

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

SUSANNE LILIENFEIN

Labyrinth: Herkunft und literarische Varianten

Zu Herkunft, Form, Bedeutung und Brauch

„Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?“

(Th. Mann, Joseph und seine Brüder)

1. Etymologie

Das Wort ‚Labyrinth‘ ist um 1500 aus dem lateinischen ‚labyrinthus‘ entlehnt, stammt aus dem griechischen ‚Labrys‘ ist eine Ableitung vom Vorindogermanischen und bedeutet ‚Beil‘. Aber auch ein Zusammenhang mit ‚Stein‘ wird vermutet.

Die Endung ‚inthos‘ weist vermutlich auf eine Ortsbezeichnung hin und gehört einer Sprache an, die die Griechen bei ihrer Einwanderung (um 2000 v. Chr.) vorgefunden haben. Dies ist ein erster Hinweis auf das mögliche Alter des Labyrinths. Gemeinhin wurde ihm die Bedeutung ‚Haus der Doppelaxt‘ zugeschrieben. Bellinger beschreibt es als „griech. großes und unübersichtliches Gebäude mit vielen verschlungenen Gängen und Höfen bei Knossos auf Kreta, das im Auftrag des Königs Minos von Daidalos erbaut wurde, um den Minotaurus darin gefangen zu halten.“¹

Die Gleichsetzung des Begriffs mit dem Palast von Knossos ist laut Kern unhaltbar:

„‚Labrys‘ soll nach dem Bericht des Plutarch der lydische (oder karische, jedenfalls kleinasiatische) Name für die in Griechenland ‚pelekys‘ genannte Doppelaxt gewesen sein, die auf Kreta ‚wao‘ geheißen haben soll; jedenfalls ist der Gebrauch des vorgriechischen ‚labrys‘ für Kreta nicht bezeugt. Ich sehe auch keinen plausiblen Grund, weshalb die mykenischen Griechen ein kleinasiatisches Wort als Bezeichnung für einen minoischen Gegenstand wählen sollten, der sowohl auf Kreta wie auch im mykenischen Griechenland jeweils schon seinen eigenen Namen hatte.“²

Kerényi liefert eine weitere Anregung:

„Der Zusammenhang der beiden Wörter könnte so verstanden werden, daß *labyrinthos* ursprünglich ‚Steinbruch, Bergwerksanlage mit vielen Schächten, Grotten und Steinhöhlen‘, *labrys* die dort verwendete Axt bedeutet hätte. Die Werkzeuge der antiken Steinbrucharbeiter - darunter die Doppelaxt - sieht der Besucher in den unterirdischen Gängen des cumäischen Heiligtums wie exemplarisch dargestellt. Die Tradition vom daedalischen Ursprung hängt nicht nur mit dem hohen Alter der Anlage zusammen (der älteste jener

¹Gerhard J. Bellinger: *Lexikon der Mythologie*. München 1989, S.267.

²Hermann Kern: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*. München 1995, S. 47.

Gänge zeigt den Stil mykenischer und altetruskischer *dromoi*), sondern auch damit, daß man in der Beschaffenheit des Ortes das Labyrinth erkannt hatte.“³

Die Etymologie birgt demnach Unbestimmtheiten. Schon das Bewusstsein von dieser Tatsache wirft Fragen nach etwaigen früheren Ursprüngen, Formen, Entwicklungen, Verbreitung, Bedeutungen, Bedeutungszusammenhängen und möglichen Funktionen auf. Mit diesen will sich der erste Teil der vorliegenden Arbeit beschäftigen. Hauptaugenmerk gilt den Anfängen. Die Geschichte des Labyrinthes umfasst vermutlich 5000 Jahre und Labyrinthebenen auch noch oder gerade heute eine große Faszination auf Künstler aller Sparten und den „einfachen“ Betrachter aus wie z.B. die große Besucherzahl einer Mailänder Labyrinth-Ausstellung (1981) zeigt. Die äußere Form reizt nicht nur zur Überwindung, sie kann als Spiegelung seelischer und/oder geistiger Prozesse bis hin zur Weltauffassung verstanden werden.

Das Bild dient und diente durch die Geschichte unter anderem auch als literarisches Motiv. Während der erste Teil dieser Arbeit sich auf historischem, insbesondere bedeutungsgeschichtlichem Grund bewegt und also nicht in erster Linie die Literatur behandelt, werden im zweiten Teil literarische Werke aus der römischen Antike und der Moderne hinsichtlich ihrer Labyrinthrezeption untersucht. Die Herkunft des Labyrinthes, seine ursprünglichen Formen und Bedeutungen liefern Anregungen und Hintergrundwissen, die für die Interpretation literarischer Texte, insbesondere um eklatante Rezeptionsdifferenzen und mögliche Konstanten aufzuspüren, nützlich sind.

Entsprechend ergeben sich im zweiten Teil Rückbezüge und Vergleiche nicht nur der behandelten literarischen Varianten untereinander, sondern auch und gerade mit den im ersten Teil aufgeführten Aspekten des Labyrinthes.

Die diachrone Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit ermöglicht einen ersten ausschnitthaften Einblick in die Entwicklungsgeschichte des Labyrinthes und synchron betrachtet, Aufschluss über seinen Wert im jeweiligen historischen Kontext.

2. Kretisches Labyrinth

Der Begriff ‚Labyrinth‘ ruft unterschiedliche Formvorstellungen wach. Es werden zwei Haupttypen unterschieden: Führt der Weg von außen direkt ohne irreführende Wegscheiden zum Mittelpunkt, so handelt es sich um ein ‚einläufiges‘; sind dagegen Sackgassen und irreführende Abzweigungen auf dem Weg zum Mittelpunkt vorhanden, ist es ‚vielläufig‘.

„Die Bezeichnungen ‚Labyrinth‘ und ‚Irrgarten‘ sind austauschbar, obwohl man bei ‚Irrgarten‘ an eine vielläufige Form denkt, die Irritation hervorruft; dagegen verbindet das Wort ‚Labyrinth‘ sich eher mit den älteren, symbolischen Formen.“⁴

Das univiale Labyrinth ist das ursprünglichere. Es ermöglicht eine ganz andere Erfahrung, von der aus gesehen die Austauschbarkeit in Frage gestellt werden muss:

„Wer ein Labyrinth betritt, läßt sich von dem einzigen unveränderlichen Weg sicher zum Zentrum führen, er ist nicht mit Orientierungsproblemen beschäftigt, sondern kann sich nach innen konzentrieren, kann sich der Frage nach dem Sinn seines Weges widmen. In einem Irrgarten dagegen muß der Weg zum Zentrum erst durch viele Abzweigungen und Kreuzwege hindurch gewählt und gefunden werden: Konzentration nach außen. Das Zentrum eines Irrgartens wird erst durch Eigeninitiative, durch ständiges sicherndes Orientierungsbemühen und Überprüfung der Zielgerichtetheit gefunden; im Labyrinth wird

³Karl Kerényi: *Labyrinth-Studien* in: Werke in Einzelausgaben, Bd. 1, *Humanistische Seelenforschung*, S.226-288. München, Wien 1966, S.250.

⁴Janet Bord: *Irrgärten und Labyrinth*. Köln 1976, S.8.

der Erfolg durch die Anordnung der Gänge vorgegeben, der Besucher wird also durch die vorgegebene Struktur geführt. Beide Anlagen stellen also ganz unterschiedliche Aufgaben, bieten Erfahrungen auf ganz unterschiedlichen Ebenen.“⁵

Erst in hellenistischer Zeit⁶ tauchte der Labyrinth-Begriff im Zusammenhang mit dem Irrgang-System auf, um in späthellenistischer Zeit überwiegend darauf zu rekurrieren.⁷ In der minoischen Periode⁸, der Blütezeit Kretas, aus der der Mythos von Daidalos entspringt, tritt also die univiale Form auf. Die Linienführung entspricht der vieler knossischer Münze.



1.

2.

3.

1.-3. Knossische Münzen⁹

Wie anfänglich erwähnt, treten Zweifel hinsichtlich der Identifikation des Labyrinthes mit dem ‚Haus der Doppelaxt‘ und daraus resultierend dem Palast von Knossos aufgrund des genannten Sprachgebrauchs auf. Eine mögliche Übereinstimmung im Nachhinein zu beweisen, scheint unmöglich, da schon Diodor (ca.50 v. Chr.) und Plinius der Ältere keine Überreste dieser Paläste, die etwa 2000 v. Chr. angelegt wurden, mehr vorfanden. Aus diesen Überlegungen schließt Kern: „Soviel scheint sicher, daß wir in dieser unerklärten und wohl unerklärbaren dreidimensionalen Struktur nicht das Labyrinth vor uns haben, das der Mythos meint.“¹⁰

Eine andere mögliche Erscheinungsform außer der des Bauwerks, das sich nicht lokalisieren lässt, ist der Tanzplatz auf Knossos, von Daidalos für Ariadne geschaffen.

Er wird erstmals durch Homer in der „Ilias“ als ‚choros‘ erwähnt und beschrieben. Homer beschreibt im 18. Gesang den Schild, den Hephaistos für Achilleus gefertigt hat.

⁵Kern, S.13 s. Anm.1

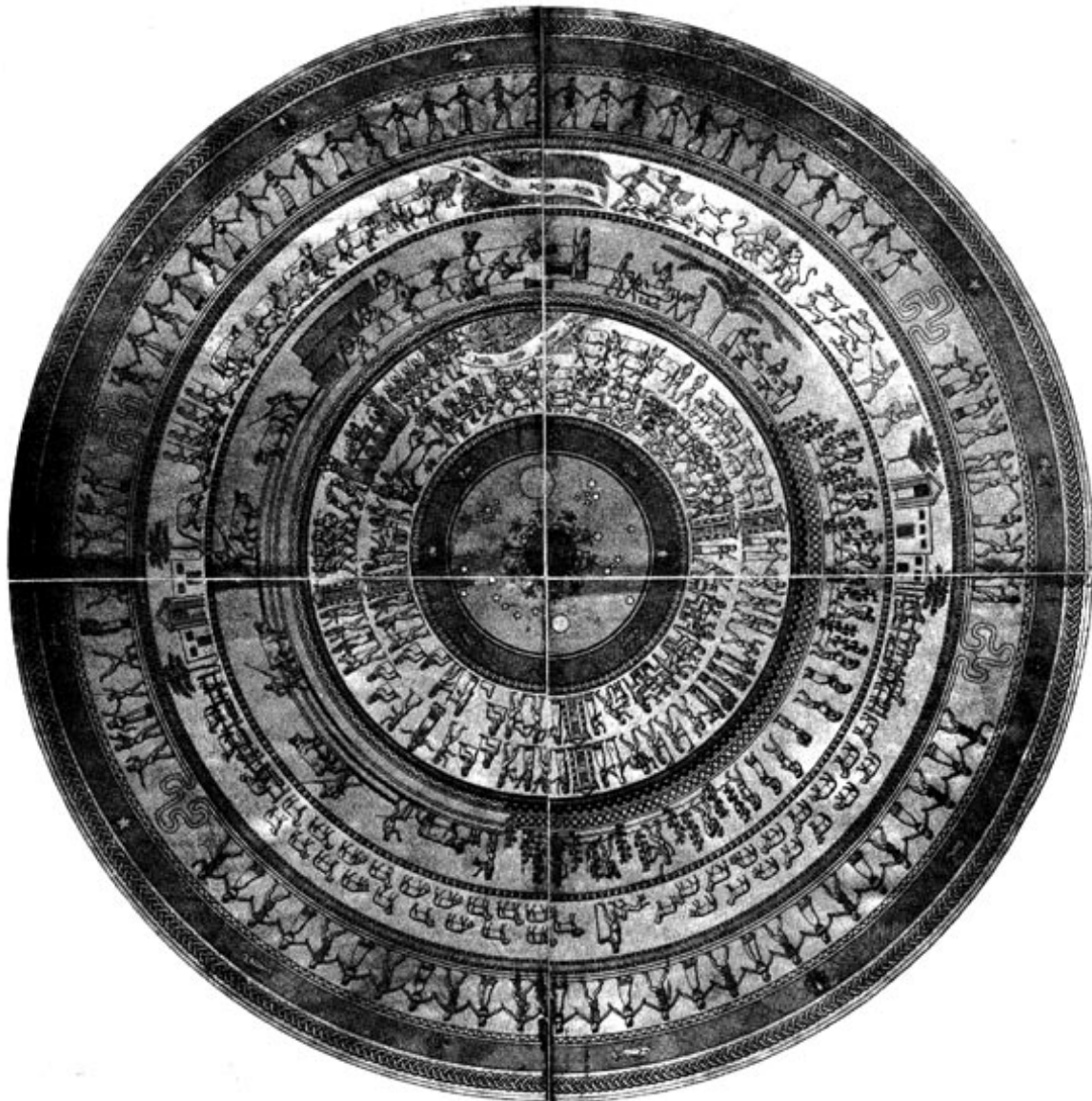
⁶Ca. 3.Jhd. bis 30 v. Chr.

⁷Vgl. auch Teil 2, Kap.2u.3

⁸Etwa 2600 bis 1400 v. Chr.

⁹Die Abbildungsnachweise befinden sich im Anhang. Die Münze auf der 1.Abb. stammt wahrscheinlich aus dem 2.Jhd.v. Chr., die auf der 2.Abb. aus dem 2. oder 1.Jhd.v. Chr.

¹⁰Kern, S.48



4. Schild des Achilleus¹¹

Der Begriff Labyrinth taucht nicht auf.

Das Wort ‚choros‘ birgt zwei Bedeutungen in sich: Zum ersten ist der Tanz als Tanzform bzw. Tanzbewegung gemeint, zum anderen bezeichnet es den Tanzplatz selbst. Letzteres lokalisiert das griechische Labyrinth letztendlich doch. Es kann als ebenes Bauwerk verstanden werden, dessen Andenken die knossischen Münzen bewahren sollen.¹²

„Als Grundschema darf eine Labyrinthfigur vorausgesetzt werden, und gerade diese Voraussetzung wird durch die antiken Quellen vielfach bestätigt. Erstens durch die Erwähnung des Daidalos und der Ariadne durch Homer. Zweitens durch die Bemerkung der Scholien, Theseus habe diesen Tanz nach seinem Sieg über den Minotaurus mit den Geret-

¹¹Illustration Erich Wenigers aus dem Jahr 1912 nach der Schildbeschreibung Homers. Der äußerste Figurenring als Beispiel zeigt Tänzerketten unterbrochen von mäanderartigen Gebilden.

¹²Vgl. Kern, S.49

teten aufgeführt, indem er seinen Weg im Labyrinthos - Eingang und Ausgang - nachahmte.“¹³

Als weitere Bestätigung nennt Kerényi den delischen Tanz zu Ehren der Aphrodite, die in Delos ebenso „eine höhere Form von Ariadne war wie Ariadne Aphrodite in Amathus“. ¹⁴ Kerényi misst dem Tanz eine bevorzugte Stellung bei:

„Jede Untersuchung über das Labyrinth müßte vom Tanz ausgehen. Die literarischen und archäologischen Belege über Labyrinth-Tänze und -Spiele sind sowohl zeitlich wie ihrem Charakter nach die urtümlichsten.“¹⁵

3. Ursprung

Um dem Stellenwert des Labyrinthes auf den Grund zu kommen, ist es notwendig, einen Blick in die Geschichte des Labyrinthes aus vorhomerischen Zeiten zu werfen.

Die Idee des Labyrinthes war schon lange vor der Erbauung der kretischen Paläste in Ägypten bekannt. Ägyptische Grabmäler des Königs Perabsen aus der 2.Dynastie, also etwa 3400 v. Chr. schon, wurden nach „labyrinthischem Prinzip“ geplant. „Komplizierte labyrinthische Muster“ finden sich auch auf ägyptischen Siegeln. Sie stammen aus der 6.Dynastie, etwa 2400-2300 v. Chr. In die Zeit um 2000 v. Chr., der 11.Dynastie, wird das „Labyrinth“ Amenemhets des Dritten, von dem heute nur noch wenige Überreste erhalten sind, datiert; „zu jener Zeit bestanden enge Beziehungen zwischen Kreta und Ägypten.“¹⁶ Wir haben es nach Bord mit einer über 5000 Jahre alten Geschichte des Labyrinthes zu tun.

Die labyrinthischen Strukturen stehen schon hier im engen Zusammenhang mit dem Tod. In Ägypten entdeckte man noch andere Labyrinth, und zwar taktische. Sie sind ganz konkret zweckgebunden und führen ein wichtiges Prinzip, das alle Labyrinth erfüllen, vor Augen. Es findet sich in ägyptischen Festungen der 1. und 2.Dynastie, ungefähr 3500 v. Chr.:

„Sie verfügen über ein System von Mauern, deren Öffnungen einander nicht gegenüberliegen, sondern versetzt angeordnet sind, so daß die Angreifer einen langen, gewundenen Weg vor sich haben und sich seitdem zwischen der Öffnung in der einen und der Öffnung in der nächsten Wand bewegen müssen. Der Grundriß forderte eine labyrinthische Wegführung und verwirklichte somit die beiden wechselseitigen Prinzipien von kontrolliertem Ausschluss und kontrolliertem Eindringen. Verbündete Truppen können den Eingangsweg ungehindert benutzen; aber ein Feind, der schon auf weite Strecken unter seitlichem Feuer steht, wird stark behindert.“ (Erdwerk ‚Maiden Castle‘ in Dorset, Süderland)¹⁷

Während das Labyrinth eines Grabmales sicher auch den „kontrollierten Ausschluss“ im konkreten Sinne gewährleisten soll, lässt das taktische Labyrinth auch „kontrolliertes Eindringen“ durch „Verbündete“ zu, ein Hinweis auf Initiation, auf die noch eingegangen werden wird.

¹³Kerényi: *Labyrinth-Studien*. S.252

¹⁴Ebd., S.252

¹⁵Ebd., S.251

¹⁶Bord, S.8

¹⁷W.F.Jackson Knight: *Cumaen Gates (A Reference of the Sixth Aeneid to the Initiation Pattern)*. Oxford 1936; neu publiziert in: Vergil: *Epic and Anthropology*, hrsg. von J.O. Christie. London 1967 in: Bord, S.11.

Die schutzmagische Funktion des Labyrinthes auch im übertragenen Sinne kommt im Laufe der Geschichte des Labyrinthes immer wieder vor. In China z.B. wurden quer verlaufende ‚Geistermauern‘ am Eingang der Städte errichtet, sodass gewundene Wege entstanden, um schlechte Einflüsse vom Zugang fernzuhalten.

Die Beziehungen zwischen Ägypten und Kreta um 2000 v. Chr. lassen die Annahme zu, dass die Anregung zum kretischen Labyrinth aus Ägypten kam.

Dem widersprechen jedoch Funde aus dem nordeuropäischen Raum. Es handelt sich um Felsgravierungen mit „labyrinthischen Formen“.

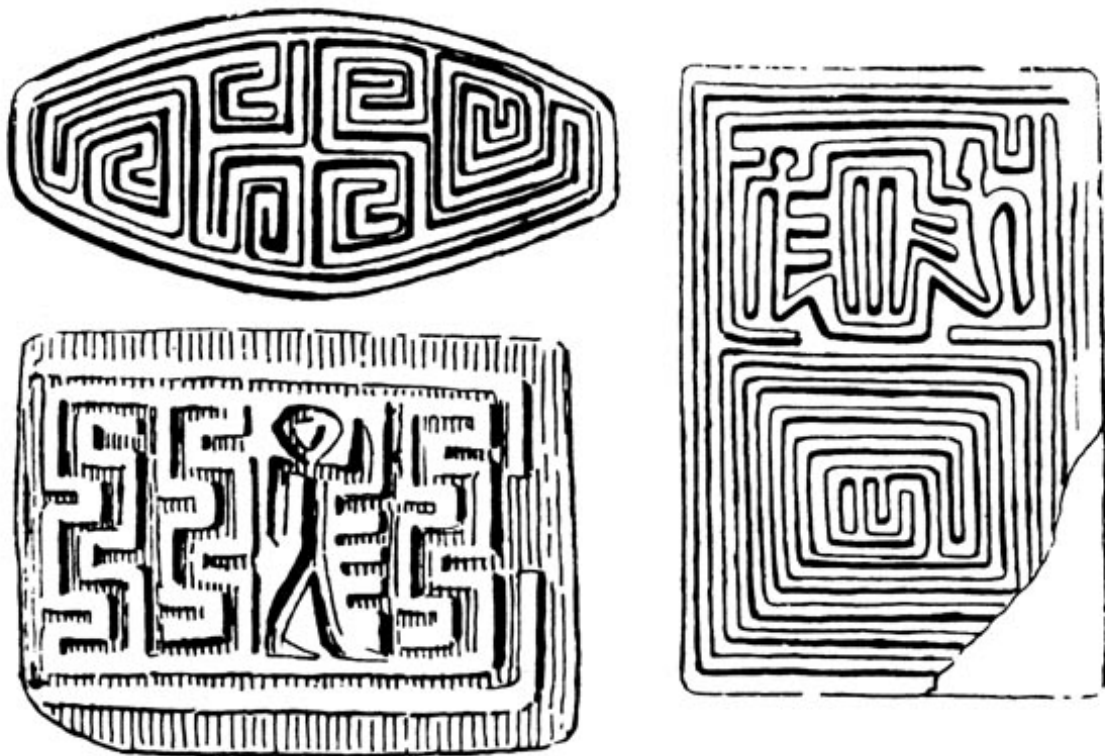
Außerdem ergaben Datierungsmethoden mit Radiokarbon, dass ein Teil der entdeckten Hügelgräber, Megalithen, Lagerstätten und monolithischen Steinkreise in Großbritannien und Nordwesteuropa auf die Zeit zwischen 4500 und 2500 v. Chr. zurückzuführen sind.

„Es ist deshalb wahrscheinlich, daß das labyrinthische Muster (in seinem weitesten Sinne) sich nicht von einem Entstehungsort aus verbreitete, sondern unabhängig in mehreren Gebieten entwickelt wurde. Die Bedeutung des Labyrinths war vielen Völkern vertraut.“¹⁸

Bord spricht, trotz der mit Sicherheit vertretenen These hinsichtlich des Ursprungs, vom „labyrinthischen Muster im weitesten Sinne“, vom „labyrinthischen Prinzip“, von „labyrinthischen Formen“, drückt sich in der Regel vorsichtig aus. Wo liegt der Grund für diese einschränkenden Bezeichnungen?

Die konträre Einsicht Kerns kann diesen Sachverhalt erhellen:

Er lehnt den Begriff ‚Labyrinth‘ z.B. für die lediglich „eindrucksvollen Gebäudekomplexe“ der Ägypter ab.

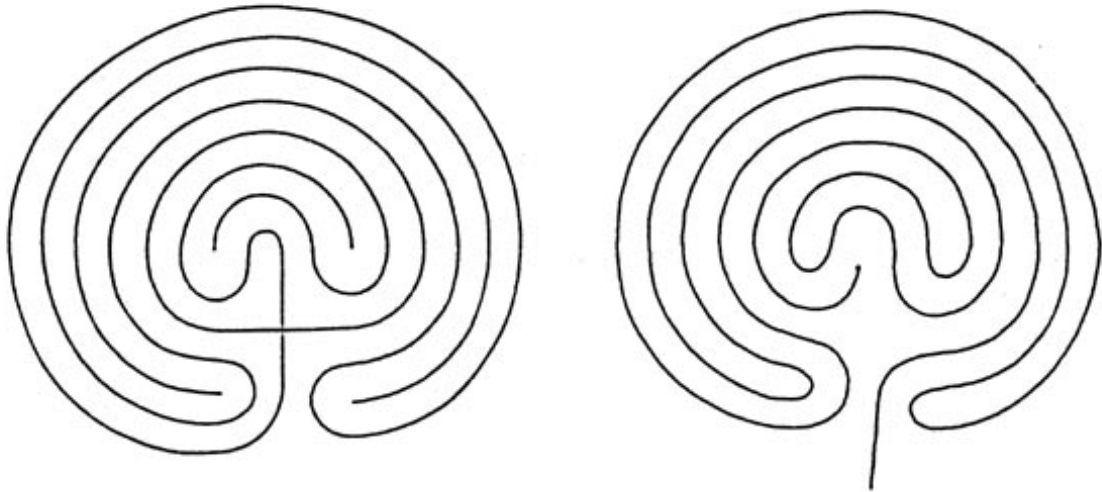


5. „Labyrinth“ aus Ägypten

Seiner Überzeugung nach handelt es sich bei dem kretischen Labyrinth-Typ um den ältesten; dieser entspricht den streng formalen Prinzipien, die er für das Labyrinth aufstellt.

¹⁸Bord, S.9

Da dieser Typ (Abb.6) Ausgangspunkt für den griechischen Mythos um Daidalos, Theseus, Ariadne etc. darstellt, soll er hier aufgeführt werden:



6. Labyrinth mit Ariadnefaden

„1. Jedes Labyrinth besteht aus Linien, die als Grundriß zu lesen sind; sie bilden eine hoch komplizierte abstrakte Bewegungsfigur, deren Nachvollzug erhebliches Vorstellungsvermögen erfordert. Nachvollzogen wird die Figur durch gedankliches Abschreiten des Wegs zwischen den Linien.

2. Die Begrenzungslinie nach außen kann rund, rechteckig oder vieleckig sein, meist mit entsprechender Auswirkung auf die Form der Gänge innen. Der Gehalt der Figur ist weitgehend unabhängig von der Änderung dieser Form; wichtig ist, dass die Begrenzungslinie deutlich einen Außen- und einen Innenraum voneinander trennt.

3. Die Begrenzungslinie ist nur an einer einzigen Stelle nach außen offen; an ihr beginnt der unübersichtliche Weg ins Zentrum.

4. Nach dem Eingang beginnt, was ich das ‚Prinzip Umweg‘ nennen möchte: Der Besucher wird auf einem mühevollen, aber kreuzungsfreien Weg zwangsläufig ins Zentrum geleitet. Für diese Gangführung liegen zahlreiche Formulierungen vor, die alle dann noch ein Labyrinth ergeben, wenn der Weg

-kreuzungsfrei ist, d. h.

-keine Wahlmöglichkeit bietet,

-immer wieder pendelnd die Richtung wechselt,

-in einem Maximum an Umweg den ganzen Innenraum ausfüllt,

-den Besucher wiederholt am erstrebten Zentrum vorbeiführt,

-zwangsläufig ins Zentrum mündet,

-aus dem Zentrum wieder als einziger Ausweg herausführt.“¹⁹

Damit steht für Kern Ursprungsort und -zeit und der Ort, von dem aus sich das Labyrinth verbreitet hat, fest: das minoische Kreta des zweiten, möglicherweise des dritten Jahrtausends v. Chr.

¹⁹Kern, S.14

Wie sehen nun aber die Formvorstellungen anderer Forschender, die sich eingehend mit dem Labyrinth beschäftigt haben, aus?

Bord erwähnt „Spiralformen“, die „möglicherweise als Vorläufer des eigentlichen Labyrinthes“ zu betrachten sind.²⁰

Eindeutiger äußert sich Kerényi: „Die einfachen Labyrinthformen - Spirale, Mäander und der Tragiatella-Typ - entstammen prähistorischen Perioden.“²¹

Er findet die Spiralverzierung in den Höhlenanlagen von Malta, wo sie die „zeichnerische Variation zu einem natürlichen Labyrinth“ bildet.



7. Relief aus Thraschien

„Sinnvoll ist auch die für Malta charakteristische pflanzliche Gestaltung der Spirale. Die mythologische Idee, die auf Ceram mit dem Labyrinth verbunden erschien, drückt sich nicht nur da, sondern gerade auch auf altmitteländischem Gebiet durch das Symbol der Pflanze aus: auf hellenistischem Boden in der Demeter-Religion, in Ägypten innerhalb der Osiris-Religion. Aus Malta ist uns ein Altar mit der Darstellung der göttlichen Pflanze bekannt.“²²

Mythisch-religiöse Erwägungen lassen auch Hocke vermuten, dass sich die Daidalus-Labyrinth-Legende wahrscheinlich aus religiösen Grottenkulten der Steinzeit entwickelt hat.²³

Sowohl die Einzel- als auch die Doppelspirale gehört der älteren steinzeitlichen Kultur der Menschheit an.

Kerényi nennt außerdem als weitere Formvariation das „Mäanderlabyrinth“ auf dem Fresko des zweiten Palastes von Knossos.

²⁰Vgl. Bord, S.10

²¹Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.270

²²Ebd., S.266

²³Vgl. Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Hamburg 1987, S.128.

Aus der 2. mittelminoischen Periode erscheint „die in einen Kreis gefasste vierfache Spirale“ in der Vasenmalerei:



8. Mittelminoische Vase aus Phaistos

„Dieser vierfachen Form der Spirale entspricht der vierfache Mäander, der um ein Viereck herum, im Mittelpunkt meistens mit dem Minotauros, eine Art Swastika²⁴ bildet... Sie verwirklicht durch ihre Kompliziertheit immer noch das Prinzip des Labyrinths und zugleich das eines endlos sich herumdrehenden Rades.“²⁵

²⁴D.i. ein altindisches Sonnen- und Fruchtbarkeitszeichen in Form eines Hakenkreuzes.

²⁵Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.269



9. Knossische Münze

Er argumentiert hier formal, indem er die „Kompliziertheit“ als ein „Prinzip des Labyrinthes“ hervorhebt.

Man führt die Mäanderform als Darstellungsart „auf eine frühere, primitivere Kompositionsweise zurück. Diese Erklärung wurde durch Baurechnungen des Didymaion in Milet bestätigt, worin die Mäander *labyrinthoi* heißen.“ Diese etymologischen Überlegungen ergänzt er durch die Feststellung, dass „man auch noch im Mittelalter den *labyrinthus* auch *maeander* nannte.“²⁶

Sein Hauptargumentationsstrang bewegt sich hingegen auf bedeutungsgeschichtlicher Ebene. Dieser führt ihn schließlich zu einem anderen Untersuchungsergebnis als Kern:

„Die (Verbreitungsrichtungen) können alle von steinzeitlichen Kultur- und Kultzentren - in Ozeanien, am Mittelmeer, zuletzt in Nordeuropa - ausgehen. Wiederbelebungen in späteren prähistorischen und historischen Zeitaltern, Umwege oder mehrere Mittel- und Quellpunkte werden dadurch nicht ausgeschlossen... Dazu gehört vor allem die Einsicht, daß die eigentliche Quelle in den allerinnersten Tiefen des Menschen liegt, die sich nie sinnlos, sondern in schöpferisch glücklichen Augenblicken in Übereinstimmung mit der sonst stummen Welt offenbaren.“²⁷

Kerns Vorwurf an Kerényi, die Spirale mit dem Labyrinth zu verwechseln, ist nach den von Kern aufgestellten Formprinzipien stimmig. Lassen sich für die von Kerényi hinzugezogenen Formen jedoch Bedeutungsinhalte nachweisen, die das Labyrinth im Kern'schen Sinne erhellen können, also mit ihm eine bedeutungsgeschichtliche Linie bilden, dann wäre meiner Ansicht nach Kerényi, einschließlich der Folgerungen mythologischer Art, die er zieht, gerechtfertigt.

²⁶Ebd., S.248/249

²⁷Ebd., S.267

4. Deutungen

4.1. Tod-Leben/Wiedergeburt

Der Todesaspekt, auf den das Labyrinth rekurriert, wurde bereits angedeutet. Schon in seinen Anfängen hatte das Labyrinth mit ihm zu tun. Erwähnt wurden bereits Höhlenanlagen, Bergwerke, komplizierte Gebäude, schließlich die Tänze, in denen sich das Labyrinth manifestieren konnte.

„Kunstvolles Gefängnis und unterirdische Gänge weisen ebenso auf die Idee des Todes wie hier das Grab. Die ersten beiden sind durch diese Idee derart miteinander verbunden, daß sie beide den Namen Labyrinthos tragen.“²⁸

Aeneas fand nach der Beschreibung Vergils auf der Suche nach dem Eingang zum Hades, also der Unterwelt, an den cumäischen Toren Darstellungen des kretischen Labyrinths. Es handelt sich um den Eingang eines geheimnisvollen, höhlenreichen Heiligtums zu Ehren des Apollon.

Hier in Cumae opferte Daidalos der Sage nach die Flügel, die ihn aus dem Labyrinth retten und seinen Sohn das Leben kosteten. Kerényi folgert: „Das Labyrinth ist hier *nur* das kretische Wunderwerk, und doch taucht...eine mythologische Idee des Todes auf: eben die einer *labyrinthischen* Unterwelt.“²⁹

Diese „mythologische Idee des Todes“ sieht Kerényi auch in den frühesten Ornamenten mit Spiralformen und den sich aus ihnen entwickelten Variationen versinnbildlicht:

„Man darf aber hinter dem Ornament, in dem man das Sinnbild erkannt hat, kein ‚Nachdenken‘ suchen. Das Ornament tauchte auf wie der spontane Reflex einer Idee, ein Linienreflex, der das Urbild enthielt und oft auch getanzt werden konnte. Man denke daran, dass die meisten prähistorischen Spiralornamente Grabgebäude, Sarkophage oder Grabbeigaben schmückten. Da herrschte die Idee des Todes naturgemäß, und sie beherrschte wohl ganze prähistorische Kulturen in jener Form, in der sie durch die Spirallinie ausgedrückt wurde: als die nach einem folgenden Leben weisende Wendung der Lebensbahn.“

Die unendliche Spirallinie ist die Variation einer Idee, eine Variation, die ihrerseits weiter variiert wurde. Eine ihrer Variationen war der Spiralmäander, eine andere der Mäander. Dieser letztere entstand aus dem Spiralmäander durch die Bevorzugung des Eckigen vor dem Runden: sie bedeutete meistens eine tiefgehende Veränderung des Lebensstiles.“³⁰

Als Beispiel nennt er ein Kykladengefäß (Abb.10), das als Grabbeigabe gefunden wurde.

²⁸Ebd., S.250

²⁹Ebd., S.248

³⁰Ebd., S.268



10. Kykladengefäß mit
Schiffsdarstellung³¹

Die „Wendung der Lebensbahn“, die „Veränderung des Lebensstils“ weisen auf den Aspekt des Neubeginns, der Wiedergeburt hin und führen schließlich auch zum Initiationsgedanken.

„Diese in allerinnersten Tiefen erlebte Unsterblichkeit ist ein Aspekt des Seins, eine Wirklichkeit, die als mythologische Idee in Erzählungen, kultischen und künstlerischen Darstellungen vergegenwärtigt wird. Objektiv läßt sie sich durch eine Spirallinie ausdrücken: als die Unendlichkeit der sich wiederholenden Reihenfolge Leben-Tod-Leben. Eine Idee wie diese mußte nicht notwendigerweise in gedanklicher Klarheit erscheinen, mußte sich nicht einmal zu einem Mythologem gestalten.“³²

Auch die Aspekte der Wiederholung und der Unendlichkeit entdeckt Kerényi schon in der Spiralförmigkeit. Die Spirale, ihre Folgeformen und Variationen sind ihrem Sinn nach autonom und vollständig, enthalten bereits die entscheidenden Bedeutungselemente, die das Mythologem des Labyrinthes des Daidalos prägen.

Auch das kretische Labyrinth birgt das Element des erneuten Lebens, denn „daß diese Idee nicht als Vernichtung gefaßt wurde, beweisen die Sagen von Daidalos' Rettung und Äneas' ‚Rückkehr‘.“³³ Denn Daidalos wusste um zwei Auswege aus der Gefahr der Gefangenschaft und des Todes, zum einen den Flug, zum anderen den Faden.

³¹Es handelt sich um eine Pfanne, die mit Wasser gefüllt als Spiegel diente. Auch das univiale Labyrinth im Kern'schen Sinne taucht häufiger in Verbindung mit Spiegeln auf. Literarischen Niederschlag findet sie z.B. in Dürrenmatts Erzählung „Der Minotauros“. Die Labyrinthwände, zwischen denen sich der gefangene Minotauros bewegt, stellen Spiegel dar, die seine Sinneswahrnehmung täuschen.

³²Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.264

³³Ebd., S.250

4.2. Unterwelt

„Auf die Frage, was Labyrinth-Sagen, -Zeichnungen, -Gebräuche bedeuten, gab bereits der große intuitive Religionsforscher in Leiden, Brede Kristensen, die einfache Antwort: die Unterwelt.“³⁴

Kerényi weist darauf hin, dass Spiralen wie auch Labyrinth ‚Landkarten‘ der Unterwelt und Symbole des Todes waren. Die sich nach innen bewegende Spirale deutet auf Tod, die sich nach außen wendende auf Geburt und Leben.

W.F. Jackson Knight bezeichnet das Labyrinth als einen „Mikrokosmos der Erde und ein Makrokosmos der menschlichen Anatomie“.³⁵

In dieser Formulierung kommt dem Labyrinth übergreifende Bedeutung zu. Es fungiert als symbolisches Bindeglied zwischen menschlichem Körper und der gesamten Erde.

