

---

JÁN JAMBOR

**Labyrinth, Spiegel, Tanz - drei zentrale Bilder in Dürrenmatts *Minotaurus***

Die Literatur des XX. Jahrhunderts scheint mit einer besonderen Vorliebe den altgriechischen Minotaurus-Mythos und dementsprechend auch das in seinen räumlichen und zeitlichen Dimensionen nicht nur auf den antiken Mittelmeerraum beschränkte Labyrinth-Mythem<sup>1</sup> aufzugreifen. Die bloße Aufzählung einiger Autoren kann ein beredtes Zeugnis davon ablegen: James Joyce, Franz Kafka, André Gide, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Nikos Kazantzakis, Marguerite Yourcenar, Michel Butor, Georges Perec.<sup>2</sup>

Über die Faszination des Labyrinths für den Menschen notiert Dürrenmatt: „Er entdeckt es immer wieder, es ist ein Abbild dessen, daß er in einer Welt lebt, die er sich selber schafft und in der er sich nicht zurechtfindet.“<sup>3</sup> Und warum hat die Affinität dazu in unserem Jahrhundert zugenommen? Dürrenmatts Auffassung, daß der Mensch „heute immer mehr labyrinthisch“<sup>4</sup> lebt, daß die Technik „eine labyrinthische Welt erschaffen“<sup>5</sup> hat, ist fast allgemein verbreitet. Die mittelalterliche Vorstellung der Welt als Labyrinth, deren Erlösung Christus-Theseus verkörpert<sup>6</sup>, scheint in die Metapher der Welt als Labyrinth verwandelt worden zu sein. Bei manchen Autoren ist sie so augenfällig - und es ist auch bei Dürrenmatt der Fall-, daß sie zur Schlüsselmetapher ihrer Werke wird.

Dürrenmatt, „den die Vorstellung des Labyrinths nicht losläßt“<sup>7</sup>, charakterisierte die permanente Wiederkehr der gleichen Motive in seinem Werk als „ein Aufnehmen dessen, was man unterbrochen oder zurückgelassen hat, ein Sich-wieder-Aneignen.“<sup>8</sup> Ein Resultat solcher Wiedereineignung sind einige Prosawerke, die sich in zwei größere Gruppen einteilen lassen:

1. Texte, in denen das Labyrinth im Vordergrund steht.

a) Texte mit expliziten Bezügen auf den antiken Mythos - *Dramaturgie des Labyrinths* als Bestandteil des ersten Stoffes in *Stoffe I-III*. (1981<sup>9</sup>), revidierte Fassung *Labyrinth. Stoffe I-III*. (1990), aber auch andere Passagen aus den autobiographischen Teilen der *Stoffe*;

b) Texte mit impliziten Bezügen auf den antiken Mythos - *Die Stadt* (1952), *Aus den*

---

*Papieren eines Wärters* (1980), *Der Winterkrieg in Tibet* als Kern des ersten der *Stoffe, Durcheinandertal* (1989);

2. Texte, in denen der *Minotaurus* im Vordergrund steht.

Die letztere Gruppe wird durch *Minotaurus. Eine Ballade*. (1985) repräsentiert. Dürrenmatts Umgang mit dem Mythos weist hier den Charakter einer eigenartigen und eigenwilligen Interpretation auf. Dazu Dürrenmatt: „Ich habe die Ballade also ganz bewußt auf das Thema der Vereinzelung angelegt, auf den Einzelnen, der nie zu seinem Gegenüber kommt.“<sup>10</sup>

Bei der Beschäftigung mit *Minotaurus* stößt man auf viele Probleme, von denen die Gleichnishaftigkeit des Textes und die Überflüssigkeit seiner Deutung noch vor der Untersuchung kurz skizziert werden müssen. Der von Dürrenmatt immer wieder betonte gleichnishafte Charakter des Labyrinth-Stoffes - „Das Labyrinth ist ein Gleichnis und als solches mehrdeutig wie jedes Gleichnis.“<sup>11</sup>, seine Skepsis gegen jegliche Interpretation von Gleichnissen - „Ich glaube, daß jede Erklärung [...] den Sinn eines Gleichnisses zerstört, weil dieser Sinn eins mit dem Gleichnis ist [...]“<sup>12</sup>, sein Hinweis auf ihre Unzulänglichkeit und die Unmöglichkeit ihrer Vollständigkeit - „Nicht eine Erklärung ist der Sinn eines Gleichnisses, sondern alle seine möglichen Erklärungen zusammen, wobei die Zahl dieser möglichen Erklärungen zunimmt, das Gleichnis wird immer mehrdeutiger.“<sup>13</sup> - veranlassen mich, die Subjektivität, Partikularität und Virtualität meines Beitrags zu unterstreichen.

Dem von Dürrenmatt Geäußerten scheint z. T. meine Behauptung im Begleittext zur Übersetzung des *Minotaurus*<sup>14</sup> zu widersprechen:

Indem Dürrenmatts Erzählen zugleich eine Explikation des Erzählens ist, beinhaltet der Text seine Deutung bereits in sich selbst, so daß seine Auslegung eigentlich überflüssig ist. Der Text ist also in seiner Mehrdeutigkeit eindeutig, in seiner Eindeutigkeit mehrdeutig, wohl - allem Anschein nach - den meisten Lesern verständlich.

Trotz dieser beiden Steine des Anstoßes, die nichts anderes als ein In-Frage-Stellen der Literaturwissenschaft bedeuten, wird eine (literaturwissenschaftliche) Betrachtung angestellt. Dabei soll das Spezifikum dieses Textes im Vergleich zu anderen Texten Dürrenmatts hervorgehoben werden.

Auch dabei handelt es sich um eine Ausnahme, wie sein Bild *Dame im roten Mantel* (1984) eine Ausnahme ist: „Es durfte auch schön werden, dieses Bild.“<sup>15</sup> Für beide Werke reichen die üblichen Maximen der Dürrenmatt-Forschung wahrscheinlich nicht aus, man muß die Kategorie des *Schönen* wieder erstehen lassen. Das Rätsel dieses Prozesses löst sich durch die dargestellte Figur des Porträts (Charlotte Kerr) und durch die Widmung des Textes (*Für Charlotte*). Obwohl die Spuren dieser sozusagen kopernikanischen Wende bei Dürrenmatts Behandlung des *Minotaurus*-Stoffes bereits früher zu beobachten sind, darf die Bedeutung Charlotte Kerrs dabei nicht unterschätzt werden.

Die Doppelbegabung führte ihn immer wieder dazu, den *Minotaurus*-Stoff sowohl verbal wie bildlich zu gestalten. Die Artefakte der bildenden Kunst bleiben hier zwar völlig außer Betracht, wie aber der Titel andeutet, bestimmen das Bild, besser das Bildhafte wie das Bildliche, den Blickwinkel der Untersuchung. Dies rechtfertigt sich u.a. damit, daß Dürrenmatt selbst beide komplementären Bereiche seines Künstlertums auf einen Nenner bringt:

„Auch beim Schreiben gehe ich nicht von einem Problem aus, sondern von Bildern, denn das Ursprüngliche ist stets das Bild, die Situation - die Welt.“<sup>16</sup>

Mit Elise Riesel und Bernhard Sowinski wird auch hier „zwischen unmittelbaren (direkten) und mittelbaren (indirekten) Bildern“<sup>17</sup> unterschieden, es zeigt sich jedoch, daß in Dürrenmatts *Minotaurus* beide zu einem komplexen Gebilde verschmolzen sind, was mit dem Wesen des Gleichnisses zusammenzuhängen scheint. Es werden drei sehr augenfällige, und deshalb zentrale Bilder in ihrer Semantik analysiert, insbesondere wird auf die Wortwahl hingewiesen, die diese zunächst unmittelbaren (direkten) Bilder begleitet. Außerdem wird versucht, diese Bilder zu deuten (also das Mittelbare - Indirekte). Nach der Semantik wird der syntaktische Reflex einzelner Bilder besprochen, der sie widerspiegelt und unterstreicht. In beiden Fällen, auf beiden Seiten ein und derselben Münze (Semantik, Syntax) sollten die Auswirkungen auf die Lektüre nicht verlorengehen. Es sollte sich zeigen, daß das Ineinanderschmelzensein nicht nur einzelne Bilder charakterisiert, sondern auch für ihre Beziehung zueinander festzustellen ist. Die Verifizierbarkeit der Behauptung:

„Das Wesen jeder Dichtung wird gerade in der neugeschaffenen Bildlichkeit gesehen, die bestimmte Sinnbezüge verdeutlicht.“<sup>18</sup>

sei hier zwar dahingestellt, das Wesen von Dürrenmatts *Minotaurus* scheint mir jedoch in diesen drei Bildern zu bestehen.

#### A. LABYRINTH<sup>19</sup>

##### Semantik

Aus den Darstellungsweisen des Labyrinths, die Karl Kerényi „Linienreflex“<sup>20</sup> nennt, wählte Dürrenmatt für seinen Text zunächst den Bau, der als unmittelbares (direktes) Bild den visuellen Eindruck der Unendlichkeit, Unüberschaubarkeit und Undurchschaubarkeit erweckt:

„einer [...] Anlage, aus der keiner, der sie betreten hatte, wieder herausfand und deren unzählige in sich verschachtelte Wände aus Glas waren [...]“ (429)<sup>21</sup>.

