

DIALOG DER KÜNSTE

INTERMEDIALE FALLSTUDIEN
ZUR LITERATUR
DES
19. UND 20. JAHRHUNDERTS

FESTSCHRIFT FÜR ERWIN KOPPEN

HER AUSGEGEBEN VON
MARIA MOOG-GRÜNEWALD
UND CHRISTOPH RODIEK



Verlag Peter Lang

Frankfurt am Main · Bern · New York · Paris

- 22 Dieses ironische Spannungsverhältnis zwischen Figuren-Diskurs und Diskurs des Erzählers/Autors vernachlässigt López-Pumarejo (1984, 170), wenn er in Anlehnung an Gimferrer behauptet: "En el sistema referencial empleado por Puig no existe lugar para la ironía."
- 23 Vgl. hierzu auch Odil José Oliveira Filho: *A voz do narrador em 'O beijo da mulher aranha'*, in: *Revista de Letras* (São Paulo) 24 (1984), 53-60; hier: 60.
- 24 Die Parallelen zu einem Roman wie *Rayuela* ließen sich noch fortsetzen. So hat z.B. die in Karteikartenform gegebene Personenbeschreibung der beiden Protagonisten (vgl. Kap.8) ihr Vorbild im 65. Kapitel von *Rayuela*.
- 25 Vgl. hierzu Gérard Genette: *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris 1982, 323 ff. ("transmodalisation intermodale").
- 26 Erst nach Abschluß des Manuskripts erschien Rita Gnutzmanns Aufsatz 'El beso de la mujer araña'. *De la novela al teatro*, in: *Iberoromania* 27/28 (1988), 220-234.
- 27 Vgl. hierzu Bernd Lenz: *Intertextualität und Gattungswechsel*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von U. Broich u. M. Pfister, Tübingen 1985, 158-178.
- 28 Vgl. Coddou (Anm. 6)12.
- 29 Entspricht das Anfangskapitel des Romans zwei Szenen (1-2) der Dramenfassung, so entsprechen der Schlußszene der Dramatisierung fünf Romankapitel (12-16).
- 30 Puig (Anm. 3) 79 u. 82.
- 31 Vgl. Puig (Anm. 3) 103 ff., 120 ff., 132 f., 139 f.
- 32 In früheren Drehbuch-Fassungen erzählt Molina außerdem Teile der Filme *Cat People* bzw. 'Der Redakteur und die Tänzerin' (vgl. hierzu David Weisman: *Introduction*, in: Schrader [Anm. 1] 5-11; hier: 10).
- 33 Die Tatsache, daß Puigs Roman in Argentinien gleich nach Erscheinen verboten wurde, bleibt hiervon natürlich unberührt.
- 34 Vgl. hierzu Boccia (Anm. 7) 420-422.
- 35 Deskriptive Partien, die sich im Dialogroman in die Binnenerzählungen verflüchtigt haben, sind in der Dramenfassung ganz unterdrückt. Sogar der Nebentext enthält eher thematisch relevante als deskriptive Angaben. Lediglich der Ort der Handlung, der im Roman nicht präzisiert und in Babencos Film nach São Paulo verlegt ist, wird in der ersten Szenenanweisung exakt bestimmt: *Una celda pequeña de la cárcel de Villa Devoto en Buenos Aires*. (Puig [Anm. 3] 71).
- 36 Das Stilmittel bzw. Exordialmotiv einer schwarzen Leinwand verwendet u.a. auch Jean-Jacques Annaud in seiner Eco-Verfilmung *Le nom de la rose*.
- 37 Ursprünglich war Burt Lancaster für die Rolle des Molina vorgesehen.
- 38 Molinas Tendenz zur Ausschmückung wird bereits dadurch angedeutet, daß der Nazi-Film nicht schwarzweiß, sondern in Farbe 'erzählt' wird. Darüber hinaus unterlaufen dem 'unpolitischen' Homosexuellen auch ganz konkrete Ungenauigkeiten und Anachronismen (vgl. z. B. Schrader [Anm. 1] 61: seitenverkehrte Hakenkreuze).

Manfred Schmeling

Labyrinth-Künste

Intermedialität und Modernität eines Mythos

I

Labyrinth gehören heute zum Alltag. Ohne uns dessen immer bewußt zu sein, erfahren wir sie hautnah: als komplexe raumzeitliche Zwangssysteme im großstädtischen Straßen- und Menschengewirr, vor den unübersichtlichen Regalen eines Supermarktes kurz vor Ladenschluß, beim Gang durchs Museum, in der Universität... In den *Labyrinthes du vécu* - so der Titel einer 1982 erschienenen Studie über empirische (urbane) Labyrinth¹ - ist die sensorielle Erfahrung des physikalischen Raumes mit der Bewegung im sozialen 'Raum' aufs engste verknüpft²: *L'homme doit, dans notre société entassée et constructiviste, se déplacer dans un espace encombré d'obstacles pour satisfaire ses besoins d'errance, avec ou sans but: actes ou promenades*. Labyrinth sind darüber hinaus Konstruktionen, die in den Köpfen von Künstlern entstehen. Als Kunstprodukte haben sie ihre eigene zweitausend Jahre alte Überlieferungsgeschichte - von den ersten Zeugnissen der Legendenbildung bis zur Rezeption im 20. Jahrhundert. Und es ist in Anbetracht der überragenden Bedeutung, die das Labyrinth als Chiffre für unsere komplizierte - in mancher Beziehung katastrophale - Moderne nach und nach gewonnen hat, nur folgerichtig, wenn seine Präsenz nicht auf eine Kunstart begrenzt bleibt, sondern über sämtliche, auch nicht-künstlerische, Medien sich erstreckt. Wir begegnen ihm unter anderem in anspruchsvoller Literatur, in Verfilmungen (*The Shining*, *Der Name der Rose*), Zeichnungen und Gemälden, Gebrauchstexten (z.B. Werbung) - bis hin zum Cartoon (Abb. 1). An einem einzigen Paradigma wird auf diese Weise das komplette triadische Interaktionsprinzip transparent, das jeden kulturellen Prozeß auszeichnet: nämlich die zwischen sprachlichen Texten bestehenden Beziehungen, die Bild-Bild-Beziehungen sowie die sogenannte 'Wechselseitigkeit' der Künste. Obschon wir uns im folgenden ausschließlich auf intermediale Probleme - Analogiewirkungen, direkte Filiationen, Mischgattungen - konzentrieren wollen, gilt es, die Tatsache ins Bewußtsein zu heben, daß Intertextualität und Intermedialität offenbar keine unabhängige Existenz voneinander haben. Allein die spektakuläre Steigerungsrate intertextueller und intermedialer Prozesse im 20. Jahrhundert, der produktive Umgang mit eigenen oder fremden Prätexten bzw. Kunstwerken, läßt auf gemeinsame historische Bedingungen schließen: Man kann hier beispielsweise an technisch-ökonomische Vorgänge denken - im Zeitalter der Reproduzierbarkeit ergeben sich 'déjà-vu'-Phänomene fast zwangsläufig - oder an gesellschaftlich bedingte Veränderungen des Kunstbegriffs, insbesondere was die programmatischen Zielsetzungen und künstlerischen Praktiken der Avantgarden betrifft.

