwerk interpretiert, in dem sich Wirkliches und Mögliches ununterscheidbar durchkreuzen und die Figuren in alternativen Geschichten agieren.⁸ Zwischen dem imaginären Roman des Ts'ui Pen und der Geschichte Alberts und Yu Tsuns selbst bestehen Korrespondenzen. Nach Lektüre einer Romanpassage fühlt der Chinese „ringsum und in seinem dumpfen Körper ein unsichtbares, unbegreifbares Gewimmel“: Es ist, als seien die Charaktere anderer Geschichten in seiner Nähe. Dass Geschichtenverläufe manchmal die Richtung wechseln, deutet übrigens der Gang der Handlung selbst an: Yu Tsun, der als Gast (als Freund) in Alberts Haus kam, verlässt es als dessen Mörder (als Feind).

Borges selbst verknüpft drei Ebenen dargestellter Wirklichkeit so miteinander, dass es zu kausalen Wechselwirkungen kommt: Die historische Wirklichkeit (Europa im I. Weltkrieg, die reale Stadt Albert und damit letztlich die Realitätsebene, zu der wir Leser gehören), die erste Ebene der Fiktion (die Agentengeschichte um Stephen Albert und Yu Tsun), sowie drittens die Geschichten innerhalb des Romans von Ts'ui Pen. Die Geschichten auf diesen Ereignisebenen bilden ein Netzwerk. Damit ist die Erzählung selbst ein Zeit-Labyrinth. Borges' Erzählung demonstriert durch ihre Rah-

menkonstruktion exemplarisch, dass man über labyrinthische Bücher in einer Weise erzählen kann, welche das vom Leser gelesene Buch zu einem Labyrinth werden lässt, in das er selbst hineingezogen wird.

II.2 Michael Ende, *Die unendliche Geschichte* (1979): Labyrinthbezüge und Buchgestaltung

Michael Endes Roman *Die unendliche Geschichte* ist durch Borges beeinflusst.⁹ Was beide Autoren verbindet, ist erstens die Verbindung thematischer Beziehungen aufs Labyrinth mit entsprechenden Textkompositionsverfahren, zweitens das Interesse am Thema „Unendlichkeit“, das bei Michael Ende u.a. durch das Bild zweier Schlangen symbolisiert wird, die sich wechselseitig verschlingen und dabei eine ‚unendlichen‘ ovale Figur bilden. Ende spielt innerhalb seines Romans über literarische Reminiszenzen an Labyrinth hinaus auf die Kulturgeschichte des Labyrinths an, und zwar sowohl auf die *spielerische* Dimension von Labyrinth als auch auf ihre Semantik als Orte der *Herausforderung, Gefährdung und Bewahrung*. In Phantasien, dem Schauplatz eines großen Teils der Romanhandlung, gibt es ein „Labyrinth“, das dem Typus des labyrinthischen Landschaftsgartens nachempfunden ist, dessen Begehung ein Spiel ist: ein großer schöner Blumengarten mit sich verzweigenden Pfaden, den man „Labyrinth“ nennt.¹⁰

Phantasien ist eine Allegorie des Phantastisch-Imaginären, ein Kondensat der Welten von Märchen, Fabel und Mythos deutbar. Einhörner und der Vogel Phönix wohnen hier; in der Mitte des Labyrinths erhebt sich ein Elfenbeinturm, der so groß ist „wie eine ganze Stadt“ und von weitem wie ein schneckenhausförmiger Bergkegel aussieht. Der Elfenbeinturm ist symbolischer Ort dessen, der sich aus den Bedrängnissen und Banalitäten einer trivialen Alltagswelt in eine Welt der Ideen und Imaginationen zurückzieht. Endes Elfenbeinturm präsentiert sich – auf wiederum leicht entschlüsselbare Weise – als ein sehr ‚künstliches‘ Gebäude, in doppeltem Sinn also als ein Elfenbeinturm der Kunst.¹¹

Hier wohnt die kindliche Kaiserin – die Herrscherin des Phantasiereichs Phantasien – mit ihrem Hofstaat. Die Idee, innerhalb eines Landschafts-Labyrinths einen Turm zu situieren, geht nicht auf Ende zurück, sondern hat Vorbilder in Gemälden, die spiralförmige Türme in entsprechenden Gärten darstellen. Wird in der kunsthistorischen Tradition der spiralförmige Turm in Labyrinth platziert, um an Babel zu erinnern und an den Akt der Hybris, der sich mit dem Turmbau von Babel verband, so wird Endes spiralförmiger Turm ohne entsprechende negative Konnotationen beschrieben: Er ist ein Refugium der Phantasie.