Wie verhält es sich mit dieser Unendlichkeit und der daraus resultierenden Unüberschaubarkeit und Undurchschaubarkeit? Horizontal scheint das Labyrinth

unendlich zu sein, trotzdem gibt es einen Ausweg daraus, was nicht nur Ariadne und danach Theseus, sondern auch Knechte des Minos bezeugen. Vertikal scheint das Labyrinth endlich zu sein. Obwohl man den Rand der Wände nicht sieht, ist es anzunehmen, daß die Anlage über keine Decke verfügt (bzw. gibt es in dieser Löcher), weil die Vögel mühelos hinein- und hinauskönnen. Die Vorstellung der vertikalen Endlichkeit wird durch das unmittelbare Wahrnehmen seiner äußersten Grenzen - des Himmels und der Gestirne - unterstützt, trotzdem ist das Labyrinth (als Weltraum aufgefaßt) unendlich. Der Gesamteindruck des Labyrinths ist also: unendlich und endlich zugleich, in seiner Unendlichkeit endlich, in seiner Endlichkeit unendlich.

Die Deskription des Äußeren vom Minotaurus enthält einige Hinweise, die uns weiter helfen könnten. Sein Kopf, der „eines Auerochsen“, verstärkt den Eindruck der Vorbestimmung zum Untergang, zum Aussterben. Die „rötlichen Augen“ assoziieren Blut - die Verkörperung des Tödlichen. Außerdem weisen die Augen, die „unergründlich“ waren, auf das Geheimnisvolle, Rätselhafte hin. Der „Übergang dieses Bullen zum Menschen“ betont das Gemischte, Nicht-Eindeutige (alles 432). Sein „ungestümes Glück, eins mit einer ungestümen Lust“ (434) versinnbildlicht das Unbändige, Chaotische. Mehr oder weniger sind diese Beispiele mit dem Wesen dieses Wesens verbunden, das als eine Abweichung nicht in das System paßt, widerspruchsvoll ist und in sich selbst ein Labyrinth verkörpert.

Das Labyrinth als ein unmittelbares (direktes) Bild ist ein mittelbares (indirektes) Bild zugleich: die Welt des eigenen Ichs und der eigenen Ichs, die Welt überhaupt. Morphologisch betrachtet wird also „das Labyrinth“ (ein Eigenname) zu „einem“, zu „seinem“ Labyrinth (ein Gattungsname):

„Der Minotaurus [...] fand sich [...] auf dem Boden des Labyrinths vor [...]“ (429); „Das Wesen tanzte durch sein Labyrinth, durch die Welt seiner Spiegelbilder [...]“ (431); „Zwar hatte er gleich zu Beginn seines Erwachens im Labyrinth - von dem er noch immer nicht wußte, daß es ein Labyrinth war - gefühlt [...]“ (442-3).

Das Wortspiel hat seine vollen semantischen Auswirkungen. Der Minotaurus muß erfahren, daß die Unendlichkeit, Unüberschaubarkeit und Undurchschaubarkeit der widergespiegelten Wesen, die sogar aus dem Visuellen als Echo ins Akustische übergeht, seine eigene Unendlichkeit, Unüberschaubarkeit und Undurchschaubarkeit ist, die sich mit der Vereinzelung und dem Verlorensein verbinden.

Ließe sich das Ende vom Minotaurus - seine Endlichkeit - zugleich auch als seine Wiedergeburt - seine Unendlichkeit - deuten? Das würde der von Kerényi gegebenen Deutung des Labyrinths entsprechen: „Am objektivsten läßt sie sich [die mythologische Idee des Labyrinths] also doch durch eine Spirallinie ausdrücken: als die Unendlichkeit der sich wiederholenden Reihenfolge Leben - Tod - Leben.“<sup>22</sup>

Die notwendigen Sinnbilder (Vögel, Spirallinie, Sonne, Mond) sind in *Minotaurus* vorhanden, und zwar bereits nach dem Tod des Mädchens, nach dem Tod anderer Mädchen und Jünglinge (wenn auch nicht so prägnant akzentuiert), schließlich gehört ihnen das letzte Wort im Text:

„[...] so sehr war er eingehüllt vom Geflatter und Flügelschlagen, und als es sich, immer höher kreisend, im überhellen Nichts des nun gleißenden Himmels auflöste, brach die Sonne durch die gläsernen Wände [...]“ (435); „[...] bis die struppige Wolke von Vögeln, Federn [...] im Mondlicht sich aufgelöst hatte.“ (440); „Dann, bevor die Sonne kam, kamen die Vögel.“ (447)

Diese Hypothese stützen auch Äußerungen in einem Gespräch Dürrenmatts, ungefähr eine Woche vor seinem Tod, mit Michael Haller:

„Sie nennen sich Atheist. Ist für Sie die Frage nach dem, was nach dem Ende Ihres Lebens kommt, gelöst? - Was für mich nicht bewältigt ist, das ist das Sterben. Aber für mich ist der Tod kein Problem mehr. - Was bedeutet er Ihnen? das Nichts? - Vielleicht. Aber ich kann mir ebensogut auch vorstellen, daß man immer ist.“<sup>23</sup>

Dagegen würde außer dem Bild der Vögel im Text selbst (Aasvögel) auch die von Kerr vorgenommene Gleichsetzung der Vögel mit der Depression sprechen.<sup>24</sup> Obwohl diese höchst persönliche Frage ungelöst beiseite gelassen wird, soll eines festgehalten werden: die Uneindeutigkeit ihrer Lösung.

In *Minotaurus* wird das Geschehene zumeist aus der Sicht des Protagonisten erzählt, was den Erzähler zwingt, auf ihn Rücksicht zu nehmen. Da in seinem Bewußtsein ein gewisser Grad der Entropie (Unbestimmtheit) herrscht, findet man diese auch im Text. Außer der mehrmals betonten Absenz der Begrifflichkeit des Minotaurus (z. B.: „[...] und der Minotaurus wußte weder was ein Mantel noch was ein Schwert war [...]“ - 436) findet diese Entropie auch in der fehlenden Begrifflichkeit des Erzählers ihre Entsprechung. Um den Begriff zu meiden und sich auf diese Weise dem Protagonisten zu nähern, bedient sich der Erzähler der Metonymie, z. B.: „[...] griff mit der linken Hand nach der Brust, aus der es schwarz herausquoll [...]“ (437-8); „[...] an der Lende ein Gegenstand geheftet war, etwas Pelzartiges [...]“ (445). Statt eines Begriffes wird eine genaue Deskription bevorzugt: „Es streifte mit seinen Schwingen sein Flotzmaul und tauchte seinen nackten gelblichweißen Hals mit dem kleinen Kopf, den roten Augen und dem seltsam gebogenen mächtigen Schnabel irgendwohin neben ihm hinab.“ (435) Eine Begleiterscheinung der Unbestimmtheit ist das erhöhte Vorkommen der semantisch leereren Pronomina (es, etwas) anstelle der entsprechenden Begriffe (Blut, Pelzscheide, Vögel). Das innere Chaos, das seinen Ursprung in der Fülle von Deutungsmöglichkeiten hat, kennzeichnet sowohl die innere Fassung des

Mädchens als auch die des Minotaurus. Seine Begleiterscheinung ist das erhöhte Vorkommen des Wortes „vielleicht“:

„Vielleicht hatte ihn das Mädchen gar nicht geliebt, und auch die anderen Mädchen hatten die Minotauren nicht geliebt [...] Vielleicht gehörten sie dem neuen Wesen [...]“ (438).

Zum Schluß spürt er „all den Möglichkeiten“ (445) nach und unterliegt, weil das Mögliche ungeheuer ist, wie es ein Titel Dürrenmatts<sup>25</sup> andeutet. Zur Entropie trägt auch der Zufall bei, der zumeist einen natürlichen Charakter aufweist (Sonne, Anß bzw. Abwesenheit der Mädchen und Jünglinge, Keuchen) und der Frage der Vereinzelung am nächsten zu stehen scheint. Minotaurus mißdeutet ihn, die Wahrheit bleibt ihm verschlossen:

„[...] er wußte nur - weil im blendenden Licht der Sonne die Wände kein Bild mehr zurückwarfen -, daß die Minotauren und die Mädchen ihn verlassen hatten [...]“ (436); „[...] und als die Sonne sank, wurden mit ihrem tausendfachen Spiegelbild auch die Spiegelbilder der beiden sichtbar. Der Minotaurus tanzte, glücklich die Minotauren gefunden zu haben und die neuen Wesen [...]“ (437).

Zur Verdeutlichung des Bildes „Labyrinth“ wählt der Erzähler begleitende Metaphern. Die Menschen sind für ihn „ein weiches Durcheinander von weißen Leibern“, „der schreiende und heulende Menschenknäuel“, „Menschendurcheinander und übereinander“ (alles 440), die Vögel „ein fettes Dickicht von Federn, Hälsen, Augen, Schnäbeln“ (435), „der hungrige Gefiederdschungel“, „die struppige Wolke von Flügeln, Federn, Hälsen, Augen, Schnäbeln, Fängen und Krallen“. Der Eindruck des Chaotischen wird durch Kollektiva verstärkt - „Gefiederdschungel“, „Geramsel“, „Geflatter“ (alles 440). Den Höhepunkt der metaphorischen Dichte, die in einer höchst spannenden Situation einsetzt, verkörpert folgende Assoziation:

„[...] fand er die Menschen eng in einem schattenhaften Knäuel zusammengedrängt, während sich über ihnen der hungrige Gefiederdschungel auf den Wänden schon niedergelassen hatte, ein dunkles Knäuel über einem dunklen Knäuel [...]“ (440).

Der Minotaurus, dessen innere Verfassung auf der Monosemie beruht, „als ob er in einer Art Bilderschrift fühlte“ (438), in der auch nur eine Bedeutung einem Zeichen entspricht, muß erfahren, daß die Welt von der Polysemie bzw. Homonymie beherrscht wird. Die Monokausalität und die rein formale Logik erweisen sich für die Welt als unzulänglich. (S. dazu auch das Beispiel zum Zufall.)