Eine Bestätigung für den Zusammenhang von Labyrinthform und Anatomie von Lebewesen liefern „Labyrinthdarstellungen“ aus Tontafelsammlungen, die Anfang dieses Jahrhunderts bei Ausgrabungen in Mesopotamien gefunden wurden.

„Aus den keilschriftlichen Texten ist es sicher, daß die Tafeln Darstellungen der Eingeweide von Opfertieren zeigen, aus denen gewissagt wurde. So sind wohl historische Fälle der Eingeweidenschau, als Dokumente und Beispiele für die Zukunft mit erklärenden Bemerkungen aufbewahrt worden. Sie beziehen sich auf die Gestaltung der Gedärme.“³⁶

Sie zeigen die spirale Form, eine „labyrinthische Urform“.

Die Beschriften benennen die dargestellten Gedärme als „Palast der Eingeweide“ (in der Ursprache: *êkal tirâm*):

„Was dieser Palast eigentlich sei, wurde erkannt. Es ist die Unterwelt, die sich, wie es aus den verschiedenen Gestaltungen der Eingeweide erhellt, zur Welt der Lebenden verschieden verhalten kann: bald günstig, bald ungünstig.“³⁷

Kerényi nennt ein weiteres Beispiel, das auf die Angeglichenheit von Gedärmen und Unterwelt hinweist. Es handelt sich um „ein unterweltliches Wesen und Gegner des Gilgamesch, den dämonischen Gesellen Humbaba, der in einem Zauberwald mit ‚geheimen Steigen‘ und ‚versperrten Pfaden‘ haust, als ‚Eingeweide-Mensch‘ durch ein Gesicht aus lauter Gedärmen dargestellt wird.“³⁸

Labyrinthische Vorformen weisen demnach sowohl erweiterte Raum- als auch Zeitdimensionen auf.

Wie lebendig die eben angeführten Assoziationen auch in jüngerer Zeit sind, zeigt die Überzeugung Freuds, wenn er das Labyrinth mit einer „Angeburt“ in Verbindung bringt:

„...ich kann es mir nicht versagen zu erwähnen, wie häufig gerade mythologische Themen durch die Traumdeutung Aufklärung finden. So läßt sich z.B. die Labyrinthsage als Darstellung einer analen Geburt erkennen; die verschlungenen Gänge sind der Darm, der Ariadnefaden die Nabelschnur.“³⁹

Tatsächlich erfüllte die Vorstellung von Labyrinthformen schon früh auch geburtsmagische Funktionen. Sie symbolisierten den Geburtsweg, den man sich kompliziert vorstellte.

³⁴Ebd., S.226

³⁵Bord, S.10

³⁶Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.228

³⁷Ebd., S.229

³⁸Ebd.

³⁹Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt 1967 in: Bord, S.12

Die Überwindung des Weges führt hier eine fundamentale Wendung mit sich und ist Voraussetzung für das Eintreten in eine Lebensgemeinschaft. Aus diesem Blickwinkel weisen die Formen in der Geburtsmagie schon auf Initiation hin.

4.3. Initiation

Die Initiation ist vielleicht am fundamentalsten mit dem Labyrinth verbunden, integriert die bisher aufgeführten Elemente. Um das Labyrinth rankten sich im Laufe der Geschichte immer wieder Initiationshandlungen, -riten und -vorstellungen.

Kern vollzieht den Initiations-Vorgang anhand der Labyrinth-Figur auf ahistorisch-psychologischer Ebene sehr anschaulich nach. Als Interpretation von ‚Primärmaterial‘ lässt die Beschreibung einen wichtigen Einblick in das Wesen des Labyrinthes zu, das in dieser Weise, anders als die zeitbedingten Riten und Bräuche, spontan nachvollziehbar und verständlich ist. Grundlage der Ausführungen ist das univiale kretische Labyrinth:

„Sehen wir uns die Figur genauer an: Ein Innenraum wird von seiner Umgebung isoliert. Ringsherum läuft eine Trennmauer, es gibt nur einen einzigen kleinen Eingang. Der Innenraum ist - als Grundriß - einsehbar, wirkt aber zunächst abschreckend kompliziert. Zum Verständnis der Figur wie auch für den Entschluß, sich in sie hineinzuwagen, ist ein bestimmter Reifegrad notwendig. Im Hinblick auf die Kompliziertheit der Bewegungsform ist auch ein bestimmter Grad an Körperbeherrschung und an sozialer Anpassungsfähigkeit (beim Reigentanz) erforderlich. Vor den Entschluß, sich in das Labyrinth zu begeben, sind also einige Hürden gesetzt, die nur bei entsprechender Reife überwunden werden können. Hinter dem Eingang beginnt das ‚Prinzip Umweg‘. Der verfügbare Innenraum wird mit einem Maximum an Wegen ausgefüllt, also mit einem Maximum an Zeitverlust und an körperlicher Belastung auf dem Weg zum Ziel in der Mitte. Eine psychische Belastung liegt in der Erfahrung, daß man sich dem Ziel immer wieder bis zum Greifen nähert, aber mehrfach wieder weggeführt wird. Der Weg zum Zentrum läßt keine Wahl; wer die Belastung durchhält, kommt zwangsläufig zur Mitte. Sein Erlebnis ist also Sinnbild für eine Gesetzmäßigkeit, beschränkt sich nicht nur auf eine subjektiv-beliebige Erfahrung. In der Mitte ist unser Proband allein mit sich. Er begegnet sich selbst, einem göttlichen Prinzip, einem Minotaurus, oder wofür auch immer ‚Mitte‘ stehen mag. Jedenfalls ist damit auch der Ort und die Möglichkeit gemeint für eine Erkenntnis, die so grundlegend ist, daß sie einen grundsätzlichen Richtungswechsel verlangt. Wer aus dem Labyrinth wieder herauskommen will, muß auf dem Absatz kehrtmachen und auf demselben Weg zurückgehen, den er gekommen ist. Eine Richtungsänderung von 180° bedeutet größtmögliche Distanzierung von der eigenen Vergangenheit. Allerdings darf man hierin nicht nur eine Negation, die Aufhebung des Wegs nach innen sehen. Diese Interpretation wäre nur ausreichend, wenn man den Weg hinaus auf derselben Ebene lokalisieren dürfte wie den Weg hinein. Dazwischen liegt jedoch die zentrale Erfahrung. Die Umkehr im Zentrum bedeutet demgemäß nicht nur Aufgeben der bisherigen Existenz, sie bedeutet auch Neubeginn. Wer das Labyrinth verläßt, verläßt es nicht als alter Adam, sondern wiedergeboren in einer neuen Existenz(-phase, -ebene): Im Zentrum geschieht Tod und Wiedergeburt.“⁴⁰

Neben dem erwähnten notwendigen und entwicklungsabhängigen körperlichen und sozialen Reifegrad als Voraussetzung, den Anforderungen, die das Labyrinth stellt, gewachsen zu sein, gehört zusätzlich ein großes Urvertrauen, „seinen Weg“ zu machen. Der Irrgarten als spätere Entwicklung aus dem univialen Labyrinth spiegelt im starken Maße Ängste, die sich auch beim Durchschreiten eines Labyrinthes entwickeln können, sofern dieses Urvertrauen verloren gegangen ist.

⁴⁰Kern, S.27

Das Labyrinth symbolisiert den Übergang von einer Lebensform zu einer anderen. Es bezeichnet im weitesten Sinne ein Ende und den Beginn von etwas Neuem.

Die Initiation gehört zu den wichtigsten Übergangsriten. Als Mittel dienen häufig das Labyrinth bzw. seine Vorformen.

Häufigste Anwendung findet die Initiation in Pubertätsriten. In der Pubertät legt der Mensch den Status Kind ab und wird in die Gesellschaft der mündigen Erwachsenen aufgenommen (vgl.Kap.5).

Ein weiteres sehr altes Initiationszeichen ist das der Tätowierung. Layard entdeckte in Südindien bei einem Drawidastamm eine Labyrinthdarstellung als Tätowiermuster aus megalithischer Zeit:

„Diejenigen erhalten sie, die in eine neue Gemeinschaft, gleichsam in ein neues Leben hineingeboren und dadurch wiedergeboren werden. Solcher Wiedergeburt geht das Erleiden des Todes, gewöhnlich als Verschlucktwerden durch ein Ungeheuer oder als Durchschlüpfen durch ein Tor dargestellt, voraus.“⁴¹

Colin Still unterscheidet die kleinere von der größeren Initiation, „bei der letzteren aber mußte er (der Strebende) hindurch bis zum Graben selbst, um dann den Göttern von Angesicht zu Angesicht gegenüberzustehen und die letzten Geheimnisse der Existenz zu erfahren.“⁴²

Während es sich bei der größeren um die mythisch-religiöse Erkenntnis eines Lebens nach dem Tod und den Wechsel der Existenzform handelt, bezieht sich die kleinere auf eine Übergangssituation im Erkenntnisprozess eines oder einer Gruppe von Menschen.

Nicht zu vergessen ist jedoch der zunächst durch seine Kompliziertheit „abschreckende“ Charakter des Labyrinthes. So ist „es der Zweck des Labyrinthes, die Uneingeweihten von der Teilnahme am Leben nach dem Tode auszuschließen.“⁴³ Dieser Tatbestand erinnert an den „kontrollierten Ausschluss“ und die sich daraus entwickelnden schutzmagischen Funktionen des Labyrinthes.

Das Labyrinth also als magischer Schutz, als eines der ältesten apotropäischen Zeichen, das z.B. in Südindien zur Abwehr, zur Verwirrung böser Geister auf die Schwelle gezeichnet wird, weil Geister nur geradeaus fliegen und daher nicht durch ein Labyrinth hindurchfinden können.

4.4. Sonnenkult

Einige Ansätze gehen dahin, einerseits die Spirale, andererseits das kretische Labyrinth als Sonnenbahn zu deuten.

So verweist Kerényi auf die „in die Höhe gehobene Doppelspirale auf den nordischen Felszeichnungen von Bohuslän“⁴⁴, die, wie auch andere verwandte Denkmäler, auf einen Sonnenkult hindeuten.

⁴¹Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.240

⁴²Collin Still: *Shakespeare's Mystery Play. A Study of the Tempest*. London 1922 in: Bord, S.10.

⁴³John Layard: *Labyrinth Ritual in South India – Threshold and Tattoo Designs in Folk-Lore*, Bd.48. 1937 in: Bord, S.10

⁴⁴Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.263



11. Doppelspirale aus Bohuslän

Es tauchen in diesem Zusammenhang neben der Spirale auch die Doppelspirale und der komplizierte Tragliatella-Typ auf.

Kerényi vertritt nicht die These, dass sich die Spirale als Urform des Labyrinthes aus dem Sonnenlauf heraus entwickelt hat, vielmehr kommt er durch den Sonnenlauf sowie durch Labyrinthformen zu einer tieferen mythologischen Einsicht:

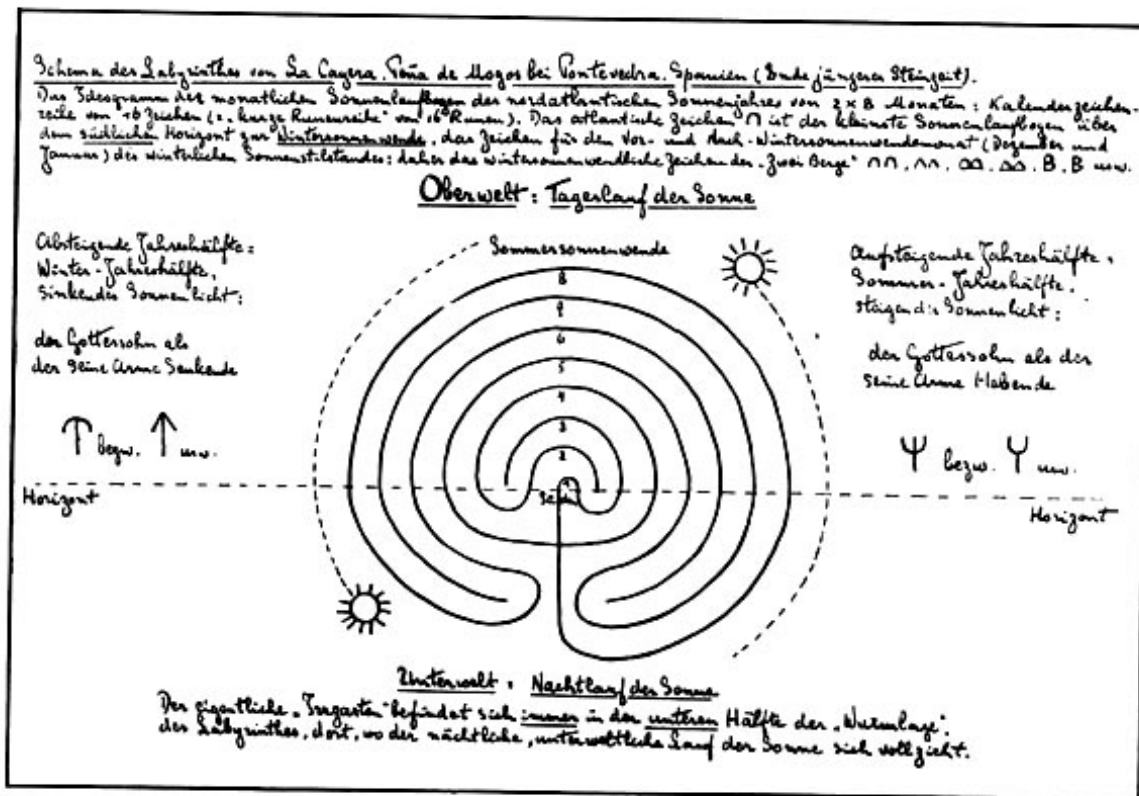
„Man konstruiert nicht geometrisch die Sonnenlauf-Spirale: man wiedererkennt sie als eine ähnliche Linie, wie jene ist, welcher man sich als Feiernder in kreisender Bewegung hingibt, um den Tod zu begehen und ihn zu überwinden. Sonnenbahn und Spirale sind hier ‚Gleichnisse‘ in goethischem Sinne.“⁴⁵

Der Versuch Hermann Wirths⁴⁶, anhand einer bronzezeitlichen Felsritzung (Peña de Mogyor, Pontevedra) nachzuweisen, dass das kretische Labyrinth als Ideogramm⁴⁷ des Sonnenlaufs (Abb.12) zu verstehen sei und sich infolgedessen aus ihm entwickelt hat, ist zumindest aus mythologischer und formaler Sicht unwahrscheinlich.

⁴⁵Ebd., S.263

⁴⁶Hermann Wirth: *Heilige Urschrift, Symbolgeschichtliche Untersuchungen diesseits und jenseits des Nordatlantik*. 2Bde., 1.Bd. Leipzig 1936, S.240.

⁴⁷Schriftzeichen, das einen ganzen Begriff darstellt.



12. Labyrinth als Ideogramm des Sonnenlaufs?

Die Abbildung wirft jedoch zwei Aspekte auf: Zum einen steht hier das Labyrinth für die Welt (nicht nur für die Unterwelt, auch für die sichtbare Welt), zum anderen betont der Sonnenkult generell das Bewegungselement, das sich in den Labyrinthtänzen widerspiegelt.

Ein solarer Bezug des Mythos kommt der Gestalt des Minotauros zu. Die Sonne wurde auf Kreta als Stier bezeichnet. Pasiphae ist Tochter des Sonnengottes Helios, der Name heißt übersetzt „sie, die allen scheint“; zwei Hinweise auf ihre Verbindung mit dem Mond, welcher auf Kreta mit der Kuh gleichgesetzt wurde.⁴⁸

5. Tanz

Der Tanz wurde bereits im 2. Kapitel als eine Erscheinungsform des Labyrinthes genannt, der besondere Bedeutung zukommt. Kerényi und Kern sehen im Tanz die ursprüngliche Darstellungsweise des Labyrinthes, Kerényi räumt ihm als gelebtem Brauch eine übergeordnete Stellung ein. Im Laufe der Geschichte des Labyrinthes taucht der Tanz immer wieder auf bis hin zu den im süddeutschen Raum geläufigen rituellen Maitänzen.

Ausgehend vom Siegestanz des Theseus (Kranichtanz) zeigt das Beispiel des Troja-Spiels eine Variation, die dennoch ihrem Gehalt nach mit dem Ur Tanz übereinstimmt.

Der etruskische Waffentanz und der Maro-Tanz verdeutlichen noch einmal die unterschiedlichen Grundpositionen Kerényis und Kerns und die Auswirkungen, die diese auf die jeweiligen Einordnungen von mythischen Erzählungen und Bräuchen haben können.

Am Beispiel der Trojaburgen und des mit ihnen in Verbindung stehenden Jungferntanzes kann ein möglicher Zugriff auf die Geschichte des Labyrinth-Brauches erläutert werden.

Aus diesen Gründen soll im Folgenden auf alle genannten Phänomene eingegangen werden.

⁴⁸Vgl. Kern, S.55, Anm.116

5.1. Kranichtanz

„Nachdem Theseus, nach seinem Sieg (über den Minotauros) mit den Jünglingen und Jungfrauen herausgekommen (entkommen) war, hat er für die Götter einen Tanz im Kreis geflochten in der Art, wie er auch den Ein- und Ausgang des Labyrinths erlebt hatte. Die Erfahrung des Tanzes (Kenntnis, Anweisung) hat ihnen Daidalos vermittelt.“⁴⁹

Der Tanz, den Theseus in Delos, als Dank an Apollon und Siegestanz aufführte, soll ‚geranos‘ (Kranichtanz) geheißen haben, so schreibt Plutarch (ca.45-ca.120 n. Chr.).⁵⁰

„Nach der delischen Kultlegende brachte Theseus das Kultbild dieser Götter, ein Werk des Daidalos und Geschenk der Ariadne - mit sich und führte in Delos mit seinen Gefährten erstmalig den Tanz auf, welcher die Windungen des Labyrinthos nachahmte. Damit wurde die *Rettung* gefeiert, indem der Tanz zugleich das *Tödliche* vergegenwärtigte, wovon man befreit wurde.“⁵¹

Nach Homers Beschreibung bilden die Geretteten eine Tänzerkette, indem sie sich an einem Seil (Ariadnefaden) festhalten. Theseus oder, bei späteren, dem delischen Tanz nachempfundenen kultischen Tänzen, der Tanzführer führt die Tänzerkette als „geranulkos“ an und „zieht“ die „Kraniche“ durch den Tanz. Er ahmt die Windungen des Labyrinthes nach. Schließlich gelangt er als erster, vielleicht auch als einziger ins Zentrum, in dem er die Initiation erlebt. Er kann ohne Hilfe des Fadens (der Tänzerkette) nicht aus der Mitte entkommen.

Kern betont an dieser Stelle den Gefängnischarakter des getanzen Labyrinthes. Antiken Berichten zufolge brauchte Theseus den Ariadnefaden, um aus dem Labyrinth herauszufinden, nicht aber um hineinzugelangen. Findet er problemlos hinein, so käme er ebenso hinaus. Erst der Tanz macht die Notwendigkeit eines Ariadnefadens einsichtig:

„Die Vorstellung vom Ariadnefaden ist also für ein Gebäude ganz sinnlos, ein weiteres Argument gegen die Geschichtlichkeit eines Labyrinth-Gebäudes.“⁵²

Nach einer Version leitete ein Tanzführer am Ende der Kette die Rückwärtsbewegung aus dem Labyrinth, nach einer anderen waren die Bahnen breit genug, um Theseus bzw. dem ersten Tanzführer eine Kehrtwendung zu ermöglichen, so dass alle Tänzer die Mitte passieren mussten.

Im ersten Fall erlebt Theseus stellvertretend für alle die Initiation, im zweiten vollziehen die „Jünglinge“ und „Jungfrauen“, also Menschen im prädestinierten Initiationsalter (Pubertätsalter), die Initiation selbst nach.

Während des Tanzes sangen die Männer, die Mädchen schwiegen. Neben einem Seil wurden Fackeln beim Tanz verwendet, d.h. es wurde nachts getanzt. Diese Tatsache weist auf die unterweltliche Bedeutung des Labyrinthes.

So enthält auch der Tanz als Labyrinthform alle bisher aufgeführten Bedeutungselemente, die das Wesen des Labyrinthes in seinen Ursprüngen ausmachen.

⁴⁹Anonymer mittelalterlicher Kommentator in Kern, S.53, Anm.71

⁵⁰Vgl. *Bericht des Plutarch* in: Plutarch: *Theseus* in der Übersetzung von Konrat Ziegler, Bd.1. München 1979.

⁵¹Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.252

5.2. Das Troja-Spiel

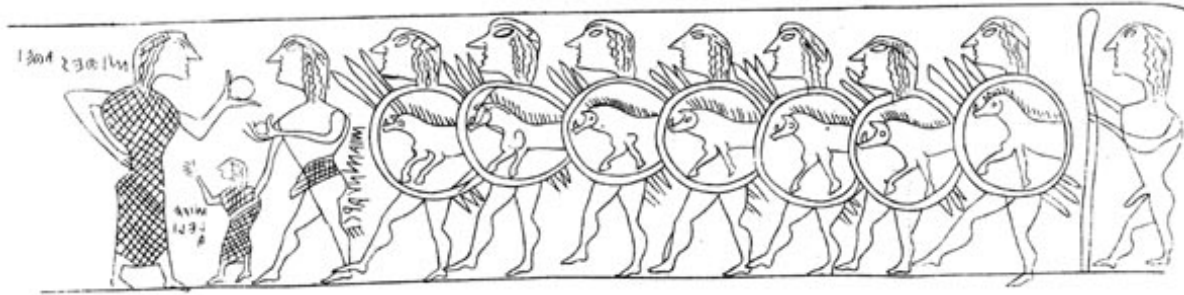
5.2.1. Die Kanne von Tragliatella

Das Trojaspiel ist in Form von Ritzzeichnungen auf der Kanne von Tragliatella (Abb.13-14) abgebildet. Ihre Entstehungszeit wird auf das Jahr 620 v. Chr. datiert, und sie stammt aus etruskischer Produktion.



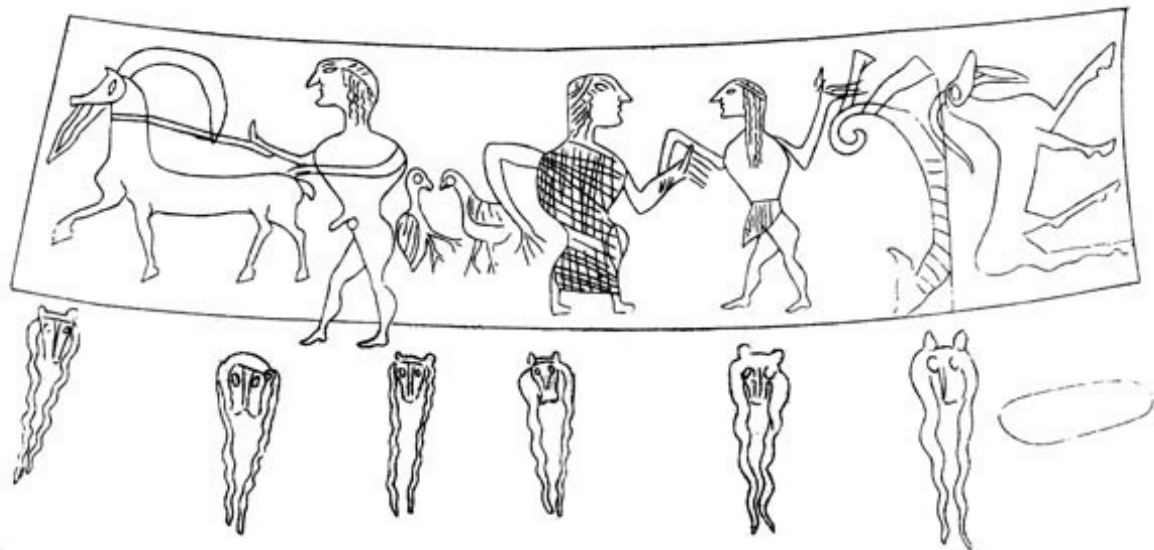
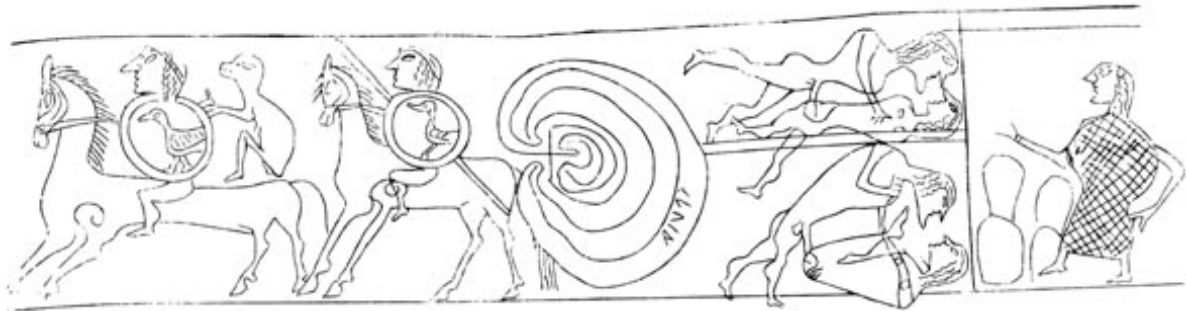
13. Kanne aus Tragliatella

⁵²Kern, S.53, Anm.85



14. Details der Kanne aus Tragliatella (diese und nächste Seite)

Clara Gallini sieht in diesen Zeichnungen Theseus' Kreta-Abenteuer nacherzählt:



Die drei Personen werden gedeutet

„als Ariadne (links), die in Gegenwart ihrer Amme das Knäuel an Theseus übergibt ... Theseus, noch vor Antritt der Reise, bei den Vorbereitungen zum Opfer der Ziege, die sich unter seinen Händen zum Bock verwandelt; Begegnung zwischen Theseus und Ariadne nach der Landung auf Kreta, neben dem Schiff; Übergabe des Knäuels in zwei Phasen; und in den beiden kopulierenden Paaren rechts neben dem Labyrinth sieht sie einen Hinweis auf eine Heilige Hochzeit zwischen Theseus und Ariadne nach dem Bestehen des Labyrinth-Abenteuers.“⁵³

Hingewiesen werden sollte an dieser Stelle auch auf die zwei abgebildeten Vögel, die eine Verbindung zum Kranich-Tanz herstellen, aber selbst eher Enten ähneln. Trotzdem ist die Tatsache, dass Vögel bei diesen Tänzen mit ihrer Fähigkeit zu fliegen (oder auch zu entfliegen) eine, wenn auch nicht geklärte, Bedeutung in sich bergen, aufschlussreich. Sie rufen Assoziationen wach, z.B. an den Flug des Daidalos und Ikarus.

Vorbild für den etruskischen Zeichner war das heimische Trojaspiel, nicht das griechische Labyrinth:

„Vielleicht lässt sich dieser Vorgang verstehen als Hinweis auf eine mögliche Quelle des Trojaspiels im Theseus-Mythos; jedenfalls erklärt er das Fehlen einer Minotauremachie an dieser Stelle, da der Zeichner ganz offensichtlich mit dem Labyrinth nicht den Schauplatz des kretischen Abenteuers, sondern die Arena für den etruskischen Waffentanz geben wollte.“⁵⁴

⁵³Gallini in Kern, S.103

⁵⁴Ebd., S.103

Mit der Darstellung des kretischen Labyrinthes und der das Labyrinth bezeichnenden Inschrift ‚truia‘ handelt es sich bei dieser Weinkanne um das früheste Dokument, „in dem die Labyrinth-Figur benannt wird, d.h. visuelle und literarische Überlieferung sich treffen.“⁵⁵

„Das Wort (truia) ist indogermanisch, im Etruskischen wohl lateinischen Ursprungs und bedeutet den ‚Quirltanz‘: das Diminutiv dazu - trulla zu trua im Lateinischen - ist gleich ‚Quirl‘.“⁵⁶

Vermutungen legen nahe, es sei vom lateinischen Verb ‚amptruare, herumhüpfen‘ abgeleitet, „Truia bedeute demnach so viel wie ‚Arena‘.“⁵⁷

Dies schließe nicht den zusätzlichen Hinweis auf die Stadt Troja aus.

5.2.2. Der etruskische Waffentanz

Das Troja-Spiel ist eine Tanzfigur mit Reitern, das entweder vom Theseus-Mythos abgeleitet wurde oder mit dem delischen Tanz auf eine frühere gemeinsame Quelle zurückzuführen ist.⁵⁸ Es handelt sich um einen etruskischen Brauch mit Initiationscharakter: Die Teilnehmer sind Jungen zwischen sieben und siebzehn Jahren. Sie führen eine Art Schaukampf nach bestimmten Regeln auf, wobei sie labyrinthische Windungen zu Fuß, meist aber zu Pferde nachvollziehen. Die Durchführung dieses komplizierten Kampfes, bei dem sie ihre Waffentauglichkeit unter Beweis stellen, bedeutet gesellschaftliche Initiation.

Vergil (70 v. Chr.- 19 v. Chr.) beschreibt das Trojaspiel in seiner ‚Aeneis‘ und vergleicht es mit dem kretischen Labyrinth:⁵⁹

„Aber noch nicht beendet der Vater Aeneas das Kampfspiel,
sondern ruft den Geleiter und Hort des jungen Iulus,
Äpytus Sohn, und flüstert ins Ohr dem Getreuen die Worte:
,Geh zu Askanius schnell, und wenn er um sich der Knaben
Schar schon bereit hat und aufgestellt den Reigen der Rosse,
rücke er an, seinem Ahn zu Ehren, und prange in Waffen.
Sag's ihm!‘ sprach er und ließ im Umkreis überall weithin
weichen das hart andrängende Volk und räumen das Blachfeld.
Ruhig reiten die Knaben und strahlen den Eltern vor Augen,
gleich an Glanz auf gezügeltem Roß; Trinakrias Jugend
grüßt und Trojas zumal die Reitenden staunenden Jubels.
Kurzgeschnittener Kranz zierte allen das Haar, wie es Brauch ist.

⁵⁵Ebd., S.106

⁵⁶Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.255

⁵⁷Kern, S.106

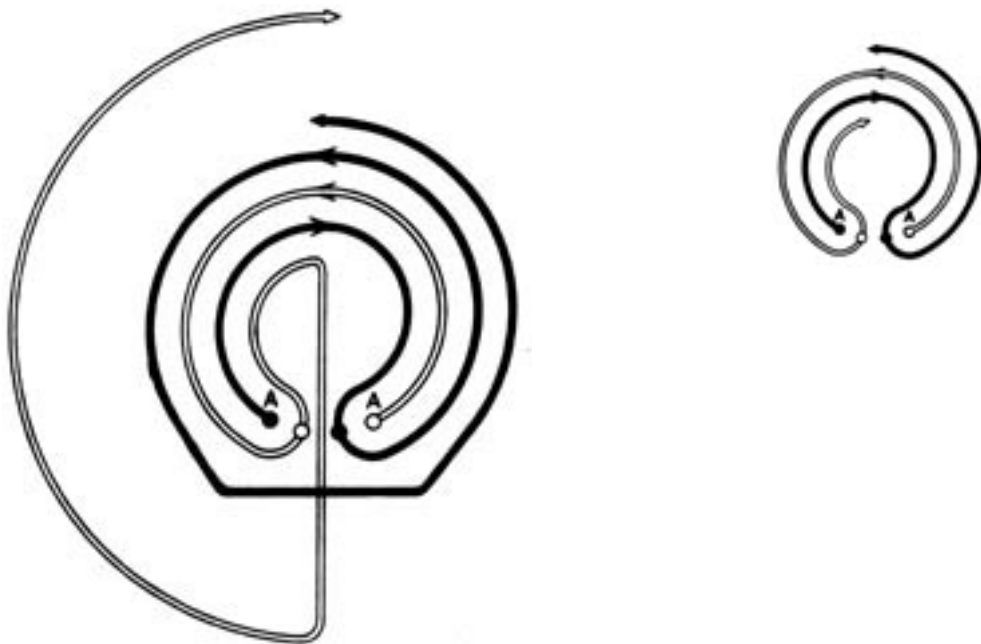
⁵⁸Vgl. ebd., S.105

⁵⁹P. Vergilius Maro: *Aeneis*, 5.Buch, Vers 545-596 in der Übersetzung von Götte

Je zwei Speere aus Kornelkirschholz mit eisernen Spitzen
tragen sie, teils von der Schulter auch blinkende Köcher; vom Nacken
hängt zur Brust ein Kettengeschmeid aus gewundenem Golde.
Drei Schwadronen sprengen einher, drei Führer, und jedem
folgen die Knaben, geteilt in je zwei Reihen mit sechs Glied
Tiefe, so strahlen sie hell, vor jeder Reihe die Meister.
Vorn die Jungschar führt in jubelndem Zuge der junge
Priamus, Erbe des Großvaternamens, dein, o Polites,
strahlender Sproß, bald Mehrer Italiens; thrakisches Roß, mit
weißen Flecken gescheckt, trägt ihn; weiß zeigt überm Huf es
vorne die Ränder und weiß reckt stolz und steil es die Stirne.
Dann folgt Atys, von dem die latinischen Atier stammen,
Atys, der kleine, als Knabe geliebt vom Knaben Iulus.
Ganz zuletzt, an Gestalt aber schön vor allen dort reitet
Julus einher auf sidonischem Roß; die strahlende Dido
gab es ihm einst zum Gedenken an sie, als Pfand ihrer Liebe.
Auf Trinakrias Rossen vom Stall des alten Akestes
reitet die übrige Jugend.
Beifall spenden den Schüchternen laut und freudigen Blicks die
Dardaner, finden wieder in ihnen die Züge der Eltern.
Stolz zu Roß durchreiten allum die Knaben die Runde
unter der Ihrigen Blick; dann ruft den Bereiten das Zeichen
weithin zu des Äpytus Sohn und knallt mit der Peitsche.
Gleich stark sprengen nach rechts und links auseinander die Trupps der
drei Schwadronen und teilen sich so; zurück dann gerufen,
machen sie kehrt und greifen sich an mit feindlichen Waffen.
Andere Wendung beginnen sie dann und Wendung dagegen,
widereinandergewandt, und wechselnd schlingen sie Kreis durch

Kreis im Geflecht und führen ein Scheingefecht unter Waffen.
 Bald geben flüchtend den Rücken sie bloß, bald wenden die Lanzen
 feindlich sie um, bald schließen sie Frieden und reiten im Gleichmaß.
 Wie das Labyrinth auf Kretas Höhen vor Zeiten
 Wegegospinst aus Wänden voll Nacht und täuschenden Trug mit
 tausend von Gängen der Sage nach bot, wo weisenden Zeichen
 Wirkung raubte der Wirrwarr des rückkehrweigernden Irrgangs,
 also flechten die Söhne der Teukrer die Spuren im Reigen
 täuschend in eins und verweben Flucht und Gefechte beim Spielen
 gleich Delphinen, welche beim Schwimmen durch Meeresgewässer
 libysches Meer und karpathisches (flink im Spiele) durchschneiden.“

Zum Schluss wird hier ein zweiter Vergleich mit der Bewegung von Delphinen angeführt, der die Verbindlichkeit des ersten mit dem kretischen Labyrinth aufhebt. Die genaue Beschreibung des Reiterkampfes nahm Harald von Petrikovits zum Anlass eines visuellen Rekonstruktionsversuchs:



15. Rekonstruktionsversuch für die Reitfigur der Troia

Die Abbildung zeigt den Bewegungsverlauf der Reitergruppen, hell und dunkel voneinander abgesetzt. Kern kritisiert die formale Unstimmigkeit der Überschneidung⁶⁰, die nicht den formalen Kriterien des kretischen Labyrinthes entspricht. Eine Ähnlichkeit jedoch ist nicht von der Hand zu weisen.

Das Trojaspiel wird ursprünglich von Aeneas eingeführt zum Gedenken an den Tod seines Vaters Anchises ein Jahr zuvor. Diese Tatsache deutet auf den Todesaspekt, der mit dem Labyrinth immer wieder verbunden war. Vergil spricht die Tradition dieses Rituals an, das zu Ehren der Ahnen begangen wurde, auch Kern belegt den Todesaspekt durch zahlreiche Leichenfeiern, anlässlich derer das Trojaspiel aufgeführt wurde.