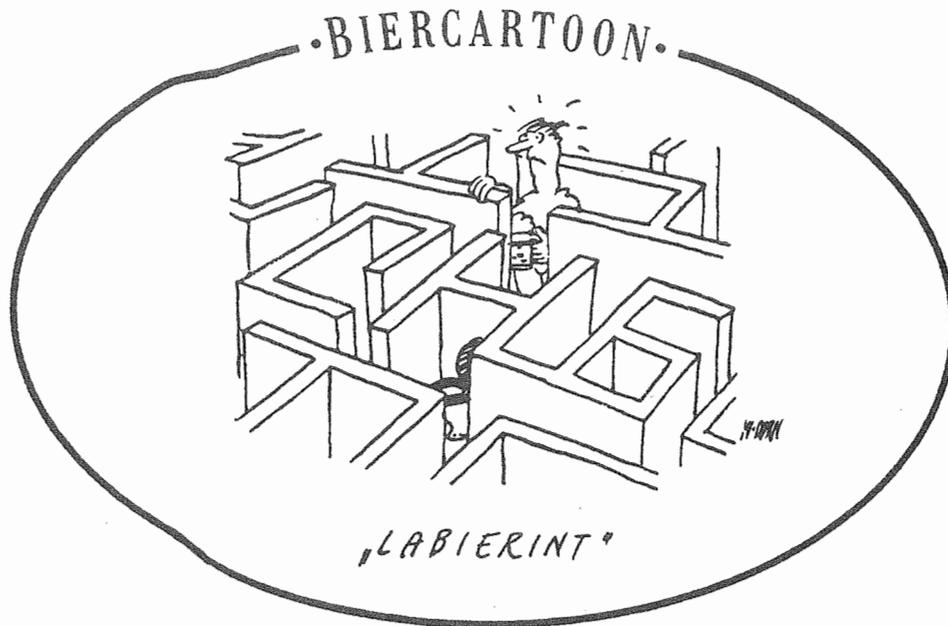


Abb. 1: Biercartoon der Firma Villacher (Österreich)

In diese Entwicklung sind, wie gesagt, die sprachlichen und visuellen Labyrinth-Präsentationen einzubeziehen. Bevor wir aber nach historischen Ursachen forschen, müssen wir auf die Eigengesetzlichkeit unseres Gegenstandes zu sprechen kommen, denn ganz offensichtlich besitzt er Vorteile, die zu intermedialen Gestaltungsvorgängen geradezu verführen. Ein frühes Beispiel (Abb. 2), eine Labyrinth-Abbildung in einer Regensburger Sammelhandschrift aus dem 12. Jahrhundert³, soll veranschaulichen, was gemeint ist: Das Labyrinth erscheint hier gleichsam in der Dreieinheit von Bild, bildhafter Struktur (oder Schema) und Text, wobei jede der drei Komponenten für sich auf den Mythos anspielt: die abstrakte Präsentation der labyrinthischen Struktur (spiralförmiges Umgangssystem), in ihrem Zentrum die Abbildung einer Kampfszene zwischen Theseus und dem Minotaurus und oberhalb der Darstellung, an die Kreisform des Labyrinths angepaßt, die Worte: *Cum Minothauro pugnat Theseus Laborinto*. Das Ganze steht am Ende einer Schrift über die Sieben Weltwunder. Die intermedialen Möglichkeiten des Mythos werden hier in exemplarischer Weise ausgeschöpft. Aus dem Zusammenspiel der Text-Bild-Elemente läßt sich hermeneutischer Gewinn erzielen: Die harmonische, "christianisierte Linienführung"⁴ des mittelalterlichen Labyrinth-Schemas, das in seiner Unilinearität den (göttlichen) Ariadnefaden gleichsam mitzuliefern scheint (denn in diesem Labyrinth ist ein 'Verirren' unmöglich), steht in spannungsreicher Beziehung zu der durch Text und Bild evozierten heidnischen Tradition.

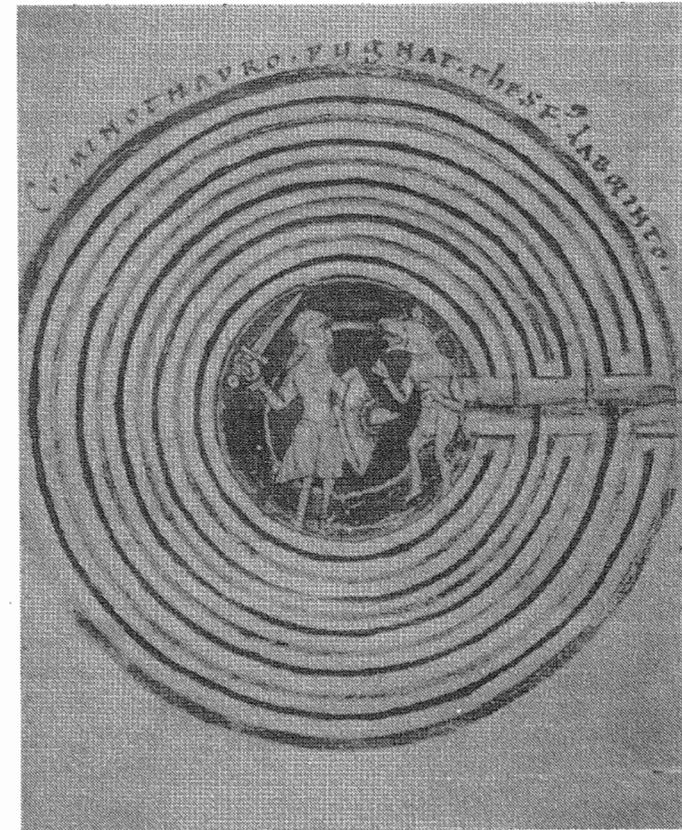


Abb. 2: Hermann Kern: *Labyrinth - Erscheinungsformen und Deutungen - 5000 Jahre eines Urbildes*, München (Prestel)1982, 165, Abb. 194.

Aus dem Gesagten folgt, daß die Labyrinth-Idee sich relativ problemlos vom einen auf das andere Medium übertragen läßt. Drei Faktoren, die solche Wechselbeziehungen begünstigen, sind vor allem festzuhalten: die schon dem Mythos innewohnende Dramatik der Fabula (S t o f f - Qualität), die davon abhängige symbolische Aussagekraft (Z e i c h e n - Qualität) sowie die Vorstellung von labyrinthischen Formen und Bewegungen (S t r u k t u r - Qualität). Was dem Mittelalter recht war, ist dem 20. Jahrhundert billig. Die semiotische Qualität des Musters ist dergestalt, daß wohl kein Bereich des modernen gesellschaftlichen und geistigen Lebens existiert, der nicht auch in Kategorien des Labyrinthischen erfassbar wäre. Das betrifft keinesfalls nur das Labyrinth als Zwangssystem, das heißt: nicht nur die negativen Seiten menschlicher Existenz, wie soziale Entfremdung, politische Unfreiheit, moralische 'Verirrungen' u.ä.m., sondern ebenso das Labyrinth als ästhetische Erfahrung, als Ort der Entdeckung, des Genusses, des Konsums. Längst literarisch ist die marktgerechte Labyrinthik städtischer Passagen. Walter Benjamin hat solche Erfahrungen unter anderem auf den Flaneur -

und das Paris Baudelaires - bezogen⁵: "Das Labyrinth ist die Heimat des Zögern- den. Der Weg dessen, der sich scheut, ans Ziel zu gelangen, wird leicht ein Laby- rinth zeichnen. So tut es der Trieb in den Episoden, die seiner Befriedigung vor- angehen." Der nächste Satz des Zitats enthüllt uns die typische Doppelwertigkeit des Musters: "So tut es aber auch die Menschheit (die Klasse), die nicht wissen will, wohin es mit ihr hinausgeht." Der soziale Befund bindet das Muster histo- risch an die kapitalistische Moderne.