Im Zusammenhang mit der Ambivalenz der Vögel (Verkörperung des Lebens, weil sie den Ausgang kennen; Verkörperung des Todes, weil es Geier sind), wurde bereits auf die Polysemie bzw. Homonymie im Text hingewiesen. Das Wort „Knäuel“

ist z. B. auch mehrdeutig (ambigue), sogar doppelwertig (ambivalent). Das Wollknäuel Ariadnes als unmittelbares (direktes) Bild birgt in seiner Ambivalenz die Rettung des einen (Theseus), zugleich aber das Ende des anderen (Minotaurus). Für beide dient seine rote Farbe als Hinweis: für Theseus ist es der rote Faden, für den Minotaurus als Assoziation von Blut die Vorausdeutung seines Todes. Das Knäuel als mittelbares (indirektes) Bild besteht auch aus zwei ambivalenten Anwendungsbereichen. Als Metapher für die Menschen ist es ein Inbegriff der Abwehrhaltung, der Angst, als Metapher für die Vögel stellt es den Inbegriff des Angriffs, der Gier dar. Während Wollknäuel und Knäuel als Metapher in sich polysemantisch sind, stehen sie zueinander fast in der Beziehung der Homonymie: Bei dem Wollknäuel ist sein Bestehen aus dem Faden, den man abrollen muß, wichtig; bei dem Knäuel als Metapher sein Zusammengerolltsein, seine Komplexität, die man in beiden Fällen (Menschen, Vögel) nicht trennen soll.

Die Unüberschaubarkeit und Undurchschaubarkeit, die Polysemie und Homonymie, die Ambiguität und Ambivalenz, die Multikausalität und Dialektik der Welt, des eigenen Ichs - das alles sind Hinweise für den Leser, den Text als Geheimnis, Rätsel, Gleichnis aufzufassen, dessen Folge eine uneindeutig-eindeutige Interpretation ist.

### Syntax

Den bedeutendsten und für den Leser leicht zu entdeckenden syntaktischen Reflex des Bildes „Labyrinth“ stellt der komplizierte Satzbau dar. Die Kompliziertheit des (eigenen) Lebens, zu der Dürrenmatt treffend notierte, „[...] so sehr hängt in meinem Leben alles voneinander ab, ist alles miteinander verfilzt, erscheint die Literatur vom Leben und das Leben von der Literatur her gesehen ein einziger Schachtelsatz.“<sup>26</sup> findet ihre Parallele in „den ineinandergeschachtelten Spiegelwänden“ (439) des Labyrinths. Der daraus hervorgegangenen Unüberschaubarkeit scheint die von der Hypotaxe bestimmte, labyrinthische Satzperiode („Schachtelsatz“) syntaktisch am besten zu entsprechen.

Diese nützt der Autor bereits im Erzähleinsatz, um den Leser zu verwirren, so daß dieser sich auch in einer labyrinthischen Situation gefangen fühlt. Um sich darin nicht zu verlieren, bleibt ihm nichts anderes übrig, als nach dem roten Faden zu suchen. Es geht um die Suche nach dem Kern der Aussage, nach dem Hauptsatz, der durch Nebensätze verschiedenen oder gleichen Grades<sup>27</sup> und durch andere syntaktische Besonderheiten mehrmals unterbrochen wird, was die Notwendigkeit der wiederholten Lektüre zur Folge hat:

„Das Wesen, das die Tochter des Sonnengottes, Pasiphae, geboren hatte,

HSa

NS1a

A

NS1b

nachdem sie auf ihren Wunsch hin eingeschlossen in eine  
 NS2  
 künstliche Kuh von einem dem Poseidon geweihten weißen Stier bestiegen worden  
 war, fand sich, von den Knechten des Minos  
 HSB PK  
 hineingeschleppt, die lange Ketten bildeten, um sich nicht zu  
 NS1 NS2  
 verlieren, nach langen Jahren eines wirren Schlafs, währenddessen  
 HSc NS1  
 es in einem Stall zwischen Kühen heranwuchs, auf dem Boden des  
 HSD  
Labyrinths vor, das von Daidalos erbaut worden war, um die  
 NS1 NS2  
 Menschen vor dem Wesen und das Wesen vor den Menschen zu schützen,  
 einer Anlage, aus der keiner, der sie betreten  
 A NS1a NS2  
 hatte, wieder herausfand und deren unzählige in sich  
 NS1b NS1  
 verschachtelte Wände aus Glas waren, so daß das Wesen nicht nur  
 NS2  
 seinem Spiegelbild gegenüberkauerte, sondern auch den  
 AR  
 Spiegelbildern seiner Spiegelbilder: [...]” (429)

Erklärungen: HS - Hauptsatz; a,b,c,d - Teile des Hauptsatzes, bzw. des Nebensatzes; NS1,2 - Nebensatz des 1., 2.. Grades; A - Apposition; PK -Partizipialkonstruktion; AR - Ausrahmung

Der zweite Aspekt des Labyrinths, seine Unendlichkeit, kommt auch im Erzählsatz syntaktisch zum Vorschein. Der Leser bekommt das Unendlich-Endliche zu spüren, indem der Satzbau diese Eigenschaft aufweist. Außer der zweiten Apposition, die als zweite Bezeichnung desselben Sachverhaltes dort einsetzt, wo ein Punkt durchaus möglich wäre und einen neuen syntaktisch-semantischen Komplex einleitet, dient der gesetzte Doppelpunkt dazu. Dieser neue Impuls, in der Lektüre fortzusetzen, in der Erwartung, was darauf folgt, unterstützt gemeinsam mit der für den Text typischen Konjunktion „und wie“ den Eindruck des Unendlichen, bis endlich der Leser nach dem Punkt ausatmen darf:

„[...] : Es sah unermesslich viele Wesen, wie es eines war, vor sich, und wie es sich herumdrehte, um sie nicht mehr zu sehen, unermesslich viele ihm gleiche Wesen wiederum vor sich.” (429’

Der Text ist von ähnlichen, vielleicht noch komplizierteren Satzperioden überfüllt. Obwohl vor allem die Hypotaxe zum Eindruck des Chaotischen beiträgt, können auch die im Text häufigen parataktischen Aufzählungen zum syntaktischen Reflex des Bildes „Labyrinth“ werden, insbesondere falls sie vom Prinzip der „Kommutabilität (Vertauschbarkeit) der Textkomponenten“ und nicht vom Prinzip der „Sukzessivität (allmählichen Reihenfolge) der Textkomponenten“<sup>28</sup> bestimmt werden. Die chaotischen Aufzählungen finden ihren Höhepunkt (ähnlich wie die doppelte Knäuel-Metapher) in einer höchst spannenden Situation. Die Kommutabilität der Komponenten der Aufzählungen betrifft nicht nur wiederholt die Tätigkeit des Minotaurus und die der Vögel, sie drückt sich auch in der Anführung mehrerer Geierarten und in der Pars pro toto-Metonymie aus. Außerdem wird sie noch durch die Simultaneität der Handlungen (Minotaurus, Vögel) unterstrichen:

„Der Minotaurus griff an, stieß zu, in ein weiches Durcheinander von weißen Leibern, stieß wieder zu, wälzte sich, trampelte herum, stampfte nieder, spießte auf, zerfetzte, schlug zu, zerschlitze, während es um ihn herum niederstürzte, hackte, knackte, knirschte, riß, schmatzte, so daß der schreiende und heulende Menschenknäuel, in welchem der Minotaurus wütete, von einem dichten Geflatter kreischender Aasvögel eingehüllt wurde: Bartgeier, Schmutzgeier, Schopfgeier, Königsgeier, Kappen-, Kuttent-, Ohren-, Kahlkopf- und Rabengeier, Kondor und Urubu schnappten, würgten hinunter, tauchten erneut hinein; ohne Unterlaß zustoßend, riß der wütende Stiermensch im Menschendurcheinander und -übereinander Glieder aus, soff Blut, brach Knochen, wühlte in Bäuchen und Schößen, bis die struppige Wolke von Flügeln, Federn, Hälsen, Augen, Schnäbeln, Fängen und Krallen im Mondlicht sich aufgelöst hatte.” (440)

Zur absichtlichen Unübersichtlichkeit des Textes und zur damit eng verbundenen Notwendigkeit einer aufmerksamen Lektüre leisten auch „Unterbrechungen der Satzkonstruktionen“<sup>29</sup> und der Komprimierungen (Verdichtungen) der Aussage ihren Beitrag. Zu ersteren könnte man zählen:

1. die Apposition (s. Beispiele oben);
2. Einschub - „[...] kam es dem Stiermenschen vor - hätte er den Begriff gehabt -, die ganze Menschheit brähe über ihn herein, ihn zu vernichten.” (438);
3. Nachtrag und Ausrahmung - „Der Minotaurus tanzte, glücklich, die Minotauren gefunden zu haben und die neuen Wesen, bald würde er das Mädchen finden [...]” (437).

Zu Komprimierungen (Verdichtungen), die entsprechende Passagen dem Nominalstil zuordnen, gehören:

1. substantivierter Infinitiv - „Aus des Herumrennen und dem Sichberschlagen [...] und dem Auf-den-Händen-Gehen [...]“ (431);
2. Infinitiv- und Partizipialkonstruktion - „[...] immer wieder mit dem Schwert angreifend, das es unter dem Mantel verborgen ins Labyrinth mitgenommen hatte, den Minotaurus zu töten [...]“ (436-7);
3. erweitertes Attribut und attributiv verwendetes Partizip: - „[...] der tanzende und springende, in die Hände klatschende und dann wieder schnell stampfende Minotaurus, das sein Tuch schwenkende, vorrückende oder zurückweichende Wesen [...]“ (436).