Dabei erfüllt dieses Ritual drei Funktionen:

„Schutz des Toten vor Störung, Schutz der Lebenden vor dem Toten (Versiegelung des Grabes) und schließlich symbolische Wegleitung für die Seele des Verstorbenen: Das Labyrinth als Weg in die Unterwelt, wie es ja auch auf dem Tor des Tempels von Cumae, dem Eingang zum Hades, abgebildet wird.“⁶¹

Kern räumt ein, dass für die ersten beiden Funktionen das Labyrinth nicht notwendig sei: „...die magische Trennung eines Innen- und Außenbereichs kann auch durch einfache Kreisform, durch Umkreisung erreicht werden, wobei wiederum die Richtung der Drehbewegung von Bedeutung sein kann; meist in der Form, daß rechtsläufige Drehung - mit der Sonne - positiv, glücksverheißend ist, während Umwandlung nach links die Todesrichtung bedeutet.“⁶²

Der stark initiatorische Charakter des Spiels spiegelt eine generelle Lebenszugewandtheit. Der Text deutet auf eine Ritualisierung des Trojaspiels hin⁶³:

„Diese Art des Reigens und diese Kämpfe erneute,
als er Alba Longa mit Mauern gürtete, erstmals
wieder Askanius, lehrte die Urlatiner sie feiern,
wie er als Knabe sie spielte im Bund mit der Jugend aus Troja.
Alba lehrte die Seinen so; von hier übernahm das
mächtige Rom den Brauch und erhielt ihn den Ahnen zu Ehren;
,Troja‘ heißen noch jetzt die Knaben, ,trojanisch‘ der Festzug,
noch bis jetzt sind die Kämpfe geweiht dem erhabenen Vater.“

Die Rede ist von Städten wie Alba Longa und Rom. Das Trojaspiel wurde offensichtlich auch in Verbindung mit dem Bau von Städten aufgeführt. Angesprochen ist hier wohl die magische Schutzwirkung des Labyrinthes, die die Kraft der Stadtmauern verstärken sollte. Die Gründung der Stadt war ein religiöser Akt, die Mauern um sie herum heilig. Die Römer, die das Trojaspiel später auch übernahmen, bezogen es auf die Stadt Troja, „die wegen ihres Alters, ihrer Bedeutung, ihres durch Homer geschilderten beispielhaften

⁶⁰Zu erkennen auf zwei der drei Darstellungen. Vgl. Kern, S.101

⁶¹Kern, S.107

⁶²Ebd.

⁶³Vergil, 5.Buch, Vers 596-605 in der Übersetzung von Götte

Schicksals und wegen der Unbezwingbarkeit ihrer Mauern zum Inbegriff der Stadt, zum Stadtarchetyp der heidnischen Antike wurde.“⁶⁴

Die immaterielle Bewegungsfigur half mit ihrer labyrinthischen Form auf magische Weise den Innenraum vom Außenraum, d.h. hier die Stadt von ihrer Umgebung, zu trennen und vor ihr zu schützen.

Im folgenden Kapitel steht die Spiralform und die Frage nach möglichen Gemeinsamkeiten und Unterschieden mit dem delischen Tanz im Vordergrund.

5.3. Der Maro-Tanz

Dem Maro-Tanz liegt der Mythos um Hainuwele zugrunde, den Ad.E. Jensen auf der Molukkeninsel Ceram (Indonesien) entdeckte. Er stellt den Mythos in Form einer kultischen Begehung dar, gegenüber der Überlieferung in Form der Rabie-Geschichten.

In beiden geht es um ein Mädchen mit Namen Rabie-Hainuwele, das sich mit Persephone im griechischen Koremythos vergleichen läßt.

„Rabie ist der mythische Name des Mondes. Das Mädchen Rabie wird durch den Sonnenmann geraubt. Als Braut wird sie durch ein getötetes Schwein vertreten. Als Frau erscheint sie als Sau mit ihrem Sohne, einem Ferkel. Unter dem Namen Hainuwele ist sie der verkörperte Reichtum auf Erden, und als sie getötet wird, entstehen aus ihrem Leibe die Knollenfrüchte. Der Mord, der an ihr begangen wird, hat noch eine andere Folge: ihre Mörder, die Urmenschen, werden erst dadurch zu normalen Lebewesen, daß sie von nun an auch sterben müssen. Seitdem durch jenen ersten Mord der Tod auf die Welt kam, ist das Leben da.“⁶⁵

Auch Persephone wurde entführt und „lebt wie ein Samenkorn ein Teil des Jahres unter und die übrige Zeit über der Erde... Ihre Attribute sind Ähre und Granatapfel.“⁶⁶

Nicht nur die Motive ähneln sich, beiden Mythen liegt die gleiche „mythologische Idee“ zugrunde, die schließlich wieder auf das Labyrinth zurückführt, „jene Idee des Todes, die die Grundlage zur Idee des Lebens bildet. In allen diesen Urmädchen muß das ewige Leben und Sterbewesen erkannt werden, dessen Schicksal göttliches Vorbild des irdischen Lebens ist.“⁶⁷

Das Labyrinth stellt eine zeichnerische Variation zu diesem Thema dar.

Eine eingehendere Betrachtung des Maro-Tanzes soll einem Vergleich mit dem delischen Tanz hinsichtlich der Formen und Bedeutungselemente und damit des zugrunde liegenden Gehalts dienen.

Der Urtanz des Mythos, aus dem sich der Maro-Tanz in Folge entwickelt, weist Ähnlichkeiten mit den zuvor beschriebenen Tänzen auf, aber auch divergierende Elemente.

Der Tanz besteht aus einer Tänzerkette,

„ein Mann führt die Reihe und es folgen immer abwechselnd Frau und Mann, die in vorgeschriebener Weise die Arme miteinander verschränken. In bunter Reihe wächst auf diese Weise die Tänzerreihe und bildet einen Kreis. Wenn das Ende der Reihe bei dem Führer angelangt ist, und es fügen sich neue Tänzer an, so schiebt sich die Reihe spiralförmig um den ersten Kreis herum bis zu mehrfachen Spiralen. Die so gebildete Tänzergruppe

⁶⁴Kern, S.109

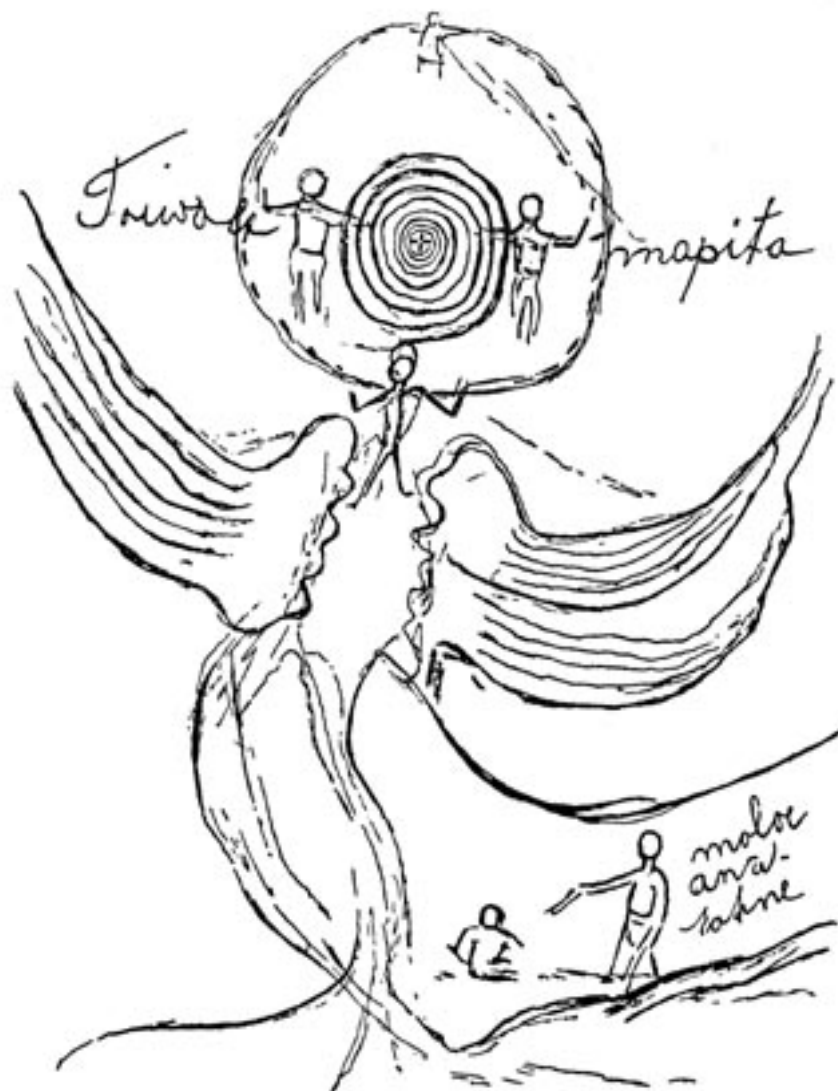
⁶⁵Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.231/232

⁶⁶Bellinger, S.381

⁶⁷Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.232

bewegt sich in gemessen stampfenden Schritten unter dreistimmigem Gesang im Kreis herum, und zwar entgegengesetzt dem Sinne des Uhrzeigers.“⁶⁸

Sie besteht aus den „neun Familien der Menschen“. Einige Frauen tanzen nicht und befinden sich in der Mitte. Der Tanz wird des Nachts ausgeführt, und zwar neun Nächte hintereinander auf immer wieder anderen Plätzen. Hainuwele befindet sich immer in der Mitte und verteilt in den ersten acht Nächten Geschenke, von Nacht zu Nacht wertvollere, bis die TänzerInnen sich in der achten Nacht aus Neid entschließen, Hainuwele wegen ihres Reichtums zu töten. Die Männer graben in der neunten Nacht ein tiefes Loch in der Mitte des Platzes, stellen Hainuwele in den innersten Kreis der großen neunfachen Spirale, die die Tänzer bilden. Durch langsam kreisende Tanzbewegungen wird Hainuwele auf die Grube zu bewegt, hineingeworfen und Erde über sie geschüttet. Der dreistimmige Maro-Gesang übertönt die Schreie, die Erde wird mit stampfender Tanzbewegung über Hainuwele festgetreten.



16. Hainuwele

⁶⁸Ebd., S.236

Zunächst ist festzustellen, dass die getanzte Form nicht der des Labyrinthes des griechischen Mythos entspricht. Es handelt sich um eine neunfache Spirallinie. Diese kehrt in der Darstellung des Tores, das mulua(=kore) Satene aus Zorn über den Mord errichtete und das die Menschen passieren mussten, um zur Unterweltsgöttin zu gelangen, wieder. Diejenigen, welche das Tor nicht durchschritten, wurden zu Tieren oder Geistern.

Auffällig sind die flügelartigen Gebilde der Zeichnung, die Assoziationen an den Kranichtanz und die Flügel des Daidalos wachrufen können.

Auch andere übereinstimmende Elemente bei der Ausführung des Kultes sind nicht zu übersehen wie der Tanz an sich, der Gesang, die sich bildende Tänzerkette, der Tanzführer, die nächtliche Ausführung, die todbringende und zugleich lebensspendende Bedeutung der Mitte.

Die Maro-Tänze sind als Nachahmungen des beschriebenen Urtanzes zu verstehen. Der Maro-Tanz wurde als „Triumphanz... nach Errettung aus dem Tode getanzt...“⁶⁹; die „Menschwerdung“ hängt vom Durchschreiten der Spirale ab, nur der Tod des Menschen ermöglicht ihm überhaupt erst seine menschliche Existenz.

„Hainuwele auch für sich betrachtet ist ein lehrreiches Beispiel dafür, wie eine mythologische Idee - den Trägern der Mythologie die höhere, eigentliche Wirklichkeit - ausgedrückt werden kann... Es handelt sich hier um eine Darstellungsweise, die der Linienreflex der zugrunde liegenden mythologischen Idee genannt werden darf.“⁷⁰

Kerényi betont, dass getanzte Labyrinth nicht fragmentarische Beispiele sind, die sich im Zusammenhang von ganzen Kulturen erhalten haben, und zwar mit Richtung in den Tod und doch darüber hinausführend.

Kern dagegen lehnt jegliche Verbindung des Labyrinthes mit dem Hainuwele-Mythos aufgrund der hier vorliegenden Spiralförmigkeit in Konsequenz zu seinen bereits geschilderten Ausführungen ab.

6. Trojaburgen und Jungferntanz

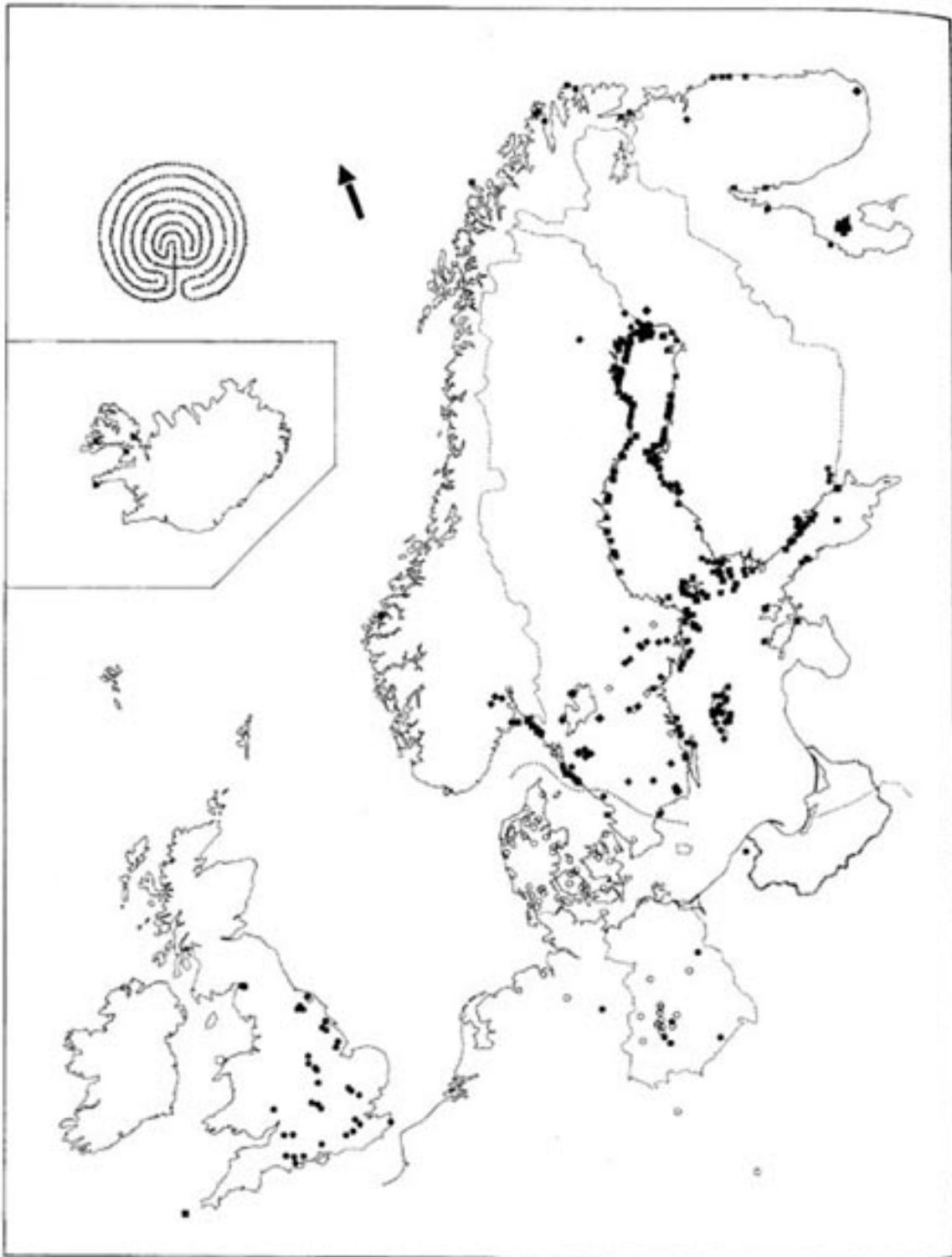
Ausgehend vom Tanz als gelebtem Brauch einer mythologischen Idee entwickelt Kerényi eine Einteilung in Perioden, die ihm als Hilfestellung dient, die verschiedenen Labyrinthdarstellungen und -vorkommen, die sich im Laufe der Zeit entwickelt haben, hinsichtlich ihrer Aktualität, ihres jeweiligen Stellenwertes, zu erfassen. Da viele Funde, vor allem die nord- und westeuropäischen, oft nicht eindeutig bestimmten Zeitaltern zugewiesen werden können (Abb.17+18⁷¹), bevorzugt er eine „prinzipielle Periodeneinteilung“ unter „mythologischen Gesichtspunkten“: Er spricht von einer Lebens-, Sterbe- und Todeszeit des Brauches.⁷²

⁶⁹Ebd., S.237

⁷⁰Ebd., S.235

⁷¹Die Abbildungen zeigen Steinsetzungen kretischen Labyrinthtyps. Sämtliche quadratisch gekennzeichneten Steinsetzungen wurden als ‚Trojaburg‘ o.ä. bezeichnet.

⁷²Vgl. Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.241



17. Nordeuropäische Feld-Labyrinth

Diese Steinsetzungen Nordeuropas lassen sich zeitlich nicht sicher fassen. Die Berechnungen für ihre Entstehung reichen von der Bronzezeit bis ins frühe Mittelalter. Es gibt hauptsächlich zwei Formen dieser Steinsetzungen, welche ohne Irreführung, doch mit einem komplizierten Umgang (Abb.19) und solche mit einer irreführenden Wegscheide. (Abb.20).



19. Steinsetzung von Visby in Schweden



20. Steinsetzung aus Wier

Sie sind kretisch-heidnischen Typs, wurden daher auch immer wieder mit dem griechischen Labyrinth verglichen.

Die Gebilde selbst, einschließlich ihrer Bezeichnungen, die meistens die von zerstörten Städten sind, zählt Kerényi unabhängig von der Zeit ihrer Entstehung zur Todeszeit.

Für die Trojaburgen gab es u.a. jedoch auch die Bezeichnung ‚Jungfrudans‘, übersetzt ‚Jungferntanz‘. Sie rekurriert auf einen mit den Steinsetzungen verbundenen Brauch. Hinweise darauf gaben skandinavische Kirchenfresken des 14./15. Jahrhunderts, auf denen der kretische Labyrinthtyp dargestellt war. Auch wenn man über den „Bewegungsablauf... so gut wie nichts weiß“,⁷⁶ „scheint“ allein die Benennung „auf die Lebenszeit zurückzuweisen.“⁷⁷

Kern meint, es handle sich „offensichtlich“ um eine „verkommene, mißverstandene Spätform früheren Brauchtums...“, dessen kärgliche Überreste aber jedenfalls einen Hinweis auf Frühjahrs-Brauchtum geben.“⁷⁸

Ein Brauch also, der dem wiedererwachten Leben gewidmet ist. Dieser Aspekt liegt auch altdeutschen ‚Labyrinthgebräuchen‘, die meist Tänze sind, zugrunde.

Die Tanzfigur kommt als Spirale, Doppelspirale und dreifache Wiederholung vor.

„...die Frühlingsbilder von Lucas von Valkenborch und Hans Bol zeigen auch einen anderen, sehr mythologisch anmutenden Zug des altdeutschen Labyrinthes: es befindet sich inmitten einer Frühlingslandschaft auf einem besonderen Labyrinth-Inselchen. Es gibt da-

⁷⁶Kern, S.393

⁷⁷Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.242

⁷⁸Kern, S.393

für auch einen volkskundlichen Beleg: ein alter Reihentanz wurde in Schwäbisch-Hall alle drei Jahre auf einer kleinen, von uralten Linden beschatteten Insel aufgeführt...“⁷⁹

Die Mitte wird hier durch einen ‚Lebensbaum‘ gekennzeichnet.

Auch die Maibaum-Gebräuche stehen laut Kerényi in der Tradition der Labyrinth-Tänze, in der Art, dass sie die „schneller absterbenden Labyrinth-Tänze in ihren Bereich gezogen haben. Der ursprüngliche Sinn war auch in Deutschland eher ‚Durchgang‘ als ‚Umkreisung‘.“⁸⁰

Ein Anhaltspunkt dafür, dass einige Trojaburgen, besonders im südschwedischen Binnenland, aus der Bronzezeit stammen, ist die direkte Nachbarschaft mit prähistorischen Gräbern bzw. Grabfeldern, die der Bronzezeit zuzurechnen sind.

Diese Tatsache verweist wiederum auf den Todesaspekt des Labyrinthes.

Aber auch ein Totenbrauch, der im Zusammenhang mit den Trojaburgen vermutet wird, weist diesen Aspekt auf. So weisen das Radkreuz (Abb.21) und Totenschild (Abb.22), die den kretisch-heidnischen Typ in christlicher Umgebung zeigen (der Schild gehörte zum Inventar einer Grabkapelle), auf ihn hin.



21. Julskovkorset, Dänemark



22. Schild

Der Schlüssel für den Zusammenhang mit dem Totenbrauch liegt in der Anfertigung von finnischen Ritzzeichnungen in Baumrinde, der sogenannten ‚Karsiko‘, während ein Toter

⁷⁹Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.245

⁸⁰Ebd., S.244

zum Friedhof getragen wurde. Es handelte sich um eine schutzmagische Handlung, durch die die Wiederkehr des Gestorbenen verhindert werden sollte.

„Während die meisten Objekte nur Initialen, Geburts- und Todesjahr des Verstorbenen sowie ein Kreuz aufweisen, sind im Nationalmuseum Helsinki zwei Objekte dokumentiert, die auch Labyrinth vom kretischen Typ zeigen. Das erste entstand 1742, das zweite im 17. Jahrhundert.“⁸¹

Von diesem Totenbrauch berichtet Kerényi nicht, er würde ihn jedoch vermutlich gemäß seiner Einteilung der Lebenszeit zuordnen, denn die Sinnhaftigkeit des während der Zeremonie entstehenden Labyrinthes ist vorhanden, auch im Sinne der entwickelten mythologischen Idee. Es handelt sich um einen gelebten Brauch, wenn auch nicht als Tanzfigur. Dieser Brauch enthält viele der in Kapitel 4 aufgeführten Bedeutungselemente. Die Steinsetzung als Anlage hingegen ist der Todeszeit zuzuordnen.

7. Abschließende Bemerkungen

Die prinzipielle Einteilung Kerényis geht von der Bewegungsfigur als ursprünglicher Erscheinungsform, der ein mythisches Denken zugrunde liegt, aus.

Auch Kern sieht im Tanz die ursprüngliche Erscheinungsform des Labyrinths, sofern sie den formalen Prinzipien eines kretischen Labyrinthes entspricht.

Die konträren Positionen hinsichtlich des Ursprungsortes (vgl.Kap.3) nennt Kern ein „Grundproblem der Völkerkunde“, sie spiegeln „unterschiedliche methodische Ansätze“ wider.⁸² Dieses Problem sollte hier nicht gelöst werden, aber mit Hilfe von Kerns und Kerényis Ausführungen exemplarisch vorgestellt werden (ohne Anspruch auf Vollständigkeit).

Die Positionen haben grundlegende Auswirkungen auf den jeweiligen Stellenwert des Labyrinthes. Nach den Ausführungen Kerns erhält das Labyrinth (= kretisches/delisches Labyrinth) den Wert eines Kulturgutes, das von einem Ort aus in die Welt getragen wurde. Kern verhindert u.a. durch seine klare Definition des Begriffs ‚Labyrinth‘ einen verwischenden Sprachgebrauch, grenzt unterschiedliche Erscheinungsformen klar voneinander ab.

Kerényi, der labyrinthähnliche Gebilde (Spirale, Mäander, Tragliatella-Typ), sofern ihnen die dargelegte mythologische Idee zugrunde liegt, einbezieht, kommt zu dem Schluss, dass es nicht einen Ursprungsort gibt, sondern eine Vielzahl verteilter Ursprünge. Demzufolge kann er glauben, das „Vereinigende“, und insoweit eine Art Archetypus, gefunden zu haben“.⁸³

Der Gegensatz der Positionen relativiert sich allerdings dadurch, dass fremde Völker kein Bild ohne weiteres übernehmen, das ihnen gänzlich fremd ist, d.h. für das nicht schon Vorstellungen, Bräuche, und/oder Einsichten existieren, das ihnen also nicht schon in irgendeiner Weise vertraut ist. Sogar Kern vermutet „Vorstufen“ einer fremden Kultur und fragt nach der „labyrinthogenen“ Situation“ einer Kultur, die die Aufnahme des kretischen Labyrinthes ermöglicht.⁸⁴

Kerényi greift mit seiner Argumentation genau hier ein, untersucht „Vorstufen“, mögliche Vorläufer, Vorformen und räumt ihnen aus mythologischer Sicht hohen Stellenwert ein,

⁸¹Kern, S.394, Anm. 36a. Leider liegen dazu keine Abbildungen vor.

⁸²Kern, S.21

⁸³Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.272

⁸⁴Kern, S.21

der ihn schließlich zu seinem Ergebnis führt, im Labyrinth, einschließlich seiner Vorläufer, ein Urbild der Menschheit gefunden zu haben.

Literarische Varianten

Das Labyrinth bei Vergil, Ovid und Kafka

„Die Stadt kannst du wechseln, den Brunnen nicht.“

(Chinesisches Weisheitsbuch)

1. Methodische und mythologische Vorüberlegungen

Nach den Ausführungen zu Herkunft, Form, Bedeutung und Brauch des Labyrinthes soll in der Folge der Schwerpunkt auf literarischen Bearbeitungen liegen, der Blick auf die weitere Entwicklung des Labyrinthes gelenkt werden.

Die *Aeneis* des Vergil und die *Metamorphosen* des Ovid als zwei große Werke der augusteischen Klassik werden exemplarisch herangezogen, da sie sich eignen, die römische Antike innerhalb der Rezeptionsgeschichte des Labyrinthes zu repräsentieren. Beide Werke weisen große Resonanz beim zeitgenössischen Publikum ihrer Entstehungszeit auf, zudem prägen sie durch die Geschichte hindurch bis heute nachhaltig unser Verständnis für die mythische Sagenwelt. Sie dienen und dienten neben Homer immer wieder als Vorlage für literarische Bearbeitungen mythischer Themen. Hier soll besonderes Augenmerk den jeweiligen Textstellen zukommen, die konkret das Labyrinth benennen, also Ausschnitten des Dädalus-Mythos.

Die entsprechenden Textstellen sollen inhaltlich und formal mit dem ursprünglich getanzten Brauch verglichen und die sich daraus ergebenden Konsequenzen gezogen werden. So stellt sich z.B. die Frage, aus welchen Gründen, unter welchen historischen Begleitumständen und mit welchen Folgen sich zunächst literarisch, später auch bildnerisch das Irrgang-System durchsetzen konnte. Die Ergebnisse zeitigen Konsequenzen für die weitere Entwicklung des Labyrinthes bezüglich des künstlerischen Selbstbildes, der Funktion mythischer Figuren und der Übertragung eines ursprünglich getanzten Brauches auf geistige Prozesse.

Während die *Aeneis* des Vergil den Geist der klassisch-römischen Antike voll repräsentiert, weisen Ovids *Metamorphosen* weitere Aspekte auf, die Einfluss auf spätere Labyrinthrezeptionen haben. Da eine ausführliche Behandlung der Labyrinthrezeption längs durch die Literaturgeschichte als Voraussetzung für das Verständnis der gewählten modernen Labyrinthbearbeitung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, sollen kurz einige über die Klassik hinausweisenden, prägenden Aspekte am Beispiel der *Metamorphosen* Erwähnung finden.

Als moderne literarische Labyrinthbearbeitung wird die Erzählung *Der Bau* von Kafka herangezogen, in der das Labyrinth ‚expressis verbis‘ erwähnt wird.

Auch Kafkas Werke fanden und finden große Resonanz, was die zwar relativ kurze, aber vielfältige, oft widersprüchliche und umfangreiche Rezeptiongeschichte beweist. Ein weiterer Indikator für die Aktualität seiner Werke sind die hohen Teilnehmerzahlen in Kafka-Seminaren.

Die Erzählung *Der Bau* von Kafka trägt, obwohl nur als Fragment erhalten, typische Charakteristika Kafka'scher Erzählkunst.

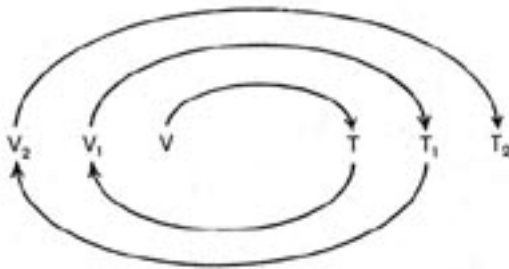
Die Textanalyse untersucht Form und Funktion des beschriebenen Labyrinthes und der geschilderten Labyrinthfahrten vor dem Hintergrund der herausgearbeiteten „ursprünglichen“ mythologisch interessanten Bedeutungsinhalte⁸⁵ und im Vergleich mit den antiken Labyrinthbearbeitungen. Sie untersucht textintern sowohl Bewegungen im Raum als auch Text- und Bewusstseinsstrukturen, die Relevanz für das Thema aufzeigen und textextern ihren Aussagewert auch im historischen Kontext.

Aspekten wie denen der Wiederholung, der Unendlichkeit, der Kompliziertheit, der Wendung, der Abgrenzung eines Innen von einem Außen, der Offenheit nach oben, der kontrollierten Bewegung im Raum, die eng mit dem Labyrinth verknüpft sind und Zeit- und Raumdimensionen aufweisen⁸⁶ soll Aufmerksamkeit zukommen. Auf der Grundlage der herausgearbeiteten strukturellen Merkmale wird unter Heranziehung anderer Arbeiten zu diesem Thema die Übertragbarkeit derselben auf andere Kafka-Werke diskutiert werden.

Der Untersuchung liegt die These zu Grunde, dass eine moderne literarische Bearbeitung auf Grund ihrer immensen zeitlichen Distanz zu den Ursprüngen nicht notwendig, im Sinne eines linearen Geschichtsverständnisses, an mythologischer Aussagekraft und Aktualität verlieren muss.

Nach der Beschäftigung mit dem Ursprung ist dies ein weiterer Schritt, sich einem angenommenen Mittelpunkt zu nähern. Die Methode der Interpretation gleicht damit in gewisser Weise dem Gegenstand selbst:

Den hermeneutischen Zirkel als Veranschaulichung des Vorganges der Erschließung von Wissen, der als solcher ein Konstrukt ist, stellt Danner⁸⁷ als eine Art Spirale dar, in Absetzung zu dem Begriff des „Zirkels“:



V = Vorverständnis; T = Textverständnis; V₁ = erweitertes Vorverständnis; T₁ = erweitertes Textverständnis usw.

23. Hermeneutischer „Zirkel“ nach Danner

Voraussetzung für das Erarbeiten eines Gegenstandes (Text, Thema) ist ein Vorverständnis bzw. Vorwissen im Sinne eines vorläufigen Verstehens, das anregt, Fragen zu stellen, sich Informationen des bearbeiteten Materials, das sich mit eben diesem Gegenstand beschäftigt, zu beschaffen. Das schafft ein Textverständnis, aus dem wiederum ein höherer Wissensstand resultiert. Dieser wirft neue Fragen auf, die erneut Informationen verlangen. So entsteht ein Kreislauf von Vorverständnis, Textverständnis, neuem Vorverständnis etc. Auf diese Weise baut eins auf's andere auf, so dass sich das Wissen hochschraubt. Der hermeneutische Zirkel geht anders als der Begriff „Zirkel“ suggeriert, von einem fortschreitenden Erkenntnisprozess aus.

⁸⁵Vgl. Teil 1, Kap.4

⁸⁶Vgl. ebd.

⁸⁷Vgl. Helmut Danner: *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik. Einführung in die Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik*. München, Basel 1994, S.55-61.

Die Beziehung von Vorverständnis zum Textverständnis entspricht der vom Einzelnen zum Ganzen, vom Speziellen zum Allgemeinen, von Induktion (vom Einzelfall auf das Allgemeine schießend) zur Deduktion (Ableitung des Einzelnen vom Allgemeinen).

Koerner lehnt in der Einleitung zu seiner wissenschaftlichen Untersuchung „Die Suche nach dem Labyrinth“ den hermeneutischen Zirkel als Methode für sich ab.⁸⁸ Er erkennt lediglich „das Konzept des ‚hermeneutischen Zirkels‘“ als einen „Fortschritt gegenüber Jahrhunderten der Allegorisierung“ als „analogische‘ Annäherung“ an.

Er ersetzt jedoch die Metapher „ganz im Einklang mit dem Dädalosmythos“ durch eine labyrinthische, die eine „mühevollle Suche nach dem Mittelpunkt“ impliziert, indem letzterer zunächst einmal vorausgesetzt wird. „Jeder Text, der am Mythos teilhat, wird zum Schlüssel für den verborgenen Mittelpunkt.“ Es „gehört zur Erfahrung des Labyrinths, die Wege in seinem Innern nachzuvollziehen.“

Die Kreis-Metapher dagegen „suggeriert...einen gewissen Abstand vom Zentrum.“ Aus diesem Grund spricht er von einer „hermeneutischen Distanz“, einem „hermeneutischen Exil“, aus dem es auszubrechen gilt, um einen „Mythos-Sinn“ herauszuarbeiten.

Es ist jedoch anzumerken, dass die hermeneutische Methode im Danner’schen Sinne mindestens eine Annäherung an die „labyrinthische“ Methode und damit einen Ausbruch aus dem „Exil“ bedeutet:

Der hermeneutische Zirkel, als Spirale verstanden, (ich verlasse nicht einen Kreis um einen nächsten aufzugreifen, sondern bewege mich „organisch“ weiter) gleicht dem Ariadnefaden. Anfänglich ein Knäuel „entwickelt“ er sich nach und nach.

Die Hermeneutik als Lehre oder Kunst des Verstehens, die sich mit den Begriffen erklären, deuten, interpretieren umschreiben lässt⁸⁹ setzte sich im 18. Jhd. als rationalistische allgemeingültige „historisch-philologische Methode“ (Wettstein, 1693-1754) durch, wurde zur wissenschaftlichen Methode: „... (ich sage), daß die Methode der Schrifterklärung sich in nichts von der Methode der Naturerklärung unterscheidet.“⁹⁰

Wie Spinoza versteht Schleiermacher die Hermeneutik nicht als spezifisch theologische Methode. Er rückt das Feld der Entstehung eines zu interpretierenden Textes ins Blickfeld: Er will den biblischen Autor aus seiner gesamten Lebenssituation heraus verstanden wissen. Er interpretiert einen Text also aus seinem historischen Kontext heraus.

Bei einer literaturgeschichtlich angelegten Arbeit wird der historische Kontext der herausgegriffenen Werke ebenfalls mit zu berücksichtigen sein.

Der hergestellte Zusammenhang von Spiralförmigkeit bzw. Labyrinth und hermeneutischer Methode lässt eine Übertragung auf geistige Prozesse erkennen, die ihrerseits auf historische Entwicklungen zurückzuführen sind. Gründe für die Übertragung birgt bereits der antike Dädalos-Mythos.

Die Untersuchung von Kafkas Bau belegt den hergestellten Zusammenhang erneut.

Zum Schluss lässt sich noch anmerken, dass über den methodischen Bezug hinaus auch das Ziel an sich, nämlich das Erstellen einer Magisterarbeit als Bestandteil eines Studienabschlusses, nach dessen Beendigung der Lernende in die Berufswelt, also endgültig in die Gesellschaft entlassen wird - als Initiationsritus verstanden - einen mythischen Bezug zum Gegenstand zulässt.

⁸⁸Joseph Leo Koerner: *Die Suche nach dem Labyrinth. Der Mythos von Dädalos und Ikarus*. Frankfurt a. Main 1983, S.13ff.

⁸⁹Vgl. Helmut Seiffert: *Einführung in die Hermeneutik. Die Lehre von der Interpretation in den Fachwissenschaften*. Tübingen 1992, S.9.

⁹⁰Spinoza: *Tractatus theologico-politicus*, in: Seiffert, S.25

2. Das Labyrinth bei Vergil und Ovid

2.1. Die mythische Erzählung

Dem Mythos nach erfindet und erbaut Dädalos das Labyrinth im Auftrage des kretischen Königs Minos für Minotauros, den Sohn der Pasiphae und eines weißen Stieres, zu dem Poseidon in Pasiphae zuvor eine krankhafte Leidenschaft erweckt hat, weil Minos nicht wie verabredet, als Dank für eine gewonnene Schlacht, diesen Stier Poseidon opfert, sondern ihn wegen seiner Schönheit zu seinen Kuhherden treibt und stattdessen einen anderen Stier opfert. Pasiphae bittet nun Dädalos zur Befriedigung ihrer Begierde um Hilfe. Dädalos baut für sie eine hölzerne Kuh, in die sie steigen kann, um sich mit dem Stier zu vereinen. Aus dieser Verbindung entspringt das zwitterhafte Wesen auf alten Abbildungen mit Menschenleib und Stierkopf dargestellt - der Minotaurus. Der betrogene Minos sinnt darauf, sich Minotauros aus den Augen zu schaffen. Zu diesem Zweck erbaut Daidalos im Auftrag des Minos das Labyrinth.

