

Raum und Subjekt in der Ballade Minotaurus. Zu Text und Bild

Regula Bigler

Juli 2004

In dem 1985 entstandenen Werk *Minotaurus. Eine Ballade* nimmt Dürrenmatt ein Motiv auf, das ihn als Metapher über Jahrzehnte beschäftigt und geprägt hat. Als eines seiner „Urmotive“¹ reichen die Ursprünge des Labyrinthbildes bis in seine früheste Kindheit zurück, in der Mythenerzählungen des Vaters und Erlebnisse im Dorf am Anfang einer Entwicklung stehen, die später künstlerisch ihren Ausdruck findet. Ein Blick auf die verschiedenen bildnerischen und schriftstellerischen Verarbeitungen zeigt, dass der Autor und Maler das Motiv von Labyrinth und Minotaurus verschiedentlich verwendet, gestaltet und umformt, dass er es mehr und mehr in ein Gleichnis verwandelt.

Das Labyrinth stellt paradigmatisch ein Ort der Verirrung und Verwirrung, der Orientierungslosigkeit und der mangelnden Übersicht dar. Diese mangelnde Übersicht ist an den Blickwinkel des Subjekts gebunden: Für die das Labyrinth von innen erlebenden Figuren (Minotaurus und Theseus) bedeutet der Raum Undurchdringbarkeit und Einsamkeit. Ein Blick von oben dagegen, die „Dädalus-Perspektive“ kontrastiert damit bedeutend: Für den Erbauer des Labyrinths bedeutet das Bauwerk Einfallsreichtum, mathematisch berechnete Ordnung und Organisation.

Aufgrund dieser Struktureigenschaften eignet sich das Motiv des Labyrinths besonders gut für eine Analyse der Perspektive, das heisst für eine Analyse der Erzählhaltung im Text und der Betrachterperspektive im Bild. Die unterschiedlichen Perspektiven, *über* bzw. *in* das Labyrinth können in eine erzähltheoretische Analogie gebracht werden: Eine Ich-Erzählsituation, entspräche dann dem subjektiven Blick des Minotaurus (oder Theseus), die auktoriale Erzählsituation der überblickenden Perspektive des Dädalus. Diese Analogie rechtfertigt sich besonders deshalb, als Dürrenmatt in den Stoffen die Gestaltung des Gleichnisses Labyrinth explizit als ein Problem des Erzählstandpunktes wahrnimmt:

Rückblickend erkennt der Autor seine wiederholten Versuche einer künstlerischen Gestaltung des Labyrinths als Misserfolge: „Später versuchte ich immer wieder, das Labyrinth zu gestalten, indem ich einen Erzähler fingierte, ein Ich. Alle diese Versuche scheiterten.“ (WA, Bd. 28, S. 84/85). Die Ich – Erzählsituation mit einem Erzähler als „fingiertem Ich“ kennzeichnet die frühen labyrinthischen Texte, besonders die in den fünfziger Jahren entstandenen Erzählungen *Die Stadt*, *Die Falle*, *Aus den Papieren eines Wärters* und lehnt eine allwissende Erzählinstanz, die das Labyrinth von aussen überblicken und gestalten könnte, ab. Wird diese Erzählposition von Dürrenmatt zwar später als Grund für das „Scheitern“ seiner frühen „Labyrinthversuche“ angegeben, wird zugleich auch die Möglichkeit eines nur allwissenden Blicks verworfen: „Jede Konzeption ist allwissend. Wer den Plan des Labyrinths entwirft, weiss alles -, doch wer sich hineinbegibt wie ich jetzt, so viele Jahre nach meinen ersten zaghaften Versuchen, mich dem Eingang zu nähern, weiss nichts – und wäre er auch mit der besten Dramaturgie bewaffnet; sie nützt ihm ebenso wenig wie die anderen Weltpläne“ (WA, Bd. 28, S. 85).

¹ Dürrenmatt, F: *Labyrinth. Stoffe I- III*. In: Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden, Band 28, Diogenes, Zürich, 1998, S. 69. Hier: Im Text mit Band- und Seitenzahl nachgewiesen, abgekürzt WA. *Minotaurus. Eine Ballade* bezieht sich auf die ebenfalls im Diogenes Verlag 1985 erschienene Ausgabe, in der Text und Bilder zusammen publiziert wurden. Im Text nachgewiesen mit Seitenzahl, abgekürzt M.