Die Untersuchung des syntaktischen Reflexes des Bildes „Labyrinth“ zeigt, daß dieser vor allem eine Folge für die Lektüre hat: er erschwert sie, was das wiederholte, aufmerksame Lesen erfordert. Der Erzählmodus Dürrenmatts, also eine Kategorie des Epischen, der dem Ariadnefaden ähnelt, beweist jedoch, daß durchaus ein ordnendes Prinzip in diesem Chaos herrscht.

## B. SPIEGEL

### Semantik

Dürrenmatt wählte für das von Daidalos erbaute Labyrinth ein Baumaterial, das mit dem architektonischen und handwerklichen Potential der Antike nicht zu vereinbaren ist. Bereits die minoische Kultur Kretas kannte zwar das Glas, dieses ist jedoch nur in Form von kleinen Gegenständen bekannt. Man benutzte zwar im Alltag der Antike den Spiegel, dieser bleibt jedoch in dem dazu verwendeten Material und in seiner Form (Handgriff bzw. Gestell mit glänzender Metallscheibe als Spiegelfläche)<sup>30</sup> von unserer Vorstellung (Glas mit dünner Silberschicht unterschiedlicher Form) entfernt. Oberflächlich gesehen könnte diese durchaus moderne Bauanlage als Dürrenmatts Versuch einer Aktualisierung verstanden werden. Dahinter scheint jedoch etwas Wichtigeres zu stecken. Der Autor wählt unter den überlieferten Formen von wirklichen Labyrinthen die des Spiegellabyrinths, wobei das verwendete Material die Raumwahrnehmung erheblich erhöht.<sup>31</sup> Damit löst er die Frage: „Wie komme ich zu einer anderen Art von unendlicher Fläche oder unendlichem Raum?“<sup>32</sup>

Wohl noch wichtiger ist, daß der Spiegel seit alters her als ein Sinnbild der Reflexion gilt. Die Rolle des mittelbaren (indirekten) Bildes übernimmt er auch in *Minotaurus*. Der Blick auf sich selbst verbindet sich mit dem Blick auf die anderen, nicht nur beim Minotaurus, sondern auch beim Leser, wobei die Fragen der Identität und Identifikation ins Blickfeld gerückt werden. Die Entwicklung des Erkennens beim Minotaurus ähnelt der Ontogenese des eigenen Ichs und der Phylogenese der Menschheit. Unauffällig drängt sich eine Parallele mit dem außerlite-

rischen, aber auch literarischen Caspar Hauser oder mit dem literarischen *Kaspar* Peter Handkes auf.

Verfolgen wir nun diesen Erkenntnisprozeß. Das vom Minotaurus gesetzte Ziel, „einen Freund“ zu finden, „ein Wesen wie er“ (446), hängt mit seinem Traum zusammen, „er sei ein Mensch“ (444). Man könnte diesen Prozeß als Suche nach dem wirklichen, freundlichen Du, als Suche nach seinem Doppelgänger bezeichnen. Bei seiner Suche trifft der Protagonist einerseits scheinbare „Dus“ (seine Spiegelbilder), andererseits wirkliche Dus.

Die Wahrnehmung des eigenen Ichs (der Blick auf sich selbst), die sich bis zu einem gewissen Punkt mit der Wahrnehmung der scheinbaren „Dus“ deckt<sup>33</sup>, erfolgt in mehreren Stufen:

Der Minotaurus hat den Eindruck,

1. die Spiegelbilder seien ihm ebenbürtig, was sein Glücksgefühl erweckt,
2. die Spiegelbilder seien ihm untergeordnet, was seinen Übermut hervorruft und nach der Erfahrung der wirklichen Dus (Mädchen, Jüngling) hat er
3. den Eindruck, die Spiegelbilder seien ihm feindlich, verräterisch. Sie scheinen nicht nur dasselbe zu tun wie er, sondern auch zu denken, was seine Wut verursacht,
4. den Eindruck, das Spiegelbild sei ihm unangreifbar und unwirklich, was zugleich sein Entsetzen und Neugier zur Folge hat und entdeckt
5. anhand der Identifikation des Spiegelbildes mit sich seine eigene Identität. Es handelt sich um das Erkennen der eigenen Lage, was zur Depression führt.

Bei der Wahrnehmung der wirklichen Dus (der Blick auf die anderen) muß der Minotaurus erfahren, daß keines von ihnen fähig ist, die zweite Bedingung seiner Suche nach dem wirklichen, freundlichen Du zu erfüllen.

1. Der zweiten Bedingung am nächsten ist wohl das erste wirkliche Du (das Mädchen). Im Vergleich zu anderen ist es nicht feindlich, eher ängstlich. Die engagierte Anteilnahme geht so weit, daß der Erzähler für einen gewissen Zeitraum die Figur wechselt, deren Perspektive im personalen Erzählverhalten<sup>34</sup> gewählt wird (statt des Minotaurus das Mädchen). Der Verlust des wirklichen Dus treibt den Protagonisten in die Depression, deren Ausdruck sein Traum und darauffolgend die Vögel (als ihre möglichen Sinnbilder) sind.

2. Zur Belebung trägt erst das zweite wirkliche Du (der Jüngling) bei, das seinem Gegenüber feindlich gesinnt ist. (Gemeinsam mit ihm werden hier auch die anderen Mädchen und Jünglinge behandelt, denen die Rolle der wichtigen Statisten

zufällt.) Der Minotaurus, dessen Einstellung zunächst durch Begriffe wie „Wohll wollen“ (436) oder „Arglosigkeit“ (437) charakterisiert wird, wird nach seiner Verwundung „mißtrauisch“ (438), zum vom „Haß“ (439) bestimmten Wesen, woran auch der Zufall (Verlust seiner Spiegelbilder als Folge des Tanzes der Mädchen und Jünglinge) seinen Anteil hat.

3. „Die schlimmst-mögliche Wendung“ verkörpert das dritte wirkliche Du (Theseus), das - hinterlistig wie Odyß und feindlich zugleich - als das scheinbare „Du“ erscheint. Dazu notiert Dürrenmatt:

„[...] Minotaurus kann nur durch dieses Trugbild des Minotaurus getötet werden, eben durch Theseus, der die Maske trägt und den Minotaurus täuscht. Der Einzelne findet seinen Freund im anderen, der so aussieht wie er selbst. Und indem er ihn zum Freund macht, findet er seinen Tod.“<sup>35</sup>

Auf das symbolische Durchbrechen der Wand, was keine Lösung bedeutet - auf seine Rebellion (Trommeln), folgt das Erwachen „in einem gläsernen Morgen“ (444), der erst die Lösung bringt. Diese wird nicht nur durch das Rot des Fadens, sondern auch durch den Umgang Ariadnes mit dem Minotaurus vorausgeschickt: „[...] und tanzend, fast zärtlich, wickelte sie das Ende des roten Fadens um seine Hörner [...]“ (444). Als wäre Ariadne ein Versuch der Versöhnung, ein Hinweis darauf, daß die Menschen auch anders sein können, ein Ausdruck der Ausweglosigkeit aus der entstandenen Situation. Dementsprechend wäre der Tod für den Minotaurus der einzig mögliche Ausweg. Weder die Fülle der eigenen Ichs noch die Konfrontation mit den Menschen bringen das gewünschte Ergebnis: das wirkliche, freundliche Du, seinen Doppeltgänger.

Als tödlich erweist sich keinesfalls das vom Minotaurus nicht verursachte Überschreiten der Grenzen der Natur, sondern sein Vertrauen auf die Menschen:

“[...] und als der Minotaurus in die geöffneten Arme des andern stürzte, im Vertrauen darauf, einen Freund gefunden zu haben, ein Wesen wie er, [...], stieß der andere zu [...]“ (446).

Der Minotaurus bezahlt die Erfüllung seines Traums mit dem eigenen Leben - er wird Mensch, wird jedoch in seiner Menschwerdung von den Menschen nicht anerkannt, so daß ihm der genauere Inhalt seines Traums (Sprache, Brüderlichkeit, Freundschaft etc.) nicht zufällt.

Es muß hier dahingestellt bleiben, inwieweit die Inkonsequenzen von Theseus (keine Bewegung mit dem kleinen Finger, Bewegung mit dem kleinen Finger der falschen Hand, Mitnehmen der Pelzscheide) oder diejenigen vom Minotaurus (Nichtbemerken des roten Wollfadens und des herausgezogenen Dolches) angesichts ihrer Denkfähigkeit glaubwürdig wirken. Vielleicht sind sie bloß ein Abbild des nie völlig konsequenten Denkens und Handelns. Der Minotaurus wird

auch dadurch zum Menschen, daß er zu denken beginnt. Sein Handeln verrät den Denkprozeß eines Wissenschaftlers: Er läßt mehrere Möglichkeiten zu, macht zur Überprüfung seiner Hypothese Versuche, findet einen Beweis und - irrt. Wäre sein Tod demzufolge als der Tod der um die Wahrheit beflissenen, versteinerten Wissenschaft aufzufassen? Zu dieser bemerkte Dürrenmatt:

„Ich glaube, daß die Wissenschaft, indem sie das Labyrinth nachbaut, zu neuen Labyrinth kommt. Sie steigert gewissermaßen das Labyrinthische. Das heißt, sie weitet sich aus, aber die Kompliziertheit des Labyrinths wächst.“<sup>36</sup>

Zurück zum unmittelbaren (direkten) und zugleich mittelbaren (indirekten) Bild „Spiegel“. Indem die Kategorien *Blick auf sich selbst*, *Blick auf die anderen*, *Identität*, *Identifikation* usw. in den Vordergrund getreten sind, wird eine Kategorie heraufbeschworen, der sich vornehmlich das Lyrische bemächtigt: das Ich.