Nun wäre aber wahrscheinlich die Faszination für das Labyrinth in den moder- nen Künsten nie so groß, wenn es nicht zugleich als Strukturmodell innovative Möglichkeiten des Gestaltens eröffnen würde⁶: "In der bildenden Kunst der Ge- genwart läßt sich eine zur Dichtung völlig zeitstilgleiche Entwicklung beobach- ten. Einmal besteht ein ähnliches, sich allmählich ermüdendes stoffliches Interes- se am Thema. Zum anderen ist das Labyrinth auch deshalb beachtet worden, weil es aus seinen Gestaltbedingungen einen abstrakten Zug mitbringt." Dieser "ab- strakte Zug" äußert sich bei Labyrinth-Dichtern wie Franz Kafka, James Joyce, Jorge Luis Borges, Alain Robbe-Grillet oder Michel Butor in dem Versuch, au- ßer vom Anekdotischen auch von den strukturellen Eigenschaften des Musters künstlerisch zu profitieren. Schon Kafkas Prosastück *Der Bau* (1924) liefert uns ein einzigartiges Beispiel dafür, wie die dargestellte Welt, der labyrinthische Angsttraum des Ichs, zugleich die Form des Erzählens in Mitleidenschaft zieht. Jenseits aristotelischer Wohlgeformtheit hat dieses moderne Erzählen durchaus noch 'Mimesis'-Funktion, denn nun übernimmt der Diskurs als von der erzählten Geschichte unterscheidbare Ebene gleichsam selber diese Aufgabe: Durch gestal- terische Mittel wie endlose Wiederholungen, Fragmentarismus, Paradoxie, Refle- xivität usw. kann der Künstler die innere oder äußere Welt als Labyrinth inter- pretieren⁷. Theodor W. Adorno hat den sozialen Indexwert solcher formalen Pro- zesse pointiert hervorgehoben⁸: "Gesellschaftlich entscheidet an den Kunstwer- ken, was an Inhalt aus ihren Formstrukturen spricht." Das Labyrinth ist in diesem Zusammenhang ein überzeugendes Paradigma, wenn man z.B. daran denkt, wie sehr die formale Geschlossenheit, die Symmetrie und Unilinearität mittelalterli- cher Labyrinth-Präsentationen dem christlichen Dogma verpflichtet waren. Im 20. Jahrhundert - und das kennzeichnet die radikalen Veränderungen innerhalb der Überlieferungsgeschichte des Musters selbst - bestätigt sich hingegen me- dienübergreifend immer wieder die Funktion des Labyrinths als Prinzip der De- zentralisierung, der offenen Form des Kunstwerks. Die Labyrinth-Gemälde Paul Klees beispielsweise, mit ihrer teils zum Bildrand hin offenen, teils unterbroche- nen labyrinthischen Linienführung können bis zu einem gewissen Grade durch- aus als visuelle Varianten zu den experimentellen Erzählverfahren moderner Ro- manciere gelten. Desgleichen wird man semantische Verknüpfungen, die auf dem manieristischen Prinzip der 'concordia discors' beruhen, in die Analogie ein- beziehen müssen. Hier kommt unter anderem die Mythologie zu ihrem Recht. Der Minotaurus, das aus Mensch und Stier zusammengesetzte, an die irrationale Seite unseres technischen Zeitalters gemahnende Monstrum, gehört nicht zufällig zum Repertoire dadaistischer oder surrealistischer Malerei und Dichtung (Arp,

Clerici, Picasso) - bis hin zur Neuauflage des Motivs bei Autoren wie Anais Nin, Dürrenmatt oder Butor. Der ängstliche Charakter des Labyrinthes, der schon die Manieristen faszinierte, garantiert ihm sein Überleben, seine sprachliche wie bildliche Allgegenwart im 20. Jahrhundert.

Wenn man im Zusammenhang mit den modernen Labyrinth-Künsten (und modernen Kunstarten überhaupt) von 'Manierismus' spricht - und für G.R. Hocke ist Daidalos, der Labyrinth-Schöpfer, geradezu der mythische Ahnherr des Manierismus⁹ -, so darf das natürlich nicht zu einer unhistorischen Betrachtungs- weise verleiten. Einerseits haben sich - nicht zuletzt unter Einfluß der Massenme- dien - innerhalb der Künste entscheidende Veränderungen vollzogen, anderer- seits sind die gesellschaftlichen und psychologischen Bedingungen nicht mehr dieselben. Darstellungen urbaner Sozialisation machen deutlich, welche enorme Bedeutung das moderne Großstadt-Erlebnis für gestaltmäßig verwirklichte Laby- rinth-Konzepte besitzt. Katastrophen-Erfahrungen und -Ängste haben heute al- lein schon deshalb eine andere Größenordnung, weil die Skepsis gegenüber tradi- tionellen Erlösungslehren zugenommen hat. Die soziale Entfremdung des Künst- lers und der damit verbundene Rückzug auf eine neue solipsistische Ästhetik, die moderne Technologie, die sich in Sprache und Bild als 'durchrationalisierte' La- byrinthik niederschlägt, der Einfluß psychoanalytischer und psychopathologi- scher Komponenten - alle diese Faktoren, die hier nur angedeutet werden kön- nen, liefern die Voraussetzungen dafür, daß die Labyrinth-Idee nicht nur als ma- nieristische Kunstübung, sondern auch als geistiges Konzept, Chiffre für histo- risch-gesellschaftliche Verhältnisse, neue Bedeutung gewinnt.

II

Dieselben Voraussetzungen liefern auch die methodische Legitimation dafür, daß man einen Paul Klee mit Franz Kafka vergleichen kann. Jenseits genetischer Ab- hängigkeiten begründen sie Analogien, vergleichbare Entwicklungen in Bild und Text, und zwar sowohl auf der 'signifiant'- als auch auf der 'signifié'- Seite der künstlerischen Aussage.

Wir wollen diesen Analogiegedanken konkretisieren. Paul Klees Labyrinth- Bilder, auf die sich die Forschung bislang kaum systematisch - und schon gar nicht im intermedialen Zusammenhang - eingelassen hat, scheinen uns eine der Literatur entsprechende Entwicklung anzuzeigen. Die nicht als 'Serie' entstande- nen, jedoch strukturell und thematisch eng miteinander verwandten Aquarelle bzw. Ölbilder - *Labyrinth der Gartenstadt* (1919), *Kleines Labyrinth* (1939), *Labyrinthische Landschaft* (1939), *Labyrinthischer Park* (1939), *Zerstörtes La- byrinth* (1939)¹⁰ - schöpfen vor allem aus den Abstraktionsmöglichkeiten des Musters. Dies scheint in dem frühen Beispiel, dem *Labyrinth der Gartenstadt*, noch nicht so deutlich; man erkennt noch gegenständliche Einzelheiten, Treppen, Umzäunungen, hausartige Konstruktion, Markisen - aber auch Kreuze, die an Friedhof und Tod gemahnen. Die Komposition wirkt dennoch als ein Ganzes, als

Netz, das die Bildfläche in ausgewogener, wenn auch komplexer Weise strukturiert. In Anlehnung an moderne literarische Erzählweisen könnte man hier von einer 'Verabsolutierung' des Labyrinthischen sprechen: Keines der auf den fünf Bildern präsentierten Labyrinth lenkt das Auge auf ein Zentrum, einen Schwerpunkt hin, und die Strukturen und Farben führen nach allen Richtungen hin aus dem Bild heraus. Daß diese Form der "labyrinthischen" Vernetzung zu den "Kleeschen Strukturmodellen" zähle, behauptet Arnold Gehlen mit Blick auf ein anderes Bild - *Weg zur Stadtburg* (1937) -, und er wirft damit, ohne sich dessen offenbar bewußt zu sein, ein schwerwiegendes Problem auf¹¹. Denn da natürlich kein Klee-Bild die ursprüngliche, historische Labyrinth-Form aufweist, entstehen entsprechende Zuordnungen zunächst einmal nur assoziativ beim Betrachter. Es ist also ein besonderer hermeneutischer Eingriff, wenn der Maler von sich aus das, was man ebenso als 'Komposition', 'Zerbrochene Buchstaben' usw. betiteln könnte, ausdrücklich mit dem ja auch mythologisch befrachteten Begriff des 'Labyrinths' bzw. des 'Labyrinthischen' verbindet. Auf diese Differenz sollte man, um Klischeebildungen oder gar Mißverständnisse zu vermeiden, in der Auslegungspraxis achten¹².