Dieses hält den Minotaurus gefangen. Ihm werden auf Anordnung des Minos alle neun Jahre sieben Jünglinge und Mädchen aus dem (von Minos aus Schmerz über seines Sohnes Androgeus Tod, den er den Athenern zuschreibt) bekämpften, besiegten und nun tributpflichtigen Athen geopfert.

In Athen werden die Jungen und Mädchen mit Hilfe des Losverfahrens ausgewählt, nach Kreta gebracht, in das Labyrinth gesperrt und der Sage nach von Minotaurus getötet.

Achtzehn Jahre später, als der Tribut zum dritten Mal fällig wird, mischt sich Theseus, der attische Königssohn und Erbe des attischen Thrones freiwillig unter die Opfer, entschlossen, den Minotauros zu besiegen. Dies gelingt ihm dank der Hilfe der Ariadne, einer Tochter des Minos und der Pasiphae, die sich in Theseus verliebt. Dank eines Knäuels, des Ariadnefadens, dessen Idee von Dädalos stammen soll, gelingt es Theseus nach dem Sieg über den Minotauros, das Labyrinth zu verlassen.

Entgegen seinem Versprechen, Ariadne mit sich nach Athen zu nehmen, lässt er sie auf Naxos⁹¹ zurück.

Später wird Dädalos mit seinem Sohn Ikaros selbst von Minos in das Labyrinth gesperrt als Strafe für den Rat an Ariadne. Er erfindet für sich und seinen Sohn Flügel aus Federn und Wachs, mit denen sie entfliehen können. Der junge Ikarus jedoch fliegt, trotz der Mahnung seines Vaters weder zu hoch noch zu tief zu fliegen, immer höher, sodass das Wachs in der Sonnenhitze schmilzt und Ikarus ins Meer stürzt. Dädalos hingegen gelingt die Flucht. Er landet schließlich in Sizilien.

In Cumae weiht er Phoebus die Flügel und errichtet eine gewaltige Tempelanlage, auf deren Türflügeln die Ereignisse auf Bildern festgehalten sind.

2.2. Der mythologische Kontext

Soviel zum Inhalt des Mythos, dessen Elemente in den Fassungen Vergils und Ovids einer genaueren Betrachtung auch vor dem Hintergrund einiger kennzeichnender, teils erschwerender Tatsachen, unterzogen werden sollen.

So stellt Koerner fest, dass eine Herauspräparierung einer ‚Urfassung‘ des Mythos in seiner Gesamtheit schwierig ist. Schmeling nennt den Grund: „Der Labyrinth-Mythos hat als narratives Äquivalent keine genuine Erzählung mit relativ abgeschlossener Gestalt.“⁹²

⁹¹Karl Kerényi: *Mythologie der Griechen. Die Heroengeschichten*, Bd.2. München 1960, S.186.

Zudem scheint der Mythos ein „endloses Episoden-Netzwerk“ zu sein, „das mit Bestandteilen aller übrigen griechischen Mythen verknüpft ist, sie überlagert und widerspiegelt ... Außerdem hat man den Eindruck, daß die Bilder, die den Mythos konstituieren, häufig unvollkommene Wiedergaben von Bildern aus völlig anderen Mythen sind ...“⁹³

Drittens schreiben Vergil, Ovid sowie Pausanias, Diodorus, Apollodorus und Plutarch als weitere klassische Quellen des Mythos „sämtlich in großem Abstand zu der Zeit, die diesen Mythos noch als ein zusammenhängendes Glaubenssystem gekannt haben mag.“⁹⁴

Vielleicht lassen sich aus diesen Tatsachen heraus die Veränderungen und Verschiebungen hinsichtlich des Labyrinthes, um die es in der Folge geht, erklären.

Wie im ersten Teil erwähnt, vergleicht Vergil den Tanz der Teudrer mit dem „Labyrinth auf Kretas Höhen“. Der Kranichtanz und das Trojaspiel,⁹⁵ die die Linienführung des Labyrinthes mehr oder weniger genau nachahmen, entwickelten sich möglicherweise aus der mythischen Erzählung heraus, wenngleich wie nachgewiesen wurde, der Ursprung bzw. die Ursprünge dieses gelebten Brauches tiefer in die Vergangenheit zurückreichen.

Der Mythos als Erzählung bei Vergil und Ovid bildet also weder Anfang noch Ende der mythologischen Geschichte und würde von Kerényi, als zur Todeszeit der mythologischen Idee gehörig eingeordnet werden⁹⁶, da sie von einem Labyrinthgebäude ausgehen. Auf diese Einordnung wird im Rahmen der Ausführungen genauer eingegangen.

2.3. Irrgang-System und knossisches Labyrinth

„Irren ist menschlich“

Vergil als eine Hauptquelle vieler antiker Mythen beschreibt das Labyrinth des „Daedalus“, abgebildet auf den cumaeischen Toren, als „mühevoll angelegte Behausung mit dem unentwirrbaren Irrgang“⁹⁷, dem „inextricabilis error“. Daedalus selbst „entwirrte die trügerischen Irrwege des Hauses, indem er die orientierungslosen Schritte mit einem Faden lenkte.“⁹⁸

Entgegen den üblichen antiken graphischen Darstellungen dieser Zeit, die sämtlich das univiale Labyrinth zeigen, beschreibt Vergil ein dreidimensionales Irrgang-Gebäude.

Sowohl Vergil als auch Ovid gehen von einem Haus aus, suchen den Ausgangspunkt für ihre Labyrinthdarstellungen in den knossischen Ruinen. Das Labyrinth als Bauwerk und seine geschichtliche Glaubwürdigkeit wurden in Teil 1 ausführlich diskutiert.

In Teil 1, Kap.5.2.2. fand eine Rekonstruktion des von Vergil beschriebenen Trojaspiels Erwähnung, deren formale Unstimmigkeiten hinsichtlich der Univialität von Kern kritisiert wurden. Bezüglich des etruskischen Waffentanzes beschreibt Vergil das Labyrinth als „ein Gespinnst von Wegen aus dunklen Wänden ..., wo wegweisende Zeichen zunichte machte der unfassbare Irrweg, der keine Rückkehr zuließ ...“⁹⁹.

⁹²Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt a. Main 1987, S.25.

⁹³Koerner, S.18

⁹⁴Ebd., S.17

⁹⁵Vgl. Teil 1, Kap.5.1. und 5.2.2.

⁹⁶Ebd., Kap.6

⁹⁷P. Vergilius Maro: *Aeneis*. Übersetzt und herausgegeben von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart 1998, 6.Buch, Vers 27.

⁹⁸Ebd., Vers 29

⁹⁹Vergil, 5.Buch, Vers 588-592 in der Übersetzung von Binder

Demnach weist selbst der auf einem Platz ausgeführte Ritus bei Vergil das Irrgang-System auf.

Auch Ovid schreibt in „Metamorphosen“ von Dädalus:

„Et lumina flexu ducit in errorem variarum ambage viarum“,

(„...er verwirrt die Male: er führt durch die Windung

Mannigfaltigster Wege die Augen in schwankende Irrung.“)¹⁰⁰

Diese Zeilen können als Steigerung verstanden werden, da Ovid von „verwirrten Malen“ spricht und offen läßt, ob es sich bei ihnen um die Krümmungen der Gänge handelt wie die Zeichen, von denen Vergil berichtet, oder um täuschende Zeichen, die zusätzlich in die Irre führen sollen.

Kennzeichnend für die hellenistische Zeit war die Vorstellung, dass es sich beim Labyrinth um ein Irrgang-System handelt. Diese Vorstellung schlug sich literarisch nieder, graphisch hielt sich die univiale Form bis ins Mittelalter hinein.

2.4. Etymologie

Die Etymologie des Begriffes ‚error‘ und ‚irren‘ gewährt einen Einblick in die Entwicklung, die sich in dieser Zeit hinsichtlich des Labyrinths vollzieht.

Das lateinische ‚errare‘ (für ‚ersare‘) kann mit ‚umherirren; sich verirren; schwanken; sich irren‘, das Wort ‚error‘ mit ‚Irrtum‘ übersetzt werden. Beide gehen mit der unter ‚rasen‘ dargestellten Wortgruppe auf die idg. Wurzelform *ers-* mit der Bedeutung ‚sich (schnell, heftig oder ziellos) bewegen‘ zurück. Diese indogermanische Form wiederum ist verwandt mit Wörtern wie ‚rasch, Rad, rasen, Reise, rieseln, rinnen, rennen, Rille‘. Der Begriff des Irrrens und der Begriff der seelischen Erregtheit beruhen also auf der Vorstellung der heftigen oder ziellosen Bewegung.¹⁰¹

Die ziellose Bewegung wird in der Bedeutungszuweisung verdeutlicht, in dem ‚irren‘ mit den Worten ‚verirren, umherirren, umherschweifen, ohne Kenntnis der Richtung umherlaufen, -fahren; vom rechten Weg abkommen, auf dem falschen Weg‘¹⁰² definiert wird.

Eine Übertragung des Wortes ‚irre‘ auf die geistig-seelische Ebene findet sich in der neuhochdeutschen Bedeutung ‚verlustig, frei von; ketzerisch; wankelmütig, unbeständig, untreu; erzürnt; ungestüm; uneinig, verfeindet, falscher Meinung sein, von der rechten Überzeugung abkommen‘ wieder.

Auch die Bedeutung ‚geistesgestört‘ weist auf eine Übertragung hin. Dieses Adjektiv hat sich bezeichnenderweise erst in neuhochdeutscher Zeit entwickelt. Der Zorn als Abirrung des Geistes steckt auch im lateinischen ‚delirare‘ ‚tolles Zeug treiben‘ (zu ‚lira‘ ‚Gleis, Fruche‘) und geht ebenfalls auf die Wurzel *ers* zurück. Die Begriffe weisen außerdem eine Urverwandtschaft mit aind. ‚irásyati‘ ‚er zürnt‘ und ‚irsyá‘ ‚Eifersucht‘ auf.¹⁰³

Das Irrgang-System birgt wie die Tänze den Bewegungsaspekt in sich, allerdings impliziert er die Ziellosigkeit, die der univialen Form fremd ist. Dennoch kann der Bewegungsaspekt trotz der eklatanten formalen Differenzen als Konstante festgehalten werden.

¹⁰⁰Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, Epos in 15 Büchern. Übersetzt und herausgegeben von Hermann Breitenbach. Stuttgart 1971, 8.Buch, Vers 159-161.

¹⁰¹Duden: *Herkunftswörterbuch*, Bd.7. Mannheim, Wien, Zürich 1963, S.292.

¹⁰²Gerhard Wahrig: *Deutsches Wörterbuch*. Herausgegeben von Dr. Renate Wahrig-Burfeind. Gütersloh 1997, S.689.

¹⁰³Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin 1995, S.406.

2.5. Mögliche Erklärungen eines Widerspruchs

Die univialen graphischen Darstellungen, z.B. die römischen Mosaiklabyrinth, die zwischen dem zweiten vorchristlichen und dem fünften nachchristlichen Jahrhundert entstanden, bilden einen Widerspruch zu den literarischen Darstellungen des Labyrinths als Irrgang. Bis ins 15. Jahrhundert hinein findet man univiale Labyrinth als Abbildungen in mittelalterlichen Handschriften oder als Mosaik auf den Fußböden von Kirchen.

Kerényi bemerkt zwar eine scheinbare Schwierigkeit für den Betrachter antiker Denkmäler, die darin besteht,

„daß die Labyrinthfigur selbst nicht immer dieselbe bleibt. Das komplizierte Umgang-Labyrinth erscheint erst in der spätclassischen Zeit auf den Münzen von Knossos (4.Jh.) und auch da zuerst in viereckiger Form umstilisiert. Das entsprechend runde Labyrinth ist auf knossischen Münzen erst späthellenistisch (2.Jh.)...“¹⁰⁴

Er zitiert einen Archäologen, der die Tatsache, dass für die klassisch-griechische Kultur die Andeutung des Labyrinthes durch die eckige Mäanderform schon so altertümlich war, für „ein erstaunliches Beispiel der Zähigkeit bildlicher Tradition“ hielt.¹⁰⁵ Dies kann unter anderem eine Erklärung für die sich haltende graphische Univialität sein, sie ist allerdings nicht ausreichend.

Den eklatanten formalen Widerspruch zu literarischen Texten erkennt auch Haubrichs und begründet ihn wie vor ihm R. Eilmann:

„Die univiale Konstruktion der Labyrinth verstößt so offensichtlich gegen den in den Texten immer wieder bewußt gemachten Sinn der Figur, den *error*, daß wir der Abweichung eine Intention unterstellen müssen: die antike und mittelalterliche Labyrinthabbildung repräsentiert im Schema den Weg, den Ariadnefaden, den vom Mythos gefeierten Sieg über den *error*, nicht die Konstruktion der *domus Daedali* und deren Irrwege.“¹⁰⁶

Diese Erklärung überzeugt angesichts des delischen Tanzes, den Theseus als Siegestanz als Erinnerung an seine gelungene Überwindung des Labyrinthes und des Minotauros auf Delos vorführte. Er weist die univiale Struktur auf.¹⁰⁷

Dennoch sollte aufgrund der in Teil 1 dargelegten Ausführungen die Formulierung Haubrichs umgekehrt lauten: Der in den Texten bewußt gemachte Sinn der Figur, der *error*, verstößt ganz offensichtlich gegen die univiale Konstruktion der Labyrinth, denn die univiale Figur ist die ursprünglichere. Demnach ist nach der Intention des *error* zu fragen; das heißt nach der Intention, das Irrgang-Gebäude als Vorlage heranzuziehen. Eine Zentrierung auf die Figur des Daidalos ist dabei nicht zu verkennen.¹⁰⁸

Das Irrgang-System scheint den Ariadnefaden als Orientierungshilfe zunächst überhaupt erst verständlich zu machen. Die Hilfe durch den Faden in dem Bauwerk ist dennoch für den Weg in die Mitte irrelevant, denn aus „allen antiken Berichten geht hervor, daß Theseus den Ariadnefaden nur brauchte, um aus dem Labyrinth herauszufinden, nachdem er zuvor problemlos bis ins Zentrum vordringen konnte.“¹⁰⁹

¹⁰⁴Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.248/249

¹⁰⁵Ebd., S.268

¹⁰⁶Haubrichs in Helmut Jasolski: *Das Labyrinth. Symbol der Angst, Wiedergeburt und Befreiung*. Stuttgart 1994, S.195. Vgl. Wolfgang Haubrichs: *Error inestricabilis. Form und Funktion der Labyrinthabbildung in mittelalterlichen Handschriften* in: Meier/Ruberg (Hg.): *Text und Bild*. Wiesbaden 1980, S.63-174.

¹⁰⁷Vgl. Teil 1, Kap.2

¹⁰⁸Vgl. Teil 2, Kap.2.6.

¹⁰⁹Kern, S.53

Der Umstand, „problemlos bis ins Zentrum vordringen“ zu können, lässt sich nur aus der im ursprünglichen Tanzritus existierenden Tänzerkette, aus der sich der Ariadne-Faden im Mythos entwickelt hat, erklären; damit fließen unbewusst Reste des univialen Ursprungs in den Mythos ein.¹¹⁰

Es ist auffällig, dass in Vergils Fassung der Akt der Übergabe des Fadens durch Ariadne ausgeklammert wird, stattdessen ist es Daidalos, der die „Schritte“ des Theseus „mit einem Faden lenkte.“

Konträr dazu fallen Ergebnisse Kerényis aus. Er schreibt unter Berücksichtigung sehr alter Darstellungen und Vasenbildern, Ariadne den aktiven Anteil zur Rettung des Theseus zu:

„Es wird uns nicht erzählt, wie Theseus dazu kam, daß er Ariadne ganz allein gegenüberstand und von ihr das einfache Geschenk erhielt, welches ihm die Sicherheit der Rückkehr aus dem Labyrinth gewähren sollte. Sie war mit Spinnen beschäftigt ... als der Jüngling bittend und liebkosend die Hand gegen sie ausstreckte. Es war wohl ihre Klugheit, daß sie ihm die Spindel mit dem Garn in die Hand gab ... Sie brauchte die List nicht erst vom Meister Daidalos gelernt zu haben ...“¹¹¹

Die unterschiedlichen Ergebnisse unterstützen den schon gewonnenen Eindruck, dass Vergil die Handlung bewusst auf Daidalos zentriert.

Der Ariadnefaden symbolisiert in jedem Fall vier Aspekte; zunächst das Selbstvertrauen, das Theseus in sich trägt, da er sich ohne Wissen der bevorstehenden Hilfe durch Ariadne auf den Weg nach Kreta macht, die Liebe, die Ariadne für Theseus empfindet, und das Vertrauen, das Theseus in die Funktion des von Ariadne überreichten Fadenknäuels setzt. Vergil fügt schließlich den des Mitleides hinzu, indem er schreibt:

„Daedalus selbst aber erbarmt sich der großen Liebe der Königstochter und entwirrt die trügerischen Irrwege des Hauses, indem er die orientierungslosen Schritte mit einem Faden lenkte.“¹¹²

Das Irrgang-System selbst zeichnet sich durch das Fehlen des Ariadnefadens und damit durch das Fehlen der vier mit ihm verbundenen Aspekte aus.

Dennoch fordert die Existenz des Minotauros in der Mitte des Baues zu einer Überwindung heraus, die den mit dem Labyrinth verbundenen Initiationsgedanken in sich birgt.

2.6. Der „Erbauer“ Daidalos

„Daedalus, jener durch Kunst, durch Genie so gefeierte Meister, baut das Werk...“¹¹³ Vergil schreibt von einer „mühevoll angelegten Behausung“¹¹⁴, Plinius als eifriger Leser der beiden Dichtungen spricht in seiner *Naturgeschichte* von Labyrinth als „den abenteuerlichsten Werken von Menschenhand“.¹¹⁵

Im Mythos ist das Labyrinth kreative Erfindung eines Menschen, die im Auftrag eines anderen Menschen erdacht und umgesetzt wurde. Schmeling schreibt:

„Die Windungen des Labyrinthes sind also Produkt und gleichzeitig Metapher für den ingenösen, kreativen Verstand, der das Produkt möglich macht.“¹¹⁶

¹¹⁰Vgl. Teil 1, Kap.5.1.

¹¹¹Kerényi: *Mythologie der Griechen*, S.185

¹¹²Vergil, 6.Buch, Vers 29f. in der Übersetzung von Binder

¹¹³Ovid, 8.Buch, Vers 158 in der Übersetzung von Breitenbach

¹¹⁴Vergil, 6.Buch, Vers 27

¹¹⁵Gaius Plinius Secundus D.Ä. (23/24-79 n. Chr.) in Kern, S.72

¹¹⁶Schmeling, S.237

Auch die Überwindung des Irrgangs ist wie schon ausgeführt, laut Vergil, Daidalos zu verdanken. „Daedalus“ als „Erfinder“ und genialer Kunsthandwerker rückt bei Vergil in den Vordergrund und damit ein rationalistisches Element, das im Widerspruch zu den beschriebenen gelebten Bräuchen steht. Dieser Umstand entspricht der Tatsache, dass seit frühklassischer Zeit die Auffassung der Labyrinthfigur als Grundriss eines Bauwerks im Vordergrund steht. Der ‚dunkle‘ oder ‚verwirrende‘ Charakter des Labyrinth-Baues, der in antiken Darstellungen selten unerwähnt bleibt, ist unter anderem darauf zurückzuführen, „daß die formale Beschaffenheit des Labyrinthes, seine spezifische Funktion und die Person des Künstlers wertmäßig ein Ganzes konstituieren.“¹¹⁷

Kerényi bezeichnete das Labyrinth des Daidalos als „eine geistreiche Anlage, das Werk eines erfinderischen Baumeisters ... geschaffen zu einem vernünftigen Zwecke...“¹¹⁸ und ordnete das Bauwerk selbst „der Sterbe- und Todeszeit“ zu, während er dem Siegestanz des Theseus die Lebendigkeit der mythologischen Idee zusprach.¹¹⁹

Bei Vergil ist das Labyrinth als Irrgang Teil eines Ganzen, d.h. eng verwoben mit anderen Teilen, also ohne Theseus, einschließlich seines Siegestanzes, Ariadne und Minotauros, schließlich dem in der eigenen Anlage gefangenen Daidalos mit seinem Sohn Ikaros und deren Flucht unvollständig. Wenn Koerner meint, dass „das In-der-Falle-Sitzen“ im Labyrinth nicht absolut ist; der Mensch lediglich nicht in der Lage ist, den schwierigen Weg zum Ausgang zu finden und schließlich das Labyrinth bei Vergil mit einem Puzzle, einer geistigen Rätsel-Aufgabe assoziiert, dann impliziert dies zweierlei: Zum einen die spielerische Herausforderung der Ratio, des Geistes, die das Irrgang-System in sich birgt, zum anderen die zwar mit Zweifeln behaftete, nicht gewährleistete, aber grundsätzlich mögliche Überwindung.

Die zunehmende Rationalisierung macht sich auch in der antiken Geschichtsschreibung bemerkbar: Diodorus versucht Daidalos historisch zu verifizieren, indem er über ein schwer passierbares ägyptisches „Labyrinth“ berichtet, welches Daidalos, der Fabel nach, in der kretischen Konstruktion nachgebildet habe. Koerner bemerkt dazu:

„Dädalos zu entmythologisieren durch historische Identifizierung, das ist selbst eine mythische Arbeit - sie sucht den Ursprung der Ursprünge zu finden.“¹²⁰

Der Mythos rückt hier in einen halbgeschichtlichen Bereich im Gegensatz zu den ursprünglichen Ritualen und Bräuchen, die eine ganz unmittelbare kollektiv erfahrene Bedeutung in sich bergen mit meist magischer Wirkung. Es kann also eine Trennung zwischen unmittelbarer magischer Erfahrung und der künstlichen Konstruktion als Kulturprodukt, die es im Mythos zu überwinden gilt, konstituiert werden.

Das Irrgang-System formuliert einen Konflikt des antiken Menschen: Die ihm bewusst werdende Ratio, die eine Kluft zu den von ihm gemachten Lebenserfahrungen herstellt. Die selbstverständliche Einheit einer mythisch geschlossenen Welt- und Lebensanschauung ist mindestens in Zweifel gezogen.

Die Überwindung des Irrgangs und damit dieser Kluft besteht in einer Flucht nach vorn: Der geistreich erdachte Faden der Ariadne univialisiert das „tückische Wirrwarr“ und rettet Theseus. Damit äußert sich die „intelligence retorse“ des Künstlers wie sie Schmeling nennt, in den Windungen des Labyrinthes selber.¹²¹

¹¹⁷Ebd., S.238

¹¹⁸Kerényi: *Labyrinth-Studien*, S.249

¹¹⁹Vgl. Teil 1, Kap.6

¹²⁰Koerner, S.17

¹²¹Schmeling, S.238

Schmeling leitet schließlich aus dem *domus daedali* ein Kunstverständnis ab:

„Diesem Mangel an Gradlinigkeit entspricht eine bestimmte Eigenschaft von Kunst überhaupt, die - zumindest soweit sie auf Daidalos, den ‚mythischen Ahnherrn griechischer Kunst‘ zurückzuführen ist - weniger gefallen als ‚täuschen‘, nicht ethischen Ansprüchen genügen soll, sondern die ‚Verwechslung von Sein und Schein‘ zum Ziele hat.“¹²²

Wenn sich auch über diese Auffassung streiten lässt, sie zumindest zu differenzieren wäre, so spiegelt die Tatsache, dass Daidalos bei Vergil und Ovid eine zentrale Position einnimmt, in jedem Fall einen hohen Reflexionsgrad der antiken Dichter über Kunst und Kunstverständnis und nicht zuletzt des Selbstverständnisses der Künstler.

2.7. Funktionen der mythischen Figuren und Konsequenzen

Die in Teil 1 herausgearbeiteten Bedeutungselemente, die mit dem Labyrinth und seinen Vorformen eng verknüpft sind, werden in den Dichtungen Ovids und Vergils und vor ihnen in denen Homers und auf Abbildungen (z.B. Kanne von Tragiattella) personifiziert.

Die Athener Jünglinge und Mädchen im typischen Initiationsalter werden kreislaufartig alle neun Jahre in das Labyrinth geschickt, sterben in den Windungen des Labyrinthes, die bei Vergil mit dem Hades, der Unterwelt verglichen werden, bis Theseus die Initiation stellvertretend für alle erfährt, indem er Minotaurus, der den Mittel- und Wendepunkt ausmacht, der für Tod, aber auch die Möglichkeit eines Neubeginns - der Wiedergeburt - steht, überwindet; und schließlich Theseus, dank des Fadens der Ariadne als Garant für die Univialität, den Weg zurück findet.

Diese kurze Ausführung weist auf die dem Labyrinth zugrunde liegende mythologische Idee hin, dadurch dass auch die Erzählungen alle Bedeutungselemente in sich tragen.

Die Personifikation macht es möglich, einzelne Figuren hervorzuheben, zu vernachlässigen oder herauszulösen, womit gleichzeitig automatisch einzelne Bedeutungselemente hervorgehoben, vernachlässigt oder herausgelöst werden können. Die analytische Auffächerung einer ursprünglichen Bedeutungseinheit bei gleichzeitiger Fixierung ihrer Elemente in Form der konkreten Personifikation und die bei Vergil in den Vordergrund tretende Figur des Daidalos als Schaffender lässt einen Abstraktionsgrad erkennen, der wenig mit der in den Tänzen beschriebenen Ganzheitlichkeit gemein hat.

(Solche Überlegungen machen Hockes Interpretation dieser Entwicklung in seinen Ausführungen zum Manierismus verständlich:

„Der daidalische Labyrinth-Mythos von Kreta reduziert das Weltgeheimnis ... auf ein ängstliches Schema. Dieses Symbol hatte eine außerordentlich anregende Kraft. Es verführte zu einem Nachvollzug dieses ‚Schemas‘ in ursprünglicher menschlicher Gestik ...“¹²³)

Die mythologische Relation zu ursprünglichen Labyrinthbräuchen faßt Cassirer zusammen, wenn er schreibt:

„Was man das sinnliche Bewußtsein (Hegel) zu nennen pflegt, der Bestand einer ‚Wahrnehmungswelt‘, die sich weiterhin in deutlich geschiedene einzelne Wahrnehmungskreise, in die sinnlichen ‚Elemente‘ der Farbe, des Tones usf. gliedert: das ist selbst bereits das Produkt einer Abstraktion, einer theoretischen Bearbeitung des ‚Gegebenen‘. Bevor das Selbstbewußtsein sich zu dieser Abstraktion erhebt, ist und lebt es in den Gebilden des mythischen Bewußtseins - in einer Welt nicht sowohl von ‚Dingen‘ und deren ‚Eigen-

¹²²Ebd.

¹²³Hocke, S.446

schaften', als vielmehr von mythischen Potenzen und Kräften, von Dämonen- und Göttergestalten.“¹²⁴

Das Labyrinth selbst verliert seinen Selbstzweck bis zu einem gewissen Grad, da es zu einem von einem bestimmten Menschen - Daidalos - zu einem bestimmten Zweck erfundenen Gebilde umstilisiert wird.

Die Form des Labyrinthes verliert infolgedessen an Selbständigkeit, ist vielmehr als Element zu verstehen, das erst im Zusammenhang mit dem Agieren der Figuren zu voller Bedeutung gelangt. Das in hellenistischer Zeit vorwiegend als Irrgang-System beschriebene Labyrinth kann als Verstärkung dieser Unselbständigkeit und die Wahl des knossischen Bauwerks als Vorlage zugleich unter anderem als eine Folge dieser Entwicklung verstanden werden.

Die mythische Erzählung als Komplex von Elementen erhält durch die schriftliche und bildliche Fixierung, die eine Überlieferung über Generationen und Epochen möglich macht, einen derartig nachhaltigen Vorbildcharakter für Dichtungen, Auslegungen und Darstellungen späterer Zeiten, dass bis heute ihr hoher Bekanntheitsgrad erhalten geblieben ist. Der Versuch, das Labyrinth sowie Daidalos historisch zu verifizieren, hat sicher zu diesem Tatbestand beigetragen, da sich vernunftbegabte Menschen solch einer Argumentation schwerlich entziehen konnten und können, schwerer als etwa der Frage nach der zugrunde liegenden mythologischen Idee, die im Laufe der Geschichte oft auf der Strecke bleibt wie Kerényi anhand seiner Einteilung nachzuweisen versucht.

Und schließlich konzentriert sich das ursprünglich enthaltene Bewegungselement, das selbst der Begriff ‚error‘ noch impliziert auf den erfinderischen Geist des Daidalos, der immer neue Ideen entwickelt und sich schließlich nur dank seiner geistigen Beweglichkeit aus dem eigenen Gebilde retten kann.

Die Auswirkungen auf die Geschichte des Labyrinths sind eklatant:

„Ein Blick auf die Bedeutungs- und Funktionsgeschichte dädalischer Phantasie bestätigt ihre beiden wesentlichen Eigenschaften: die Fähigkeit, sowohl zwischen rationalen und irrationalen als auch zwischen konkreten (das ‚Werk‘ als Labyrinth) und abstrakten Vorgängen und Vorstellungen (Labyrinth als Chiffre für geistige Prozesse) zu vermitteln.“¹²⁵

An dieser Stelle sei daran erinnert, dass schon die Etymologie des Begriffes „irren“ auf eine Übertragung auf die geistig-seelische Ebene hindeutet.

2.7.1. Übertragung: Sophistische Gesprächskunst

Ein Beispiel aus der antiken Rhetorik soll die Übertragung auf geistige Prozesse verdeutlichen.

Die irreführende Rede der Sophistischen Gesprächskunst wird mit „Reigentanz und Spiel“ (277) verglichen. Wie Schmeling anmerkt, ist das sicher kein Zufall. Er stellt eine mögliche Verbindung zur spielerischen Variante der Labyrinth-Idee, der antiken „Troiae Lusus“¹²⁶ her:

In Platons *Euthydemos*¹²⁷ berichtet Sokrates, daß Dionysodoros versucht habe, den Knaben Kleinias durch „Fragen, denen man nicht entrinnen kann“ aus der Fassung zu bringen.

¹²⁴Ernst Cassirer: *Charakter und Grundrichtung des mythischen Gegenstandsbewußtseins in: Philosophie der symbolischen Formen*. 1924, S.XI.

¹²⁵Schmeling, S.236

¹²⁶Vgl. Teil 1, Kap.5.2.

¹²⁷Vgl. *Euthydemos* in Schmeling, S.238

Platon vergleicht an anderer Stelle des *Euthydemos* einen Diskurs über die verschiedenen Wissenschaften und Künste ebenfalls mit einem Sprachspiel und betont seine irreführende Funktion. Sokrates stellt schließlich eine direkte Verbindung zwischen dem Verlauf des Gesprächs und dem „Labyrinth“ her:

„Als wir dann schließlich auf die Herrscherkunst des Königs zu sprechen kamen und untersuchten, ob sie es sei, die das Glück gewährleistet und bewirkt, da gerieten wir in ein wahres Labyrinth. Und als wir uns am Ziel wähnten, mußten wir wieder umkehren und waren offenbar gleich weit wie am Anfang unserer Untersuchung, und es fehlte uns immer noch ebensoviel wie damals, als wir zu suchen begannen“.

Schmeling stellt schließlich „eine fast vollständige Rekonstitution typischer dädalischer Attribute“ fest, wenn es im *Euthydemos* „weiter heißt, dass die sophistische Rede ‚kunstreich ausgedacht‘ sei und ‚mehr den schönen Anschein als die Wahrheit für sich‘ habe.“ Das Labyrinth als Metapher, erweitert als Allegorie, ist bis heute oft verwendetes Ausdrucksmittel in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen.

2.7.2. Moralische Aspekte

Einige Textstellen verweisen auf Aspekte, die als Grundlage einer christlich-moralischen Auslegung dienen könnten. Letztere hat über das Mittelalter hinaus die Labyrinthrezeption mit geprägt.

So verurteilt Vergil die Leidenschaft Pasiphaes als „grauenvolle Liebe zum Stier“¹²⁸, Minotaurus ist das „Zeichen einer schändlichen Leidenschaft“¹²⁹. Ovid schreibt:

„Aber die Schmach des Hauses, sie wuchs. Man erkannte der Mutter

Graues Vergehn an des Kindes entsetzlicher Doppelgestaltung.

Minos beschließt, diesen Fleck seiner Ehe zu tilgen ...“¹³⁰

Minotaurus ist „Scheusal“ und „Unhold“, da er sich von „attaeischem Blute“ „ernährte“.¹³¹

Schließlich „befreit“ und „erlöst“ der „rühmliche Theseus“ Athen „von der Zahlung der erbärmlichen Steuer“.¹³² Dies hat Folgen: „Theseus' Name verbreitete sich...“, er wurde bekannt durch seine gute Tat,

„ ... die Völker der reichen Achaia

Baten den Helden in großen Gefahren um Hilfe, und seine

Hilfe erflehte auch Calydon ...“¹³³

Theseus handelt offensiv. Auch Daidalos überwindet das Labyrinth, allerdings aus einer selbstverschuldeten Not heraus. Sein offensives Handeln ist meistens Resultat einer eigens verschuldeten Situation. Er verstrickt sich in seinen eigenen Erfindungen, weil sie einer Weitsicht entbehren. Schmeling konkretisiert, wenn er von Daidalos schreibt:

„Er tritt immer dann in Erscheinung, wenn es gilt, den Protagonisten des Labyrinth-Mythos in einer Konfliktsituation zu assistieren. Doch handelt es sich dabei meist nur um

¹²⁸Vergil, 6.Buch, Vers 24 in der Übersetzung von Binder

¹²⁹Ebd., 6.Buch, Vers 26

¹³⁰Ovid, 8.Buch, Vers 155ff. in der Übersetzung von Breitenbach

¹³¹Ebd., 8.Buch, Vers 170f.

¹³²Ebd., 8.Buch, Vers 262f.

¹³³Ebd., 8.Buch, Vers 267-270

ad-hoc-Lösungen. Er besitzt nicht das zielgerichtete, synthetische Vermögen eines Theseus, dessen Aktionen konsequenter ineinandergreifen.“¹³⁴

So ist es folgerichtig, dass nicht Theseus, sondern Daidalos ein Gebilde wie das Labyrinth kreieren konnte:

„Im Daidalos-Mythologem ist die Bedeutung des Labyrinthes für die ‚Biographie‘ des Helden eng mit dem Kunst- und Technologie-Aspekt verknüpft. Kunstprozeß (als labyrinthisch-änigmatischer Vorgang) und Lebensprozeß bedingen einander.“¹³⁵

Daidalos steht nach der Erkenntnis von Wissenschaften wie der Mythologie, Kunstgeschichte, Sozialanthropologie u.a. nicht nur als Zeichen für „schöpferische Ingeniosität“, sondern ebenso für „destruktive Dämonie“.¹³⁶ Daraus resultiert eine „doppelte bzw. widersprüchliche semantische Qualität des Daidalos-Symbols“, die durchaus auch im Mittelalter wahrgenommen wurde. Daidalos konnte unter christlich-moralischem Blickwinkel keinen ungeteilten Vorbildcharakter einnehmen.

„Daedalus war unterdessen vom Meer umschlossen. Er haßte

Creta und seine so lange Verbannung: ergriffen von Heimweh,

Rief er: ‚Er mag mir die Erde, er mag mir die Wellen versperren,

Aber der Himmel ist sicher mir offen: hier wollen wir fliehen!

Alles mag Minos besitzen, die Luft besitzt er mitnichten.‘

Sprach’s und versenkte den Geist in verborgene Künste: er neuert

Kühn die Natur...“¹³⁷

Trotz des Versuches, die Daidalos-Figur historisch zu verifizieren, der schon Erwähnung fand, lässt sich in dieser dichterischen Umsetzung eine Mythisierung des Daidalos manifestieren. Gottgleich schafft er die Natur neu, erobert den Himmel.

Als „deus artifex“ kann Daidalos im christlichen Mittelalter bestenfalls als anmaßend gelten, in einer Zeit, in der Künstler, weder namentlich und noch weniger als individuelle Persönlichkeiten aus der Gesellschaft hervortraten, ihre Kunst ausschließlich von christlich-religiösen Inhalten, gebunden an die jeweils vorgegebenen kirchlichen Auslegungen, geprägt war.

2.8. Historisch-biographischer Hintergrund

Ein kurzer Blick auf Entstehungszeit, Autor, Werk und Rezeption bildet den Rahmen, in dem die bereits untersuchten Textstellen stehen. Bezüge von Labyrinth-Mythos zum Kontext, in dem er auftaucht, weisen Zusammenhänge auf, die später miteinander verglichen werden, um eventuelle Konstanten und/oder Differenzen festhalten zu können.