Eine Art des imaginären Spiegels stellt auch die im Text vorhandene Deutung seiner selbst dar. Sie spiegelt den vom Erzähler wiedergegebenen epischen Sachverhalt wider. Außerdem spiegelt *Minotaurus* noch etwas wider: den antiken Mythos, den Dürrenmatt umdeutet. Er hält diesem den Zerrspiegel vor. Der Zerrspiegel wird - wenn auch ziemlich distanziert und scheu - auch den Menschen, also auch dem Leser vorgehalten:

„Der Haß kam über ihn, den das Tier gegen den Menschen hegt, von dem das Tier gezähmt, mißbraucht, gejagt, geschlachtet, gefressen wird, der Urhaß, der in jedem Tier glimmt.“ (439)

### Syntax

Der Zusammenhang zwischen Semantik und Syntax, der hier als der syntaktische Reflex einzelner Bilder bezeichnet wird, ist auch eine Art Spiegel: die Syntax spiegelt die Semantik wider.

Bei dem Bild „Spiegel“ handelt es sich um zwei Typen dieses Reflexes: um die Wiederholungen und um die Synonymie. Der erste Typus entspricht dem Charakter des visuellen Spiegels und des akustischen Echos mehr als der zweite. Beide Typen können primär als Duplizität, also als Reflex des Spiegelbildes, zum Vorschein kommen:

„Es sah unermeßlich viele Wesen, wie es eines war, vor sich, und wie es sich herumdrehte, um sie nicht mehr zu sehen, unermeßlich viele ihm gleiche Wesen wiederum vor sich.“ (429)

Außer dieser Primärfunktion kann ihre Sekundärfunktion an die beiden Typen gekoppelt werden, welche sogar die Oberhand zu gewinnen vermag, so daß Wiederholungen oder Synonymie zum Ausdruck anderer Sachverhalte dienen. Im weiteren werden exemplarische Beispiele mit den Hinweisen auf ihre Funktion dargestellt.



### I. Wiederholungen<sup>37</sup>

Die Duplizität oder der Reflex des Spiegelbildes taucht im Text zumeist als semantische Variation der morphosyntaktischen Struktur auf, die entweder asyndetisch (was häufiger ist) oder syndetisch ist:

„Sein Gesicht wurde freundlicher, die Gesichter seiner Spiegelbilder wurden freundlicher.“ (430); „Es erhob sich, und mit ihm erhoben sich auch seine Spiegelbilder.“ (430)

Die Variation geht so weit - wahrscheinlich in spannenden Momenten -, daß es zur Kürzung, sogar zu ihrer Ersetzung durch den einfacheren Vergleich kommt:

„Er nahm von der Wand Abstand, funkelte sein Spiegelbild haßerfüllt an, und es ihn, [...]“ (442); „[...] spürte er das Unwirkliche dieses Wesens vor ihm, das ihn zwar verraten hatte, aber auch voller Glassplitter war wie er [...]“ (443).

Die Bemühung um eine möglichst genaue Wiedergabe des Sachverhalts aus dem ersten Teil der Aussage in ihrem zweiten Teil hat nur ein Ziel: sich dem Wesen des Spiegels zu nähern. Diesem scheinen noch mehr Anadiplosen und das Polyphton zu entsprechen, wobei das Komma bzw. die Präposition die Rolle eines Spiegels erfüllen:

„Unwillkürlich betastete es seinen Kopf, und wie es ihn betastete, betasteten auch seine Spiegelbilder ihren Kopf.“; „[...] und fand sich Kopf an Kopf mit seinem Spiegelbild [...]“ (430).

Ein Teil der Wiederholungen trägt zum Ausdruck des inneren Chaos der Figuren bei, wie in der folgenden Anapher mit dem Polyphton:

„Vielleicht war es das Wesen, das vor ihm kauerte, vielleicht sein Spiegelbild, vielleicht ein Spiegelbild seines Spiegelbilds, das Mädchen wußte es nicht.“ (432)

Aus dem bereits Gesagten ergibt sich, daß ein und dieselbe Funktion durch unterschiedliche Wiederholungen ausgedrückt und daß ein und derselbe Typ der Wiederholungen (Polyphton, Anapher ...) unterschiedlichen Funktionen zugeordnet werden kann.

Da wir schon bei der Wiedergabe der inneren Fassung waren: Einige Wiederholungen können den Ausdruck der Parallele des Protagonisten mit dem Kind (und seiner Syntax) andeuten, wie hier z.B. das Polysyndeton, wobei jedoch der Reflex des Spiegelbildes nicht getilgt wird:

„Der Minotaurus tanzte, glücklich, die Minotauren gefunden zu haben und die neuen Wesen, bald würde er das Mädchen finden, das er genommen hatte und das unbeweglich geworden und das dann fortgegangen war, und die anderen Mädchen, die von den Minotauren genommen worden waren und dann auch unbeweglich geworden und fortgegangen waren.“ (437)

Die Frage des inneren Chaos ist eng mit dem Eindruck des Unendlichen verbunden. Im folgenden Beispiel wird seine Wahrnehmung durch unmittelbare (direkte) Bilder - der gebildete Kreis und der wilde Ringelreigen - gesichert. Diese werden noch durch die Konjunktion „und wie“ als Anapher und durch die anaphorische Konstruktion „immer + Komparativ“ unterstrichen:

„Aus seinem Maul trat Schaum, und wie der Jüngling sich von der Wand löste, [...], und wie nun die Menschen, die Mädchen und die Jünglinge, um den Geduckten, [...], einen Kreis bildeten und ebenfalls jubelten und im wilden Ringelreigen um den Minotaurus herumtanzten, immer schneller, immer übermütiger, als wären sie gerettet, immer toller, [...] immer unvorsichtiger im Rausch ihrer vermeintlichen Freiheit, immer enger den johlenden Kreis ziehend, immer bedrohlicher in der hereinbrechenden Nacht [...]“ (439).

Formal und inhaltlich ähneln dem letzten Beispiel auch solche Wiederholungen, die als Verdeutlichung des dargestellten Inhaltes zu bezeichnen sind. Der neue Inhalt - egal ob der des Tanzes, des Trommelns oder des Traums - wird in eine im voraus geprägte syntaktische Struktur eingefast, die vor allem das Muster „finites Verb + Akkusativobjekt“ oder „Substantiv + Genitivattribut“ aufweist. Die wiederholten Teile verleihen der Aussage eine besondere Dynamik und besondere Klangwirkungen. Dürrenmatt bedient sich dabei vornehmlich der Anapher in Verbindung mit dem Parallelismus, im folgenden Beispiel gesellt sich dazu noch eine Figura etymologica („tanzte den Tanz“):

„Er tanzte den Tanz der Brüderlichkeit, den Tanz der Freundschaft, den Tanz der Geborgenheit, den Tanz der Liebe, den Tanz der Nähe, den Tanz der Wärme. Er tanzte sein Glück, er tanzte seine Zweisamkeit, er tanzte seine Erlösung, er tanzte den Untergang des Labyrinths, [...], er tanzte die Freundschaft zwischen den Minotauren, Tieren, Menschen und Göttern [...]“ (446).

Ein Teil der Wiederholungen hebt den Ausdruck der Unabwendbarkeit (der Bestätigung) des Geschehenen hervor, der mit der Frage der Vereinzelung zusammenhängt, wie z.B. nach dem Tod des Mädchens:

„[...] und dann lag er da, und in den Spiegeln lagen Minotauren da, und der weiße nackte Leib des Mädchens mit den großen schwarzen Augen lag da und spiegelte sich in den Wänden. Er hob den linken Arm des Mädchens, er fiel herunter, den rechten, er fiel herunter, überall fielen Arme herunter.“ (434)

An den Reflex des Spiegelbildes schließt sich das Unabwendbare an, repräsentiert durch komplexe Wiederholungen - Anapher/Polysyndeton und Epipher/Ergebnis der semantischen Variation der morphosyntaktischen Struktur bilden im ersten



Satz eine complexio. Das Unabwendbare als Bestätigung kann völlig die Oberhand gewinnen, das Echo tritt in den Vordergrund:

„Er versuchte zu flüchten, doch wohin er sich auch wandte, stets stand er sich selber gegenüber, er war eingemauert von sich selber, überall war er selber, endlos war er selber [...]“ (443).

Als Ausdruck der definitiven Bestätigung könnte auch der letzte Satz des Textes aufgefaßt werden. Der Autor dürfte das semantisch leerere Verb (kommen) statt der inhaltlich reicheren Verben (aufgehen, heranfliegen) gewählt haben, um in der Form der Anadiplose zum letzten Mal das Wesen des Spiegels zu demonstrieren:

„Dann, bevor die Sonne kam, kamen die Vögel.“ (447)

## II. Synonymie

Da die Synonymie dem Wesen des visuellen Spiegels und des akustischen Echos weniger entspricht als Wiederholungen, ist sie im Text nicht so häufig anzutreffen. Sie kann neben der Primärfunktion auch andere Funktionen übernehmen. Der Text bietet außerdem noch mehrere Arten von Tropen und Figuren an, die ihrem Wesen nach der Synonymie zugeordnet werden können.