Denselben Vorbehalt kann man beispielsweise auch gegenüber Kafka-Interpreten erheben, die häufig mit der Labyrinth-Metapher operieren, ohne sich die Frage vorzulegen, inwieweit der Dichter das Muster bewußt als produktionsästhetischen und/oder hermeneutischen Faktor eingesetzt hat. In der Fragment gebliebenen Erzählung *Der Bau* ist letzteres unzweifelhaft der Fall. Das Labyrinthische wird hier nicht nur in seinen (zumeist mythologisch schon vorgegebenen) ambivalenten Funktionen thematisch, unter anderem als *Krone aller Bauten*, aber auch als *Pein, die es zu überwinden gilt*¹³, sondern diktiert darüber hinaus den Darstellungsvorgang, den narrativen Diskurs. Der für den modernen Entfremdungsprozeß so bezeichnende Subjektivismus der Darstellung wird unmittelbar in der Erzählperspektive greifbar. Weil sich das Labyrinthische gleichsam in den Köpfen der Erzähler eingerichtet hat, also bewußtseinsmäßig allem Tun und Lassen schon immer vorgelagert ist, kommt es auch zu keinem emanzipatorischen Prozeß, zu keiner wirklichen Entwicklung der Geschichte. Exemplarisch in diesem Sinne ist die isolierte Situation des animalischen, unterirdischen "Ich"-Erzählers - ein von Selbstzweifeln geplagtes Wesen, das über die Ränder seines inneren und äußeren Labyrinthes nicht hinauszublicken vermag. Das Resultat ist eine sich perpetuierende labyrinthische Denkbewegung, die zu Lasten des Handlungsmäßigen und des Konkret-Anschaulichen geht. Wie zahlreiche andere moderne Dichter besinnt sich auch Kafka auf die Strukturqualitäten des Labyrinthischen, freilich in einer die klassische oder naturalistische Integrität der narrativen Gattung bedrohenden, d.h. zum Fragmentarischen, zur Dissoziation, zur Offenheit drängenden Form.

Offenheit und Prozeßhaftigkeit sind Konstituenten, die die gesamte Moderne betreffen. "Das Kunstwerk wird der Idee nach nicht mehr fertig", schreibt Arnold Gehlen¹⁴. Daß "der Künstler sich an der 'Spur' seines eigenen Handelns wieder zurückinspiert", bestätigt Paul Klee in einem *Essay über die moderne Kunst*¹⁵,

der schon vor 1924 entstanden ist. Seine Schrift erfaßt im Prinzip auch aktuelle sprachkünstlerische Phänomene, wenn dort gegen "die vielen Kritik übenden Realisten" das Recht auf "Komposition" oder "'Deformation' der natürlichen Erscheinungsform" geltend gemacht wird. Der moderne Künstler "fühlt sich an diese Realitäten nicht so sehr gebunden (...) Denn ihm liegt mehr an den formenden Kräften als an den Form-Enden". Das Labyrinthische, auch in seiner organisch-spiraloiden (sich ins Unendliche verlängernden) Form, steht im Dienste dieser 'work in progress'-Ästhetik, die bei Klee zugleich eine schöpfermythologische Komponente besitzt: "Der Genesis Dauer verleihend"¹⁶. Beide Elemente des Labyrinths, das organisch-kunsthafte und das künstlich-kunsthafte, treffen in den labyrinthischen Garten- und Parklandschaften Klees aufeinander. Nur das *Zerstörte Labyrinth* (Abb. 3), das auf zinnoberrotem Grund mysteriöse Schriftzei-

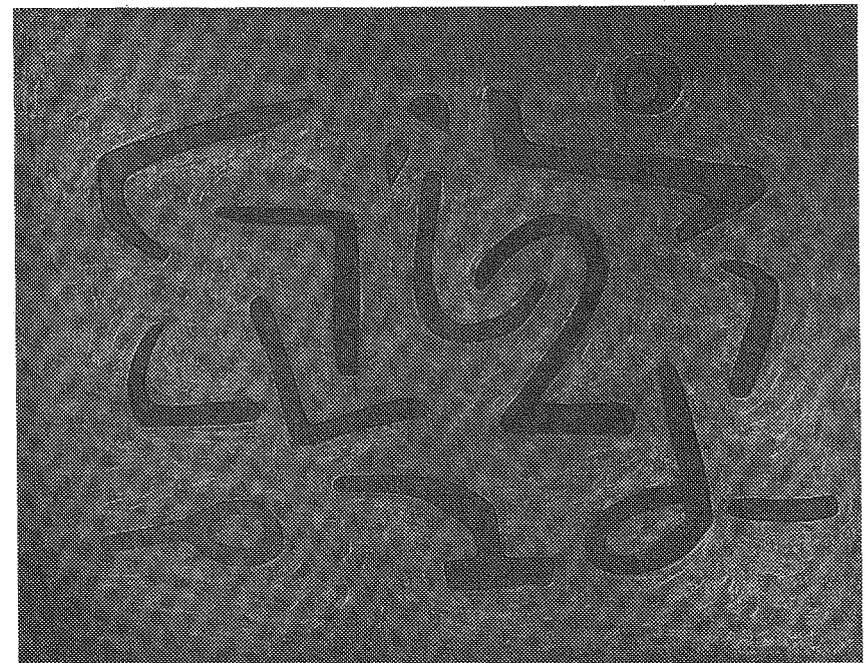


Abb. 3: Reproduktion der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Auch in: Jürgen Glaesemer: *Paul Klee - Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*, Bern 1976.

chen wiederzugeben scheint, läßt von dieser ursprünglichen Natur-Kultur-Dichotomie des Labyrinthischen nicht mehr viel vermuten. Wie kaum ein anderes, läßt dieses Labyrinth zur Sinnsuche ein. Als zerstörtes weist es in negativer Reflexion auf sich selbst und auf die Tradition zurück, in der es steht. Der symbolhafte Bezug zur grünen Natur, der z.B. in dem wenig früher geschaffenen *Labyrinthischen Park* noch deutlich enthalten ist, die verbindenden Linien zwischen den

Teilelementen, die versöhnlich stimmende Vernetzung des Ganzen - alles das ist im doppelten Sinne des Wortes 'aufgehoben' in dieser Darstellung: Ein geborstenes Labyrinth, das seinen eigenen Form- und Symbolgehalt ironisch in Frage zu stellen scheint, aber immerhin noch kunstbiographische Assoziationen erweckt. Die Formfragmente erinnern an Buchstaben, Zahlen oder musikalische Notationen, Zeichen also, die Klees Bilder von jeher mitbestimmt haben. Ein Jahr vor dem Tode des Malers erscheint dieses künstlerische Selbstzitat wie eine Bestandesaufnahme. Wieder drängt sich die Parallele zu Kafkas *Der Bau* auf. Auch hier stellt sich der Künstler selbst dar, nun allerdings in allegorischer Form: der *Bau* als das Lebenswerk; der *alte Baumeister* (Daidalos), das heißt der Dichter, legt sich über seine Arbeit Rechenschaft ab, in einer fragmentarischen Erzählung, kurz vor seinem durch Krankheit bedingten frühzeitigen Tod.

Von Paul Klee wird ein Ausspruch überliefert, der im gegebenen Zusammenhang zu denken gibt¹⁷: *Je schrecklicher diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst.* Dem Labyrinthischen als strukturellem Phänomen kommt in diesem modernen Abstraktionsprozeß, wie man sah, eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu. Sozialpsychologisch kann man freilich noch einen anderen Akzent setzen und die insbesondere bei Klee auffällige Häufung des Labyrinth-Motivs im Jahre 1939 mit der persönlichen Situation des Künstlers als Nazi-Verfolgter, mit der schweren Krankheit, mit Kriegsbeginn in Verbindung bringen. Aber zu recht wurde in einem Kommentar betont, daß Klees Labyrinth-Bilder "mitnichten unmittelbare Repliken" sind, sie sind "nicht moralisierend"¹⁸. Ihre soziale Komponente beziehen sie, und das gilt mutatis mutandis auch für die literarischen Labyrinth-Kafkas, vor allem aus den Gestaltungsvorgängen selbst.