¹³⁴Schmeling, S.36

¹³⁵Ebd., S.32

¹³⁶Vgl. ebd., S.37

¹³⁷Ovid, 8.Buch, Vers 183-189 in der Übersetzung von Breitenbach

2.8.1. Vergil

Publius Vergilius Maro wurde 70 v. Chr. in Andes bei Mantua als Sohn einfacher, aber vermöglicher Landleute geboren. Er studierte nach dem Besuch der Elementarschule in Mailand, Neapel und Rom Sprachen, Literatur, Philosophie und Rhetorik. Er wandte sich früh der Dichtkunst zu.

Die Zeit war geprägt von Kriegen - Eroberungen und Niederlagen, Bürgerkriegen - Caesarmorden und Machtansprüchen.

Sie brachte soziale Umwälzungen mit sich, die nicht nur Vergil am eigenen Leibe zu spüren bekam:

„Die größten geistigen Repräsentanten der Zeit haben ohne Ausnahme das Erlebnis des Chaos und seiner Überwindung durchlitten.“¹³⁸

Im Jahr 41 v. Chr. wurde das Gut seines Vaters bei der Landverteilung an die Veteranen Oktavians konfisziert, die Familie gewaltsam vertrieben. Die eigentliche schöpferische Arbeit begann nach diesem Ereignis, das auch weiterhin sein Schaffen beeinflussen sollte.¹³⁹

Im Jahr 30 v. Chr. wurde Ägypten römische Provinz und nach der Neuordnung im Osten und einem Triumph des Octavian in Rom wurde 27 v. Chr. durch Niederlegung der Macht im Senat die Republik wiederhergestellt. Der Senat verlieh Octavian den Ehrennamen Augustus¹⁴⁰. Mit diesen Ereignissen einhergehend begann Vergil mit seinem letzten großen Werk, der *Aeneis*. Büchner schreibt:

„Wir spüren das Erlebnis dieser Jahre noch in der Jupiterrede des ersten Buches. Das Geschehen mag Vergil beschwingt haben, diese Aufgabe zu übernehmen...“¹⁴¹

Diese Vermutung zeigt die Anteilnahme Vergils am politischen Zeitgeschehen, das er in seine Dichtung mit einfließen ließ.

Er arbeitete an der *Aeneis* bis 19 v. Chr., also dem Jahr seines Todes, sodass das Werk unvollendet blieb. Varius, ein Erbe seines Nachlasses, hat entgegen Vergils Wunsch, es zu verbrennen, auf Geheiß des Augustus das Werk herausgegeben.

Dass es Vergil gelungen ist, sich, trotz großer Zweifel, die eine unruhige, von ständigem Wandel geprägte Zeit mit sich brachte, mit der Geschichte zu versöhnen, (und das war laut Büchner sein Hauptanliegen, das allen seinen Werken zugrunde liegt) zeigt allein die Tatsache, dass Augustus selbst ein Interesse an der Herausgabe der *Aeneis* hatte.

Die Rolle des Dichters in Rom zu jener Zeit leitet Büchner aus Vergils *Georgica* ab; der Dichter ist „der Mittler zwischen Gott und dem Sein und dem Menschen, der Herrscher Gottes Stellvertreter.“

Die Bearbeitung des gewählten Stoffes der *Aeneis* steht im Verhältnis Vergils zum Zeitgeschehen.

„Mit der *Aeneis* wurde der römischen Welt ihr Homer geschenkt. Denn offen zutage liegt, daß die sechs ersten Bücher die römische Odyssee, die letzten sechs die römische Ilias sein wollen.“¹⁴²

Dennoch ist eine „ganz neue Form des Epos, das dramatisch-historische, symbolische Epos geschaffen“ worden.

¹³⁸Karl Büchner: *Römische Literaturgeschichte*
Ihre Grundzüge in interpretierender Darstellung. Stuttgart 1980, S.288.

¹³⁹Vgl. ebd., S.291

¹⁴⁰Vgl. Hermann Kinder/ Werner Hilgemann: *Dtv-Atlas zur Weltgeschichte* Bd.1, *Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution*. München 1964, S.93.

¹⁴¹Büchner, S.301

¹⁴²Ebd., S.301

„In der *Aeneis* ist viel von der Not der Geschichte die Rede, daß jede neue Lage das Bild wandelt, Sinn sinnlos macht und wiederum einen neuen Sinn aufscheinen läßt. Die Aeneaden suchen nach der Form neuen Lebens...“

Vergil fällt es schwer, „den Irrfahrten der Geschichte Sinn abzugewinnen und darzustellen“. Es gelingt ihm jedoch, denn „die bare Sinnlosigkeit entzieht sich dem klassischen dichterischen Wort.“¹⁴³

Geschichtliche Ereignisse finden im Umgang mit dem homerischen Stoff bis zu einem gewissen Grad nicht nur Eingang in die *Aeneis*, sondern erfahren damit eine mythische Überhöhung. Dadurch wird eine Allgemeingültigkeit signalisiert; die Handlungen und Protagonisten weisen über sich selbst hinaus. „Der mythische Raum“, so interpretiert Büchner, „ist als Anfang und Inbegriff der Geschichte Symbol für die geschichtliche Welt überhaupt.“¹⁴⁴

Sowohl die Beschreibung des Troja-Spiels (5.Buch), als auch das daedalische Labyrinth (6.Buch) stehen an zentraler Stelle der zwölf Bücher umfassenden *Aeneis*, bilden den Mittel- und Wendepunkt im Geschehen.

Die Bearbeitung des Labyrinth-Mythos weist augenfällige Parallelen zum Gesamtwerk auf. Analog zu den Irrfahrten taucht das Irrgang-System auf. Der Held Theseus überwindet es, nachdem er sich dem Kampf mit dem Minotaurus gestellt hat. Dadurch errettet er die Athener vor weiterem Blutvergießen. Der Friede ist wiederhergestellt.

Die Verquickung von Geschichte mit mythischer Erzählung, die sich schon im Selbstverständnis des Dichters der römischen Antike ausdrückt, läßt Bestrebungen verständlicher erscheinen wie die in Kap.2.7. erwähnten - mythische Figuren wie Dädalus historisch verifizieren zu wollen.

In dem Werk des Klassikers Vergil u.a. zeigt sich eine Rationalisierung mythischer Inhalte in vorher noch nicht da gewesener Weise: „Was in der Geschichte zunächst unbewußt geübt wurde, ... das hat sich geklärt, Fremdes von Eigenem geschieden“¹⁴⁵

Es spiegelt sich „das Römertum in seinen Grundzügen, seinem Angelegtsein auf Geschichte, seinem Glauben, seiner Humanität und Selbstsicherheit. Es erkennt sich in seinen Schwächen und seiner Aufgabe der Beherrschung, es sublimiert seine Erfahrungen mit ursprünglichem Leben zur Konzeption des Lebens als Ringen und Anstrengung.“¹⁴⁶

Ovid umfaßt das „römische Wesen“ nicht mehr ganz.

2.8.2. Ovid

Publius Ovidius Naso wurde 43 v. Chr. in Sulmo in begüterten Verhältnissen geboren. Er besuchte in Rom die Rhetorenschule, wandte sich aber von der Politik ab, um sich der Poesie zuzuwenden.

Ovid erlebte im Unterschied zu Vergil die Zeitenwende als mit dem inneren Frieden die politische Entmündigung anbrach:

8 n. Chr. wurde er von Augustus nach Tomis (Konstanza) ans Schwarze Meer verbannt, aus Ovids Sicht sowohl ein Unglück als auch ein Unrecht. Der Anlass war, dass Ovid einen Ehebruch mit angesehen hatte, an dem eine Enkelin des Kaisers beteiligt war.

¹⁴³Ebd., S.302

¹⁴⁴Ebd., S.303

¹⁴⁵Ebd., S.388

¹⁴⁶Vgl. ebd., S.389

Ursache und Hauptvorwurf jedoch war seine Dichtung, denn „...die frivole Art, mit der man sich über die Sitte wegsetzte, hatte nach Augustus' Urteil ihre Wurzeln nicht zum wenigsten in der ausgelassenen Dichtung Ovids, vor allem seiner *ars amatoria*.“¹⁴⁷

Im zweiten Buch der *Tristien* (Brief an Augustus) verteidigt sich Ovid ein Jahr später:

„Es ist eine Rechtfertigung der Dichtung und ihrer Autonomie vor einer staatlichen Macht, die sich erlaubt, die *ingenia* zu bestrafen und, statt reale Schuld vorzuwerfen, das Dichterwort zu beschränken.“¹⁴⁸

Die *Metamorphosen* entstanden zwischen 2 bis 8 n. Chr., waren zur Zeit seiner Verbannung also bereits abgeschlossen.

Er betonte dennoch die Unfertigkeit des Werkes, „auch deswegen, um zu zeigen, was durch die Tat des Augustus abgeschnitten, ja fast zerstört worden wäre.“¹⁴⁹ Er spielte wie Vergil mit dem Gedanken, das Werk zu verbrennen, verständlich vor dem Hintergrund, dass der chronologische Zusammenhang des Sagengedichtes „vom Chaos bis zur bevorstehenden Verwandlung des Augustus in einen Gott“ reicht.¹⁵⁰

Die *Metamorphosen* ist das zweite bedeutende Werk nach Vergils *Aeneis*, das in der augusteischen Klassik entstand und ist die umfassendste Darstellung des griechischen Mythos, die aus dem Altertum erhalten ist.

Das Werk weist episches Versmaß und epische Formen auf: Die 250 Verwandlungssagen sind als fortlaufendes Gedicht mit 15 000 Hexametern geschrieben. Die Geschichten sind chronologisch geordnet; „Ovid hatte offensichtlich ein Konzept und notierte im voraus die Bindeglieder seiner ausgewählten Geschichten, ihre künstlerische Verknüpfung ...“¹⁵¹

Dennoch warnt Wilkinson vor einer Erwartung des Lesers, die von einer epischen Grundhaltung des Gedichtes ausgeht, da „das Gedicht als Ganzes eine barocke Einstellung in dem hohen Maß ruheloser Bewegung, in der Mannigfaltigkeit und der Phantasie, in den Bildern und Überraschungseffekten, im Hang zur Groteske und in der Weise, wie sich Humorvolles und Grandioses mischen“ zeigt.¹⁵²

Ovid schließt an Homers Dichtung an.

Die „Universalität“, mit der Ovid alles „umgreift, was römische Dichter vorher besungen hatten“ bezeichnet Büchner als neu. Dennoch ist er „wesentlich nachvergilischer Dichter“. Eine Gemeinsamkeit beider ist das Prinzip - die dauernde Verwandlung der Welt, „das es (Ovid) ermöglicht, aus der unübersehbaren Fülle der griechischen Sagenwelt ein durchlaufendes, einheitliches Gedicht zu machen ...“¹⁵³

Ebenso ist neu, daß man „spürt, wie in diesem Kosmos aller möglichen Erzählformen die Elegie stark gewirkt hat.“¹⁵⁴

Aufgrund der großen Resonanz, die die *Metamorphosen* im zeitgenössischen Publikum fand, führt Büchner das Verständnis der Römer für die Tragödie auf dieses Werk zurück.

Wie der Begriff ‚Elegie‘ schon ausdrückt spielt bei Ovid jedoch die seelische Erfahrung eine große Rolle, seine hellenistischen Geschichten und Sagen spielen „in der moralischen

¹⁴⁷Ebd., S.372

¹⁴⁸Ebd., S.373

¹⁴⁹Ebd., S.374

¹⁵⁰Ebd., S.385

¹⁵¹L.P. Wilkinson in: *Ovid* in der Übersetzung Breitenbach, Einleitung, S.13

¹⁵²Ebd., S.15f.

¹⁵³Büchner, S.385

¹⁵⁴Ebd.

Welt, der Welt des menschlichen Herzens ... so bildet diese Phantasie viel stärker als Vergil und auf Späteresweisend Lebens- und Seelenmächte zu symbolischen Gestalten aus ...“¹⁵⁵ Ein Problem beherrscht dabei die moralische Welt, der „Zwiespalt zwischen Wille und Sein“, anders ausgedrückt der „Konflikt zwischen dem mit ganzem Sein erstrebten Entwurf und dem Sein als Ordnung“. Darin, so Büchner, unterscheidet sich Ovid von Vergil. Ovid glaubt nicht an vorbestimmtes Schicksal, das den Weg weist und bei Abweichung von ihm der Abgrund droht. In ihrem Ringen stoßen die Menschen vielmehr an Grenzen, die „Natur, Gesetz, Sitte und sonstige überpersönliche Mächte“ setzen. Die Menschen, die ihren Willen mit ihrem Sein nicht in Einklang zu bringen imstande sind, scheitern tragisch, ihr Wesen offenbart sich im Verwandlungsakt als über- oder untermenschlich. „So sind die Metamorphosen ein märchenhaftes, tiefsinniges Spiel um alle Möglichkeiten des menschlichen Herzens ...“¹⁵⁶

Eigene Erfahrungen fließen in die Konzeption des Werkes ein. „Beruf und Schuld an der Verbannung zeigen, daß es (das Leben) nicht von dem untrüglichen Instinkt geleitet war wie das der Klassiker.“¹⁵⁷

3. Mythologische Idee des Irrganges?

Der Mythos als Erzählung bei Vergil und Ovid bildet weder Anfang noch Ende der mythologischen Geschichte.

Kerényi mißt dem Kranichtanz¹⁵⁸, den Theseus als Sieges- und Rettungstanz aufführte, und der als solcher dem ursprünglichen sinnerfüllten Brauch nahe steht, Lebendigkeit bei. Das Labyrinth im Daidalos-Mythos ordnete er der Todeszeit des Brauches zu, da ihm als „geistreicher Anlage“ die mythologische Idee¹⁵⁹ verloren gegangen ist.

Die geschichtliche Verifizierung, die in der gewählten Vorlage des Gebäudes zum Vorschein kommt, bedeutet jedoch nicht notwendigerweise, dass der mythologische Gehalt zur Gänze verloren geht, auch wenn sich darin eine Rationalisierung widerspiegelt, die zunächst im Widerspruch zur Ganzheitlichkeit des getanzen Brauches steht:

Die kurze literaturgeschichtliche Betrachtung der Werke Ovids und Vergils, d.h. der Blick auf die historische Situation, die zeitgenössische Rezeption der Werke und die Einbindung der Labyrinth-Textstellen in das Werk zeigt, dass die Bedeutung des Labyrinths, über ihre textinterne auf den Dädalos-Mythos beschränkte Dimension hinaus, durchaus Sinn transportiert. Nicht nur Theseus ringt um Initiation und erlangt sie schließlich.

Das Labyrinth bleibt durch die Literaturgeschichte trotz des literarisch, später auch bildnerisch dominierenden Irrgang-Systems und obwohl es als Ausdrucksträger unterschiedlichster Inhalte diente, Überwindungsschema. Erst in modernen Labyrinthbearbeitungen vollzieht sich in dieser Hinsicht ein Wandel.

¹⁵⁵Ebd., S.387

¹⁵⁶Ebd., S.388

¹⁵⁷Ebd.

¹⁵⁸Vgl. Teil 1, Kap.5.1.

¹⁵⁹Vgl. Teil 1, Kap.6

4. Das Labyrinth in Kafka's Bau

„Die Menschengeschichte ist die Sekunde zwischen zwei Schritten eines Wanderers“¹⁶⁰

Die für diese Untersuchung gewählte Erzählung, die von Max Brod mit dem Titel *Der Bau* versehen wurde, entstand im letzten Lebensjahr Kafkas 1923/1924 in Berlin-Steglitz. Sie ist uns als Fragment erhalten geblieben und gehört zu einer der ungedruckten Erzählungen aus dem Nachlaß. Der ursprünglich vollendeten Arbeit ist der Schluß verlorengegangen. Nach dem Willen Kafkas sollten diese Erzählungen vernichtet werden. Diesem Wunsch kam Max Brod nicht nach.

Sie erschien erstmals in Berlin bei Kiepenheuer 1931, herausgegeben von Max Brod.¹⁶¹

Grundlage ist die Ausgabe in der Fassung der Handschrift, herausgegeben von Hans-Gerd Koch, die anhand der Originalmanuskripte unter Beibehaltung von Orthographie und Zeichensetzung erarbeitet wurde. Seine Textgrundlage ist die Kritische Ausgabe, die von Jost Schillemeit herausgegeben wurde.¹⁶²

Im Unterschied zu der Ausgabe Brods trägt die Erzählung in der handschriftlichen Fassung keinen Titel. Der fehlende Titel hat zur Folge, daß der erste Satz über seine herausgehobene Stellung an sich noch an Aufmerksamkeit gewinnt.

Die Erzählung beginnt mit den Worten: „Ich habe den Bau eingerichtet ...“ (B 165). Der „Bau“ taucht also schon auf, das Ausmaß seiner Dominanz, die durch einen entsprechenden Titel gegeben wäre, relativiert sich jedoch. Sowohl die Perspektivfigur als auch die Tätigkeit der Einrichtung gewinnen an Priorität.

Dieser Tatbestand gewinnt bei den folgenden Ausführungen noch an Relevanz.

Ehe eine Analyse der Erzählung erfolgt, ist anzumerken, daß aus Kafkas *Die acht Oktavhefte*¹⁶³ zitiert wird. Einige dieser oft aphoristischen Aufzeichnungen Kafkas aus den Jahren 1917 und 1918 lassen einen verdichteten Einblick in Denkstrukturen und Überzeugungen Kafkas zu. Als solche haben sie für die Interpretation der vorliegenden Erzählung sowohl vertiefenden, als auch erhellenden und anregenden Wert.¹⁶⁴

4.1. Das „Ich“ und Rezeptionsprobleme

Der Protagonist ist ein fiktives Wesen, es trägt sowohl Züge eines Menschen, da es über eine ausgeprägte Fähigkeit zu reflektieren verfügt, als auch eines Tieres, das vorwiegend unter der Erde lebt, Gänge und Höhlen mit Hilfe seiner gut ausgebildeten Grabekrallen gräbt - vermutlich eines Dachses: Es jagt von Zeit zu Zeit im Freien auch größere Tiere wie Ratten, ist also größer als ein Maulwurf und verfügt über bessere Lauf-, Seh- und Hörfähigkeiten. Es „beobachtet“ und „horcht“ auffällig viel. Nach Untersuchungen verwandte Kafka Beschreibungen über Maulwurf und Dachs aus Brehms Tierleben als Vorlage für

¹⁶⁰Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Reutlingen 1980, darin: *Die acht Oktavhefte*, S.54.

¹⁶¹Franz Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlass*, herausgegeben von Max Brod. Berlin 1931.

¹⁶²Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, herausgegeben von Jost Schillemeit. Frkf.a.Main 1992.

¹⁶³In: Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*.

¹⁶⁴Im Folgenden sind zitierte Textstellen aus den Oktavheften mit O abgekürzt und der entsprechenden Seitenzahl der o.g. Ausgabe versehen. Zitate aus der Erzählung sind mit B abgekürzt und jeweiliger Seitenzahl aus genannter Ausgabe versehen.

seine Erzählung.¹⁶⁵ Es handelt sich um eine Ich-Erzählung. Das Ich hat zu Beginn der Erzählung seine „jungen Mannesjahre“ hinter sich, sein „Leben“ befindet sich „jetzt auf seinem Höhepunkt“ (B 166), es spricht vom „nahenden Alter“ (B 168).

Es wird ausschließlich aus der Perspektive dieses Protagonisten erzählt. Die „Monoperspektive“ ist dominierendes Strukturmerkmal.

Aus ihr resultieren Konsequenzen für den Rezipienten; die fehlende Distanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich in der Erzählung bewirkt „eine Beschränkung der Souveränität auf Seiten des Berichterstatters ...“¹⁶⁶, außerdem werden „Erlebnis, Gefühle und Gedanken der Ich-Figur ... ganz nahe an den Leser herangebracht“.¹⁶⁷

Steinmetz macht es noch deutlicher: „Nicht nur der Leser erfährt nichts, was nicht dieser Aspektfigur bekannt ist oder wird, was nicht durch ihre Sichtweise gefiltert wird. Nicht nur der Leser erfährt nichts anderes, sondern auch in den Werken selbst trägt sich nichts zu, was nicht durch die Aspektfigur als Geschehen, Stimmung, Gefühl identifiziert wird.“¹⁶⁸ Diese Perspektive verwendete Kafka auch in anderen Werken.

Die durch den Protagonisten gesehene Wirklichkeit tritt nicht als solche in Erscheinung, „objektiv bleibt sie unerkennbar.“¹⁶⁹ Während also die geschilderte Wirklichkeit „im Dunkel“ bleibt, sind „Verhalten und Reaktionen“ der Figur, also „die Subjektivität der strukturierenden Perspektive“ „realistisch“.¹⁷⁰ Das Ich ist einsam, es ist allein auf seine eigene Wahrnehmung angewiesen und mit ihm der Rezipient.

Steinmetz führt die Kafkas Werken eigenen Rezeptionsprobleme, die sich durch ihre Rezeptionsgeschichte ziehen, gerade auf den „Subjektivismus des Erzählten“ zurück, der aus vielen Texten Kafkas eigenen „Einsinnigkeit des Erzählens“ resultiert. Dieser setzt der Kafka-Deutung Grenzen, „die sie jedoch immer wieder überschritten hat.“¹⁷¹ Steinmetz wendet sich damit gegen die „schier unbegrenzte Polyinterpretabilität“, die den Kafka'schen Texten immer wieder, meist als „selbstverständliches Qualitätsmerkmal“, zugeschrieben wurde.¹⁷²

4.2. Das Bauwerk

Wie bei Vergil und Ovid liegt auch Kafkas Labyrinth zunächst ein Bauwerk zugrunde. Die Beschreibung seiner Form, Beschaffenheit und Bedeutung ermöglicht den Vergleich mit älteren Labyrinthdarstellungen.

Die Beschreibung des Baues erschließt sich vorwiegend aus den ersten acht Absätzen, in denen sich das Ich an das Planen, Bauen und Einrichten desselben erinnert.

¹⁶⁵Vgl. *Kindlers Neues Literaturlexikon*, herausgegeben von Walter Jens, Bd.9. München 1990, S.24.

¹⁶⁶Beatrice Wehrli: *Monologische Kunst als Ausdruck moderner Welterfahrung. Zu Kafkas Erzählung Der Bau*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft*, 25. Stuttgart 1981, S.438.

¹⁶⁷F.K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1964, S.38.

¹⁶⁸Horst Steinmetz: *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*. Göttingen 1977, S.74.

¹⁶⁹Ebd., S.76

¹⁷⁰Ebd., S.77

¹⁷¹Ebd., S.74

4.2.1. Das „Eingangslabyrinth“

Das Eingangslabyrinth nimmt lediglich einen kleinen Teil der Gesamtkonzeption ein, trennt den Innen- vom Außenraum. Die ungenaue Beschreibung seiner Form lässt eher auf einen Irrgang denn auf ein klassisches kretisches Labyrinth schließen. Es soll Schutzfunktion erfüllen, das heißt mögliche Feinde abwehren. Ähnlich wie die beschriebenen taktischen Labyrinth aus Ägypten¹⁷³, dient das Labyrinth hier dem kontrollierten Abschluss und Einlass.

„Der Eingang kann täuschen, ablenken, den Angreifer quälen, das tut auch dieser zur Not.“ Das Ich hofft auf seine Wirksamkeit trotz der Zweifel an diesem „Erstlingswerk“ (B174) eines „kleinen Lehrlings“ (B205), denn die Einrichtung des Baues ist zu Beginn der Erzählung bereits abgeschlossen, sie fällt in seine „jungen Mannesjahre“. Seine künstlerische, daidalische Zeit liegt bereits zurück, die Ansprüche an den Bau haben sich verändert. Nachträglich erdachte Pläne zu einer funktionalen Verbesserung des Baues bleiben unausgeführt.

Bezeichnend ist die Tatsache, dass letzteres erst kurz vor dem Verlassen, also der Rückbewegung ins Freie am Ende des ersten Abschnittes, erstmalige Erwähnung findet.

Ein Grund dafür liegt in der vom Ich empfundenen Mangelhaftigkeit hinsichtlich seines Abwehrcharakters. Es wird als „kleinliche, des Gesamtbaues nicht recht würdige Bastelei“ und „viel zu dünnwandige Spielerei“ (B174) bezeichnet. Ihm wird in seiner Funktion, das Eindringen von Feinden zu verhindern und damit als „Eingangs“-hindernis zu bestehen, nicht vertraut. Darauf deutet sowohl das Ausweichen des Protagonisten hin, wenn er sich von innen dem Labyrinth nähert, als auch bei seiner Rückkehr aus der „Oberwelt“ in den Bau die Sorge, beim Einstieg von möglichen Feinden verfolgt werden zu können.

Die Labyrinthgänge sind enger als der Hauptgang. Das Labyrinth führt auf einen „regelrechten Gang“. Ein Verbindungsgang verbindet ihn mit dem „Hauptgang“, der in „starkem Gefälle zum Burgplatz“ (B187) hinabführt.

4.2.2. Der „Bau“

Die folgende Beschreibung der Einrichtung des übrigen Baues dient der Vorstellung der formalen Gegebenheiten und ermöglicht eine Bestimmung der Relation des Baues zum Eingangslabyrinth.

Die Beschreibung erfolgt in der durch die Erzählung vorgegebenen Reihenfolge (B165-B185/B187). Berücksichtigt werden ausschließlich konkrete Angaben.

Von außen ist ein „großes Loch“ sichtbar, das zu Täuschungszwecken angelegt ist. Das eigentliche Eingangsloch befindet sich „wohl 1000 Schritte“ entfernt unter einer dünnen abhebbaren Moosschicht.

Ein großer Weg und viele enge Waldmausgänge führen ins Innere des Baus. Die Waldmausgänge sorgen für Frischluft und Nahrung.

Der Bau zeichnet sich durch seine Stille aus, „ich ... höre nichts als manchmal das Rascheln irgendeines Kleintiers ... sonst ist es still.“ Es ist im Bau „gleichzeitig warm und kühl“.

Außer einem großen Gang gibt es weitere Gänge, die alle hundert Meter zu „kleinen runden Plätzen erweitert“ sind, von denen es „fünfzig solcher Art“ gibt. Daran lässt sich die „ungeheure Ausdehnung“ des Baus ermessen. Sie dienen als Schlafplätze, vorübergehend werden auf ihnen auch Vorräte gelagert.

¹⁷²Vgl. ebd., S.10

¹⁷³Vgl. Teil 1, Kap.3

„Nicht ganz in der Mitte des Baus ... liegt der Hauptplatz.“ Er hat gefestigte Wände. Der „Burgplatz“ dient als Vorratsplatz, er ist so groß, dass „ihn Vorräte für ein halbes Jahr nicht füllen.“ Es existieren „Kreuz- und Quergänge“.

Ein „Gang“ führt in Richtung des einzigen Ausganges. Dieser Gang hat „Ausläufer“, die auf Sackgassen schließen lassen.

Hier befindet sich ein „kleines tolles Zickzackwerk von Gängen“, mit dem das Ich die Einrichtung des Baus „damals“ begann. Es ist das „Eingangslabyrinth“, dessen Schutzfunktion durch Dünnwandigkeit in Frage gestellt wird, so wie auch auf den gesamten Bau bezogen, „so viele von der Natur ... aufgezwungene Schwächen“ angemerkt werden.

Das Labyrinth liegt unmittelbar unter dem Waldboden, eine „Falltür“ führt ins Freie.

Der Bau befindet sich in einem „offenen Wald“ mit „Dornengebüsch“.

Aus den Reflexionen des Ich lässt sich erschließen, dass vom Burgplatz zehn Gänge ausgehen, „jeder besonders dem Gesamtplan entsprechend gesenkt oder gehoben, gestreckt oder gerundet, sich erweiternd oder sich verengend und alle gleichmäßig still und leer“.

Diese Gänge sind wiederum durch weitere Gänge miteinander verbunden.

Der unterirdische Gesamtbau ist dreidimensional und großräumig angelegt, die Gesamtstrecke der Gänge muss mehr als fünf Kilometer betragen.

Das Eingangslabyrinth und das Höhlen- und Gangsystem erinnern an steinzeitliche Grotten¹⁷⁴ und bergen unterweltliche Konnotationen¹⁷⁵, die auf ihren Todesaspekt hin an späterer Stelle noch zu untersuchen sind.

Der Bereich zwischen Burgplatz und dem Eingangslabyrinth nimmt den größten Raum ein und weist seinerseits Kennzeichen eines Irrgangs auf mit seinen „Kreuz- und Quergängen“ und Gängen mit „Ausläufern“. Die Waldmausgänge bieten z.B. „Schutz“ durch die „Möglichkeit weit reichender Witterung“ (B168).

Mit diesen Eigenschaften trägt der Bau sowohl formale als auch funktionale Züge eines Labyrinthes.

Andere Gründe sprechen dafür, diesen Bereich als Erweiterung der Mitte zu verstehen: Zehn Gänge führen vom Hauptplatz in diesen Bereich und ein Gang direkt zum Eingangslabyrinth, wodurch der Zugang zum Mittelpunkt, der zudem tief liegt, erleichtert wird. Die Plätze in den Gängen erfüllen zeitweise ähnliche Funktionen wie der eigentliche Burgplatz; der Lagerung von Vorräten, der Nahrungsaufnahme und des Schlafes.

Die Bezeichnungen „Burgplatz“ und „Falltür“ rekurren auf mittelalterliche Befestigungsanlagen. Sie dienten der Verteidigung und dem Schutz. Schmeling weist auf ihren kulturellen Wert hin: „Dadurch, daß die konkreten räumlichen Teilelemente (wie ‚Burgplatz‘) z.T. solchen Bildbereichen (‚Kultur‘) entnommen sind, die mit dem natürlichen Bildbereich des unterirdischen Tierbaues konkurrieren, wird der Eindruck der Künstlichkeit dieses Raumes zusätzlich gesteigert.“¹⁷⁶

Die Künstlichkeit, die sich auch durch die Hinweise auf „Grundrisse“, „Pläne“ und „Berechnungen“, die dem Bau zu Grunde liegen, ausdrückt, unterstreicht die daidalischen Züge des Protagonisten im ersten Abschnitt.

So tauchen im *Bau* „bestimmte im konventionellen Labyrinth-Bewußtsein verwurzelte Zeichenfunktionen“ auf, wie etwa „die ursprüngliche Natur-Kultur-Dichotomie (Höhle vs Konstruktion, animalische vs menschlich-geistige Existenz) oder das mythische Raumbeußtsein mit dem dazugehörigen ‚Feind‘-Bild“.¹⁷⁷

¹⁷⁴Vgl. Teil 1, Kap.1

¹⁷⁵Vgl. Teil 1, Kap.4.1.

¹⁷⁶Schmeling, S.109

¹⁷⁷Ebd., S.108

Der Rückgriff auf ein Bauwerk und die damit verbundene Konzentration auf Attribute, die eng mit der Daidalus-Figur aus den antiken mythischen Erzählungen verbunden sind, erklärt die Erscheinungsform des Labyrinthes im *Bau* als Irrgang-System.¹⁷⁸

Einen Aspekt der Kunst, den Kafka in seinen *Oktafheften* formuliert, findet sich in der Erzählung im Verhältnis des Erbauers zu seinem Werk durchaus wieder:

„Selbstvergessenheit und Selbstaufhebung der Kunst: Was Flucht ist, wird vorgeblich Spaziergang oder gar Angriff.“ (O 70)

4.3. Bewegungen

Der Bewegungsaspekt ist wie nachgewiesen eng verbunden mit der ursprünglichen Erscheinungsform des Labyrinthes¹⁷⁹. Selbst die Etymologie des Begriffes Irren weist ihn auf. Bei dem Versuch einer mythologischen Einordnung des Labyrinthes in Kafkas Erzählung muss aus diesem Grund dieser Aspekt berücksichtigt werden.

Ein Zitat Kafkas aus dem dritten *Oktafheft* sei den Ausführungen vorangestellt:

„Das Gesetz der Quadrille ist klar, alle Tänzer kennen es, es gilt für alle Zeiten. Aber irgendeine der Zufälligkeiten des Lebens, die nie geschehen durften, aber immer wieder geschehen, bringt dich allein zwischen die Reihen. Vielleicht verwirren sich dadurch auch die Reihen selbst, aber das weißt du nicht, du weißt nur von deinem Unglück.“ (O 74)

Nach einer Einteilung der Erzählung in Abschnitte werden zunächst die konkret beobachtbaren Bewegungen des *Ich* in seinem Bau, diejenigen die tatsächlich zu sehen sein könnten, also die physischen beschrieben. Dabei bleiben die handlungsauslösende Motive, die in den reflektiven Bereich seiner Tätigkeit hineinreichen, vorerst unbeachtet.

Der reflektive Teil nimmt wie auch in anderen Werken Kafkas einen weitaus größeren Raum ein als der, in dem rein physisch gehandelt wird. Die Strukturen dieser geistigen Tätigkeit werden, wie die der physischen, auf auffällige Merkmale hin untersucht.

Es müssen bei der Analyse einige Schwierigkeiten berücksichtigt werden:

An einigen Stellen verschwimmt subjektiv Reflektiertes des Ichs (wobei das Ich manchmal durch Ersetzung von „Ich“ zu „man“ um verallgemeinernde Objektivität ringt) und sinnlich Wahrnehmbares. Einerseits weil das Handeln wie schon angemerkt teilweise durch Reflexionen motiviert wird (und umgekehrt), zum anderen weil z.B. durch fehlende Konjunktive beide Bereiche nicht deutlich voneinander abgehoben sind.

Eine weitere zu berücksichtigende Schwierigkeit, die sich durch die bereits erwähnte konsequent durchgehaltene Monoperspektive zuspitzt, ist, dass das Werk das Problem seiner eigenen Auslegung sprachlich bewusst macht. Die Interpretation des Textes wird diese Problematik der „hermeneutischen Selbstreflexion“ differenzieren.

Schmeling weist wie Steinmetz darauf hin, dass „in der Regel ... diese autothematistische Schicht ... eher ein Rezeptionshindernis als ein Schlüssel zum Verständnis des Textes“ ist. Dabei gelangen „Kafkas immanente Auslegungsanstrengungen über das Problematisieren des Verstehens selten“ hinaus. Formal typische Konstituenten dieses Erzählens, die laut Schmeling die meisten Werke Kafkas betreffen, sind „Perspektivismus, Paradoxie, Uneigentlichkeit“, im *Bau* z.B. durch Metaphorik und Anspielung ausgedrückt.¹⁸⁰

So lässt der Autor offen, ob es sich z.B. bei dem Zischen in der Erzählung um ein hörbares Phänomen oder eine subjektive Wahrnehmung des Protagonisten handelt. Es tritt ungefähr in der Mitte des Textes bei Rückkehr in den Bau auf und motiviert die folgenden Tä-

¹⁷⁸Vgl. Kap. 2.5.

¹⁷⁹Vgl. Teil 1, Kap.5

¹⁸⁰Schmeling, S.118

tigkeiten. Es kann (und soll) dabei nicht geklärt werden, ob es sich dabei um eine subjektiv sinnliche Wahrnehmung handelt oder um ein tatsächlich vorhandenes Geräusch.

Ungeachtet dieser in der Schwebelage gehaltenen Erscheinung des Zischens bleibt die Wirkung auf den Protagonisten in beiden Fällen dieselbe. Der dreizehnte Absatz, der sich über die letzten zwanzig Seiten erstreckt, beschreibt die Reaktion des Ichs auf das Zischen.

4.3.1. Zu Einteilung und Tempus

Die Bewegungsstrukturen des Protagonisten in seinem Bau machen eine thematisch sinnvolle Einteilung der Erzählung in Abschnitte einsichtig. Diese Einteilung wird zum Zwecke der Übersichtlichkeit vorangestellt.

Die Erzählung wird in zwei Abschnitte und einen Mittelteil unterteilt. Der erste Abschnitt umfasst die ersten acht Absätze (B165-B176), in denen die Einrichtung des Baues beschrieben wird. Der zweite umfasst den elften bis einschließlich den dreizehnten Absatz (B185-B208). Der neunte und zehnte Absatz stellt hier den Mittelteil (B176-B185) dar. Letzterer beschreibt die kurze Flucht ins Freie und bereitet die Umkehr vor. Die tatsächliche Umkehr (B185), der beschwerliche Weg durch das Eingangslabyrinth (B186) und die erstmalige Wahrnehmung des Zischens (B188) erfolgen zu Beginn des zweiten Abschnittes und markieren als einsetzende kritische Ereignisse formal und inhaltlich Mittel- und Wendepunkt.