„Die unendliche Geschichte“ ist eine Initiationsgeschichte – und das ist ein wichtiger Grund für ihre Affinität zum Konzept des Labyrinths. Protagonist ist der zehn- oder elfjährige Junge Bastian Baltasar Bux, ein unsportlicher, verträumter Junge, mutterlos und in der Schule ein von den anderen gedemütigter Außenseiter. Er betritt zu Beginn des Romans die Buchhandlung, um sich vor den Nachstellungen seiner Mitschüler zu verstecken. Bei dem Buchhändler Koriander entdeckt er ein Buch, das den Titel *Die unendliche Geschichte* trägt und ihn so anzieht, dass er es stiehlt und sich auf dem Dachboden des Schulgebäudes versteckt, um es zu lesen.

Der Roman erzählt vor allem die Geschichte dieser Buchlektüre, die sich mit der Geschichte innerhalb des Buchs auf eine Weise verschlingt, die an das Symbol der zum Oval gefügten einander verschlingenden Schlangen erinnert. Bastian ist von der *gelesenen* Geschichte von Anfang an fasziniert. Sie handelt vom Reich Phantásien, das von der kindlichen Kaiserin regiert wird. Phantásien ist in Gefahr, dem Nichts (der Vernichtung) anheimzufallen; neblige Löcher breiten sich aus, und die Kaiserin ist krank. Helfen kann, wie es in Prophezeiungen heißt, nur der Junge Atréju, der dazu beitragen soll, dass die Kaiserin einen neuen Namen bekommt. Niemand kennt diesen Namen. Bald erfährt Atréju, nur jemand außerhalb Phantásiens könne der Kaiserin den neuen Namen geben.

Sukzessiv stellt sich heraus, dass Bastian derjenige ist, von dem Phantásiens Rettung abhängt; Er ist eine Figur des Buchs – genauer: eine Figur, die im Buch noch fehlt! Er erfüllt seine Aufgabe, wird daraufhin zum Helden Phantásiens – und macht Bastian eine Phase der Selbstüberschätzung durch, verrät sich und das, was ihm wichtig ist. Zum Glück kann er geheilt werden. Er kehrt zu seinem Vater zurück, gereift und weiser geworden.

Das Durchlesen und Durchleben der „Unendlichen Geschichte“ ist Bastians Initiationsprozess. Das im Roman geschilderte Buch „Die unendliche Geschichte“ hat also die Funktion des Labyrinths inne. Insofern dieses Buch aber eben so heißt, wie das Buch, das wir selbst lesen, besteht ein gleitender Übergang zwischen dem lesenden Helden und uns Lesern.

Als Raum der Initiation ist „Die unendliche Geschichte“ als narratives Labyrinth angelegt. Verschiedene intradiegetische Wirklichkeitsebenen vermischen sich – wie bei Borges. Es beginnt damit, dass Bastian gelegentlich Ähnliches fühlt wie Atréju, dann dringen Sinnesreize von einer Sphäre in die andere, und schließlich begegnen sich der lesende Held (Bastian) und der Held seiner Lektüre (Atréju). Phantásien erweist sich als die heimliche Rückseite der Welt Bastians und geht an bestimmten Berührungspunkten in diese über. Und Bastians Welt bzw. die fiktionale Welt des Romans soll mit der Welt des Lesers kurzgeschlossen und verknüpft werden.

Wir bewegen uns lesend zwischen der einen und der anderen Seite hin und her; die eine Seite ist in roter Schrift dargestellt, die andere in grüner: Die Komplementärfarben deuten auf die Komplementarität der beiden Welten hin. Ort des Übergangs zwischen hier und dort ist das Buch. Innerhalb des von Bastian gelesenen Romans selbst wird einmal ein Buch geschildert, das mit dem Motiv der sich verschlingenden zwei Schlangen geschmückt ist und *Die unendliche Geschichte* heißt. Bastian ist irritiert: Das ist genau das Buch, das er in der Hand hält (Ende, *Die unendliche Geschichte*, 182) Und er liest (wie auch wir selbst zusammen mit ihm) von einem alten Mann, der gerade die *Unendliche Geschichte* schreibt. An dieser Stelle zitiert Endes Roman sich selbst...