III

Wir wollen uns nun dem wirkungsgeschichtlichen Aspekt unseres Problems zuwenden. Zu entscheiden, wo und wie Transpositionen vom Text zum Bild bzw. vom Bild zum Text konkret stattgefunden haben, ist in Anbetracht der Präsenz des Labyrinths in allen Kunstarten, im kulturellen Raum überhaupt, keine einfache Aufgabe. Es lohnt sich aber, in diesem Zusammenhang zunächst einer Filiation nachzuspüren, die im Umfeld des Surrealismus ihren Anfang nimmt und uns bis zu einem Filmszenario von Michel Butor und André Villers - *Picasso-Labyrinth* (1986)¹⁹ - führen soll. Wir müssen dazu noch einmal auf die mythologische Vorgeschichte des Labyrinths zurückkommen, insbesondere auf den Minotaurus. Seine Rolle im Mythos ist außerordentlich komplex: Als das mysterium tremendum im Zentrum der labyrinthischen Anlage symbolisiert er in der Vorstellung der Antike das Todesreich und, da Theseus ihn besiegt, zugleich den Übergang zu neuem Leben. Als das Produkt einer sodomitischen Liebe, der Vereinigung zwischen der Minos-Gattin Pasiphae und dem Poseidon-Stier, ist er die Verkörperung ungezügelter Triebhaftigkeit. Und schließlich verdankt sich seine Existenz dem artistischen Genie des Daidalos, der durch die Konstruktion der

hölzernen Kuh das sexuelle Erlebnis überhaupt erst möglich machte. Tod und Leben, Eros und Gewalt, Mensch und Tier, Natur und Kultur (Kunst) - das sind Paarungen, für die sich gerade die surrealistische Bewegung engagieren konnte. Der Minotaurus selber in seiner hybriden, in sich widersprüchlichen Gestaltbarkeit mußte ebenso wie die labyrinthische Konstruktion als Produkt der 'intelligence retorse' des Künstlers dem kombinatorischen Geist dieser Kunststeppe entgegenkommen²⁰. Zu den Bildern, die ausdrücklich (Titel) die alte Sage interpretieren, zählt André Massons *Der Irrgarten des Daidalos* (1939)²¹. Nicht die Windungen oder strukturellen Versatzstücke des Labyrinths beherrschen (wie z.B. bei Klee) dieses Gemälde, vielmehr sind auf rotem Feuergrund bizarre Gegenstände und Wesen um eine technische Konstruktion versammelt, die im gegebenen Kontext an einen Minotaurus mit aufgerissenem Maul erinnert. Stierkopfförmige Gebilde mit Skelett, Totenschädel, Muschellabyrinth: Attribute einer unheimlichen, aggressiven Traumwelt, in der Mythos und Psychoanalyse eine eher intellektuell als ästhetisch überzeugende Verbindung eingehen. (Masson hat bestimmte Freud-Motive wie *Gradiva* auch direkt gestaltet.) In dieselbe irrationale Welt gehört Fabrizio Clericis *Der Minotaurus klagt seine Mutter öffentlich an*²², ein Bild, das labyrinthisch-babylonische Architekturphantasie durch moralisierende Interpretation ergänzt.

1933 wurde in Paris unter der Leitung des Schweizer Verlegers Albert Skira eine neue surrealistische Zeitschrift geboren, die den Namen *Minotaure* trägt. Schon die Tatsache, daß sie als "Revue artistique et littéraire" ikonographische und literarische Produktionen unter demselben Minotaurus-Symbol vereinigte, ist ein weiterer Beleg für die vermittelnde Funktion des Mythos. Eine sichtbare künstlerische Konsequenz ist indes die Umschlaggestaltung: In der Zeit zwischen 1933 und 1939 entstehen zwölf Abbildungen, die den Kopf des Stieres präsentieren, jeweils angefertigt von Picasso, Duchamp, Miró, Dali, Matisse, Magritte, Ernst, Masson u.a.²³. Diese Entwürfe mit ihren surrealistischen Individualstilen, durch die auch der Name *Minotaure* graphisch mit einbezogen wird, wären allein eine Untersuchung wert. Uns kommt es im gegebenen Zusammenhang aber auf etwas anderes an: Der erste Entwurf (1933) stammt von Pablo Picasso (Abb. 4), also demjenigen Künstler, dessen Schaffensprozeß von Darstellungen des Stiermenschen entscheidend mitgeprägt wurde. Während Stiermotive im allgemeinen bei Picasso schon zu Beginn des Jahrhunderts auftauchen, stellt die Titelcollage - sie war eine Auftragsarbeit - eine mythologische Variante dar, zu der er offenbar erst durch das surrealistische Umfeld angeregt wurde²⁴. Schon diese erste Nummer der Zeitschrift, mit weiteren Minotaurus-Zeichnungen Picassos im Innern des Bandes, entspricht ganz dem Prinzip surrealistischer Ausstellungen²⁵: "où le texte, théorique ou lyrique, et l'image se répondent et s'enrichissent mutuellement." Obschon der Künstler das ursprüngliche Motiv in freier Gestaltung verarbeitet und ergänzt, finden wir auch hier die typischen Dichotomien wieder: Lebenskraft und Tod (*Minotaurus von Jüngling erdolcht*), Eros und Gewalt (*Minotaurus, Frau vergewaltigend*), Natur und Kultur (*Bildhauer, Modell und Bacchantengruppe*)²⁶ usw.²⁷: "Ohne die geistige Herausforderung des Surrealis-

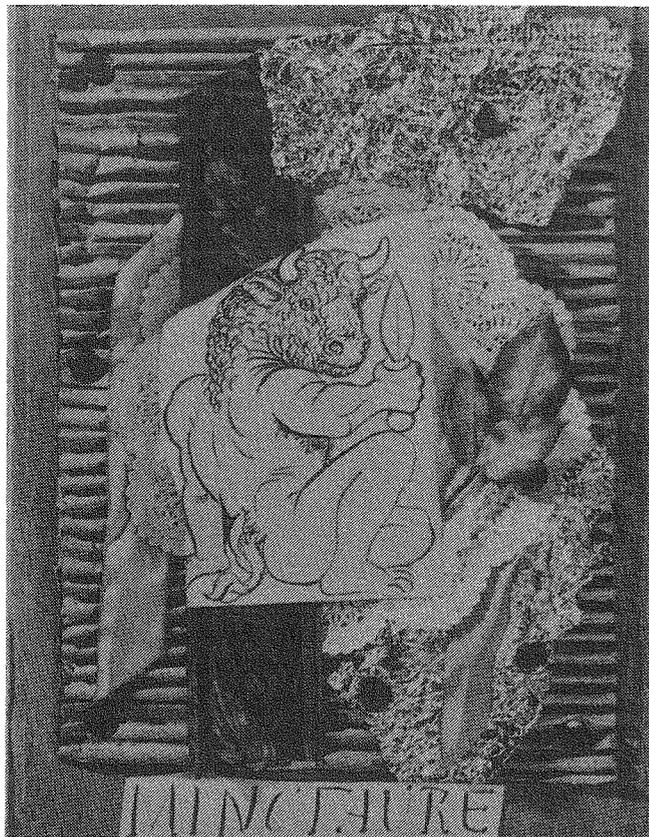


Abb. 4: *Der Surrealismus in Wort und Bild 1919 - 1939*. Text von Gaëton Picon. Aus dem Französischen von Knud Lambrecht, Lausanne (Skira)1976, 159.

mus-Milieus in Paris hätte es für Picasso keine derart intensive Auseinandersetzung mit dem Mythos, keine *Minotauromachie* gegeben. Ohne das dabei erarbeitete Instrumentarium wäre *Guernica* nicht denkbar, auch wenn die Entstehung des Bildes einer ganz anderen, plötzlichen Herausforderung bedurfte, die nicht den Avantgarde-Künstler, sondern den Spanier Picasso, den Patrioten und Republikaner betraf." Man muß sich freilich darüber im klaren sein, daß ein in die spanische Arena verpflanzter oder die brutale Gewalt des Bürgerkrieges verkörpernder Stier zum Labyrinth der alten Sage nur noch auf sehr unsicheren Spuren zurückführt. Jacques Prévert kann in einem heiter-ironischen Prosa-Stück - *Eaux fortes de Picasso* (1944) - diese Filiation noch einmal aufgreifen, indem er sich ganz konkret an die frühe Minotaurus-Serie hält. Die im Bild zur Synthese erstarrte Handlung wird unter Préverts spitzer Feder neu erzählt und zugleich persifliert. Dabei geht es ihm offenbar weniger um Mythenparodie als um die Entlarvung bestimmter, von Picasso mit Vorrang gestalteter Deutungsmuster. Auf wenig zimperliche Weise wird vor allem die erotische Komponente - hier

sind es die (leichten) Mädchen, die den Minotaurus verführen - aus den Bildern herausgelesen²⁸: *Et peut-être qu'il pense malgré tout à quelque chose puisque malgré tout il y a quelque chose d'humain qui remue en lui et peut-être alors qu'il pense tout simplement et tout naturellement: je bande, donc je suis!*" Préverts kurzer Text mag im Ton frivol sein - er ist aber jedenfalls auch ein Zeugnis für den ambivalenten Stellenwert, den der Minotaurus in der künstlerischen Praxis der Moderne besitzt. Während in vielen Bildern Picassos das Monströse zugunsten von Rauschzuständen und naturgegebener Triebhaftigkeit zurückgenommen scheint - die Psychoanalyse dürfte solche Interpretationen begünstigt haben - gerät in einem Werk wie *Guernica* Zeitgeschichte zur Horrorvision.