Im hier als Mittelteil bezeichneten Abschnitt bereitet sich die Umkehr vor, die Situation spitzt sich zu. Ein Indikator dafür stellt neben den Umkehrbewegungen auch der Wechsel des Tempus dar. Henel unterscheidet in der Erzählung fünf Präsensformen:

„Als eigentliches Präsens beschreibt es einen gegenwärtig sich vollziehenden Vorgang; als historisches Präsens einen früheren; als iteratives Präsens einen gegenwärtigen, der sich aber in gleicher oder ähnlicher Weise schon oft ereignet hat; als progressives Präsens gleichfalls einen gegenwärtigen, der sich jedoch in eine unbestimmte, vielleicht endlose Zukunft ausdehnt; und schließlich kann das Präsens als Form des inneren Monologs dienen.“¹⁸¹

Die Zuordnung der einzelnen Präsensformen ist jedoch nur aus dem Kontext erschließbar. Das Risiko einer daraus resultierenden Willkürlichkeit der Auslegung räumt Henel selbst ein, wenn er anmerkt: „... aber welcher Ton gehört und welcher Zusammenhang erkannt wird, hängt auch davon ab, wie man das Präsens versteht.“¹⁸² Der Gebrauch des Präsens ist „unbestimmt“. Dennoch lässt sich allgemein feststellen, dass im ersten Abschnitt der „Eindruck des Iterativen“, im zweiten der des Progressiven überwiegt wie auch die folgende Analyse wie z.B. der adverbialen Bestimmungen, erweisen wird.

Im Mittelteil mischen sich iterative und progressive Gegenwart. Dies „deutet auf die Einmaligkeit des beschriebenen Vorganges“, da „der Ausflug“ des Protagonisten „ins Freie ... zwar seinen früheren Ausflügen gleicht“, er „aber dabei zu einem völlig neuen, bisher nie gefassten Entschluss kommt, nämlich von dem Leben im Freien ‚Abschied zu nehmen‘, ‚niemals mehr zurückzukommen‘ und der ‚sinnlosen Freiheit‘ auf immer den Rücken zu kehren.“¹⁸³

Henels „Mittelteil“ umfasst den relativ kurzen Abschnitt der „eigentlichen Krise“ zu Anfang des hiesigen zweiten Abschnittes.

¹⁸¹Heinrich Henel: *Das Ende von Kafkas Der Bau* in: GRM, 22. Heidelberg 1972, S.4.

¹⁸²Ebd., S.5

¹⁸³Ebd., S.6f.

Hier hingegen soll dem Aufenthalt des Protagonisten im Freien und den damit verbundenen reflektiven und physischen Vorbereitungen, die die „Krise“ im zweiten Abschnitt entscheidend mitbestimmen, durch die Kennzeichnung als Mittelteil hervorgehobene Bedeutung beigemessen werden.

4.3.2. Physische Bewegungen der Perspektivfigur

Der Nachvollzug der physischen Bewegungen gibt neben strukturellen Eigenheiten den Inhalt der Erzählung wieder.

Das Ich beschreibt in diesem ersten Abschnitt seinen Bau von außen nach innen und unten, dann kehrt es wieder nach oben und außen zurück bis es ins Freie gelangt.

Die Beschäftigungen sind an die jeweiligen Örtlichkeiten gebunden, etwa die „Niederjagd“ und die „Witterung“ an die Waldmausgänge; der „Schlaf“ an die Gangplätze; das Aufhäufen der Vorräte, die Sättigung an ihnen, die „Beschäftigung mit Verteidigungsvorbereitungen“, das Entwickeln neuer Pläne und die damit verbundene „Lastträgerarbeit“ mit dem Burgplatz. So werden z.B. die Vorräte in einem rauschhaften Zustand vom Hauptplatz auf die einzelnen Schlafplätze in den Gängen verteilt, wobei sich das Ich bis zur völligen Erschöpfung verausgabt:

„Dann eile ich, dann fliege ich, ... fasse, was mir unter die Zähne kommt, schleppe, trage, seufze, stöhne, stolpere ..., bis ich ... zu meinem Schlafplatz zurückkehre ... sofort einschlafen und beim Erwachen ... etwa noch eine Ratte an den Zähnen hängen habe.“ (B171)

Ein anderes Mal wird dieser Schritt wieder rückgängig gemacht, es beginnt, „alles aus den kleinen Plätzen zum Burgplatz zurückzuschleppen...“, es konzentriert sich wieder auf die Mitte. In „besonders friedlichen Zeiten“ fängt es an, seine „Schlafplätze langsam, allmählich von den äußern Kreisen nach innen“ zu verlegen, um dann von der „Mischung der vielen Gerüche... eines Nachts auf den Burgplatz“ zu stürzen, aufzuräumen und „mit dem Besten“ was es hat, sich zu füllen (B172f.).

Mit dem Bau sind „nötige Ausbesserungen“ verbunden, dem Eingangslabyrinth „weicht“ das Ich „bei gewöhnlichen Spaziergängen aus“ (B174). Das Ich muss sich „körperlich überwinden“, um den Bau durch das „Gebilde“ verlassen zu können, wobei es sich selbst „manchmal ... für einen Augenblick verirrt“ (B175).

Ein Hohlraum „unter der Moosdecke“ ist der letzte den Bau vom Freien trennende Ort, der es zum Verharren veranlasst, ehe es die „kleine Bewegung“ des Öffnens der „Falltüre“ wagt.

Schließlich ist es im Freien, jagt dort, um schon „bald“ von außen den Eingang „tage- und nächtelang“ (B177) zu belauern und in Vorbereitung auf den Einstieg zu beobachten. Nach einigen kurzen Fluchtbewegungen bestehen die Aktionen in Täuschungsmanövern; etwa „dem schnellen Hineinwerfen der Beute“ in das Loch in „stürmischen Nächten“ (B179), dem Graben eines „Versuchsgrabens“ und des Verharrens in ihm über „berechnete kürzere und längere Zeiten zu verschiedenen Tagesstunden“, dem Überlaufen der Tür „bei hellem Tage“ (B180); den „Eingang ... in Kreisen zu umstreichen“ wird seine „Lieblingsbeschäftigung“.

Auffällig ist hier die Form der Annäherung, die die Vorsicht des Protagonisten erkennen lässt. Die Tendenz geht vom Dunkeln zum Hellen, vom Gelegentlichen zum Häufigen, die Bewegungen wiederholen sich, der Eingang wird eingekreist. Diese Form der Aktion verfolgt, so wie zuvor auch die auf kleinere Plätze verteilten Vorräte und die Schlafplätze von „äußern Kreisen nach innen“ verlegt wurden, einen Sinn.

Ziel ist es, mögliche Feinde zu täuschen, aber „es kommt niemand“ (B181). Das im Sinne der Zielsetzung positive Ergebnis löst nicht die zu erwartende Handlung aus. Statt in seinen Bau zurückzukehren, stellt das Ich seine Bewegungen ein, es liegt „so“ da.

Seine Reflexionen schließlich ermüden es. Erst in diesem Zustand, „mit hängendem Kopf, unsicheren Beinen, mehr tastend als gehend, „nähert es sich dem Eingang, mit langsamen Bewegungen steigt es in den Bau, in einem Zustand der „Zerstreuung“ vergisst es den Eingang abzudecken, zurückkehrend korrigiert es das Versäumnis erst nachträglich. Der Einstieg, d.h. die Rückkehr, fällt mit der genauen Mitte der Erzählung zusammen.

Es beginnt der zweite Abschnitt der Erzählung.

Wie im ersten, so vollziehen sich die Bewegungen des Protagonisten, zurück im Bau, auch im zweiten Abschnitt von oben und außen nach unten und innen und schließlich wieder nach oben mit dem Unterschied, dass er sich am Ende nach einer Pause unter der Moosdecke nicht ins Freie bewegt, sondern in das Innerste seines Baues zurückkehrt.

Ein Exkurs, der am Beispiel adverbialer Bestimmungen auf Tempusveränderungen in der Erzählung eingeht, hebt die Differenzen zwischen den Abschnitten hervor, vor deren Hintergrund die Bewegungsabfolgen zu verstehen sind.

Parallel zur Beschreibung des Baues und der Jagdausflüge im Freien beschreibt das Ich im ersten Abschnitt und Mittelteil, Tätigkeiten, die mit den einzelnen Orten im Allgemeinen verbunden sind. Kennzeichnend für diese Textstellen sind allgemein gehaltene adverbiale Bestimmungen der Zeit, wie „sonst“, „von Zeit zu Zeit“, „bei Tag und Nacht“, „einigemale“, „dann nach Stunden oder Tagen“, „tage- und nächtelang“, „tausend und tausend mal“, „es gibt Zeiten“, „häufig“, „für einige Zeit“, „nach solchen Zeiten“, „wenn“, „in stürmischen Nächten“, und immer wieder „dann“ und „manchmal“. Sie belegen den von Henel hervorgehobenen „iterativen Eindruck“; es werden „durative Vorgänge“ beschrieben, die „auf ständiger oder regelmäßiger Wiederholung des Geschehens beruhen.“¹⁸⁴

Im Mittelteil tauchen bereits Adverbien auf, die den fließenden Übergang zum „prozessualen Charakter“ der Erzählung kennzeichnen. „Die Vergangenheit wird deutlich von der Gegenwart abgesetzt, und das Tun und Denken des Tiers schreiten in zeitlicher Folge voran.“¹⁸⁵

Sätze wie „Nun bin ich freilich jetzt außerhalb“ (B183) oder „Wenn man die Beobachtungen etwa einer Woche zusammenfaßt“ (B177) belegen es. Im zweiten Abschnitt dominieren Adverbien wie „nun“, „jetzt“ und „endlich“.

Der zweite Abschnitt beginnt mit einer lebensbedrohlichen Situation für das Ich durch das eigene Bauwerk und die eigene Nahrung (Paradox): Wieder im Bau „treibt“ es seine Beute durch „die engen und schwachwandigen Gänge des Labyrinthes“, droht in den „eigenen Vorräten“ zu „ersticken“. Es kann sich vor „ihrem Andrang“ „manchmal ... nur durch Fressen und Trinken ... bewahren“.

Schließlich hat es das Labyrinth „überwunden“ und gelangt auf direktem Weg über den „Hauptgang“ hinunter zum Burgplatz.

Es nimmt Revisionsarbeiten vor, die es in unwillkürlicher Reihenfolge vom Burgplatz wegführen, um sich dann von einem Gang „zum Burgplatz zurückführen“ zu lassen. Der Bau entwickelt eine Eigendynamik, indem er führt - der Protagonist lässt sich treiben. Das

¹⁸⁴Hadumod Bußmann: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart 1990, S.359 (zu „Iterativ vs. Semelfaktiv“).

¹⁸⁵Henel, S.6

Ich „lacht“ dabei vor sich hin, beginnt von neuem mit dem zweiten Gang, rollt sich auf einem Platz zusammen und bleibt „hier in tiefem Schlaf“ (B188).

Nach dem Erwachen beginnt der Protagonist, das Zischen zu hören. In der Folge werden alle sichtbaren Handlungen von diesem von ihm wahrgenommenen Phänomen motiviert. Im zwölften Absatz „weckt“ das Zischen das Ich, im dreizehnten Absatz reagiert es. Dieser letzte Absatz nimmt knapp die Hälfte der Erzählung ein. Diese Tatsache vertieft den Eindruck der Ruhelosigkeit, die die Tätigkeiten des Protagonisten im zweiten Abschnitt kennzeichnen.

Es beginnt mit der „Untersuchung“, mit der „großen Arbeit des Grabens und die noch größere des Zuschüttens und Ausgleichens“ (B189), um der Herkunft dieses Zischens auf den Grund zu gehen. Die Arbeit bleibt „vergeblich“ (B189).

So „sucht“ (B190) es weiter, entfernt sich von seinem Schlafplatz „recht weit ... fast in die Mitte des Weges zum nächsten Platz“, horcht, geht „den Gang abwärts bis zum Burgplatz“, beginnt auch „dort zu horchen“ (B191) und „beobachtet“.

„Ich horche jetzt die Wände des Burgplatzes ab und wo ich horche, hoch und tief, an den Wänden oder am Boden, an den Eingängen oder im Innern, überall, überall das gleiche Geräusch.“ Es verwendet viel Zeit aufs Horchen und wiederholt „Versuche“, „das Ohr vom Erdboden“ zu entfernen, wodurch es „zum Unterschied zu den Gängen wegen der Größe des Platzes gar nichts hört.“ (B193)

Solch eine intendierte „Selbsttäuschung“ (B193) reiht sich nahtlos in die bereits erwähnten Täuschungsmanöver und -einrichtungen im Mittelteil ein.

Auch am Burgplatz unternimmt es „viele Grabungen“ und „Zufallsgrabungen“, um das Zischen erzeugende Tiere aufzuspüren, findet „keines“ (B194). Es untersucht die ausgegrabene Erde, „scharrt hier und dort in Eile“, hat „keine Zeit die Löcher zuzuschütten, an vielen Stellen sind schon Erdhaufen, die den Weg und Ausblick verstellen“, sodass es „jetzt weder wandern noch umherschauen noch ruhn“ kann. Wieder schläft es „für ein Weilchen“ in Erschöpfungszuständen ein, „die eine Pfote eingekrallt oben in der Erde“ (B194). Nach diesen eher hektischen Tätigkeiten folgt eine längere Reflexionsphase, in deren Anschluss die vorherigen Arbeiten revidiert werden: „So beginne ich denn damit die Erde in die Löcher zurückzuscharren...“ (B196)

Der Bau erlangt seine ursprüngliche Unversehrtheit nicht wieder:

„Häßliche Buckel, störende Risse bleiben, ... der alte Schwung einer derart geflickten Wand will sich nicht wieder einstellen.“ (B197)

(Der Zustand des Baues spiegelt dabei den Zustand des Protagonisten.¹⁸⁶)

Unterbrochen wird diese Arbeit durch Horchen.

„Manchmal“ kommt es vor, dass „man“ das Zischen „überhört“: Der Protagonist „horcht nicht mehr weiter, ... springt auf, ... galoppiert ... zum Burgplatz, ... reißt irgendetwas von den ... verschütteten Vorräten hervor und schlingt daran ... läuft zurück, ... horcht“. Die Übereilung dieser Tätigkeiten zeugt davon, wie wenig das Ich seiner eigenen Wahrnehmung traut. Folgerichtig hat es sich „schmählich geirrt“, denn es hört das Zischen erneut, „speit das Essen aus ... und geht zu seiner Arbeit zurück“ (B198).

Die Form des „man“ in diesem Abschnitt betont die wiederholt gleiche Reaktion des Ich auf seine Vorstellung, „das Zischen sei für immer zuende“ (B197). Gleichzeitig suggeriert es mit seinem verallgemeinernden Charakter ein konventionelles Verhalten, drängt die Möglichkeit anderer Verhaltensweisen in den Hintergrund.

¹⁸⁶Vgl. Kap.4.7.

Ein anscheinendes „Stärkerwerden“ des Geräusches löst ebenfalls schreckhafte, unüberlegt und gehetzt wirkende Reaktionen hervor: „Man springt von der Wand zurück, man sucht“ (B197).

Nun wechselt der Erzähler wieder von „man“ zu „ich“, die Handlung setzt wieder konkret ein: „Wieder lasse ich mich von meinen Gängen wegführen, komme in immer entferntere, seit meiner Rückkehr noch nicht gesehene, von meinen Scharrpfoten noch völlig unberührte ... ich eile hindurch.“ Dabei „irrt“ es „soweit ab“, dass es „zum Labyrinth“ kommt (B199).

Es hält vor dem Labyrinth inne und horcht. Das Geräusch „wird stärker, es kommt näher, ich aber schlängele mich durch das Labyrinth und lagere mich hier oben unter dem Moos“ (B200).

Nach einer Pause „erhebt“ es sich und jagt „wieder hinunter ins Haus“ (B205). Es geht „wieder den langen Weg zum Burgplatz zurück“.

„Auf dem Burgplatz wähle ich ein schönes Stück enthäuteten roten Fleisches aus und verkrieche mich damit in einen Erdhaufen ... Ich lecke und nasche am Fleisch“ (B206). Hiermit endet die Beschreibung der physischen Bewegungen.

Die Beschreibung trägt groteske Züge; Komisches und Grausiges steht nebeneinander, Maßvolles schlägt ins Sinnlose bis geradezu Dämonische, Lächerliches ins Entsetzliche und/oder Monströse um. Damit tritt ein alogisches Element hervor mit verzerrender und verfremdender Wirkung, das, wie die weitere Analyse zeigen wird, auch auf der reflexiven Ebene auftaucht.

Der Begriff ‚Groteske‘ leitet sich von ‚Grotte‘ ab.¹⁸⁷ Dieser Zusammenhang ist aufschlussreich vor dem Hintergrund, dass sich die „Dädalus-Labyrinth-Legende ... wahrscheinlich aus religiösen Grottenkulten der Steinzeit entwickelt“¹⁸⁸ hat.

Die allgemeine Bewegungsrichtung, die der erste Abschnitt vorgibt, wiederholt sich im zweiten, jedoch kehrt am Ende des zweiten Abschnittes das Ich zu seinem Burgplatz zurück während es am Ende des ersten den Bau verlässt. Bei fast identischen Bewegungsrichtungen unterscheiden sich jedoch die Bewegungsmotivationen in den zwei Abschnitten grundlegend.

Im ersten Abschnitt sind die Tätigkeiten mit der Einrichtung des Baues, seiner Funktionen und dem alltäglichen Leben des Protagonisten verbunden, der Protagonist als Erbauer dominiert. Er verirrt sich im Eingangslabyrinth nur für unbedrohliche „Augenblicke“.

Im zweiten Abschnitt reagiert der Protagonist vorwiegend auf das Zischen und damit auf die/den vermeintlichen Feind(e). Die Grabungen haben vorwiegend destruktiven Charakter auf Grund ihrer auf das Ziel hin gesehenen Ergebnislosigkeit; er findet die Ursache des Geräusches nicht und bringt sich vorübergehend selbst in ausweglose Situationen: Er schafft sich Sackgassen und verstellt sich „Weg und Ausblick“. Darüber hinaus kann durch die anschließenden revidierenden Zuschüttungen der unversehrte Zustand des Baues nicht mehr hergestellt werden.

Das Ich lässt sich von seinem Bau häufig „führen“, es „irrt ... ab“ auf der Flucht vor dem Feind. Ebenso wie die „Zufallsgrabungen“ deuten sich Richtungs- und Ziellosigkeit an. Es ist von der Rolle des Erbauers und Besitzers in die Rolle des Labyrinthgängers gerückt und gerät als solcher in die Defensive, droht Opfer zu werden.

Sowohl die baulichen Gegebenheiten als auch die Bewegungen des Protagonisten rekurren demnach auf ein Irrgang-System.

¹⁸⁷Vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989, S.352f.

¹⁸⁸Hocke, S.128

4.4. Sagen, Märchen, Träume

Es ist zu beobachten, „daß Kafka im *Bau* immer wieder auch auf Faktoren Bezug nimmt, die den Leser daran erinnern, was das Labyrinth als erzählte Geschichte ... einmal war, nämlich ein Mythos ... es wird explizit auf den medialen Bereich angespielt - ‚Sage‘, ‚Märchen‘ etc.“¹⁸⁹ Der Protagonist erwähnt „alte Zeiten“ und beschreibt „Träume“.

Der historische Kontext der Entstehungszeit legt die Frage nahe, inwieweit Kafka sein Verhältnis zur Psychologie, die sich u.a. mit Träumen und Mythen beschäftigt, etwaige Übereinstimmungen und/oder Differenzen, in sein Werk einfließen lassen hat.

Die Reflexionen des Protagonisten weisen in mancher Hinsicht auf ein mythisches Bewusstsein hin. Es sollen in diesem Kapitel einige Elemente des „mythischen Denkens“ nach Cassirer¹⁹⁰, die im engen Zusammenhang mit dem *Bau* stehen, Erwähnung finden.

Cassirer beschäftigt sich mit dem „Prozeß des Aufbaus der mythischen Welt“.

Er stellt grundsätzlich fest, dass die „Objektivität des Mythos“ sich darauf gründet, „daß er nicht das Abbild eines gegebenen Daseins, sondern eine eigene typische Weise des Bildens selbst ist, in der das Bewußtsein aus der bloßen Rezeptivität des sinnlichen Eindruckes heraus- und ihr gegenübertritt.“¹⁹¹

4.4.1. Sagen

„Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.“ (O 74)

Bezüglich der „innern Feinde“ stellt der Protagonist fest:

„Ich habe sie noch nie gesehen, aber die Sagen erzählen von ihnen und ich glaube fest an sie.“ (B167) Durch diesen Glauben ist eine Prädisposition geschaffen, die die Wahrnehmung und infolgedessen die Tätigkeiten des Protagonisten entscheidend beeinflusst. Die Existenz der „innern Feinde“ ist vom Glauben an sie abhängig. Da sie empirisch zumindest für den Protagonisten selbst nicht nachweisbar sind, kann sich ihre Existenz auch für den Rezipienten lediglich im hypothetischen Bereich bewegen.

Das Ich begründet seinen Glauben mit Sagen von ihnen, aber „nicht einmal die Sage kann sie beschreiben...“ (B167). Diese letzte Aussage deutet auf die letztendliche Unbestimmbarkeit des Feindbildes hin, die bis zum Ende der Erzählung erhalten bleibt, da der „Gegner“ nicht auftaucht. Diese Offenheit lässt die Möglichkeit einer willkürlichen subjektiven Auslegung und das sich infolgedessen im zweiten Abschnitt nach und nach entwickelnde Feindbild zu.

In eine ähnliche Kategorie wie die Sagen fällt eine Textstelle, die den Ausbesserungsarbeiten des Ichs nach seiner Rückkehr in den Bau vorangeht:

„Nur noch vorher“ denkt es sich, „die lange Wanderung durch die Gänge ... das ist ein Plaudern mit alten Freunden, so wie ich es tat in alten Zeiten oder - ich bin noch gar nicht so alt, aber für vieles trübt sich die Erinnerung schon völlig - wie ich es tat oder wie ich hörte, daß es zu geschehen pflegt“ (B187).

Es tauchen aufgrund von Hörensagen überlieferte Konventionen aus nicht näher definierten „alten Zeiten“ auf. Vertraute, aber tote Materie wird im Bewusstsein zum Leben erweckt. Dabei verschwimmen die Grenzen zwischen den Erinnerungen der subjektiven

¹⁸⁹Schmelting, S.112

¹⁹⁰Cassirer, *Charakter und Grundrichtung des mythischen Gegenstandsbewußtseins* in: *Philosophie der symbolischen Formen*.

¹⁹¹Ebd., S.20

Vergangenheit und kollektiver Überlieferung. Die „alten Zeiten“ werden in einem ähnlichen Sinn, diesmal als (wieder unbestimmte) Zeit, die mit Hoffnung und Sehnsucht verbunden ist, noch einmal erwähnt:

„Nun scheint das Tier freilich sehr weit entfernt, wenn es sich nur noch ein wenig weiter zurückziehn würde, würde wohl auch das Geräusch verschwinden, vielleicht könnte dann noch alles gut werden wie in alten Zeiten.“ (B207)

Sowohl der Hinweis auf den Schein, als auch die kausale Satzkonstruktion und der Konjunktiv rücken eine Wunscherfüllung nahezu in den Bereich des Unmöglichen.

4.4.2. Träume und Märchen

In diesem Zusammenhang sind auch die Träume des Protagonisten zu erwähnen.

Im Sinne Freuds und von Jung aufgegriffen lässt sich ein Bezug zwischen Mythen (Sagen) und Träumen herstellen: Es ist „von den Mythen durchaus wahrscheinlich, daß sie den entstellten Überresten von Wunschphantasien ganzer Nationen, den *Säkularträumen* der jungen Menschheit entsprechen.“¹⁹² Auf das Individuum bezogen formuliert laut Jung Abraham den Zusammenhang von Mythos und Traum: „So ist der Mythos ein erhalten gebliebenes Stück aus dem infantilen Seelenleben des Volkes, und der Traum der Mythos des Individuums.“¹⁹³ Der Aufsatz Jungs, aus dem hier zitiert wird, erschien 1912.

Für „Kafka wie für alle späteren Bearbeiter des Motivs gilt, daß der kulturelle Text, aus dem die Labyrinth-Dichter ihr Wissen beziehen, etwa seit der Jahrhundertwende eben auch von psychologisch-psychoanalytischen Erkenntnissen geprägt ist. Mit anderen Worten, nicht nur unbewußt, ... sondern aus einer reflexiven Distanz heraus werden die entsprechenden Themen von den Erzählern gestaltet.“¹⁹⁴

Im ersten Absatz werden sich wiederholende Träume einer Lebensbedrohung des Ichs erwähnt:

„... und mein Leben hat selbst jetzt auf seinem Höhepunkt kaum eine völlig ruhige Stunde, dort an jener Stelle im dunkeln Moos bin ich sterblich und in meinen Träumen schnupert dort oft eine lüsterne Schnauze unaufhörlich herum.“ (B166)

Solche Träume formulieren das handlungsauslösende Motiv für Pläne und Arbeiten am Bau. Es ist die Angst vor potentiellen Feinden. Entsprechend muss der Bau Schutzfunktion erfüllen, die Pläne werden auf diese Funktion hin abgestimmt. Der Protagonist befindet sich, wie bereits erwähnt, in dem Dilemma, dass die Erstellung des Baues zu Beginn der Erzählung bereits abgeschlossen ist.

Auf diese Weise stehen viele der auf „vollkommene Sicherheit“ abgestimmten Pläne im Widerspruch zu dem Bau in seinem vorhandenen Zustand und kommen entsprechend nicht zur Ausführung. Der Handlungsspielraum des alternden Erbauers im ersten Abschnitt wird auf Grund dieser temporalen Antinomie Gegenwart versus Vergangenheit in hohem Grad auf den reflektiven Bereich begrenzt.

In seinem Kapitel „Die Erfahrung im Labyrinth“ geht Koerner auf die Zeiterfahrung eines „Wanderers“ im Labyrinth ein:

„Die Zeit ist die begrenzende Dimension seines Gesichtskreises. Der Wanderer existiert nur in einem zeitlichen Kontinuum, in der Geschichte, und er kann den Lauf des Labyrinths nicht zu gegenwärtigem Sein zusammenfassen ... Vor sich trifft der Wanderer auf

¹⁹²C.G. Jung über die zwei Arten des Denkens, in: Karl Kerényi (Hg.): *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*. Darmstadt 1996, S.166.

¹⁹³Ebd., S.166

¹⁹⁴Schmeling, S.113

Sackgassen; jede stellt ihn vor eine Wahl. Wenn er, durch Zufallsentscheidung, die Wahl getroffen hat, schließt er sich damit in einen vorher festliegenden Plan ein, der wenig Raum für Freiheit läßt. Weil der Mensch in der Zeit lebt, ist seine Erfahrung des Labyrinths die des Verlorenenseins, der Zusammenhanglosigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“¹⁹⁵

Der Protagonist befindet sich (sowohl im ersten als auch im zweiten Abschnitt) in einer vergleichbaren und dabei doppelt „labyrinthischen“ Situation. Er unterliegt im weiteren Fortschreiten der Zeit, also der Zukunft den eigenen in der Vergangenheit ausgeführten und aus bautechnischen und Altersgründen in der Gegenwart nicht revidierbaren Plänen. Auf diese Weise ist er, obwohl er sich in seinem Labyrinth gut auskennt, gefangen, da seine Handlungsfreiheit begrenzt ist.

Andere Träume im ersten Abschnitt formulieren Wunschvorstellungen zum einen den Bau betreffend, etwa eines „uneinnehmbaren“ Eingangslabyrinthes, das den Protagonisten in seinem vorhandenen Zustand „quält“ (B175) und „eines ganz vollkommenen Baues“ (B183) im Zuge seiner Reflexionen über die Zweckmäßigkeit eines zweiten Einganges. Zum anderen beziehen sich die Wunschträume auf die eigenen Fähigkeiten als Voraussetzung für die Veränderungen am Bau:

„Manchmal träume ich, ich hätte ihn umgebaut, ganz und gar geändert, schnell, mit Riesenkräften, in einer Nacht, von niemanden bemerkt.“ (B175)

Diese Träume und Wunschvorstellungen beschreiben Idealzustände und -bedingungen, die solange er sich ihnen hingibt, euphorisierend wirken. So hebt Schmeling bezogen auf den *Bau* eine „zentrale Antinomie“ hervor, „die semantische Achse *Euphorie vs. Dysphorie* „¹⁹⁶

Die Träume haben polarisierende Wirkung, denn die subjektive Realität des Protagonisten sticht ernüchternd von den Traumbildern ab.

Im Freien führen die Träume zu einer lokalen Polarisierung, der Antinomie Oberwelt versus Unterwelt, die die Rückkehr in den Bau vorbereitet.

Die Voraussetzung für den Dualismus als strukturelles Merkmal steckt schon in Labyrinth und Flug der mythischen Erzählung, die von einem Labyrinth als horizontales Bauwerk ausgeht, in dem sich Theseus horizontal bewegt, Daidalos und Ikarus den vertikalen Fluchtweg einschlagen.

Im Wachzustand kritisiert das Ich Wunsch und Traum als „kindisch“: So gesteht es sich den „kindischen Wunsch“ ein, „nicht in den Bau zurückzukehren“, um sich „vor Augen zu halten und darin mein Glück zu finden, wie fest mich der Bau, wäre ich darin, zu sichern imstande wäre. Nun gibt es ein schnelles Aufschrecken aus kindischen Träumen“ (B178).

Die Sicherheit des Baues wird in Frage gestellt. Die Träume erhalten durch ihre Revidierung im Wachzustand Selbsttäuschungscharakter, um die Rückkehr in den Bau zu beschleunigen.

In dem Begriff „kindisch“ klingen Überzeugungen Freuds und Jungs an:

„Der Traum, der seine Wünsche auf kurzem, regredientem Wege erfüllt, hat uns hiermit nur eine Probe der primären, als unzuverlässig verlassenen Arbeitsweise des psychischen Apparates aufbewahrt. In das Nachtleben scheint verbannt, was einst im Wachen herrschte, als das psychische Leben noch jung und untüchtig war.“¹⁹⁷

Und Jung führt fort:

„Die Vermutung, daß auch in der Psychologie die Ontogenese der Phylogenese entsprechende, ist daher gerechtfertigt. Mithin wäre also der Zustand des infantilen Denkens im See-

¹⁹⁵Koerner, S.37f.

¹⁹⁶Schmeling, S.110

¹⁹⁷Freud in: Kerényi: *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*, S.163

lenleben des Kindes sowohl wie im Traume nichts als eine Wiederholung der Prähistorie und der Antike.“¹⁹⁸

Die Zurückweisung, die die Träume als Relikt aus frühen „kindischen“ Zeiten, durch den Verstand des Ichs erfahren, spiegelt sich in einer weiteren Reaktion des Protagonisten. Er „tröstet“ sich angesichts seiner unvollkommenen Revidierungsarbeiten am Bau im zweiten Abschnitt mit dem Argument der Vorläufigkeit dieser Arbeiten und reagiert mit dem Plan, die Unversehrtheit des Baues in unbestimmter Zukunft, wenn „der Friede wieder verschafft ist ... im Fluge“ wiederherstellen zu wollen: „Ja in Märchen geht alles im Fluge und zu den Märchen gehört auch dieser Trost.“ (B197)

Misst man dem Märchen eine vergleichbare Funktion wie den Träumen und Sagen bei, so lässt sich wie im Mittelteil auch im zweiten Abschnitt eine Resignation des Protagonisten konstatieren. Nicht nur Art und Weise der Ausführung des Planes, auch der mit ihr verbundene Trost, rückt in den Bereich des Unerreichbaren.

Im zweiten Abschnitt träumt der Protagonist kaum noch, damit fällt auch die euphorisierende Wirkung der Träume weg. Die „Dysphorie“ nimmt überhand. Ohne euphorisierende Träume bleiben auch die Ideen für weitere Pläne und den „rettenden Entschluß“ aus; ohne seine „kindischen“ Träume verkümmert das Ich. Zum Scheitern des Protagonisten trägt allerdings nicht nur dieser Aspekt bei.

Im dritten *Oktavheft* äußert sich Kafka zur Begrenztheit der Psychologie im Zusammenhang mit der „Kläglichkeit“ der Selbsterkenntnis:

„Es gibt keine Beobachtung der innern Welt, so wie es eine der äußern gibt. Zumindest deskriptive Psychologie ist wahrscheinlich in der Gänze ein Anthropomorphismus, ein Anagen der Grenzen. Die innere Welt lässt sich nur leben, nicht beschreiben. Psychologie ist die ... Beschreibung einer Spiegelung, wie wir, Vollgesogene der Erde sie uns denken, denn eine Spiegelung erfolgt gar nicht, nur wir sehen Erde, wohin wir uns auch wenden.“ (O 53)

In diesem Sinne ist auch folgende Aussage Kafkas zu verstehen:

„Psychologie ist Lesen einer Spiegelschrift, also mühevoll, und was das immer stimmende Resultat betrifft, ergebnisreich, aber wirklich geschehen ist nichts.“ (O 90)

Diese Aussagen sind in Bezug auf das Verhältnis des Protagonisten der Erzählung zu Erkenntnis und der eigenen Erkenntnisfähigkeit relevant.

4.5. Identifikation und ihre Konsequenzen

Das sich im Laufe der Erzählung verändernde Verhältnis des Protagonisten zu „seinem“ Bau weist sowohl mythisches Denken als auch konkrete Bezüge zum antiken Labyrinthmythos auf; die zu differenzierende Identifikation mit dem Bau bestätigt den sich in der Erzählung vollziehenden oben genannten Rollentausch vom Erbauer zum Labyrinthgänger.

Im ersten Abschnitt, d.h. in den ersten sieben Absätzen wird wiederholt der Bau als „mein Bau“ und „mein Haus“ bezeichnet; es ist „schön ... einen solchen Bau zu haben“, der „Hausbesitz“ lässt das Ich „den süßen Schlaf des Friedens, des beruhigten Verlangens, des erreichten Zieles“ (B168) schlafen. Dieses erreichte Ziel steht trotz der Sicherheitsmängel, die es bei gedanklichem Abschreiten seines Bauwerks feststellt, nicht ernsthaft in Frage. Das Ich bewahrt Distanz zu seinem Bau, indem es über häufig ausgeführte Tätigkeiten im Bau, Erinnerungen des Einrichtens und das Für und Wider möglicher Verbesserungspläne

¹⁹⁸Jung in ebd., S.165

berichtet. Es genießt die Stille und Leere seines Baues und kann sich „an den verschiedenen Gerüchen freuen“ (B170).

Im Mittelteil, in dem sich der Protagonist im Freien befindet, beginnt er den Bau aus einem weiteren Blickwinkel zu sehen. Der Sicherheitsaspekt, der zuvor im Vordergrund stand, wird überlagert durch eine zunehmende Identifikation mit dem Bau, d.h. mit der Integration des Bauwerkes in seine Persönlichkeit.

Der Absatz beginnt bereits mit den Worten: „Aber im Freien bin ich eigentlich nicht ...“, denn: „Zuviel beschäftigt mich der Bau.“ (B176)

Das Ich beginnt „bald“ den Eingang seines Baues zu beobachten: „Mir ist dann, als stehe ich nicht vor meinem Haus, sondern vor mir selbst.“ (B177)

Es bezeichnet es weiter als „Glück gleichzeitig tief zu schlafen und dabei mich scharf überwachen zu können“ (B177). Die Vereinnahmung des Baues zieht den Aspekt der Selbstkontrolle mittels Selbstbeobachtung nach sich.

Kafka setzt in den *Oktavheften* Beobachtung in ein Verhältnis zu Erkenntnis:

„Erkenne dich selbst, bedeutet nicht: Beobachte dich. Beobachte dich ist das Wort der Schlange. Es (=Erkenne dich selbst, Anm.d.Verf.) bedeutet: Mache dich zum Herrn deiner Handlungen. Nun bist du es aber schon, bist Herr deiner Handlungen. Das Wort bedeutet also: Verkenne dich! Zerstöre dich! also etwas Böses - und nur wenn man sich sehr tief hinabbeugt, hört man auch sein gutes, welches lautet: ‚Um dich zu dem zu machen, der du bist.‘“ (O 59)

Da die von Kafka aufgestellte These zu keiner befriedigenden Antwort führt, setzt er automatisch die Richtigkeit der Antithese voraus. Der Grundgedanke dieser Textstelle besteht in diesem „Zerstöre dich ... Um dich zu dem zu machen, der du bist.“ Der Initiationswert des entwickelten Selbstzerstörungsgedanken, der sich im *Bau* als Möglichkeit wieder findet, und der der Antithese am Ende abgerungen wird, gleicht einer Synthese.

(Das Mittel einer der Form nach dialektischen Argumentation, die jedoch durch ihre Sprunghaftigkeit die logische Nachvollziehbarkeit erschwert, setzt auch der Protagonist der Erzählung wiederholt ein.)

Dem Maro-Tanz¹⁹⁹ lag eine vergleichbare Opfervorstellung zugrunde.