Die physisch-materielle und typographische Gestaltung des Buchs hat an Endes Roman konstitutiven Anteil: Erstens werden verschiedene Mittel eingesetzt, um dem Leser zu suggerieren, das Buch, von dem im Roman die Rede ist, sei das Buch, welches er selbst gerade in Händen hält – oder doch ein mit diesem verwandtes Buch. Und zweitens verwendet Ende typographische Mittel, um Kernthemen wie Spiege-

lung und labyrinthische Suche visuell umzusetzen. Der Roman beginnt mit einem Spiegel-Bild: Über dem ersten Kapitel steht in Spiegelschrift: „ANTIQUARIAT: Inhaber: Karl Konrad Koreander“. Diese Inschrift wird als Aufschrift auf der Glastür eines Ladens ausgewiesen; in Spiegelschrift sehe man sie, wie es außerdem heißt, wenn man sich im inneren des Ladens befinde. Da der Leser sie in Spiegelschrift sieht, müsste er demnach im Laden sein.

Spiegel und Labyrinth hängen eng miteinander zusammen. Zum einen metonymisch: Es gibt den spezifischen Typus des Spiegellabyrinths: Spiegel können also Bestandteile von Labyrinth sein. Zum anderen metaphorisch: Spiegel dienen der Komplizierung (Vervielfachung) der Welt, sie schaffen einen labyrinthischen Effekt. Zudem suggerieren Spiegel, sie seien Schwellen in eine Gegenwelt, wo die Ordnungen der vertrauten Welt außer Kraft getreten sind – und auch das entspricht der Situation eines Labyrinthgängers. Bastian, der schon am Anfang des Buchs (der Tür zum Buch, sozusagen), auf derselben Seite der Antiquariats-Türe war, ist das Spiegel-Ich des Lesers konzipiert. Auch insofern ist der Labyrinthgang des Helden ein Labyrinthgang des Lesers – und das Buch selbst ist das Labyrinth. Wir sind – so signalisiert die spiegelverkehrte Schrift auf der romaninternen Glasscheibe – „innen“, nicht „außen“.

II.3 Mark Z. Danielewski: *House of Leaves/Das Haus* (2000, deutsch: 2007)¹²

Mark Z. Danielewskis Roman *House of Leaves* ist ein radikales und einfallsreiches Experiment mit der Buchform, das explizit auf das Mythologem des Labyrinths und die Figur des Minotaurus Bezug nimmt – und ganz unübersehbar in vielem durch Borges inspiriert wurde.

Der Text besteht aus mehreren Schichten, die verschiedenen Ebenen dargestellter Wirklichkeit zuzuordnen sind: (1) Von einer anonymen Herausgeberebene aus wird (analog zu Borgesschen Verfahren) ein Textkorpus präsentiert und durch Anmerkungen kommentiert. (2) Dieses Textkorpus setzt sich aus Heterogenem zusammen: So präsentiert eine Figur namens Johnny Truant einen Text, den er zudem mit langen eigenen Anmerkungen versieht. Sein Leben wird hier episodisch dargestellt. (3) Der von Truant präsentierte Text bildet eine weitere Textebene; es handelt sich um den Bericht eines verstorbenen blinden alten Mannes, der sich Zampano nennt; Zampano beschreibt und kommentiert Filmmaterial, das vor allem ein gewisser Will Navidson gedreht hat. (4) Navidsons solcherart indirekt dargestellter Film wiederum handelt von einem Haus, in dem sich unversehens und wider die Gesetze der Geometrie unermessliche und labyrinthische Innenräume auftun.

Dieses Haus-Labyrinth ist Kernmotiv des ganzen Romans, dem es ja auch seinen Titel gibt. Als *House of Leaves* (Haus der Blätter), bezeichnet wird es, weil es sich auf Blättern beschrieben findet. Zugleich ist der Roman als aus Blättern gebundenes Buch selbst ein ‚House of Leaves‘. In Navidsons Haus kann man sich verlieren, und eine minotaurische Instanz scheint sich in seinen unauslotbaren Weiten herumzutreiben. Die Verstörung der Hausbewohner beginnt damit, dass plötzlich eine Tür da ist, wo zuvor keine war. Dann stellt Navidson fest, dass sein Haus innen größer ist als außen. Der Fall Navidson ist der Romanfiktion zufolge von vielen wissenschaftli-