Daß nun auch Michel Butor ein ganzes Filmszenario veröffentlicht hat, welches den Titel *Picasso-Labyrinthe* trägt (und zu dem André Villers die aus Picasso-Reminiszenzen zusammengesetzten Photomontagen schuf)²⁹, muß nicht erstaunen. Der spanische Maler, der wie kein anderer Künstler unserer Zeit Mythos und Moderne in einer Synthese zu vereinen wußte, ist in einem Werk, das ihn selber in die Nähe des Mythos rückt, ihn im wörtlichen Sinne zur modernen 'Legende' macht, gar nicht schlecht aufgehoben. Die Ereignisse der Labyrinth-Sage haben in diesem Szenario doppelte Funktion: Einerseits liefern sie so etwas wie einen symbolhaften 'plot' für die dargestellten historischen, psychologischen und künstlerischen Realitäten - Bild und Text folgen dem Werdegang des Künstlers von der Geburt bis zum Tode im Jahre 1973 -, andererseits gehört der Mythos, vor allem in der Gestalt des Minotaurus, zum tatsächlichen Repertoire jener Picasso-Bilder, die uns der Text in einer Art *musée imaginaire* vorstellt. Der Traum Malraux', die Zusammenstellung der Kunstwerke nicht dem Zufall zu überlassen, sondern eine in sich bedeutungsvolle bzw. ideale Ordnung zu schaffen, wird hier mit Hilfe von vermittelnden Gestalten wie dem professoralen *Explicateur* oder der etwas elegischen *Narratrice* - die leicht als Ariadne wiederzuerkennen ist - versuchsweise in die Tat umgesetzt. In Butors Werk ist das Labyrinth, anders als zum Beispiel bei Klee, noch intakt. Die Gitter des Magazins dieses imaginären Museums schließen und öffnen sich von Station zu Station, von einer historischen bzw. künstlerischen Periode zur anderen, wobei Text- und Bild-Montage - wir vernachlässigen vorläufig die Regieerläuterungen für die Filmfassung - gegenseitig aufeinander verweisen. Das labyrinthische Gitterwerk beispielsweise, das in einigen Photos Motive aus der künstlerischen Praxis Picassos (häufig Stierköpfe) überspannt und dadurch verfremdet, erscheint wie das visuelle - strukturelle - Echo des Konzeptes eines *Musée des errances*³⁰. Auch auf thematischer Ebene, etwa in den Kapiteln *La danse des cornes* und *La piège aux femmes*, orientiert sich Butor am Labyrinth-Muster, wobei die symbolische Gleichschaltung von Mythos, Leben und Werk teilweise recht forciert wirkt. Alle drei Ebenen findet man in der folgenden von der Erzählerin gesprochenen Passage - die auf Picassos Verhältnis zu Frauen, aber auch auf Kriegserlebnisse anspielt - zu einem synkretistischen Bild verschmolzen³¹: *Tous les murs tremblaient quand il s'est enfui le long de mon fil, le cirque tout entier s'était effondré, c'était un gouffre noir comme une orbite dans une crâne, communiquant avec*

les enfers où je suis sûr que notre père tremblait aussi. Et mon héros ne me regardait plus (...) et c'est dans les bras de Phèdre qu'il s'est précipité; c'est avec elle qu'il est retourné vers Athènes ou plutôt Paris; (...).

Die in diesem Filmszenario vorherrschende Perspektive, die Art und Weise, in der dem Maler durch Wort und Bild ein weiteres Denkmal errichtet wird, verraten deutlich die Subjektivität des Interpreten. Denn Michel Butor, der unter anderem ein Buch über *Les mots dans la peinture* (1969)³² und einen der repräsentativen Labyrinth-Romane dieses Jahrhunderts - *L'emploi du temps* (1957)³³ - geschrieben hat, verknüpft mit dem Picasso-Portrait deutlich eigene Interessen. Es würde hier zu weit führen, die entsprechenden kunstgeschichtlichen und literarischen Grundlagen genauer zu analysieren. Was Butor z.B. dem Labyrinth-Dichter James Joyce verdankt, oder wie der Mythos in *L'emploi du temps* als Strukturmuster funktioniert, wie in diesem Roman Zeit- und Raumlabyrinth ineinander greifen, wie der fiktive Autor Revel daidalische und theseische Elemente in sich vereinigt, daß auch er den weiblichen Wesen wie Mythen begegnet (Ann Bailey als Ariadne, ihre Schwester Rose als Phèdre³⁴), daß schon in diesem Roman (fiktive) filmische und bildkünstlerische Darstellungen der alten Sage den hermeneutischen Prozeß des Ganzen beeinflussen ... Alles das sei hier nur andeutungsweise erwähnt, um die Komplexität derartiger Zusammenhänge etwas zu illustrieren. Butors Picasso-Exegese - das zeigen solche Prae-Texte - ist immer auch Selbstzitat. Ähnliches beobachtet man beim Kunsthistoriker Butor, der über bestimmte, schon benutzte Materialien aus dem Zettelkasten der Überlieferung neu verfügt. Beispielsweise, wenn er vom Picasso-Labyrinth zu Breughels *Sturz des Ikarus* (1558) zurückschwenkt, einem Bild, das freilich thematisch nahe liegt und in *Les mots dans la peinture* bereits analysiert wurde³⁵. Kein Zweifel also, daß die von *Explicateur* in *Picasso-Labyrinthe* abschließend formulierte Kunsttheorie auf Butors eigenes Werk übertragen werden kann³⁶: *Si les états derniers n'annulent pas les précédents, ne les remplacent pas, mais s'y ajoutent, c'est parce que Picasso considère que lui même ne peut exclure les peintres qui l'ont précédé, d'où l'importance que revêtent chez lui la citation, les pastiches et le commentaire. Son art témoigne d'une relation nouvelle avec le passé, avec le musée et l'histoire de l'art.* Butors Filmszenario ist sicherlich ein besonders anschauliches Beispiel dafür, wie sehr die Interaktion der Künste und *l'intégration à l'œuvre d'art de sa propre historicité*³⁷ gemeinsam das Bild der kulturellen Moderne bestimmen. Den Stellenwert, den insbesondere der Labyrinth-Mythos in diesem Zusammenspiel einnimmt, galt es herauszuarbeiten.

Zu dem gleichen Ergebnis kommt man bei einer Untersuchung von Friedrich Dürrenmatts *Minotaurus-Ballade*³⁸. Wiederum läßt sich der intertextuelle und intermediale Weg des Labyrinthes bis zu den Anfängen des künstlerischen Schaffensprozesses zurückverfolgen. Eine Station auf diesem Weg ist die Erzählung *Der Winterkrieg in Tibet*, in der die vom Labyrinth-Mythos getragene Schilderung eines Dritten Weltkrieges zeitgeschichtlich bedingte Ängste widerspiegelt. Deutlicher als der Dichter akzentuiert der Zeichner Dürrenmatt die groteske Seite der Labyrinth-Erfahrung. Die unter anderem in den *Theaterproble-*

men lancierte These, daß die heutige Welt in ihrer Irrationalität und katastrophalen Beschaffenheit nur noch als Komödie dargestellt werden könne, scheint der Künstler in *Labyrinth I: Der entwürdigte Minotaurus* (1958)³⁹ gleichsam in die Bilder-Sprache übersetzt zu haben. Der Knabe, der da von den Wänden des Labyrinths herab auf den Minotaurus uriniert, zielt an einer theseushaften Lösung des Problems gewiß vorbei. Ikonographie und Text der jüngsten Bearbeitung des Themas - *Minotaurus* (1985) - zeigen hingegen wieder eine Rückverwandlung ins Märchenhafte und Dionysische: In der Ballade vom liebenden, tanzenden, tödenden und schließlich sterbenden Monstrum entwickelt der Künstler (und der Leser) so etwas wie Sympathie und Mitleid für die mit keinem klaren Bewußtsein, keiner Kritikfähigkeit ausgestattete - zum Teil menschliche, aber vom Menschen geächtete - Kreatur. Thema und Struktur der Erzählung sind in den kommentierenden Zeichnungen vor allem intellektuell nachempfunden: ein Spiel von Wiederholungen, Reflexionen, Verwechslungen von Sein und Schein. Einen Theseus, der die Stiermaske trägt, erkennt der Minotaurus nicht als seinen Feind: In den Echokammern und Spiegelungen dieses Labyrinths verflüchtigen sich Mensch und Tier ins Ununterscheidbare ...