Bezüglich der religiösen Konnotationen sei erwähnt, dass die Erzählung ebenfalls einige aufweist, z.B. wenn der Protagonist sich in ein „Dornengebüsch“ wirft, um sich „zu strafen für eine Schuld“ (B180), die er nicht kennt.²⁰⁰

Die Abgrenzung zwischen Protagonist und Bau beginnt sich im Freien aufzulösen. Schließlich bezieht er in das Schlaf-Wach-Verhältnis den Feind mit ein, indem er später anmerkt: „Nein, ich beobachte doch nicht wie ich glaubte meinen Schlaf, vielmehr bin ich es der schläft, während der Verderber wacht.“ (B178)

Es entsteht ein Geflecht von Bezügen, in denen die einzelnen Identitäten kaum noch zu unterscheiden sind, weder für den Protagonisten noch für den Leser. Da keine auktoriale Erzählinstanz klärende Anhaltspunkte bietet, ist der Rezipient den Gedankenprozessen des Protagonisten ausgeliefert, d.h. ebenso wie der Protagonist sich selbst täuscht, wird der Rezipient in seiner Motivation verstehen zu wollen, verwirrt und getäuscht.

Der Widerspruch im ersten Abschnitt, der sich aus den differierenden Sicherheitsbedürfnissen des Protagonisten zum Zeitpunkt des Baues und des Zeitpunktes der Revision im fortgeschrittenen Alter ergibt und infolgedessen die Angst vor potentiellen Feinden, erschweren den Rückweg in den Bau.

¹⁹⁹Vgl. Teil 1, Kap.5.3.

²⁰⁰Vgl. Teil 2, Kap.4.8.

Die Feinde stellen für ihn eine Todesbedrohung dar, die die gesamte Erzählung hindurch präsent bleibt.

In diesem Zusammenhang sei kurz daran erinnert, dass das Labyrinth schon in seinen Anfängen nach Untersuchungen Kerényis auf den Todesaspekt wies.²⁰¹

Der Bau gewinnt, zunächst jedoch der Eingang, „der sich jetzt gegen“ ihn, „den Erbauer und Besitzer abschließt, ja förmlich verkrampft“ (B184), eine Eigendynamik in den Reflexionen des Protagonisten.

Schließlich begegnet er seiner Angst vor einer tödlichen Bedrohung durch eine vollständige Inbesitznahme des Baues, „meine Burg, ... die so sehr mein ist, daß ich hier letzten Endes ruhig von meinem Feind auch die tödliche Verwundung annehmen kann, denn mein Blut versickert hier in meinem Boden und geht nicht verloren“ (B184).

Er idealisiert den Bau, auch wenn er sich „schöne Stunden“ in den Gängen seines Baues vorstellt, „halb friedlich schlafend, halb fröhlich wachend ... in diesen Gängen, die ganz genau für mich berechnet sind, für wohliges Strecken, kindliches Sich-wälzen, träumerisches Daliegen, seliges Entschlafen.“ Gleitend geht das Träumen in die Vorstellung des Sterbens über, der Tod hat nichts Erschreckendes mehr. Die „Wände ... umfassen mich friedlich und warm, wie kein Nest keinen Vogel umfängt. Und alles, alles still und leer“ (B185).

Aber auch diese Überlegungen führen nicht durch ihre Überzeugungskraft zum Handeln. Die von Steinmetz in seinem Kapitel „Das symptomatische ‚aber‘“²⁰² konstatierte „Zweiphasigkeit“ kommt zum Zuge: „Wenn es aber so ist ...“, dann würde es „durchaus genügen, wenn ich untätig warte, denn nichts kann uns auf die Dauer trennen und irgendwie komme ich schließlich ganz gewiß hinab“ (B185).

Das Ich müsste in Folge dessen „gar nicht versuchen“, sich „zu überwinden, um den Eingang entgegen allen Bedenken zu öffnen“ (B185).

Der Protagonist führt hier mittels logischen Denkens Argumente an, die ihn erneut in Widersprüche verstricken. Er setzt sich auf diese Weise immer wieder Konfliktsituationen aus, die ihn dauerhaft unter Spannung setzen, zwar den Sinn einer Zielerreichung verfolgen, aber letztendlich seine Handlungsfähigkeit einschränken.

Steinmetz weist darauf hin, dass das Erwägen verschiedener Möglichkeiten, das Vergleichen, Verwerfen und Entwickeln neuer Gedanken und Pläne „beinahe ununterbrochen“ geschieht.

„Häufig entsteht dabei der Eindruck, das (Handlungs-)Modell werde der neuen Lage angepaßt. Tatsächlich jedoch vollzieht sich stets das Umgekehrte. Man weiß sich die unerwartete Wirklichkeit durch allerlei Kunstgriffe und schlaue Denkmanöver so lange zurechtzulegen, bis auch sie wieder in das alte Schema paßt. Was zunächst als Anpassung erscheint, stellt sich schnell wieder als Usurpation heraus.“²⁰³

Die „zweiphasige Baustruktur“ mit ihrer Konsequenz für die Reflexionen liegt laut Steinmetz allen Handlungen der Gestalten in Kafkas Werken zugrunde.

Die innere Gespaltenheit, die dialektisches Denken mit sich bringen kann, problematisiert Kafka in seinen *Oktavheften* :

„Es gibt im gleichen Menschen Erkenntnisse, die bei völliger Verschiedenheit doch das gleiche Objekt haben, so daß wieder nur auf verschiedene Subjekte im gleichen Menschen rückgeschlossen werden muß.“ (O 72)

²⁰¹Vgl. Teil 1, Kap.4

²⁰²Steinmetz, S.107

²⁰³Ebd.

Die Aussage zeugt von einem Grad der Verinnerlichung, der der Integration des Baues in das Ich der Erzählung gleicht. Erkenntnismöglichkeiten werden nicht nur auf Wert und Überzeugungskraft hin gegeneinander abgewogen, sie gewinnen als „Subjekte“ ein Eigenleben, durch das eine Zentrierung des Individuums verhindert wird. Zu für den Menschen verbindlichen Antworten zu kommen ist infolgedessen schwer, wenn nicht unmöglich.

In einer weiteren Notiz trägt das Streben der „Subjekte“ tierische Züge:

„Ein Umschwung. Lauernd, ängstlich, hoffend umschleicht die Antwort die Frage, sucht verzweifelt in ihrem unzugänglichen Gesicht, folgt ihr auf den sinnlosesten, das heißt von der Antwort möglichst wegstrebenden Wegen.“ (O 72)

Interessant an dieser bildreichen Aussage ist ein Vergleich mit der Labyrinth-Metaphorik. Suche, Verzweiflung, sich vom Ziel entfernende Wege sind Elemente des Labyrinths; Unzugänglichkeit und Sinnlosigkeit die der Sackgassen in einem Irrgang. In vergleichbarer Weise wiederholt sich dieser Vorgang in den Reflexionen des Protagonisten der Erzählung: „Hinsichtlich der strukturellen und semantischen Einflechtung des Labyrinth-Musters muss freilich festgehalten werden, dass mit solcher Einflechtung genau das Gegenteil von einer dialektischen, emanzipatorischen Bewegung des Helden bewirkt wird. Die Möglichkeit der Veränderung oder die Hoffnung auf ein Ankommen wird in Kafkas Bau immer wieder thematisch - aber nie realisiert.“²⁰⁴

Schließlich ist es seine „Denkfähigkeit“ aufgrund von Ermüdung, die die Handlung auflöst: „Nur in diesem Zustand, ausschließlich in diesem Zustand kann ich diese Sache ausführen.“

Sein Verhältnis zum Bau „scheint“ ihm Sicherheit zu verleihen, tatsächlich ist es jedoch dieses Verhältnis, das ihn angreifbar und verletzlich macht: „Hoffte ich als Besitzer des Baus die Übermacht zu haben gegen jeden der käme? Eben als Besitzer dieses großen empfindlichen Werkes ... bin ich wehrlos ... die Empfindlichkeit des Baus hat mich empfindlich gemacht, seine Verletzungen schmerzen mich als wären es die meinen.“ (B203)

Dieses Verhältnis bringt ein ausgeprägtes verinnerlichtes Verantwortungsgefühl mit sich, dass sich z.B. in der Suche nach „rettenden Entschlüssen“ zugunsten des Baues spiegelt. Im ersten Abschnitt stand umgekehrt der Schutz des Ichs durch den Bau im Vordergrund. Das Verantwortungsverhältnis zwischen Protagonist und Bau ist demnach wechselseitig.

Zu Verantwortung schreibt Kafka:

„Durch Auferlegung einer allzu großen oder vielmehr aller Verantwortung erdrückst du dich. Die erste Götzenanbetung war gewiß Angst vor den Dingen, aber damit zusammenhängend Angst vor der Notwendigkeit der Dinge. So ungeheuer erschien diese Verantwortung, daß man sie nicht einmal einem einzigen Außermenschlichen aufzuerlegen wagte, denn auch durch Vermittlung eines Wesens wäre die menschliche Verantwortung befleckt gewesen, deshalb gab man jedem Ding die Verantwortung für sich selbst, mehr noch, man gab diesen Dingen auch noch eine verhältnismäßige Verantwortung für den Menschen. Man konnte sich nicht genug tun in der Schaffung von Gegengewichten, diese naive Welt war die komplizierteste, die es jemals gab, ihre Naivität lebte sich ausschließlich in der brutalen Konsequenz aus.“ (O 78)

Die inhaltlich komprimierte Passage weist auffällige Parallelen zum *Bau* und zum in ihm konkret aufgeführten labyrinthischen Kontext auf, mit welchem beispielsweise das Element der Kompliziertheit unmittelbar verbunden ist.

Der Begriff der ‚Verantwortung‘ und die Suche nach ‚Antworten‘ im *Bau* stehen in einem schillernden Verhältnis zueinander, auf das hier lediglich hingewiesen wird.

²⁰⁴Schmeling, S.177

4.6. Der „Faden der Ariadne“

Den näheren Ausführungen wird eine Textstelle aus den *Oktavheften* vorangestellt:

„Der Mensch kann nicht leben ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem in sich, wobei sowohl das Unzerstörbare als auch das Vertrauen ihm dauernd verborgen bleiben können.“ (O 67)

Die Figur der Ariadne aus dem antiken Mythos taucht als solche, d.h. als weibliche Gestalt mit Faden, in der Erzählung nicht auf. Dennoch weist der *Bau* Elemente auf, die darauf hinweisen, dass der Protagonist sich mit dem „Faden“ auseinandersetzt.

Der Identifikation mit seinem Bau in beschriebener Weise geht eine Passage voran, in der der Protagonist auf der Suche nach ihm überzeugenden Möglichkeiten, seine Angst zu überwinden und in den Bau zurückzukehren, an die Hinzuziehung eines „Vertrauensmannes“ (B181) denkt.

Vertrauen bleibt dem Ich „verborgen“, denn es lässt diesen Gedanken fallen. Es betont in Anbetracht dessen, dass der „Vertrauensmann“ eine „Gegenleistung verlangen“ könnte, die Unmöglichkeit, „jemanden freiwillig in meinen Bau zu lassen ... ich habe ihn für mich, nicht für Besucher gebaut ...“ (B181).

Eifersüchtig auf seinen Bau entscheidet es sich aus Vernunftgründen, die gleichzeitig seiner Angst und seinem Misstrauen entspringen, für die Isolation und nimmt die daraus resultierende Einsamkeit billigend in Kauf.

Die Ausführung des Planes scheitert außerdem aus zwei weiteren Gründen. Zum einen ist der Protagonist nicht fähig, jemanden aus „einer anderen Welt heraus“, „jemandem außerhalb“ (B182) zu vertrauen, ohne ihn auch gleichzeitig überwachen zu können. Und schließlich sind es „die unzähligen Zufälle des Lebens“, die den „Vertrauensmann hindern können seine Pflicht zu erfüllen“ mit „unberechenbaren Folgen“ (B182) für den Protagonisten. Die Umständlichkeit, die das Für und Wider seiner Gedanken mit sich bringt, erinnert an einen Satz aus den *Oktavheften*: „Der Weg zum Nebenmenschen ist für mich sehr lang.“ (O 96)

Dem Kontrollverlust, den Zufall und Unberechenbarkeit mit sich bringen, und Unvermögen versucht der Protagonist durchgehend mit den ihm verfügbaren logischen Mitteln zu begegnen und verzichtet auf Kommunikation, d.h. im weiteren Sinne, auf „jede Form von wechselseitiger Übermittlung von Information durch Zeichen/Symbole zwischen Lebewesen (Menschen, Tieren)...“²⁰⁵, er verharrt folgerichtig in seiner monoperspektivischen Sicht.

Er schlägt den von ihm in Erwägung gezogenen Faden des Vertrauens aus und bleibt als ein Wesen „aus dem Innern des Baues“ im Freien ein Fremder. Als solcher entscheidet er sich für die Einsamkeit im Bau, denn „vertrauen ... kann ich nur mir und dem Bau“ (B182). Koerner stellt bezüglich der Erfahrungen im Labyrinth, die der des Theseus im Mythos gleichen, fest:

„Der Mensch ist nur aufgrund seiner Begrenzungen, seiner eingeschränkten Perspektive, im Labyrinth gefangen.“²⁰⁶ Die Perspektiveeingrenzung erfolgt in der Erzählung nicht nur durch die klassische Unübersichtlichkeit des Baues, sondern auch durch die eingeschränkte Erzählperspektive. Das „labyrinthische“ Element der Unübersichtlichkeit findet hier also ein Adäquat in der Erzählhaltung.

„Das bedeutet, das Labyrinthische erscheint immer weniger nur als Aspekt des Topologischen (der physische Raum) oder des Ereignishaften (der Handlungsraum des Labyrinth-

²⁰⁵Bußmann, S. 392

²⁰⁶Koerner, S.37

gänger) und immer stärker als eine spezielle bewußtseinmäßige Einstellung gegenüber der Welt. Die Attribute dieses Labyrinthischen - Begrenztheit, Unüberschaubarkeit, tautologische Existenz (Wiederholung) und ähnliche die Krisis des Helden vermittelnde Komponenten - konstituieren kein ‚vorübergehendes‘ Bedeutungsfeld, innerhalb dessen der Labyrinthgänger nur vorübergehend handelt und das er dann wieder verläßt. Wir haben es nicht mehr mit einem ‚episodischen‘ Labyrinth ... sondern mit einem ‚strukturellen‘ Phänomen zu tun.“²⁰⁷

Der von der äußeren Welt isolierte Ich-Erzähler ist durch die Ausschließlichkeit seiner Perspektive „selbst genetisch in die labyrinthische Situation eingebunden.“ Sie ist selbst „labyrinthisch“, denn durch sie fehlt dem Protagonisten die Möglichkeit objektiver, linearer Erkenntnis.²⁰⁸

Das Agieren und Reflektieren der Perspektivfigur baut folgerichtig in Ermangelung einer „objektiven Wirklichkeit“, von der sie sich nun bewusst lossagt, auf subjektiven Wirklichkeitsmodellen auf. Sie entwickelt immer neue Handlungsmodelle in Form von Plänen, die in sich logisch und stringent erscheinen. Sie vermitteln ihr zunächst Orientierung und Sicherheit, aber sie unterliegen durch die Eindimensionalität der Perspektive einer Willkürlichkeit, der der Protagonist wiederum mit dialektischem Hinterfragen und Denken zu begegnen sucht.

Die Denkstrukturen des Protagonisten bestätigen die Aussage Wittgensteins in seinen Philosophischen Untersuchungen 1921:

„6.1 Die Sätze der Logik sind Tautologien.

6.11 Die Sätze der Logik sagen also nichts. (Sie sind analytische Sätze.)“²⁰⁹

Wehrli folgert daraus: „Weil das Wesen der reinen Logik tautologisch ist, kann ihr Resultat weder durch die Erfahrung bestätigt, noch durch sie widerlegt werden. Prozeß und Resultat sind in der Logik äquivalent.“²¹⁰

Die Isolation des Protagonisten der Erzählung führt sie auf sein „rationalistisch verabsolutiertes Denken“ zurück, das durch keinen Sinnzusammenhang mehr abgefangen wird.

Die „bedingungslose Fixierung der einen Sehweise“ nennt auch Steinmetz „fatal“²¹¹, da sich die Perspektivfigur in Widersprüche „verstrickt“, die ihm die vermeintliche Orientierung und Sicherheit nehmen.

Steinmetz interpretiert dieses Strukturmerkmal, das wesentlich die Labyrinth Erfahrung des Protagonisten im *Bau* prägt, auf andere Kafka-Werke bezogen:

„Die Hunde, Affen, die Trapez- oder Hungerkünstler, die Handelsreisenden, Landvermesser oder Straffoffiziere sind die Verkörperungen von Vertretern derartiger die Welt und sich selbst restringierender Modelle. In diesen Geschichten steht nicht die Problematik des Tieres, des Künstlers, des Kaufmanns im Mittelpunkt. Vielmehr wird in ihnen die sich offenbarende Enge der eingenommenen Perspektive als solche dargestellt. Alle diese Figuren denken und operieren ausschließlich im Rahmen ihrer Perspektiven und Standpunkte. Je heftiger ihre Anstrengung wird, desto mehr verstricken sie sich in ihre Systeme. Sie gelangen deshalb auch nie zu anderen als negativen Ergebnissen. Sie können sich nur wiederho-

²⁰⁷Schmeling, S.175

²⁰⁸Vgl. Schmeling, S.123/124

²⁰⁹Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe*, Bd.1. Frankfurt am Main 1984, darin: *Tractatus logico-philosophicus*, S.70.

²¹⁰Wehrli, S.443

²¹¹Steinmetz, S.100: Steinmetz bezieht diese Worte auf *Gemeinschaft*, räumt jedoch im Rahmen der Entwicklung seines suspensiven Interpretationsansatzes am Beispiel Kafkas ein: „Von dieser Verengung der Perspektive handeln so gut wie alle Geschichten Kafkas.“

len, unermüdlich den Kampf wieder aufnehmen, von der immer gleichen Stelle aus. Die Figuren und ihre Modelle stehen sich gewissermaßen selbst im Weg, ohne daß sie das bemerken.“²¹²

Ein Vergleich mit der theseischen Erfahrung bei Vergil verdeutlicht die Differenzen zu der Erfahrung des Ichs im *Bau*:

„Theseus schreitet das Labyrinth ab in zeitlicher Sukzession und wird dabei durch seine zeitlichen, ‚planlosen‘ Schritte behindert, doch der Faden der Ariadne ist ihm Kontinuität, ist ihm Präsenz, die ihn mit der Welt verbindet, die er verlassen hat. Um sich zu befreien, braucht der Held nur seinen Einwärts-Weg zu wiederholen, indem er der Führung des Fadens folgt.“²¹³

Im antiken Mythos bei Vergil und Ovid erfuhr Ariadne, im Verhältnis zu prähistorischen Labyrinth-Bräuchen bereits eine Entmündigung.

Sie, deren Figur als Grundbedingung mit oder ohne „Rat“ und Hilfe des Daidalos noch im antiken Mythos unlösbar mit der theseischen Initiationserfahrung im wahrsten Sinne des Wortes verknüpft war, erfährt im *Bau* Zurückweisung, indem der Protagonist die Möglichkeit einer Hilfe durch einen Vertrauens-„mann“ von vornherein ausschlägt. Die Erzählung entbehrt jeglicher weiblicher Attribute. Der Protagonist im *Bau* schneidet den Faden zur „Oberwelt“ ab, die er bereist hat, er vertraut ihr nicht, er fürchtet die „Gegnerschaft der Welt“ (B178). Er entfremdet sich der Welt.

4.6.1. Selbsttäuschungen in der Isolation

Zurück im *Bau* beginnt er mit dem *Bau* zu sprechen: „Euret wegen Ihr Gänge und Plätze, und Du vor allem Burgplatz, bin ich ja gekommen, gebe mein Leben für nicht geachtet ... Was kümmert mich die Gefahr jetzt, da ich bei Euch bin. Ihr gehört zu mir, ich zu Euch, verbunden sind wir, was kann uns geschehen.“ (B187)

Textstellen ähnlicher Art häufen sich im zweiten Abschnitt und deuten auf „mythisches Denken“ wie es Cassirer beschreibt:

„Für das mythische Denken, dem sich alle Inhalte in eine einzige Seinsebene zusammendrängen, dem alles Wahrgenommene als solches schon Realitätscharakter besitzt, gilt für das gesehene Bild ..., (daß) es ist mit realen Kräften ausgestattet (ist). ... das Bild stellt die Sache nicht nur für die subjektive Reflexion eines Dritten, eines Zuschauers dar, sondern es ist ein Teil ihrer eigenen Wirklichkeit und Wirksamkeit. Wie der Eigenname eines Menschen, so ist auch sein Bild ein alter ego was ihm widerfährt, widerfährt dem Menschen selbst.“²¹⁴

Die direkte Ansprache steigert den Eindruck des symbiotischen Verhältnisses des Protagonisten zu seinem *Bau*. Schließlich ist für ihn die an tote Materie gerichtete Rede Kommunikationersatz. Er erweckt sein eigenes Kunstprodukt zum Leben und projiziert sich selbst in ihm, denn „mit seiner Stummheit und Leere begrüßt auch mich der *Bau* und bekräftigt was ich sage“ (B188).

Akustische Signale werden imaginär zurückgeworfen.

Eine weitere Textstelle gegen Ende der Erzählung weist ähnliche Züge auf. Das Ich ist aufgrund des fortdauernden Geräusches bezüglich seines weiteren Vorgehens unentschlossen, „... alles ringsum scheint mit mir erregt, scheint mich anzusehn, scheint dann auch gleich wieder wegzusehn, um mich nicht zu stören und strengt sich doch wieder an von meinen

²¹²Ebd., S.101

²¹³Koerner, S.38

²¹⁴Cassirer, S.56

Mienen die rettenden Entschlüsse abzulesen. Ich schüttele den Kopf, ich habe noch keine“ (B206).

In dieser Hinsicht werden Assoziationen an die nicht genau definierten „verwirrten Male“²¹⁵ in dem von Ovid geschilderten Bauwerk geweckt.

Auch Spiegelkabinette auf Jahrmärkten reflektieren die in diesem Fall optisch verzerrten Bilder des eigenen Körpers und führen so zu Irritation.

Die Kombination von Spiegeln und Labyrinth taucht in der Literatur immer wieder auf. So sieht sich zum Beispiel auch Dürrenmatts Minotaurus in seiner gleichnamigen Erzählung²¹⁶ getäuscht durch die eigenen Spiegelbilder, welche ihm vorgaukeln, lebende Gegenüber zu haben, die genau seine Bewegungen nachahmen. Auf Grund seiner begrenzten Erkenntnisfähigkeit als halb-tierisches Wesen kommt er sich zwischen ihnen „wie ein Anführer, ... wie ein Gott“²¹⁷ vor. In der Folge beginnt er nach und nach zu erkennen, dass er „der Vereinzelte war, der zugleich Aus- und Eingeschlossene ...“²¹⁸ Es ist ein Prozess der Enttäuschung, der von Wut und Hass gegen andere und sich selbst begleitet wird. Kurz vor seinem Tod erkennt er in seinem Spiegelbild schließlich sich selbst, kann im Bewusstsein seiner selbst Theseus offen und vertrauensvoll als Gegenüber begegnen, obgleich Theseus ihn zu täuschen versucht. Am Ende ist es nicht die Täuschung des Theseus, die Minotaurus zu Fall bringt, sondern die späte Selbsterkenntnis und die eigene durch lange Entbehrung geschürte Sehnsucht des Minotaurus nach „Freundschaft“²¹⁹. Schuldlos muss Minotaurus für die Schuld anderer mit seiner Andersartigkeit und seiner Isolation ‚bezahlen‘.

Die dem Protagonisten des *Baues* inhärenten minotaurischen Eigenschaften verstärken den Fremdheitsaspekt, der mit der Labyrinthfahrt elementar verbunden ist.

Am Ende der Erzählung, nachdem sich der Protagonist in das Innerste seines Baues zurückgezogen hat, äußert auch er auf den Zischer bezogen: „In meinem Erdhaufen kann ich natürlich von allem träumen, auch von Verständigung, trotzdem ich weiß, dass es derartige nicht gibt...“ (B207)

4.7. Der „Feind“

Der Protagonist artikuliert situative Bedingungen, unter denen er besonders angreifbar ist. Es sind die „friedlichen Zeiten“. „... wer sie auszunützen verstünde, könnte mich leicht ... vernichten“ (B173). Dennoch ist darauf hinzuweisen, dass er es selbst ist, der „den Frieden“ seines Hauses zuvor „gestört“ hat, als er mit „Übereilung“ seine Vorräte auf viele kleine Plätze seiner Gänge verteilt, um den vorherigen „übergefährlich scheinenden Zustand“ (B171) zu verändern.

Im Freien betont er die „Hilflosigkeit und Vertrauensseligkeit des Schlafes“, die ihn öffnet für die „Gespenster der Nacht“. Er fühlt sich „ausgezeichnet“ ihnen „gleichzeitig in Wirklichkeit bei voller Kraft des Wachseins in ruhiger Urteilsfähigkeit zu begegnen“ (B177). Die Grenze zwischen Traum und Schein auf der einen und Wirklichkeit auf der anderen Seite verschwimmt.

²¹⁵Vgl. Kap. 2.3.

²¹⁶Friedrich Dürrenmatt: *Minotaurus*
Eine Ballade. Zürich 1985.

²¹⁷Ebd., S.12

²¹⁸Ebd., S.50

²¹⁹Ebd.

Im zweiten Abschnitt, nach den ersten Arbeiten „überkommt“ ihn eine „gewisse Lässigkeit“ und seinem Willen entgegen fällt er in einen tiefen Schlaf. Aus diesem wird er durch das „an sich kaum hörbares Zischen geweckt“ (B188).

Momente des Treibenlassens, in denen Wille und Verstand unterliegen, schaffen eine Ausgangslage, die ihn für „feindliche“ Einflüsse empfänglich macht.

4.7.1. Die „äußern Feinde“

Schon im ersten Absatz, in dem das Ich über Sinn und Zweck seines Ein- bzw. Ausganges reflektiert, vermutet es „die äußern Feinde“, die es „bedrohen“, sie können von „unerwarteter Seite“ (B166) angreifen, „von irgendwoher“ kommen, es gibt ihrer „unzählige“ (B167). Das Gefährliche an ihnen ist ihre unkontrollierbares Auftauchen.

Dabei „muß es kein eigentlicher Feind sein“; die Intention, den Bau zu entdecken kann „beliebig“, also zufällig, sein, die Motivation einer „Neugier“ entspringen, „irgendeine beliebige kleine Unschuld“ kann, „ohne es zu wissen, zur Führerin der Welt gegen“ das Ich werden (B180). Die „Oberwelt“ wird im Mittelteil zu einer feindlichen Welt, proportional nimmt die Identifikation mit dem Bau zu.

Schließlich sieht das Ich u.a. in der Konfrontation, dem Kampf, eine mögliche Lösung seiner Ängste und damit die Möglichkeit der Rückkehr in den Bau. So wünscht es sich: „Wenn er doch jetzt käme ... Aber es kommt niemand und ich bleibe auf mich allein angewiesen.“

Die „vielen Feinde“ und ihre „Helfershelfer“ (B177) im Freien tauchen als solche nicht auf, existieren in der Vorstellung des Protagonisten. Als es beginnt, den Eingang „in Kreisen zu umschleichen“, stellt es fest: „... es ist schon fast so, als sei ich der Feind und spioniere die passende Gelegenheit aus um mit Erfolg einzubrechen.“ (B181) Unwillkürlich wird es selbst zu einem Wesen der „Oberwelt“, zum Feind seiner selbst und infolgedessen auch seines Baus. So bestraft es sich, in dem es sich „mit Absicht in ein Dornengebüsch“ wirft, für „eine Schuld die ich nicht kenne“ (B180).

4.7.2. Die „innern Feinde“

„Theoretisch gibt es eine vollkommene Glücksmöglichkeit: an das Unzerstörbare in sich glauben und nicht zu ihm streben.“ (O 71)

Schon im ersten Abschnitt wird zwischen äußeren und inneren Feinden unterschieden.

Aber „es gibt auch solche im Innern der Erde“, die Erde ist „ihr Element“, die Opfer hören „das Kratzen ihrer Krallen knapp unter sich in der Erde“ (B167).

Sie tragen Züge des Protagonisten auf der Niederjagd.

„Vor ihnen rettet mich auch jener Ausweg nicht“ (B167) stellt der Protagonist hinsichtlich der Planung eines zweiten Einganges fest.

Angesichts der „innern“ Feinde „gilt auch nicht“ im Gegensatz zu den „äußern Feinden“, „daß man in seinem Haus ist, vielmehr ist man in ihrem Haus“ (B167).

Indem die Besitzverhältnisse in Frage gestellt werden, klingt ein weiteres Element an, das an die Spannung zwischen der Figur des Minotaurus und des Theseus aus antiken Darstellungen erinnert. Der Protagonist macht den inneren Feind zu seiner Sache, seine Tätigkeiten sind dominierend auf ihn abgestimmt.

In diesem Zusammenhang ist bezeichnend, dass das Ich schon im ersten Absatz konstatiert: „Ich habe sie noch nie gesehen ...“ (B167).

Optisch sind und bleiben die „innern Feinde“ für den Protagonisten „unsichtbar“ (B174). So wiederholt er, zurück im Bau, nachdem er bereits das Zischen wahrgenommen hat,

mehrmals: „... so sehr ich auch suche, ich finde nichts.“¹⁹⁰ Und etwas später: „Grabungen hatte ich jedenfalls ... nicht beobachtet.“¹⁹¹ Dennoch „glaube ich fest an sie“ (B167).

So ist der Protagonist auf Glauben und „Schein“ angewiesen.

Die Häufigkeit, mit dem der Begriff „Schein“ verwendet wird, ist auffällig und impliziert den Täuschungs- und Selbsttäuschungsaspekt eines ausschließlich auf seine eigene Wahrnehmung angewiesenen, mit Bewusstsein ausgestatteten Wesens.

Die Motivation diesem Geräusch nachzugehen, „weiter(zu)suchen“, ist „das technische Problem“; „ich stelle mir z.B. nach dem Geräusch, das mein Ohr in allen seinen Feinheiten zu unterscheiden die Übung hat, ganz genau, aufzeichnenbar, die Veranlassung vor und nun drängt es mich nachzuprüfen, ob die Wirklichkeit dem entspricht“ (B190). Es ändert seine „Methode“ (B194), entwickelt „Pläne“, um der Ursache des Geräusches auf den Grund zu gehen.

Solch eine nach Regeln der Logik systematische Vorgehensweise und das um Erkenntnis ringende Interesse des Protagonisten hat Selbstzweck. Schon im ersten Abschnitt bemerkt der Erbauer hinsichtlich seiner Pläne das Eingangsloch betreffend: „... das alles sind recht mühselige Rechnungen und die Freude des scharfsinnigen Kopfes an sich selbst ist manchmal die alleinige Ursache dessen, daß man weiterrechnet.“ (B166)

„Vorsicht“ (B166) und „Sicherheit“ (B190) spielen in solchen Momenten eine sekundäre Rolle.

Die beiden Textstellen machen das unterschiedliche Verhältnis, in dem der Protagonist zu seinem Bau steht, deutlich; im ersten Abschnitt beschäftigt er sich mit präventiven Überlegungen, während er im zweiten auf eine bereits eingetretene Störung vorwiegend reflektierend reagiert.

Der Protagonist beginnt zielgerichtet zu „horchen“, zu „lauschen“ und zu „suchen“, „nur mit Anstrengung, ja mit Versenkung“ kann er „hie und da den Hauch eines Lauten mehr erraten, als hören“ (B190).

Er zweifelt an seiner eigenen Wahrnehmung: „... manchmal glaube ich, niemand außer mir würde es hören ...“ (B190)

Die Subjektivität der akustischen Wahrnehmung wird betont mit den Worten: „... es ist gewissermaßen nur mit dem Ohr des wirklichen sein Amt ausübenden Hausbesitzers hörbar.“ (B189)

Das Geräusch wird als „Zischen“ oder „Pfeifen“ beschrieben. Später äußert das Ich, als es vermutet, es könne sich um einen Wassereinbruch handeln: Das „Zischen oder Pfeifen wäre dann eigentlich ein Rauschen“ (B200).

Die Willkürlichkeit, der die Art und Weise der Geräuschwahrnehmung unterliegt, haftet ebenso dem sich entwickelnden Feindbild an. Es steigert sich in der Phantasie des Protagonisten: „... was helfen alle Maßnahmen zur Ruhe, die Einbildungskraft will nicht stillstehn“ (B201).

Reflexionen (wie Annahmen, Erklärungen und Pläne) und Handlungen kreisen um das Geräusch, der Frage nach seiner Herkunft und einer möglichen Konfrontation. Entsprechend ändert sich im Laufe der Erzählung das Feindbild:

Zunächst vermutet das Ich „irgendwelche nichtigen Tiere“, denen „irgendeine gegen ... (es) gerichtete Absicht fernliegt“ (B191). Dann vermutet es „eine große Herde kleiner Tiere, die ... über dem Kleinzeug stehn, aber es doch nur wenig überragen ... unbekannte Tiere ..., eine Herde auf Wanderschaft ..., deren Zug bald ein Ende nehmen wird“, kurz darauf „ganz winzige Tiere, ... viel kleiner als die welche ich kenne“ (B194).

Schließlich nimmt es an, „das Zischen stamme von einem Tier ... von einem einzigen Großen“ (B201). Es scheint ihm auf Grund seiner Annahmen „über alle Vorstellbarkeit hinaus gefährlich“, „es arbeitet rasend“, „die Erde zittert rings in seinem Graben“ (B201), das Ich

hört nur „das letzte Verebben dieses Geräusches“. Der Zischer hat einen „Plan, dessen Sinn“ der Protagonist nicht „durchschaut“. Er kreist das Ich ein; „einige Kreise hat es schon um ... (seinen) Bau gezogen, ... die Kreise werden enger“ (B201). Das große Tier ist ausgestattet mit „Krallen“, außerdem „Schnauze oder Rüssel“ von einer „offenbar ungeheueren Kraft ... mit irgendwelchen Schärfen.“ Es arbeitet „unaufhörlich“, „Tag und Nacht gräbt es, immer in gleicher Kraft und Frische, seinen eiligst auszuführenden Plan vor Augen, den zu verwirklichen es alle Fähigkeiten besitzt“ (B202).

Das anfänglich als „verhältnismäßig unschuldig“ (B188) beschriebene Geräusch beginnt den Protagonisten proportional mit zunehmender Konzentration auf es zu stören. Es ist ihm „unbegreiflich“ und „erregt“ ihn, „verwirrt“ ihm „den für die Arbeit sehr notwendigen Verstand“ (B191): „Erklärungen“ „versagen“ (B193), er revidiert seine Zufallsgrabungen, die „Verschönerungsarbeiten“ werden ihm „schwer“, er ist „zu zerstreut“ (B197). „... gleichgültig“ läßt er „die kaum gehobene Erde ... zurückrieseln“, um zu horchen. Den „vernünftigen“ Plan einen „regelrechten großen Graben“ anzulegen, mit dem „Ziel“ „Gewißheit“ zu erlangen, schiebt er auf. Er gesteht sich ein, „bisher damit nicht begonnen“ zu haben, „weil ... (er) kein Vertrauen dazu hatte“ (B196). Schließlich stellt er fest: „Ich bin so weit, daß ich Gewißheit gar nicht haben will.“

Er bewegt sich zunehmend planlos in seinem Bau: „Auch zum Burgplatz gehe ich nicht um dort irgendeinen Plan auszuführen.“

Der „einzige ausführbare Plan“ besteht, auf dem Burgplatz angekommen, darin, „ausgiebigst“ seine Vorräte zu „genießen“. „Im übrigen“ sucht es „den Plan des Tiers zu enträtseln.“ (B206)

So verharret es in einem Erdhaufen auf dem Burgplatz und beschäftigt sich in Ermangelung eigener Pläne mit den Plänen des Gegners und beginnt ihm unter Selbstzweifeln seinen Lebensraum zu überlassen: „Vielleicht gräbt das Tier in seinem eigenen Bau.“ (B207)

Je mehr das Feindbild in seiner Vorstellung an Form und Eigenschaften gewinnt, desto mehr verliert das Ich seine Orientierung, seine Tatkraft und seinen Lebenswillen.

Das Feindbild, ungeachtet dessen, ob ein gegnerisches Wesen vorhanden ist oder nicht, entspricht dabei dem Wunschbild des Protagonisten bezüglich der eigenen Person:²²⁰

Der Gegner bildet mit seinen Fähigkeiten, Eigenschaften und Tätigkeiten einen diametralen Gegensatz zu denen des Protagonisten. Der „Kraft“ des Gegners steht die versagende Kraft des Protagonisten gegenüber; dem „Arbeitseifer“ das „Horchen“, zu dessen Gunsten das Ich die „notwendige Arbeit“ vernachlässigt; dem pausenlosen Arbeiten des Gegners, die vielen „Pausen“ des Protagonisten; dem gezielten „Plan“ des Gegners, den er eilig auszuführen imstande ist, die Unfähigkeit des Ichs seine Pläne auszuführen und schließlich seine vollständige Plan- und Absichtslosigkeit. Das „unaufhörliche“ Arbeiten mit „immer gleicher Kraft und Frische“ erweckt den Eindruck eines potenten handelnden Gegners, an den nicht einmal der Protagonist in jungen Jahren herangereicht hätte.