chen und nichtwissenschaftlichen Texten kommentiert worden; auf diese verweisen viele und ausufernde Fußnoten. Unter den erwähnten Figuren des Buchs sind neben fiktionalen Charakteren auch reale Personen, darunter Jacques Derrida. Danielewskis Roman ist nicht zuletzt ein intertextuelles Labyrinth. Die erzählten Geschichten und die Art ihrer Verknüpfung erinnern neben Borges auch an Lovecraft, an Flann O'Brian, an Joyce und Kubrick – sowie an Stephen King. Unkonventionell ist vor allem die Buchraum-Gestaltung: Die verschiedenen Ebenen der Darstellung durchdringen einander, sind dabei aber typographisch abgehoben.

Dass das Buch selbst als ein Labyrinth zu betrachten ist, resultiert vor allem aus drei Eigenarten: (1) Erstens die Labyrinthik des Layouts und der Typographie. Beim Lesen muss man immer wieder die Blickrichtung wechseln. (2) Zweitens werden die Buchseiten streckenweise durch Quadrate durchschossen, auf denen ein Text vorne in normaler Typographie, auf der Reversoite in Spiegelschrift zu sehen ist. Da sich diese Seiten zu einer Sequenz fügen, ergibt sich der Eindruck eines den Buchraum durchziehenden Tunnels. (3) Drittens sind viele Ausgaben des Buchs so gestaltet, dass der äußere Einband gegenüber dem eingebundenen Buch selbst um genau das Stück zu kurz ist, das zunächst die Diskrepanz zwischen den Innen- und den Außen-dimensionen des von Navidson vermessenen labyrinthischen Hauses ausmacht.

So wie das Fußbodenmosaik der Antike, das Kirchenlabyrinth dem Mittelalter und das Irrgartenlabyrinth der Renaissance entsprach, so ist das Labyrinthbuch die materielle Realisationsform des Labyrinthischen, die den zeitgenössischen Modalitäten der Erfahrung und Interpretation von Welt wohl in besonders hohem Maße entspricht. Borges, der sich Labyrinth-Bücher ausgedacht hat, steht mit Recht am Anfang der präsentierten Reihe. Michael Ende und Mark Danielewski haben diese Anregungen umgesetzt, indem sie ihre Bücher auf eine dem Thema Labyrinth angepasste Weise gestaltet haben. Dürrenmatt hat sich literarisch und graphisch-malerisch mit dem Labyrinth befasst. So ist auch sein „Minotaurus“ ein Artefakt aus Text und Bild geworden. Die vorgestellten Beispiele erinnern nicht zuletzt daran, dass Labyrinth stets in verschiedenen Medien realisiert wurden – und deuten an, dass intermediale Darstellungsformen dem Thema wohl besonders gerecht werden. Texte, Bilder und Bücher arbeiten dabei gemeinsam auf eines hin: den Leser in ihr Labyrinth hineinzuziehen – oder ihm sogar zu zeigen, dass er immer schon ‚darin‘ ist.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. dazu Manfred Schmelting: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt/M. 1987.

² Zum Tanzmotiv vgl. Homer: *Ilias* 18, 590-606; vgl. dazu Hermann Kern: *Labyrinth: Erscheinungsformen und Deutungen*. München, 1982, S. 50.

³ Neben aus Baumaterialien (z.B. Steinen) geschaffenen, getanzten und graphischen Labyrinth als zwei Realisationsformen konkreter labyrinthischer Strukturen liegen seit der Antike Textzeugnisse vor, in denen von Labyrinth die Rede ist, zumindest das Stichwort „Labyrinth“ fällt oder (maßstäbliche bzw. so genannte) labyrinthische Strukturen beschrieben werden. Diese Texte sind selbst keine Labyrinth, tragen aber zur Entwicklung und Ausdifferenzierung der mit dem „Labyrinth“ verbundenen Vorstellungen maßgeblich bei. Hermann Kern (24/25) stellt daher in seiner historischen Übersicht über frühe Dokumente zum Konzept Labyrinth neben das Labyrinth als Tanz- bzw. als Bewegungssymbol und das Labyrinth als graphische Figur das Labyrinth als Gegenstand von Texten

(Kern 24/25).