Die Synonymie als Duplikation, als Reflex des Spiegelbildes, wird zur Vermeidung des stereotypen Eindrucks eingesetzt, der durch wiederholte Wiederholungen erweckt werden könnte. Sie nimmt entweder die Gestalt von Synonymen oder von synonymen Paraphrasen an:

„[...] das Mädchen rührte sich nicht, kein Mädchen rührte sich. Er erhob sich, sah sich um, überall standen Minotauren und schauten sich um [...]“ (434); „[...] spürte er, wollte er aufschnellen, die gleiche Absicht in den Augen des andern.“ (442)

Die Synonymie kann die Präzisierung oder Klärung der Aussagen zum Ziel haben. Sie tritt auch als eine Art Zusammenfassung auf, insbesondere in der Form von Transpositionen aus einer Wortart in eine andere:

„Es wurde übermütiger, sprang herum, überschlug sich [...] Aus dem Herumrennen und dem Sich-Überschlagen, aus den Sprüngen und dem Auf-den-Händen-Gehen - so groß wurde sein Übermut [...]“ (431); „[...] und über ihm kreiste es, [...], stieß herab, tauchte, riß, [...], flog davon, flog heran, stieß wieder herab, spiegelte sich im Herabfallen und im Hinaufsteigen, ohne daß er begriff, warum es herabstieß, hineintauchte, riß, hinaufstieg, herumkreiste [...]“ (435).

Außerdem zeigt sich Dürrenmatts kreativer Umgang mit der Sprache auch in anderen Tropen und Figuren, die auf die Synonymie zurückzuführen sind. Dazu gehören:

1. Vergleich - „[...] brach die Sonne durch die gläsernen Wände und brannte ihr Bild in sein Hirn als ein gewaltiges, sich drehendes Rad, das Feuergarben in den Himmel stieß [...]“ (435);
2. Metapher - „[...] und so oft spiegelte sich der Mond wider, daß der Minotaurus in ein Universum aus Stein zu blicken glaubte [...]“ (441);
3. Metonymie - „ein fettes Dickicht von Federn, Hälsen, Augen, Schnäbeln“ (435);
4. Antonomasie - „Stiermensch“ (440) statt „Minotaurus“;
5. Apposition - „[...] er tanzte den Untergang des Labyrinths, das donnernde Versinken seiner Wände und Spiegel in die Erde [...]“ (446);
6. Hendiadyoin - „[...] fühlte sich der Minotaurus auch von den Minotauren im Stich gelassen und verraten.“ (439); „[...] das donnernde Versinken seiner Wände und Spiegel [...]“ (446);
7. Pleonasmus mit der intensivierenden Bedeutung - „[...] wie das alles ineinanderging, ineinanderfloß.“ (433)

## III. Wortspiele

Außer Wiederholungen und der Synonymie verfügt der Text über eine Fülle von Wortspielen, die zumeist auf Reim oder Assonanz beruhen:

„Es reckte sich, streckte die Arme aus [...]“ (430); „[...] so wirbelten sie auseinander, durcheinander und einander entgegen [...]“ (433); „[...] er tanzte seine Gier, und es tanzte seine Neugier [...]“ (433); „[...] die Reihe der Herumirrenden [...] sich vielmehr im Lichte des mächtigen Abends verdoppelte, vervierfachte, verfielfachte [...]“ (438); „[...] der zugleich Aus- und Eingeschlossene [...]“ (443).

Zusammenfassend sei zu den Wiederholungen, zur Synonymie und zu Wortspielen in *Minotaurus* festgehalten: Rein inhaltlich gesehen scheinen sie zur Redundanz beizutragen, was - im Hinblick auf den Leser - die Lektüre erleichtert. Sie verleihen jedoch dem Text eine besondere ästhetische Qualität, die das Lyrische unterstützt.

## C. TANZ

### Semantik

„Eigentlich müßte jede Untersuchung über das Labyrinth von dem Tanz ausgehen“, schreibt Karl Kerényi.<sup>38</sup> Außer dem Labyrinth als Bau findet man in *Minotaurus* auch Spuren des Labyrinths als Tanz, der mindestens so stark wie die zwei früher besprochenen Bilder die Aufmerksamkeit des Lesers zu fesseln vermag. Der Text ist vom Tanz so durchdrungen, daß die Tatsache seiner Inszenierung als

*Minotaurus, ein Ballett* unter der Regie und Choreographie Josef Svobodas (1989, Prag, Laterna magica) nicht wundert.

Obwohl die meisten Figuren (der Minotaurus, das Mädchen, Mädchen und Jünglinge, Ariadne - und natürlich ihre Spiegelbilder) tanzen, scheint diese Art der Bewegung zwei (Jüngling, Theseus) vorenthalten zu sein. Das Tanzen des Jünglings wird nur einmal erwähnt (und dies geschieht nur im Zusammenhang mit dem Minotaurus):

„Die beiden tanzten einander entgegen und tanzten einander auseinander [... sonst] umlauerte und umsprang [er ihn], sprang vor und sprang wieder zurück, [jedoch] Minotaurus umtanzte es [das Wesen], umklatschte und umstampfte es.“ (alles 437)

Ähnlich verhält es sich auch mit Theseus, dem der Tanz mit einer Ausnahme, wo dieser als listige Nachahmung eines Tanzschrittes des Minotaurus zu verstehen ist, nicht gegönnt wird. Mag die Erklärung dafür im Gemeinsamen beider Figuren, in ihrer Feindlichkeit gegen Minotaurus liegen?

Es klingt zwar paradox, aber der Text scheint dem antiken Kranichtanz *geranos* am meisten zu entsprechen, wenn nicht getanzt wird. Es ist einerseits der Fall bei den nur einmal erwähnten Knechten Minos, „die lange Ketten bildeten, um sich nicht zu verlieren“ (429), andererseits bei den sechs anderen Mädchen und sechs anderen Jünglingen, die - „einander die Hände reichend, so daß in den Spiegeln die Reihe der Herumirrenden nicht abzubrechen schien“ (438) - den Eindruck des Unendlichen, Unüberschaubaren und Undurchschaubaren erwecken. Der von ihnen gebildete Kreis und der wilde Ringelreigen (s. dazu auch: B. Spiegel. Syntax. I. Wiederholungen) verstärken diesen Eindruck und den Zusammenhang mit der Antike. Der Tanz übernimmt im Text jedoch eine wichtigere Funktion, als ein Zeichen für die Verknüpfung mit der Antike zu sein. Er hat fast immer seinen Inhalt, der innere Zustände seiner Darsteller repräsentiert. Er wird als mittelbares (indirektes) Bild zur Ausdrucksweise der Figuren, zu ihrem Verständigungsmittel, zu ihrer Sprache. Wenn z. B. der Minotaurus den Inhalt seines Traumes:

„Er träumte von Sprache, er träumte von Brüderlichkeit, er träumte von Freundschaft, er träumte von Geborgenheit, er träumte von Liebe, von Nähe, von Wärme [...]“ (444)

durch seinen Tanz zum Ausdruck bringt (Zitat dazu s. B. Spiegel. Syntax. I. Wiederholungen), mag hier absichtlich etwas wie „er tanzte den Tanz der Sprache“ fehlen, weil seine Sprache gerade der Tanz ist.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwieweit man bei dem Minotaurus von einer Verkörperung des Künstlertums sprechen darf. Sein Tanz und sein Trommeln erinnern an kultisch-künstlerische Darbietungen der Naturvölker. Sie könnten als eine Explosion des eigenen Ichs verstanden werden. Außerdem ruft

sein „ungeheuerlicher Schrei, ein unwirklicher Weltschrei, als wäre nichts als dieser Schrei“ (434), eine Assoziation mit dem berühmten Bild Edvard Munchs (*Der Schrei*, 1893) hervor. Sein letzter, bereits zitierter Tanz wäre auch als eine Art Botschaft, als Verkündigung von Ideen, zu betrachten. Eine Schlußfolgerung daraus: Der Minotaurus erinnert an die expressionistischen Künstler, an ihre Figuren. Wird hier der Tod dieser Kunst (und der Tod der versteinerten Wissenschaft) oder umgekehrt die Geburt eines neuen Menschen, der beide Bereiche in einer Symbiose zu vereinen vermag, heraufbeschworen?

Der Tanz ist eine Art Bewegung. Widmen wir uns jetzt dieser Kategorie. Ihr typischer Reflex sind in der Wortwahl Verba movendi, die im Text mit anderen Mitteln für eine besondere Dynamik sorgen. Dieser ist die Statik entgegenzusetzen, die vor allem durch die Nullbewegung (und andere Sachverhalte) ausdrückende Verben und durch andere Mittel präsent ist. Der Wechsel zwischen Dynamik und Statik verleiht dem Text einen besonderen Rhythmus. Als Beispiel dafür ein komplexes Segment:

#### Dynamik

Freude des Minotaurus, „weil die Spiegelbilder ja gleichzeitig dasselbe taten“ (431) wie er; Verba movendi, rasche Aufzählung ihrer Substantivierungen; Klimax;

#### Statik

der erste Kontakt mit dem wirklichen Du (431-2); abnehmende Bewegung bis zur Nullbewegung des Minotaurus; reflexiver Teil aus der Sicht des Mädchens; Deskription des Äußeren vom Minotaurus mit wissenschaftlicher Detailtreue - Mittel: adjektivische oder partizipielle voran- bzw. nachgestellte Attribute in der Form der Erweiterung oder der Verbindung;

#### Dynamik

der nähere Kontakt mit dem wirklichen Du (433); Verba movendi; das Äußere des Mädchens in rascher Aufzählung der Körperteile; Spannung zwischen beiden Figuren; Tanz mit Wiederholungen als Verdeutlichung des dargestellten Inhaltes (Anapher, Parallelismus, Antithese):

#### Statik

Verlust des wirklichen Dus (434); Wiederholungen als Ausdruck der Unabwendbarkeit (der Bestätigung) des Geschehenen; Nullbewegung beider Figuren - Tod des Mädchens, Schlaf des Minotaurus.