Dürrenmatts Labyrinth-Konzept zeigt philosophische bis moralisierende Tendenz. Die heutige Welt als Labyrinth zu durchschauen, den Minotaurus im Menschen zu erkennen - das ist seine Botschaft an den Leser und Betrachter. Auch ein Gemälde wie *Die Katastrophe* (1966) oder die als Irrenhaus präsentierte Welt der *Physiker*⁴⁰ sind letztlich nur unterschiedliche Manifestationen derselben Grundidee: Unser Industriezeitalter läßt die Apokalypse zur Realität werden. Durch den zeit- und gesellschaftskritischen Gebrauch des Musters wird zugleich die expressionistische Tradition einer Mythisierung des technischen Fortschritts reaktiviert. Insbesondere die Darstellung des urbanen Unheils, des Leidens an der städtischen Sozialisation, ist typisch für diese Tendenz. Im Unterschied zu Dürrenmatt, der in seinen Labyrinth- und Minotaurus-Zeichnungen die Ebene der Mythologie eigentlich kaum verläßt - der Zeitbezug erscheint gleichsam erst aus der 'erhellenden' Perspektive literarischer Verarbeitungen des Motivs - setzt der u.a. von Trakl und Heym beeinflusste Christoph Meckel die apokalyptische Dimension des Labyrinthischen unmittelbar auch in zeitkritischen bildkünstlerischen Darstellungen von Urbanität um. Das Bild *Im Labyrinth der Städte* (1960)⁴¹, eine zum Zyklus *Die Stadt* gehörende Radierung, visualisiert besonders die zerstörerische Komponente des Musters: die Schiefheit der Gebäude, die sich auflösenden, fragmentarischen (Werbe-)Schriftzeichen, der einsame Bettler im Gewühl der Masse. Dieser Vision eines menschenvernichtenden urbanen Zwangssystems gibt Meckel zum Beispiel in dem Gedicht *Jasnandos Nachtlied* Ausdruck, wo das Städtische, der *Moloch*, nicht nur Teil einer ansonsten vielleicht erträglichen Welt ist, sondern synekdochisch die ausweglose Situation des entfremdeten einzelnen spiegelt⁴²: *Und Abstieg, Ödnis, Unterwelt in allen Städten durch die ich/kam auf meiner Wanderung nach Babylon-City ...*

Aus Gründen der (relativen) Vollständigkeit sei abschließend eine weitere Form der Interaktion literarischer und bildnerischer Labyrinth-Konzepte wenigstens erwähnt: die 'konkrete Dichtung'. Wenn Max Bense feststellt, daß "das ideale konkrete Gedicht (...) nicht nur seine Syntaktik, sondern auch seine Semantik radikal ins Visuelle"⁴³ verlagert, so scheint diese Idealität im Labyrinth-Schema als strukturellem und semiotischem Modell schon vorprogrammiert. In der konkreten Dichtung wird die als Denkfigur und Strukturfaktor an sich abstrakte Labyrinth-Vorstellung wieder 'konkret'. Das ist durchaus kein Widerspruch: die visuelle Versinnlichung akzentuiert gerade den Produktcharakter, die konkrete (ästhetische, pragmatische usw.) Verwendbarkeit des abstrakten Schemas. In der Moderne bezeugt allein schon die Tatsache, daß man von 'Text'-Labyrinthen sprechen kann, diesen Befund. Umweghafte, kombinatorische (collageartige) Strukturen aufweisende Erzählformen (z.B. bei Alain Robbe-Grillet oder John Barth) sind nicht nur sprachliche, sondern bis zu einem gewissen Grade auch visuelle Materialisierung kompliziert-labyrinthischer Prozesse im Raum. Nun sind mit 'konkreter Dichtung' freilich zunächst einmal nur kürzere Darstellungen gemeint. Als ein konkretes Gedicht im engeren Sinne kann ein Text von Paul Wühr gelten, in dem das mit einem barocken Schriftlabyrinth vergleichbare visuelle Labyrinth zugleich den ästhetischen Prozeß des Machens und die syntaktischen Möglichkeiten der Sprache reflektiert: *IM LABYRINTH an den linken oder rechten Wörtern entlang*⁴⁴. Es handelt sich hier um die Fortsetzung der Stadt-Thematik mit anderen Mitteln. Das urbane Labyrinth (in diesem Fall *München*) wird auf den Ebenen des sprachlichen und des visuellen Ausdrucks gleichsam noch einmal nachgestellt, wobei das visualisierte Strukturmuster des Labyrinthischen (verschiedene Anfänge, Fragmentarismus, Wiederholung, logische Inkompabilitäten usw.) die normale Syntax und Semantik der Sprache zwangsläufig außer Kraft setzt. Die gegenseitige Durchdringung ikonischer und lingualer Mittel führt zwar zu einem gewissen Informationsüberschuß, auf der anderen Seite wird jedoch dadurch das Muster in seiner ästhetischen bzw. konstruktivistischen Funktion besonders hervorgehoben. Letzteres erinnert in der Tat an kubistische Grundprinzipien⁴⁵: "There is no clearer working out of a cubist ideology than concrete poetry. In fact the very prevalence of the concrete motif in twentieth-century artistic theory reflects the new possibility of considering the work a thing in itself, not merely a sign of a more important reality beyond it." Gleichwohl muß man, gerade was das Labyrinth betrifft, eine wesentliche Einschränkung machen. Wenn durch solche 'Konkretheit' auch der Dingcharakter der Kunst selber ins Blickfeld gerückt wird, so schließt doch dieser Prozeß die mimetische oder symbolhafte Funktion der Darstellung keineswegs aus. Ob man nun an urbane Labyrinth denkt, wie bei Wühr oder ob, wie in einem raffinierten Buchstabenlabyrinth von Paul de Vree (Abb. 5), die Mythologeme (*Tauros*, *Daidalos* etc.) auf ihre erotische Komponente hin erforscht werden (griechische Endsilbe -os für *eros*) - das Labyrinth weist stets über sich selbst als einer nur dinghaften

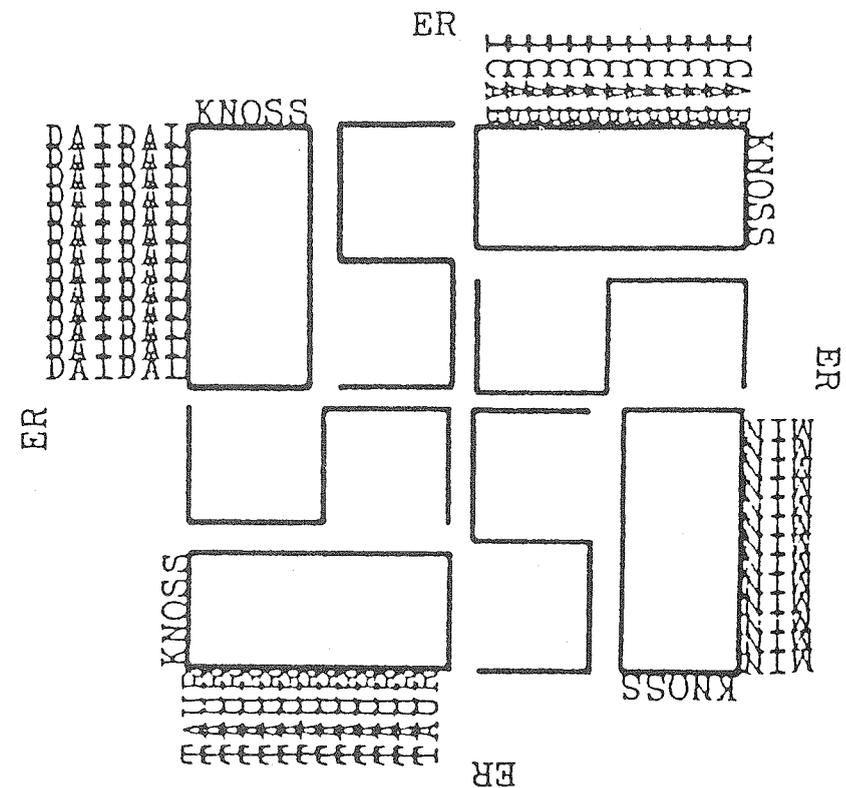


Abb. 5: Vgl. Wendy Steiner: *The Colours of Rhetoric - Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago and London 1982, 215.