Es kommt zu keiner erlösenden Konfrontation, obwohl der Protagonist sie sich vorstellt. Weder Kampf noch Verständigung finden statt, denn „alles blieb“ nach wie vor „unverändert“ (B208).

Trotz der in den behandelten römisch-antiken Werken in Zweifel gezogenen mythisch geschlossenen Welt- und Lebensanschauung, für den der dargestellte Irrgang Ausdruck war, stand die Überwindung desselben nicht ernstlich in Frage.

In Bezug auf Kafkas Bau konstatiert Schmeling, dass die theseische Erfahrung des „Verirrtheits“ durch die unlöslich mit ihr verbundene Perspektive „zur ausschließlichen Norm“

²²⁰Vgl. dazu Kap.4.4.2.

wird. So verkürzen sich „die Labyrinth-Vorgänge auf das, was man als Krisen-Situation bezeichnen kann.“²²¹:

„Da die Geschichte als Ganzes von einer labyrinthischen Optik beherrscht wird, die nur die Krise, nicht aber den Ausweg aus ihr aktualisiert, ist das neue Modell expansiv und restriktiv zugleich. Es beinhaltet die Steigerung restriktiver, d.h. um ihre transistorische oder initiatorische Komponente verkürzter Labyrinthprozesse.“²²²

Dem Protagonisten fehlt der rettende Ariadne-Faden²²³, „der den zielgerichteten, linearen Ablauf der Geschehnisse über das Labyrinth hinaus garantiert“.²²⁴

Mitten im Satz endet die Erzählung. Der Schluss der Erzählung soll verloren gegangen sein. Vermutungen gehen auch dahin, dass Kafka den Schluss mit Absicht entfernt hat.²²⁵

Nach einer Mitteilung Dora Diamants, der Lebensgefährtin Kafkas in den Jahren 1923/24, zufolge fehlte der Erzählung „nicht mehr viel bis zum Schluß gespannter Kampfstellung in unmittelbarer Erwartung des Tieres und des entscheidenden Kampfes, in dem der Held unterliegen wird“.²²⁶

Diese Aussage gibt zum einen formal Aufschluss über die Länge der Erzählung, d.h. sie bestätigt die Aussagen der vorhergegangenen Analyse über die Stellung elementarer Ereignisse in der Erzählung. Zum anderen stimme ich inhaltlich Nicolai zu, wenn er aus dieser Mitteilung schließt, dass „es wohl bei der ‚Erwartung‘ des Feindes in dem Bewußtsein des Unterliegens bei dessen Erscheinen“²²⁷ bleibt, also nichts wesentlich Neues hinzukommt. Das Ende bleibt offen.

Auch der Schluss des Fragmentes lässt den Leser im Unklaren, ob der „Zischer“ tatsächlich existiert, d.h. die einsinnige Perspektive wird folgerichtig bis zum Ende aufrecht erhalten.

So wie die Existenz des Zischers in der Schweben gehalten wird, so verbleibt auch die weitere Existenz des Protagonisten in der „Schweben“ zwischen Leben und Tod. Die Entwicklung des Protagonisten in der Erzählung führt ihn nach und nach aus dem Leben heraus ohne die letzte Konsequenz eines wirklichen Todes.

Es war die „Stille“ und „Leere“ des Baues, also die Ruhe, die der Protagonist im Bau anstrebte bis hin zum letzten der Glücksgüter, die der Bau verspricht, dem „seligen Entschlafen“. Das Ich „meint damit ein sanftes Einschlafen, aber der Ausdruck bedeutet auch einen seligen Tod. Diesen Tod verscherzt es sich, indem es sich der Stille nicht hingibt und dem Frieden des Baues nicht öffnet.“²²⁸

Die Tragik des Helden wird durch den Schluss gesteigert, denn ihm bleibt in seiner Lage nur die Sehnsucht nach einer Entscheidung mittels einer Konfrontation, wie immer sie auch geartet sein möge. „... ein solcher Kampf wäre eine geradezu ‚märchenhafte‘ Bestätigung der Handlungsfähigkeit ...“²²⁹

²²¹Schmeling, S.175

²²²Ebd.

²²³Vgl. Kap.4.8.

²²⁴Schmeling, S.174

²²⁵Henel, S.18

²²⁶Brod in: Ralf R. Nicolai: *Konflikt zweier Welten. Kafkas Triadik und Der Bau*, in: FDH, 1975, Tübingen, S.406.

²²⁷Nicolai, S.406

²²⁸Henel, S.12

²²⁹Schmeling, S.177

Die Wirkung des Endes, ob von Kafka als offenes intendiert oder nicht, spiegelt seine Auffassung von Tod, in der der physische Tod nicht notwendigerweise auch das Ende bedeutet:

„Das Grausame des Todes liegt darin, daß er den wirklichen Schmerz des Endes bringt, aber nicht das Ende.“ (O90)

Henel stellt angesichts des Schlusses fest: „Athanasie ist schlimmer als der Tod, der Schrecken ohne Ende schlimmer als ein Ende ohne Schrecken.“²³⁰

Wiesen die christlichen Labyrinth, die sich auf den antiken Mythos stützen, noch das Überwindungsschema auf, erfährt der Protagonist im Bau mangels Konfrontation keine Initiation, er ist weder fähig zu leben noch zu sterben.

„Kafka verstößt hier ganz offensichtlich gegen die Konventionen der klassischen Sujet-Konstitution, indem er ein nicht-transitorisches Labyrinth-Konzept - dem als solchem auch keine Wandlungssymbolik mehr inhärent sein kann - benutzt. Er benutzt es, um das Einsamkeitserlebnis des Individuums zu gestalten: die Unmöglichkeit der Kommunikation, den Mangel an sozialer Integrationsfähigkeit ... überhaupt die Unfähigkeit, sich mit der äußeren Welt irgendwie zu arrangieren.“²³¹

Das „alte initiatorische Labyrinth-Schema“ verbirgt sich im Bau lediglich noch hinter der „archaischen Kampfesideologie, die ... das labyrinthische ‚Ich‘ des Baues von Anfang an begleitet und an der es scheitert.“²³²

Schmeling konstatiert insgesamt in modernen Labyrinthfahrten literarischer Bearbeitungen eine „Auflösung des Überwindungsschemas“.²³³

4.8. „... die Sekunde zwischen zwei Schritten eines Wanderers“²³⁴

Der Protagonist als Jagd- und Raubtier fühlt sich auf physischer Ebene der Bedrohung ausgesetzt, selbst Opfer zu werden im Sinne des Darwin'schen Prinzips der natürlichen Auslese²³⁵.

Der Unschuldigkeit ist der Protagonist allerdings beraubt, da er zwar über einen tierischen Körper verfügt, gleichzeitig aber über ein menschliches Bewusstsein. Dennoch ist er sich der Art seiner Schuld nicht bewusst. So wirft er sich „mit Absicht in ein Dornengebüsch“, um sich „zu strafen für eine Schuld, die ... (er) nicht kenn(t).“

Die Anspielung auf religiöse Inhalte, d.h. die ausbleibende Erleuchtung durch den „Engel des Herrn“ in Form eines brennenden Dornbusches²³⁶, die Frage nach möglicher

²³⁰Vgl. Nicolai, S.406

²³¹Schmeling, S.177

²³²Ebd., S.180

²³³Vgl. ebd., S.174-210

²³⁴Kafka: *Oktavhefte*, S.54

²³⁵Charles Robert Darwin (1809-1882) studierte Medizin und Theologie, sein Hauptwerk *Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl* (1859), das das Prinzip der Selektion beschreibt, hat heftigen Widerstand von Seiten der Theologen hervorgerufen, da sie in ihm die biblische Schöpfungsgeschichte verleugnet sahen. Dem entgegen bestritt Darwin selbst alle religionsfeindlichen Folgerungen aus seiner Lehre. In seinem zweiten Hauptwerk *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl* vertritt er die These, dass sich auch für die moralischen und intellektuellen Eigenschaften des Menschen schon bei Tieren rudimentäre Entsprechungen finden.

²³⁶Vgl. Altes Testament, 2. Buch Mose 3: *Moses Berufung*, in: *Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers*. Stuttgart 1970. Gott erscheint Mose zum ers-

„Schuld“, lässt die Heranziehung von Textstellen aus Kafkas *Oktavheften* zu, die sich mit seinen religiösen Auffassungen, speziell dem Verhältnis des Menschen zu Erkenntnis und Sündhaftigkeit beschäftigen. Eine Schlüsselfunktion nimmt dabei die Vertreibung aus dem Paradies ein, die er immer wieder aufgreift. So schreibt er:

„Wir sind nicht nur deshalb sündig, weil wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, sondern auch deshalb, weil wir vom Baum des Lebens noch nicht gegessen haben. Sündig ist der Stand, in dem wir uns befinden, unabhängig von Schuld.“ (O74)

Auch in religiöser Hinsicht befindet sich der Mensch in der Schwebelage zwischen Sein und Nicht-Sein. Im Bewusstsein seiner Sündhaftigkeit auf phylogenetischer Ebene ‚büßt‘ der Protagonist für eine Schuld, die er nicht „kennt“. Indem auch die Erkenntnis ausbleibt, ist seine Situation tragisch.

Die Problematik des Protagonisten, die sein zwitterhaftes Wesen mit sich bringt, kann nicht auf eine reine Auseinandersetzung Kafkas mit der Gestalt des Minotauros aus der antiken Sage reduziert werden. Darauf deutet auch die Vereinigung von Charakterzügen mythischer Figuren aus der antiken Sage in einem einzigen Wesen in der Erzählung. Sie weist auf eine Auseinandersetzung mit Widersprüchen innerhalb der menschlichen Existenz hin.

Einen Interpretationsansatz bietet Kafka selbst:

„Niemand kann sich mit der Erkenntnis allein begnügen, sondern muß sich bestreben, ihr gemäß zu handeln. Dazu aber ist ihm die Kraft nicht mitgegeben, er muß daher sich zerstören, selbst auf die Gefahr hin, sogar dadurch die notwendige Kraft nicht zu erhalten, aber es bleibt ihm nichts anderes übrig, als dieser letzte Versuch. (Das ist auch der Sinn der Todesdrohung beim Verbot des Essens vom Baume der Erkenntnis; vielleicht ist das auch der ursprüngliche Sinn des natürlichen Todes.)“ (O76)

Auch der Protagonist handelt meist ‚wider besseren Wissens‘ nicht seinen, auf Grund von Berechnungen gefassten, Plänen und Vornahmen gemäß. Die gesamte Erzählung hindurch herrscht eine latente Todesbedrohung. Der zweite Abschnitt, vorbereitet durch den Mittelteil, beschreibt Eigenanteile des Protagonisten an seinem Scheitern.

Kafka führt fort:

„Vor diesem Versuch nun fürchtet er sich; lieber will er die Erkenntnis des Guten und Bösen rückgängig machen (die Bezeichnung ‚Sündenfall‘ geht auf diese Angst zurück); aber das Geschehene kann nicht rückgängig gemacht, sondern nur getrübt werden. Zu diesem Zweck entstehen die Motivationen. Die ganze Welt ist ihrer voll, ja die ganze sichtbare Welt ist vielleicht nichts anderes als eine Motivation des einen Augenblick lang ruhenwollenden Menschen. Ein Versuch, die Tatsache der Erkenntnis zu fälschen, die Erkenntnis erst zum Ziel zu machen.“ (O76)

Der Protagonist der Erzählung gibt vor, nach Erkenntnis („Gewißheit“) zu streben, er handelt aber nicht nach seinen auf absoluter Subjektivität basierenden Einsichten, deren Relativität durch sein dialektisches Hinterfragen von Antworten immer wieder betont wird.

Er befindet sich in gedanklicher und physischer, oft sich wiederholender, kreisender und „rauschhafter“ Bewegung, meist zum Zwecke der Täuschung und (bewusster oder unbewusster) Selbsttäuschung.

Die Zugfäden, die die Widersprüche hervorrufen sind seine Einbildungskraft, „die nicht stillstehen will“; sein „scharfsinniger“ Verstand, der um seiner selbst willen „weiterrech-

ten Mal in einem brennenden Dornbusch, um Mose zu berufen, das Volk Israel „aus der Ägypter Hand“ zu erretten. Auf die Selbstzweifel des Mose erwidert Gott: „Ich will mit dir sein.“ Davon überzeugt er Moses schließlich.

net“ und vorgeblich zum Zwecke des Erkenntnisgewinnes eingesetzt wird; sein Trieb (z.B. Unruhe, Gier, etc.), sein Wille und sein Glaube: „Die Unsicherheiten und Fehlleistungen des Ichs in seinem Labyrinth werden korreliert mit der Triebwelt, sind letztlich Ausdruck der widerspruchsvollen, gestörten Beziehung zwischen Körper und Geist.“²³⁷

Sie arbeiten einem tatsächlichen Erkenntnisgewinn in ihrem Zusammenwirken entgegen. Schon bei Ovid klang als Problem der moralischen Welt der Zwiespalt zwischen Wille und Sein an, der den Helden tragisch enden lässt. Und auch bei Ovid flossen eigene Erfahrungen in das Werk ein.²³⁸

Ein weiteres Zitat aus Kafkas *Oktavheften* unterstützt den Eindruck einer intendierten Selbsttäuschung, der sich in Anbetracht dieses Zusammenwirkens aufdrängt und bereits erwähnt wurde:

„Erkenntnis haben wir. Wer sich besonders um sie bemüht, ist verdächtig, sich gegen sie zu bemühen.“ (O 77)

Kafka war sich zudem des Täuschungsvorganges als Möglichkeit und seiner inhärenten Destruktivität bewusst:

„Einer Beweisführung kann man in die Zauberwelt ausweichen, einer Bezauberung in die Logik, aber beide gleichzeitig erdrücken, zumal sie etwas Drittes sind, lebender Zauber²³⁹ oder nicht zerstörende, sondern aufbauende Zerstörung der Welt.“ (O 92)

Die Konzeption des *Baus* widerspricht der laut Cassirer vornehmlich von Comte begründeten „positivistischen Philosophie der Geschichte und der Kultur“ und dem daraus resultierenden linearen Geschichtsverständnis.

Sie „nimmt einen Stufengang der geistigen Entwicklung an, durch den die Menschheit allmählich von den ‚primitiven‘ Phasen des Bewußtseins bis zur theoretischen Erkenntnis und damit zur vollendeten geistigen Beherrschung der Wirklichkeit emporgeführt wird.“²⁴⁰ Comte unterscheidet drei

„Stadien: ... das ‚theologische‘, das ‚metaphysische‘ und das ‚positive‘. In dem ersten werden die subjektiven Wünsche und die subjektiven Vorstellungen des Menschen von ihm zu Dämonen und Götterwesen, in dem zweiten werden sie zu abstrakten Begriffen umgeformt, - bis erst in der letzten Phase die klare Scheidung des ‚Innen‘ und ‚Außen‘ und die Bescheidung in den gegebenen Tatsachen der inneren und äußeren Erfahrung sich durchsetzt.“²⁴¹

Cassirer folgert, dass nach dem positivistischen Schema, wenn einmal die höhere Stufe erreicht sei, die frühere entbehrlich würde und somit ihr Gehalt absterben dürfe und müsse. Kafkas Protagonist vereinigt Züge des „theologischen“ Stadiums mit denen eines durch analytisch-logisches Denken, methodisch und dialektisch nach Erkenntnis strebenden. Sie stehen im Konflikt zueinander, rufen als solche eine Reihe von Widersprüchen hervor und spalten das Ich. Der innere Widerstreit führt zu seiner Handlungsunfähigkeit angesichts der potenten in sich geschlossenen Gegenfigur des Feindes, bei dem Denken, Fühlen und Handeln zu einer Einheit verschmolzen zu sein scheinen. Die Reflexionen des Protagonisten, deren er am Ende nur noch fähig ist, laufen ins Leere, da sie sich in einem rein hypothetischen Raum bewegen, sich jeglicher empirischen Basis entziehen. Es ist einzig der Protagonist, der dieser Gegenfigur in seiner Erscheinung im Geiste zum Leben verhilft und

²³⁷Schmeling, S.114

²³⁸Vgl. Kap.2.8.2.

²³⁹Vgl. Kap.4.7.

²⁴⁰Cassirer in: Kerényi: *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*, S.171

²⁴¹Ebd., S.172

zwar unabhängig, ob das Zischen als subjektive oder objektive akustische Wahrnehmung gedeutet wird. Der Protagonist in seiner körperlichen Erscheinung, der sowohl in seiner daidalischen Rolle im ersten Abschnitt als auch in seiner Rolle als Labyrinthgänger im zweiten tierische und menschliche Züge, und insofern Züge des Minotaurus aus antiken Darstellungen trägt, ist bereits äußeres Zeichen der Gespaltenheit, die sich in seinen Reflexionen spiegelt. Er scheitert auch an der unauflösbaren Verbindung, und keine Lösung in Aussicht stellenden Unvereinbarkeit, dieser beiden in seine Persönlichkeit integrierten Denkrichtungen.

Kafkas *Bau* unterstützt in seiner poetischen Auseinandersetzung mit der Überlieferung des Mythos Cassirers Überzeugung, „daß zwischen dem Bewußtsein der theoretischen Erkenntnis und dem mythischen Bewußtsein nirgends ein Hiatus in dem Sinne besteht, daß ein scharfer zeitlicher Einschnitt - im Sinne des Comtesschen ‚Dreiphasengesetzes‘ beide gegeneinander absondert.“²⁴²

Während in Kafkas *Bau* keine Lösung in Aussicht gestellt wird, beschreibt Cassirer einen Ausweg: „Seine (Mythos) echte Überwindung muß auf seiner Erkenntnis und Anerkenntnis beruhen: nur durch die Analyse seiner geistigen Struktur läßt sich nach der einen Seite sein eigentümlicher Sinn, nach der anderen seine Grenze bestimmen.“²⁴³

Dazu kann Kafkas *Bau* im Sinne einer Herausforderung, die der Rückbezug auf das Labyrinth impliziert, beitragen.

5. Auswertung und Ausblick

Kafka vermittelt im *Bau* die Labyrinth Erfahrung auf eine Weise, die, trotz des Fehlens des zentralen Bedeutungselementes der Initiation, eine Nähe zu dem ursprünglich gelebten Brauch aufweist, die den antiken Labyrinthbearbeitungen fehlt.

Während die antiken Erzählungen Geschehnisse, Handlungen der Protagonisten, die Beschaffenheit des Bauwerks etc. aus einer Distanz heraus beschreiben, die als solche lediglich auf indirekte Weise auf Motivationen schließen lassen, ‚erlebt‘ der Protagonist im *Bau* die mit dem Labyrinth verbundenen Erfahrungen existentiell, indem er autobiographisch vorwiegend innere Prozesse beschreibt. Dabei weisen bauliche Gegebenheiten, vom Protagonisten ausgeführte Tätigkeiten und innere Prozesse sich gleichende Strukturen auf.

Die Ausführungen widersprechen einer allegorischen Deutung des *Baus*, es gibt keine Hinweise für rational „klar faßbare und scharf abgegrenzte Vorstellungsinhalte“²⁴⁴, wie sie z.B. durch eine auktoriale Erzählinstanz vermittelt werden könnten.²⁴⁵

Durch das Fehlen jeglicher objektiver Instanz, wird, sofern er sich auf die Erzählung einläßt, auch der Leser in die Rolle eines Labyrinthgängers versetzt. Ähnlich einer Tänzerkette folgen die Leser dem Protagonisten durch den Bau und die konstatierten labyrinthischen Bewusstseinsstrukturen des Protagonisten. Sie werden jedoch - wie er - um die Initiation betrogen und verharren handlungsunfähig, aber unter höchster Anspannung im Irrgang.

²⁴²Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, S.XIff.

²⁴³Ebd., S.XII

²⁴⁴von Wilpert, S.18

²⁴⁵Damit unterscheidet sich Kafkas von anderen, z.B. christlichen Labyrinthbearbeitungen wie Comenius' Werk *Das Labyrinth der Welt*. Im letzteren weist schon der Titel auf den intendierten allegorischen Wert des Labyrinthes hin. Solche Hinweise fehlen im *Bau*.

In den Tanzritten erlangte der/die die Tänzerkette anführende TänzerIn stellvertretend für die Gruppe die Initiation, darauf unterlag seine/ihre Rückkehr der Abhängigkeit von der Tänzerkette.

Der Protagonist im *Bau* erfährt keine stellvertretende Initiation. Auf diese Weise beschreibt Kafka einen negativen Weg, der in der Irre endet, d.h. er problematisiert, ohne selbst eine Lösung bzw. Antwort vorzugeben.

Der/Die LeserIn sieht sich aufgefordert, seiner-/ihrerseits in die Rolle dessen zu schlüpfen, der stellvertretend für den Protagonisten die Konfrontation eingeht und den Weg zurück findet, obwohl im Text selbst jedoch beides nicht vorgegeben ist.

Damit sind wir wieder bei den Rezeptionsproblemen, die gerade Kafkas Werke aufwerfen. Über Art und Weise der Konfrontation und den „Weg“ zurück kann nur spekuliert werden. Steinmetz folgert allgemein auf Kafkas Texte bezogen:

„Sie zwingen ihn (den Rezipienten) in doppelter Weise, sich mit sich selbst und seinen praktizierten Wirklichkeitsmodellen kritisch auseinanderzusetzen. Sie tun es zum einen, indem sie sich einer eindeutigen Auslegung entziehen, und zum anderen, indem sie den scheiternden Deuter als literarische Figur in der Konfrontation mit der sie bedrängenden Wirklichkeit thematisieren. Die Rezeptionsbedingungen und die möglichen Reaktionen ihrer Rezipienten werden dadurch zum Thema der Texte. Das steigert zweifellos die Schwierigkeit der Interpretation. Diese Texte haben unter anderem ihre eigene literarische Funktion zum Gegenstand.“²⁴⁶

Eine Interpretation des *Baus* kann über die dem Text inhärente Problematisierung nicht hinausgehen. Diese Problematisierung jedoch äußert sich auf vielen Ebenen, wie z.B. Handlung, Reflexion und Sprache.

Texteigenschaften wie die der Vieldeutigkeit, Widersprüchlichkeit und bildlichen Unbestimmtheit sind sprachliche strukturelle Merkmale, die eine Erkenntniskepsis ausdrücken. Die von Schmelting konstatierten labyrinthischen Bewusstseinsstrukturen, die er auch auf andere Kafka-Werke wie etwa *Das Schloß* und *Der Prozeß* ausweitet, sind es, die „den Rekurs auf den einen Sinn“ stören und somit als „literarische Absage an den statischen Wahrheitsbegriff und die ‚naive‘ Erkenntnisgläubigkeit (positivistische Faktoren, ...)“ zu verstehen sind:

„So erscheint Kafkas literarisches Werk als künstlerischer Kommentar zu der modernen wissenschaftstheoretischen Erkenntnis, wonach Auslegung aufgrund der Bedingtheit des interpretierenden Subjekts allenfalls zu Teilwahrheiten führt ...“²⁴⁷

Die Textstellen aus den *Oktavheften* und ihr Bezug zum *Bau* geben vertiefende Einsichten hinsichtlich der inneren Dispositionen, die den Protagonisten (am Ende zum Rückzug) bewegen. Sie vermitteln über ihren Wert für die untersuchte Erzählung hinaus fundamentale Einsichten Kafkas.

Ihr häufig bestätigender Charakter trotz der zeitlichen Differenz der Werke von etwa sechs Jahren, weist darauf hin, dass viele der vermittelten Einsichten überdauernder Art waren.

Daraus lässt sich zum einen schließen, dass die Verwendung der Labyrinth-Metaphorik im *Bau* nicht nur aus Kafkas konkreter biographischer Situation zur Entstehungszeit der Erzählung, d.h. des nahenden Todes (er starb im Juni 1924 an Tuberkulose) erklärbar ist und auf sie reduziert werden kann.

Zum anderen legt dieser Hinweis die grundsätzliche Wahrscheinlichkeit nahe, dass labyrinthische Elemente, mit ihren Auswirkungen auf die strukturelle Gestaltung, auch in an-

²⁴⁶Steinmetz, S.79f.

²⁴⁷Schmelting, S.119

dere Werke Kafkas eingeflossen ist. Als solche stützen die Textstellen Schmelings These der Übertragbarkeit labyrinthischer Bewusstseinsstrukturen auf *Der Prozeß* und *Das Schloß* grundsätzlich. Allerdings müsste dies durch eine genauere Analyse der genannten Werke bestätigt werden. Die vorliegende Analyse des *Baus* kann dabei lediglich als Anfang und Voraussetzung verstanden werden.

Nach Schmelings Untersuchungen ist auch die unmittelbare Erfahrung des Eingeschlossenen, die eine Innenperspektive des theseischen Werdegangs nach sich zieht, „typisch“ für literarische Darstellungen des 20. Jahrhunderts.

Diese Perspektive erfährt durch eine konsequent durchgehaltene Monoperspektive im *Bau* eine Steigerung, die kaum zu überbieten ist. Die Innenperspektive zieht eine Arbitrarität des Handelns nach sich, durch die laut Schmeling auch in *Der Prozeß* und *Das Schloß* kein „einsehbarer Bezug zum Ganzen“ und infolgedessen kein „höherer Sinn“ erkennbar ist.

„Während Theseus wußte, was ihn erwartete und für welche Idee er kämpfte, erleiden die K.s ihre Situation ohne jeden ideellen Halt.“

Die neue literarische Bewertung des alten Musters äußert sich gerade in der Normlosigkeit „an der für die weitere Entwicklung des Erzählens so entscheidenden Schwelle vom Realismus/Naturalismus zur Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts“.²⁴⁸

Einen Grund sieht Schmeling in dem seit der Jahrhundertwende zunehmenden „Bewußtsein der Ich-Isolation“ und der „Skepsis gegenüber einer vernunftsmäßigen, progressiven Entwicklung des politisch-sozialen Lebens“.²⁴⁹ Dadurch dringt Geschichtliches „in die Form“ und die Schreibweise ein:

„In demselben Maße, in dem sich die Orientierung des Subjekts in allen Bereichen des äußeren Lebens schwieriger gestaltet, sich die Kluft zwischen individueller und sozialer, subjektiver und objektiver Welt vertieft, reproduziert das künstlerische Bewußtsein immer kompliziertere und sich durch einen hohen Ambivalenz-Grad auszeichnende Strukturen.“

So entspricht es auch der Desintegration des Subjektes, dass „das die Geschichte vermittelnde narrative Bewußtsein von der äußeren Welt lokal abgeschnitten ist.“²⁵⁰ Das heißt bildlich gesprochen, dass ihm der Ariadne-Faden, der die Rückkehr ermöglicht, fehlt.

Auch mit Blick auf die weitere literarische Entwicklung erscheint das Labyrinth seiner Bestimmung nach „als bevorzugtes Paradigma der problematisierten, zumeist negativ erfahrenen Interdependenz von Innenwelt und Außenwelt“²⁵¹.

Kafka lebte diese Abgeschnittenheit in seiner literarischen Tätigkeit aus. Die Tatsache, dass er meist nachts und zurückgezogen schrieb, ist dabei nur äußeres Anzeichen dafür. „Schrift“ als Literatur bzw. Dichtung misst er gegenüber „Leben“ einen hohen Stellenwert ein. Davon zeugt ein Brief an Milena Jesenska (6. Juni 1920), in dem er schreibt: „Sagen Sie nicht daß zwei Stunden Leben ohne weiters mehr sind als zwei Seiten Schrift, die Schrift ist ärmer aber klarer.“²⁵² „Leben“ bezeichnet bei Kafka „eine Bewegung, die den Gesetzmäßigkeiten der Welt und ... der Macht“ unterliegt. Das Schreiben kann bei Kafka als eine Fluchtmöglichkeit vor dem „Leben als unausweichlichen Handlungszwang“ interpretiert

²⁴⁸Vgl. ebd., S.180f.

²⁴⁹Ebd., S.175

²⁵⁰Ebd., S.180f.

²⁵¹Schmeling, S.108

²⁵²Franz Kafka: *Briefe an Milena*, herausgegeben von Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt am Main 1983, S.47.

werden.²⁵³ Das Aufgreifen des antiken Labyrinth-Mythos im *Bau* kann als Bestätigung dieser Deutung und des künstlerischen Selbstverständnisses Kafkas dienen: Die kreativen Erfindungen des Daidalos entspringen einem Handlungszwang und sind insofern als ‚Flucht nach vorn‘ zu verstehen.²⁵⁴

Die Hoffnungslosigkeit, die durch das Scheitern des Protagonisten an sich selbst zum Ausdruck kommt, bestätigt die bereits zitierte Textstelle aus Kafkas *Oktavbfeften*: „Zerstöre dich selbst ... ,Um dich zu dem zu machen der du bist.“ (O 59)

Der diesem Gedanken beigemessene Initiationswert, dessen Erkennen Mühe kostet, kommt im *Bau* nicht zum Zuge. Für Kafka selbst jedoch war wohl mit der eigenen Schreibtätigkeit die Hoffnung verbunden, genau diese Initiation zu erlangen.

²⁵³Vgl. Detlef Kremer: *Die endlose Schrift. Franz Kafka und Robert Musil*, in: *Funkkolleg Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Studienbrief 6. Tübingen 1993, S.9.

²⁵⁴Vgl. Kap.2.7.2.

Literaturverzeichnis:

Gerhard J. Bellinger: *Lexikon der Mythologie*. München 1989.

Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1970, 2. Buch Mose 3.

Janet Bord: *Irrgärten und Labyrinth*. Köln 1976.

Karl Büchner: *Römische Literaturgeschichte. Ihre Grundzüge in interpretierender Darstellung*. Stuttgart 1980.

Hadumod Bußmann: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart 1990.

Ernst Cassirer: *Charakter und Grundrichtung des mythischen Gegenstandsbewußtseins* in: *Philosophie der symbolischen Formen*. 1924.

Helmut Danner: *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik. Einführung in Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik*. München, Basel 1994, S.55-61.

Duden: *Herkunftswörterbuch*. Mannheim, Wien, Zürich 1963, Bd.7.

Duden: *Fremdwörterbuch*. Mannheim, Wien, Zürich 1982, Bd.5.

Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1992.

Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt 1967.

Heinrich Henel: *Das Ende von Kafkas Der Bau*. in: GRM. Heidelberg 1972, S.3-23.

Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Hamburg 1987.

Homer: *Ilias* in der Übertragung von Hans Rupé. München 1948.

Christoph Jamme: *Einführung in die Philosophie des Mythos*. Darmstadt 1991, Bd.2: *Neuzeit und Gegenwart*.

Helmut Jasolski: *Das Labyrinth. Symbol für Angst, Wiedergeburt und Befreiung.* Stuttgart 1994.

Adolf Ellegard Jensen: *Hainuwele. Volkserzählungen von der Molukken-Insel Ceram.* Frankfurt a. Main 1939, Bd.2.

Franz Kafka: *Briefe an Milena*, herausgegeben von Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt a. Main 1983.

Franz Kafka: *Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlaß*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. Main 1994.

Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß.* Reutlingen 1980, darin: *Die acht Oktavhefte*, S.41-118.

Karl Kerényi: *Labyrinth-Studien*, München, in: *Werke in Einzelausgaben.* München, Wien 1966, Bd. 1: *Humanistische Seelenforschung*, S.226-288.

Karl Kerényi (Hrsg.): *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch.* Darmstadt 1996.

Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen. Die Heroengeschichten.* München 1960, Bd.2.

Hermann Kern: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes.* München 1995.

Hermann Kinder/Werner Hilgemann: *dtv-Atlas zur Weltgeschichte.* München 1964, Bd.1: *Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution..*

Kindlers Neues Literaturlexikon, herausgegeben von Walter Jens. München 1990, Bd.9.

Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.* Berlin 1995.

W.F.Jackson Knight: *Cumaen Gates (A Reference of the Sixth Aeneid to the Initiation Pattern).* Oxford 1936; neu publiziert in: *Vergil: Epic and Anthropology*, hrsg. von J.O. Christie. London 1967.

Joseph Leo Koerner: *Die Suche nach dem Labyrinth. Der Mythos von Dädalus und Ikarus.* Frankfurt a. Main 1983.

Detlef Kremer: *Die endlose Schrift. Franz Kafka und Robert Musil*, in: *Funkkolleg Literarische Moderne, Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Studienbrief 6. Tübingen 1993.

John Layard: *Labyrinth Ritual in South India - Threshold and Tattoo Designs in Folk-Lore*. 1937, Bd.48.

Lexikon 2000, hrsg. von Seibert, Gerd Seibert u. Erhard Wendelberger. Weinheim 1983, Bd.3.

Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen, Epos in 15 Büchern*, übersetzt und herausgegeben von Hermann Breitenbach.. Stuttgart 1971.

Ralf R. Nicolai: *Konflikt zweier Welten. Kafkas Triadik und Der Bau*, in: *FDH*. Tübingen 1975, S.381-408.

Plutarch: *Thesens* in der Übersetzung von Konrat Ziegler. München 1979, Bd 1., darin: *Der Bericht des Plutarch*.

Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt a. Main 1987.

Helmut Seiffert: *Einführung in die Hermeneutik. Die Lehre von der Interpretation in den Fachwissenschaften*. Tübingen 1992.

F.K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1964.

Horst Steinmetz: *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*. Göttingen 1977.

Collin Still: *Shakespeare's Mystery Play. A Study of the Tempest*. London 1922.

P. Vergilius Maro: *Aeneis*, übersetzt und herausgegeben von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart 1998.

Gerhard Wahrig: *Deutsches Wörterbuch*, herausgegeben von Dr.Renate Wahrig-Burfeind. Gütersloh 1997.

Beatrice Wehrli: *Monologische Kunst als Ausdruck moderner Welterfahrung. Zu Kafkas Erzählung Der Bau*, in: *Jb. der Dt. Schiller-Ges.*, 25. Stuttgart 1981, S.435-445.

Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989.

Hermann Wirth: *Heilige Urschrift, Symbolgeschichtliche Untersuchungen diesseits und jenseits des Nordatlantik*. 2Bde. Leipzig 1936, 1.Bd.

Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe*. Frankfurt a. Main 1984, Bd.1., darin: *Tractatus logico-philosophicus*.

Abbildungsnachweise:

Abb.1+2: Knossische Münzen

aus: Bord, S.36, Abb.50+51

Abb.3: Knossische Münze

aus: Kerényi, Abbildungsteil, Abb.7

Abb.4: Das Schild des Achilleus

aus: Kern, S.59, Abb.25

Abb.5: "Labyrinth" aus Ägypten

aus: Kern, S.36, Abb.7

Abb.6: Labyrinth und Ariadnefaden

aus: Kern, S.34, Abb.1

Abb.7: Relief aus Thraschien

aus: Kerényi, Abbildungsteil, Abb.16

Abb.8: Mittelminoische Vase aus Phaistos

aus: Kerényi, Abbildungsteil, Abb.17

Abb.9: Knossische Münze

aus: Kern, S.64, Abb.45

Abb.10: Kykladengefäß mit Schiffsdarstellung

aus: Kerényi, Abbildungsteil, Abb.18

Abb.11: Doppelspirale aus Bohuslän

aus: Kerényi, Abbildungsteil, Abb.10

Abb.12: Labyrinth als Ideogramm des Sonnenlaufs?

aus: Wirth, S.240, Abb.39

Abb.13: Kanne aus Tragliatella

aus: Kerényi, Abbildungsteil, Abb.8

Abb.14: Details der Kanne aus Tragliatella
aus: Kern, S.104, Abb.111/112

Abb.15: Rekonstruktionsversuch für die Reitfigur der Troia
aus: Kern, S.102, Abb.109

Abb.16: Hainuwele
aus: Jensen, S.65, Abb.6

Abb.17: Nordeuropäische Feld-Labyrinth
Zeichnung: John Kraft, Västeras
aus: Kern, S.396, Abb.552

Abb.18: Trojaburgen
Zeichnung: John Kraft, Västeras
aus: Kern, S.397, Abb.554

Abb.19: Steinsetzung von Visby in Schweden
aus: Kerényi, Abbildungsteil, Abb.5

Abb.20: Steinsetzung aus Wier
aus: Kerényi, Abbildungsteil, Abb.6

Abb.21: Julskovkorset, Dänemark
aus: Kern, S.410, Abb.579

Abb.22: Schild
Zeichnung: nach Bennett/Wadström/Wilcke-Lindquist
aus: Kern, S.410, Abb.580

Abb.23: Hermeneutische "Zirkel" nach Danner
aus: Danner, S.57, Abb.9