Der Tanz ist eine Art Bewegung, die Bewegung eine Kategorie, die das Dramatische kennzeichnet. Außerdem braucht das Dramatische vor allem Konflikte. Diese kommen in der Antonymie, in der Gegensätzlichkeit der Figuren untereinander (interpersonale Konflikte), aber auch in der Widersprüchlichkeit einzelner Figuren (intrapersonale Konflikte) zum Ausdruck.

Der Protagonist selbst ist eine Verkörperung des Widersprüchlichen. Sein besonderer Status, „weder Gott noch Mensch noch Tier, sondern nur Minotaurus zu sein“ (435), hat ihn zur Zwiespältigkeit vorbestimmt. Er vermag jedoch vor seinem Ende, „mit der Traurigkeit des Menschen der Mensch, mit der Traurigkeit des Tieres der Minotaurus“ (444) zu träumen, ist also Mensch und Tier zugleich. Seine gegensätzlich gewordene Beziehung zum eigenen Spiegelbild könnte auch als eine Beziehung zu sich selber verstanden werden. Demzufolge ist seine Rebellion gegen sein Spiegelbild als Ausdruck der Unerträglichkeit des eigenen Seins, des eigenen Ichs anzusehen.

Was den Minotaurus und das Mädchen betrifft, wirkt deren äußere Erscheinung am konträrsten. Man könnte sogar vom Kontrast zweier Ideale der Schönheit sprechen - das Mädchen als Inbegriff der klassischen Schönheit der antiken Ästhetik, der Minotaurus als Inbegriff der krampfhaften Schönheit der avantgardistischen Ästhetik.

Der Gegensatz zwischen dem Mädchen und dem Jüngling wird vom Minotaurus nicht als sexuelle Differenz, sondern auch in ihrer unterschiedlichen Einstellung zu ihm wahrgenommen.

Das Kreuzen gegensätzlicher Absichten bestimmt die Beziehung zwischen dem Minotaurus und dem Jüngling. Während der eine freundlich tanzt, gleicht das Verhalten des anderen dem des Stierkämpfers.

Eine gewisse Gegensätzlichkeit besteht auch zwischen Ariadne und Theseus. Von beiden Figuren erfahren wir verhältnismäßig wenig. Ariadne bleibt ein großes Geheimnis des Textes, sie scheint das Geheimnis des Labyrinths zu kennen. Das Handeln des Theseus, der das Geheimnis des Minotaurus zu kennen scheint, erweist sich als Gegensatz zur versöhnlichen Haltung Ariadnes.

Und schließlich wird die Gegensätzlichkeit auch in der Beziehung zwischen dem Minotaurus und Theseus maßgebend, die sie zu Gegenspielern macht. Dem Minotaurus gelingt es, sein eigenes Labyrinth zu durchschauen, das Labyrinth der Welt durchschaut er nicht.

Ein, wenn auch nicht textimmanenter Kontrast sei schließlich noch erwähnt. Außer einigen Passagen wird beim Erzählen die Perspektive des Minotaurus gewählt. Sein Erfahrungshorizont unterscheidet sich wesentlich von dem des Lesers, was sogar groteske Züge annehmen kann. Der Leser findet deshalb seine Freude an der Lektüre, die auch in der Spannung der Geschichte ihren Ursprung hat.

Bewegung, Konflikte, Spannung - dies alles sind Hinweise, die zur dramatischen Komposition des Textes führen.

## Syntax

Dürrenmatts prosaische Texte weisen zumeist einen strengen dramatischen, hypotaktischen Aufbau auf. Auch bei *Minotaurus* handelt es sich um einen „mit der Präzision eines Architekten aufgebauten Text“<sup>39</sup>. Was gliedert also dieses „Werk aus einem Guß“<sup>40</sup>, das „in einem Zug durchgeschrieben“<sup>41</sup> wurde und dementsprechend keine Absätze oder andere äußere Lesehilfen tektonischen Charakters zur Verfügung stellt? Einerseits sind es die Logik der Handlung und die auftretenden Figuren, die an der Bildung der abgeschlossenen Handlungsablaufabschnitte - der kleinen Dramen in sich - teilnehmen. Andererseits zeigt es sich, daß der Text einen syntaktischen Reflex der Komposition gewährt.

Es geht dabei um die Satzlänge. Bei der Lektüre des Textes fallen relativ wenige kurze Sätze im Vergleich zu vielen Sätzen mittlerer Länge und langen Sätzen<sup>42</sup> ins Auge. Ihre genauere Untersuchung zeigt folgendes: Jeder kurze Satz des Textes ist ein Hinweis auf den Bruch in der Komposition, auf das Ende eines Punktes und den Anfang eines anderen Punktes der dramatischen Bewegung. Demgegenüber muß nicht jeder neue Punkt der dramatischen Bewegung durch einen kurzen Satz angedeutet werden. Ein Beispiel dafür: Nach dem langen Satz (zitiert in A. Labyrinth. Syntax als Beispiel zu chaotischen Aufzählungen) folgt: „Der Minotaurus war allein.“ (440) In der Sprache des Dramas schließt dieser Satz den vorigen Aufzug oder Auftritt ab und leitet den neuen ein, in dem der Minotaurus seine eigene Identität entdeckt. Daß dieses Prinzip nicht mit mathematischer Genauigkeit im ganzen Text durchgeführt wurde, daß es sich hier eher um eine Tendenz als um ein Gesetz handelt, bestätigt das Unberechenbare der Kunst und hier noch dazu das Labyrinthische des Textes.

Den syntaktischen Reflex sowohl der Steigerung und Abschwächung der Spannung als auch der Gegensätzlichkeit bilden entsprechende, fast rhetorische Figuren, die sich oft nicht eindeutig von den Wiederholungen trennen lassen, weil ihre formalen Mittel gleich sein können.

I. Zur Steigerung bzw. Abschwächung der Spannung findet man die beste Parallele in der Klimax bzw. Antiklimax, z. B.:

„[...] aus dieser kindlichen Freude wurde allmählich ein rhythmischer Tanz des Wesens mit seinen Spiegelbildern, die teils spiegelverkehrt, teils als Spiegelbilder von Spiegelbildern mit dem Wesen identisch und wiederum als Spiegelbilder von Spiegelbildern von Spiegelbildern spiegelverkehrt waren, bis sie sich im Unendlichen verloren. Das Wesen tanzte durch sein Labyrinth, durch die Welt seiner Spiegelbilder, es tanzte wie ein monströses Kind, es tanzte wie ein monströser Vater seiner selbst, es tanzte wie ein monströser Gott durch das Weltall seiner Spiegelbilder.“ (431)

Mit Einschränkung könnte man dazu noch zählen:

1. die zur Präzisierung der Aussage bestimmte Konstruktion  
„Er fühlte sich bedroht, und um sich nicht zu fürchten, setzte er seiner Furcht den Stolz entgegen, den Stolz, Minotaurus zu sein [...]“ (438-9);
2. Pleonasmus mit der intensivierenden Bedeutung  
„[...] die Spiegelbilder trafen sich, deckten sich, durchschossen sich.“ (437);
3. die Aufzählungen, die vom Prinzip der „Sukzessivität (der allmählichen Reihenfolge) der Textkomponenten“<sup>43</sup> beherrscht werden  
„Er rollte die Augen, schnaubte, ging tiefer, spannte die Muskeln, schnellte hoch, rannte an, nahm ein Mädchen auf die Hörner und verschwand mit ihm, es immer wieder hochschleudernd, im Labyrinth.“ (440);
4. einige kopulative Satzverbindungen bzw. mehrfache Satzglieder, insbesondere solche mit mehrteiligen Konjunktionen, wobei der zweite Teil etwas Hervorgehobenes ausdrückt  
„Es wußte nicht, wo es war, noch was die kauernden Wesen rundherum wollten [...]“ (429); „[...] , daß es einen zweiten Minotaurus gab, nicht nur sein Ich, sondern auch ein Du.“ (446);
5. Eigentlich wären dazu auch semantische Variationen der morphosyntaktischen Struktur als Duplizität, als Reflex des Spiegelbildes zuzuordnen, weil es dabei neben dem syntaktischen Reflex des Bildes „Spiegel“ auch um eine gewisse Steigerung geht. (Beispiele dazu s. unter B. Spiegel. Syntax. I. Wiederholungen).

II. Als Figuren der Gegensätzlichkeit könnte man die im Text häufig vorhandenen Antithesen bezeichnen. Der Minotaurus wußte z. B. nicht, „was Leben war und was Tod“ (434), er „winkte mit der rechten“, seine Spiegelbilder „winkten mit der linken Hand“ (430). Dem Mädchen jagte er „durch das Labyrinth nach“, während „es flüchtete.“ (433) Er war „schuldlos und schuldig zugleich“ (435), „der zugleich Aus- und Eingeschlossene“ (443). Der Jüngling „sprang vor und sprang wieder zurück, federnd, dann wieder in Bocksprüngen“ (437). Der Minotaurus schlug „an die Wand statt auf die Stirn des andern, die in der Wand war und nicht außerhalb.“ (442) usw. Außerdem verwendet der Autor bei dieser Gelegenheit auch andere Figuren, z. B. den Chiasmus: „[...] um die Menschen vor dem Wesen und das Wesen vor den Menschen zu schützen [...]“ (429) oder die Anadiplose: „[...] und was nicht Minotaurus war, war sein Feind.“ (439) Den Höhepunkt der antithetischen Ausdrucksweise könnte folgende Passage verkörpern, die auf das Einsehen der eigenen Lage des Protagonisten folgt:

„[...] weil es ein Wesen wie ihn nicht geben durfte, der Grenze

willen, die zwischen Tier und Mensch und Mensch und den Göttern gesetzt worden ist, damit die Welt in Ordnung bleibe und nicht zum Labyrinth werde und damit ins Chaos zurückfalle aus dem sie entstanden war; und wie er das spürte, als ein Fühlen ohne Begreifen, als eine Erleuchtung ohne Erkennen, nicht als eine Menscheneinsicht durch Begriffe, sondern als eine Minotaureneinsicht durch Bilder und Gefühle, brach er zusammen [...]“ (443-4).