ästhetischen Konstruktion hinaus. Auch in seiner Strukturqualität behauptet es sich vielmehr als Chiffre für die uns auf allen Ebenen des gesellschaftlichen und geistigen Lebens kompliziert oder gar bedrohlich erscheinende Welt. In dieser Doppelfunktion übt es nicht zuletzt eine besondere Anziehungskraft auf das intellektuelle Bewußtsein aus: Friedrich Dürrenmatt hat schon recht⁴⁷: "Wir können dem Labyrinth nicht entgehen. Ein Stoff, auf den wir einmal stießen, entläßt uns nie mehr. Wir bleiben in seiner Schwerkraft gefangen."

Anmerkungen

- 1 Abraham Moles/Elisabeth Rohmer: *Labyrinthes du vécu*, Paris 1982.
- 2 Ebd. 87.

- 3 Vgl. dazu Wolfgang Haubrichs: *Error inextricabilis - Form und Funktion der Labyrinthabbildung in mittelalterlichen Handschriften*, in: *Text und Bild*, hg. v. Ch. Meier und U. Ruberg, Wiesbaden 1980, 63 - 174; hier 138, und Hermann Kern: *Labyrinth - Erscheinungsformen und Deutungen - 5000 Jahre eines Urbilds*, München 1982, 165 (Abb. 194).
- 4 Vgl. Kern (Anm. 3) 140 - 141 und 156, Anm. 39.
- 5 Walter Benjamin: *Zentralpark*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I,2 der Werkausgabe, Frankfurt/Main 1980, 668.
- 6 Heinz Ladendorf: *Kafka und die Kunstgeschichte*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 23(1961), 293 - 326, sowie 25 (1963), 227 - 262; hier 25 (1963) 256.
- 7 Vgl. dazu umfassender vom Vf.: *Der labyrinthische Diskurs - Vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt/Main 1987.
- 8 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, VII: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1972, 342.
- 9 Vgl. Gustav René Hocke: *Manierismus in der Literatur - Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg 1978 (1. Aufl. 1959), 21 und 204.
- 10 Die Belege verdanke ich Stefan Frey von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Vgl. auch Jürgen Glaesemer: *Paul Klee - Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern 1976* (Abbildungen von *Labyrinthischer Park* und *Zerstörtes Labyrinth*).
- 11 Vgl. Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder - Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt/Main 1960, 175.
- 12 Problematisch scheint uns daher auch, wie Hans Holländer in einem ansonsten sehr substantiellen Beitrag zur Kunst des Surrealismus das Labyrinth-Modell interpretatorisch einsetzt: "Formen des Labyrinths" wäre im übrigen ein möglicher Titel sowohl für die Bilder von Max Ernst wie von Yves Tanguy." (Vgl. Hans Holländer: *Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode*, in: *Surrealismus*, hg. v. P. Bürger, Darmstadt 1982, 243 - 312; hier 298.)
Zur Unterscheidung zwischen "Labyrinth" und "Irrgarten" vgl. Kern (Anm. 3) 446: "Das Labyrinth als Ganzheitsfigur ist kaum transformabel. Variationen innerhalb der vorgegebenen Gestaltungsgesetze bieten nichts Neues, sind also uninteressant; und wenn die Form in Einzelteile aufgebrochen wird, dann ist sie eben kein Labyrinth mehr."
- 13 Vgl. Franz Kafka: *Der Bau*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1976, IV 139 und 139.
- 14 Gehlen (Anm. 11) 192.
- 15 Paul Klee: *Über die moderne Kunst*, Bern-Blümpliz 1945, 42 - 43.
- 16 Ebd. 43.
- 17 Vgl. G. di San Lazzaro: *Paul Klee - Leben und Werk*, München 1958 (französische Original-Ausgabe Paris 1957), 99.
- 18 Laszlo Glozer: *Westkunst - Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln 1981, vgl. 26 und 29 (= Handbuch zur Ausstellung der Kölner Museen).
- 19 Michael Butor/André Villers: *Picasso-Labyrinth - Filmszenario - Zweisprachig*. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Tübingen 1986.
- 20 Vgl. auch Hans Holländer (Anm. 12) zu "kombinatorischen Methoden als Verfahren der Phantasieerzeugung" in der Ikonographie des Surrealismus: "Eines ihrer Leitmotive ist das Labyrinth ..." (306).
- 21 Nachgewiesen in: *Der Surrealismus in Wort und Bild 1919 - 1939*. Text von Gaëton Picon. Aus dem Franz. von Knud Lambrecht, Lausanne 1976, 159.
- 22 Nachweis bei Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth - Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1973, Abb. 112.
- 23 Abbildungen in: *Der Surrealismus in Wort und Bild* (Anm. 21) 172 f.

- 24 Pablo Picasso: *Der Minotaurus*, hg. v. A. Scheidegger, Frankfurt/Main 1963. Vgl. Nachwort des Herausgebers, o.S.
- 25 Philippe Audoin: *Les Surréalistes*, Paris 1973, 79.
- 26 Deutsche Titel-Übersetzung nach Alfred Scheidegger (Anm. 24) Abb. 4, 10 und 12.
- 27 Glozer (Anm. 18) 28.
- 28 Jacques Prévert: *Spectacle*, Paris 1963, 204.
- 29 Vgl. Anm. 19.
- 30 *Le musée des errances* ist zugleich die Überschrift des vorletzten Kapitels. Vgl. in diesem Zusammenhang Moles/Rohmer über "Les principes du musée-labyrinthe" (Anm. 1) 91.
- 31 Butor/Villers (Anm. 19) 44.
- 32 Michel Butor: *Les mots dans la peinture*, Genève 1969.
- 33 Ders.: *L'emploi du temps*, Paris 1966.
- 34 Vgl. z.B. ebd. 253.
- 35 Vgl. *Picasso-Labyrinth* (Anm. 19) 23, sowie *Les mots dans la peinture* (Anm. 32) 19 ff.
- 36 *Picasso-Labyrinth* (Anm. 19) 46.
- 37 Ebd. 57.
- 38 Friedrich Dürrenmatt: *Minotaurus - Eine Ballade mit Zeichnungen des Autors*, Zürich 1985.
- 39 Abgebildet in: *Die Welt als Labyrinth - Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit - Franz Kreuzer im Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt und Paul Watzlawick*, Wien 1982, 32. Vgl. weitere zum gleichen Themenkreis gehörende Zeichnungen in: *Dürrenmatt - Bilder und Zeichnungen*, hg. v. Chr. Strich, Zürich 1978, Abb. 59 - 61 und 71 - 78.
- 40 Vgl. *Die Welt als Labyrinth - Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit* (Anm. 39) hier Abb. 34 sowie *Einstein im Labyrinth der Physiker*, 37 ff.
- 41 Kurt Böttcher/Johannes Müntzwei: *Dichter als Maler*, Stuttgart 1980, vgl. Abb. 509, 361.
- 42 Christoph Meckel: *Ausgewählte Gedichte 1955 - 1978*, Königstein/Ts. 1979, 65.
- 43 Max Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1969, 130.
- 44 Paul Wühr: *Gegenmünchen*, München 1970, vgl. 165.
- 45 Wendy Steiner: *The Colours of Rhetoric - Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago and London 1982, 197.
- 46 Abgedruckt in Steiner (Anm. 45) 215.
- 47 Friedrich Dürrenmatt: *Stoffe I - III*, Zürich 1981, 190.