⁴ Vgl. Kern, *Labyrinth*, S. 108: Vergil und Ovid stellen Dädalus als „Meister der Täuschung“ dar.

⁵ Eco: *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 125ff. - Kürzer gefaßt findet sich diese Klassifikation Ecos auch in der Nachschrift zum „Namen der Rose“, in dem Essay über die „Metaphysik des Kriminalromans“.

⁶ Die Erzählung ist zuerst erschienen in dem gleichnamigen Sammelband: Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941. Dt.: *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*. In: *Fiktionen*. In: *Gesammelte Werke 3/I = Erzählungen I. 1935-1944*. Nach d. Übers. v. Karl August Horst bearb. v. Gisbert Haefs. München/Wien 1981. 155-170

⁷ „In allen erdichteten Werken entscheidet sich ein Mensch angesichts verschiedener Möglichkeiten für eine und scheidet die anderen aus; im Werk des schier unentwirrbaren Ts'ui Pen entscheidet er sich - gleichzeitig - für alle. Er erschafft so verschiedenerlei Zukünfte, verschiedenerlei Zeiten, die ebenfalls auswuchern und sich verzweigen. Daher die Widersprüche im Roman. Fang (sagen wir) hütet ein Geheimnis, ein Unbekannter klopft an seine Tür; Fang beschließt, ihn zu töten. Natürlich gibt es verschiedene mögliche Lösungen. Fang kann den Eindringling töten, der Eindringling kann Fang töten; beide können davonkommen, beide können sterben usw. Im Werk von Ts'ui Pen kommen sämtliche Lösungen vor; jede einzelne ist der Ausgangspunkt weiterer Verzweigungen. Manchmal streben die Pfade dieses Labyrinths aufeinander zu; etwa so: Sie kommen in dieses Haus, aber in einer der möglichen Vergangenheiten sind sie mein Feind gewesen, in einer anderen mein Freund“ (Borges, *Der Garten...* 164)

⁸ „Im Unterschied zu Newton und Schopenhauer glaubte ihr Ahne nicht an eine gleichförmige, absolute Zeit. Er glaubte an unendliche Zeitreihen, an ein wachsendes, schwindelerregendes Netz auseinander- und zueinanderstrebender und gleichgerichteter Zeiten. [...] In der Mehrzahl dieser Zeiten existieren wir nicht; in einigen existieren Sie, ich jedoch nicht; in andern ich, Sie aber nicht; in wieder anderen wir beide. [...] Die Zeit verzweigt sich beständig zahllosen Zukünften entgegen. In einer von ihnen bin ich ihr Feind.“ (Borges, *Der Garten...* 166)

⁹ Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart 1979.

¹⁰ „So [nämlich „Labyrinth“] lautete der Name einer weiten Ebene, die von Horizont zu Horizont reichte, und die nichts anderes war als ein einziger großer Blumengarten voll verwirrender Düfte und traumhafter Farben. Zwischen Büschen, Hecken, Wiesen und Beeten mit den seltsamsten und seltensten Blüten verliefen breite Wege und schmale Pfade in so kunstvoller und vielverzweigter Anordnung, dass die ganze Anlage einen Irrgarten von unvorstellbarer Weitläufigkeit bildete. Natürlich war dieser Irrgarten nur zum Spiel und zum Vergnügen angelegt, nicht um etwa jemanden ernstlich in Gefahr zu bringen oder gar um Angreifer abzuwehren. Dazu hätte er nicht getaugt [...]“ (Ende, *Die unendliche Geschichte*, 26f.)

¹¹ „Erst im Näherkommen konnte man erkennen, dass dieser riesenhafte Zuckerhut sich aus zahllosen Türmen, Türmchen, Kuppeln, Dächern, Erkern, Terrassen, Torbögen, Treppen und Balustraden zusammensetzte, die in- und übereinander geschachtelt waren. [...] jede Einzelheit war so kostbar geschnitzt, dass man es für das Gitterwerk feinsten Spitze halten konnte.“ (Ende, *Die unendliche Geschichte*, 27)

¹² Marz Z. Danielewski: *House of Leaves*, New York 2000. Dt.: *Das Haus – House of Leaves* (Stuttgart 2007), übers. von Christa Schuenke unter Mitarb. v. Olaf Schenk.

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans
Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Ruhr-Universität Bochum
Universitätsstr. 150
44780 Bochum
Germany
monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de