Zusammenfassend läßt sich zum syntaktischen Reflex der Spannung und zum syntaktischen Reflex der Gegensätzlichkeit (und dadurch auch des Bildes „Tanz“) fast dasselbe wie zum syntaktischen Reflex des Bildes „Spiegel“ sagen: Er verleiht dem Text eine besondere ästhetische Qualität, die diesmal das Dramatische unterstützt.

#### Zusammenfassung

Die komplementären bzw. kontrastiven Phänomene des Textes Labyrinth - Spiegel, Polysemie/Homonymie - Synonymie, Entropie - Redundanz, das Epische - das Lyrische vereinen sich durch den Tanz, durch die Bewegung, durch die Antonymie, durch das Dramatische zu einem Komplex, dem der Autor - in Übereinstimmung mit Goethe<sup>44</sup> - den Untertitel *Eine Ballade* gab.

Durch den Text werden drei Bereiche des menschlichen Denkens angesprochen, die in Verbindung mit den drei unmittelbar-mittelbaren Bildern stehen. Das Labyrinth, das als eine Metapher der Welt, als ein Rätsel aufzufassen ist, deren Wesen, Sinn, Geheimnis die Philosophie zu finden sucht: Wie ist unsere Welt beschaffen? Wie kann sich das Ich im Chaos der Welt und der eigenen Ichs zurechtfinden? Der Spiegel, der als Sinnbild der Reflexion gilt, weist auf die Ethik hin: Wie verhält man sich untereinander? Wie ist unser Verhältnis zur Natur? Ist das Postulat „Im Du das Ich finden, im Ich das Du entdecken“ tatsächlich nur eine Utopie? Der Tanz gehört zur Kunst, die auch von der Ästhetik erforscht wird: Welche Kategorien gäbe es für die heutige Kunst? Wo liegen die Grenzen zwischen dem Schönen und dem Häßlichen? Der Text gibt zu denken.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Sowohl zu Fragen der räumlichen und zeitlichen Verbreitung von Labyrinth als auch zu denen der Deutung des Mythems „Labyrinth“ beziehe ich mich auf: Karl Kerényi: Labyrinth-Studien. Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee. 2., erw. A. Zürich 1950 (=Albae Vigiliae. N.F. Heft X); Krzysztof Kowalski - Zygmunt Krzak: Tezeusz w labiryncie. Wrocław 1989.

2 Näheres zu ihren Werken, die in Beziehung zum Labyrinth-Mythem stehen, s. René Martin (Leiter des Koll.): *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*. Praha 1993. S. 45, 69, 149, 163 f., 240. Zu einigen anderen Autoren mit ihren Werken s. Herbert Hunger: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*. 8. neubearb. A. Wien 1988. S. 73, 111, 322, 324, 512.

3 Franz Kreuzer: *Die Welt als Labyrinth. Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt*. Wien 1982. S. 14.

4 Michael Haller: *Das „Labyrinth“ oder Über die Grenzen des Menschseins*. In: Michael Haller: *Friedrich Dürrenmatt. Über die Grenzen. Fünf Gespräche*. München 1993. S. 101.

5 Ebd.

6 Näheres dazu s. Kerényi, S. 31-2; Kowalski - Krzak, S. 88-91.

7 Hubert Juin: *Friedrich Dürrenmatt oder die Unentbehrlichkeit der Fiktion. Der Schriftsteller und sein Leser im Labyrinth der Autobiographie*. In: *Herkules und Atlas. Lobreden und andere Versuche über Friedrich Dürrenmatt*. Hg. v. Daniel Keel. Zürich 1990. S. 164.

8 Kreuzer, S. 24.

9 Bei dem in Klammern angegebenen Jahr geht es immer um das Erscheinungsjahr.

10 Haller, S. 106.

11 Friedrich Dürrenmatt: *Labyrinth. Stoffe I-III. Der Winterkrieg in Tibet*. In: *Friedrich Dürrenmatt: Gesammelte Werke in sieben Bänden. VI. Stoffe I-IX. Zusammenhänge*. Zürich 1991. S. 69.

12 Ebd., S. 81.

13 Ebd.

14 S. dazu Friedrich Dürrenmatt: *Minotauros (Balada)*. Prel. Ján Jambor. In: *Revue svetovej literatúry*. 2/1996. S. 135.

15 Caroline Kesser: *Schöne Bilder waren dem Visionär ein Graus. Friedrich Dürrenmatt als Maler und Zeichner*. In: *Tages-Anzeiger* (14. 3. 1994), S. 8.

16 Friedrich Dürrenmatt: *Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen*. In: *Friedrich Dürrenmatt: Gesammelte Werke in sieben Bänden. VII. Essays und Gedichte*. Zürich 1991. S. 517.

17 Bernhard Sowinski: *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*. Stuttgart 1991. S. 130.

18 Ebd.

19 Der Text ist bis hierher mit dem im Sammelband aus der 3. Fachtagung des Verbandes der Deutschlehrer und Germanisten der Slowakei (Prešov, August 1996) zu veröffentlichen Beitrag fast identisch. Im Unterschied zu diesem wird im weiteren statt Thesen die ungekürzte Fassung der Studie präsentiert.

20 Kerényi, S. 20: „Es handelt sich hier um eine Darstellungsweise, die als der Linienreflex der zugrunde liegenden mythologischen Idee genannt werden darf. Das griechische Labyrinth wird 1. als mythischer Bau geschildert, 2. getanzt und 3. auch mittels einer Spirallinie angedeutet oder dargestellt.“

21 Die einzelnen Textstellen nach Friedrich Dürrenmatt: *Minotaurus. Eine Ballade*. In: *Friedrich Dürrenmatt: Gesammelte Werke in sieben Bänden. V. Erzählungen*. Zürich 1991.

S. 427-47. Bei den Zitaten aus dem Primärtext wird von nun an nur die Seitenzahl in Klammern angeführt.

22 Kerényi, S. 50. Näheres zu dieser Deutung mit Hinweisen auf Sinnbilder „Vögel“, „Spirallinie“, „Sonne“, „Mond“ s. S. 43-50.

23 Haller, S. 118.

24 Charlotte Kerr: *Die Frau im roten Mantel*. München 1994. S. 176 f. u. S. 85 f.

25 Friedrich Dürrenmatt: *Das Mögliche ist ungeheuer. Ausgewählte Gedichte*. Zürich 1993.

26 Friedrich Dürrenmatt: *Labyrinth. Stoffe I-III. Der Rebell*. In: vgl. Anm. 11, S. 283.

27 Die meisten syntaktischen Begriffe verwende ich nach Gerhard Helbig - Joachim Buscha: *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Leipzig-Berlin-München 1991.

28 Jozef Mistrik: *Štylistika*. Bratislava 1989. S. 342. (Übersetzung der Begriffe: J. J.)

29 Sowinski, S. 96.

30 Nach Ludvík Svoboda (Leiter des Koll.): *Encyklopedie antiky*. Praha 1973. S. 564, 697.

31 Nach Stanislav Vejmla: *Chvála bludišť*. Praha 1991. S. 10 f. u. S. 17 f.

32 Kreuzer, S. 35.

33 S. dazu (mit weiterführenden Hinweisen) Gerhard Peter Knapp: *Friedrich Dürrenmatt*. Stuttgart-Weimar 1993. S. 152.

34 Begriffe nach Dietrich Gutzen - Norbert Oellers - Jürgen H. Petersen: *Einführung in die neuere deutsche Literatur*. 6. neugefaßte A. Berlin 1989. S. 20.

35 Haller, S. 107.

36 Kreuzer, S. 36.

37 Ich verwende diesen Begriff statt des von Sowinski verwendeten Begriffs „Wiederholungsfiguren“, weil er sowohl diese als auch andere Wiederholungsarten umfaßt. Bei einzelnen Typen der Wiederholungen gehe ich oft von Sowinski, S. 105-8 aus.

38 Kerényi, S. 37. Das Kapitel „Tanz“ (S. 37-42) enthält eine Bestandsaufnahme antiker Überlieferungen zum Labyrinth-Tanz von Homer über den Kranichtanz *geranos* bis zu zeitgenössischen Einflüssen in der Tanzkunst des Mittelmeerraumes.

39 Josef Svoboda: *Dürrenmatts Minotauren*. In: *Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler*. Hg. v. Schweizerischem Literaturarchiv, Bern und Kunsthaut Zürich. Bern - Zürich 1994. S. 192.

40 Anni Carlsson: *Das tanzende Ungeheuer. Dürrenmatts Minotaurus*. In: *Der Tagespiegel* v. 28. 7. 1985. Z. n. Knapp, S. 151.

41 Haller, S. 106.

42 Zur Abgrenzung der Begriffe s. Sowinski, S. 92-4.

43 Vgl. Anm. 28.

44 Nach Goethe bedient sich der Balladenautor „aller drei Grundarten der Poesie“ (v. Lyrik, Epik, Dramatik), um einen Text zu konstruieren, in dem „die Elemente noch nicht getrennt, sondern, wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind“. (J. W. Goethe: *Ballade. Betrachtung und Auslegung*. In: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. Die Jahre 1820-26. Hg. v. Gisela Henckman u. Irmela Scheider. München-Wien 1992. S. 505.)