Eine Analyse der Perspektive kann zudem rückwirkend Aufschluss über das Verhältnis Text-Bild geben. Da Text und Bild in der *Ballade* nebeneinander erscheinen, kann anhand dieser späten Labyrinthdarstellungen beispielhaft gezeigt werden, wie Schriftstellerei und Malerei bei Dürrenmatt ineinander übergehen und einander ergänzen.

1. Text

Die oben zitierten Äusserungen Dürrenmatts werden in der *Ballade* gleichnishaft verwirklicht, indem die doppelte Bewegung des Autors gleichsam inszeniert wird: durch eine auktoriale Erzählinstanz wird, erstens, eine Dädalus-Perspektive beibehalten, durch die Annäherung an eine Minotaurusperspektive wird, zweitens, dem Willen „sich ins Labyrinth hineinzubegeben“ Rechnung getragen.

Vergleichende Sätze, die mit Verbindungsgliedern wie „als ob“ arbeiten, verweisen im Text direkt auf eine auktoriale Erzählinstanz, die Kenntnis einer Welt hat, die dem Minotaurus nicht bekannt sein kann: „Es war, **als ob** der ungeheure Kopf und der Buckel über ihm aus dem Leib eines Mannes gewuchert wären, [...]“ (M, S. 17); „Es war, **als ob** ein Sturmwind Minotauren und Mädchen durcheinandergewirbelt hätte [...]“ (M, S. 18); „[...] zog doch alles als Bilder in seinem Geiste vorüber und nicht in Begriffen, **als ob** er in einer Art Bilderschrift fühlte“ (M, S. 28, H.d.V.).

„Als ob“ schafft den Bezug zu einem Aussen, zu einer sprachlichen Ebene, zu der der Stiermensch keinen Zugang hat. Durch mehrfach auftauchende Hinweise auf die sprachlichen Unfähigkeiten des Minotaurus, durch zahlreiche Wie - Vergleiche durch Verben der Wahrnehmung, des Denkens und des Fühlens, die eine „nicht-minotaurische“ Sicht auf die Wirklichkeit implizieren, meldet sich in der *Ballade* eine Stimme zu Wort, die eindeutig auktorialer Natur ist und den subjektiven Blickwinkel des Minotaurus relativiert. Der auktoriale Erzähler schaltet sich regelmässig ein, er kann sich (im Gegensatz zum Minotaurus!) in sprachlichen Begriffen ausdrücken. Dadurch hat er die Macht und beherrscht durch sein Wissen, letztlich auch durch sein Wissen um eine Welt ausserhalb, das Labyrinth.

Die sprachlich verwirklichte Minotaurus – Perspektive äussert sich dagegen in einer personalen Erzählsituation: Das Labyrinth ist, so Dürrenmatt, die „Welt vom Minotaurus aus gesehen“ (WA, Bd. 32, S. 200). Der Wille, diese Welt aus dem Blickwinkel des Stiermenschen darzustellen, lässt sich insbesondere an Textstellen wie folgenden zeigen:

In dem Satz „[...] wie die anderen neun Wesen die Minotauren angesprungen hatten, die nun wie er die Hände auf ihre Brust pressten, aus der es schwarz herausquoll [...]“ (M, S. 29) wird eindeutig erzählerisch die Perspektive des Minotaurus eingenommen: Da dieser noch nie zuvor einen blutenden Menschen oder sich selbst blutend gesehen hatte, kann er, erstens, das „herausquillende Schwarz“ in keinen Kontext stellen, zweitens fehlt ihm der Begriff, es zu benennen. Der Text bleibt sich dieser Tatsachen bewusst und verwendet den Begriff ebenfalls nicht.

Eine Untersuchung der Textgenese der *Ballade* verdeutlicht zusätzlich den Willen Dürrenmatts, bewusst eine Minotaurus – Perspektive einzunehmen: Das Erscheinen Theseus' (M, S. 44ff) löst im Stiermenschen zunächst Verwirrung aus; unsicher, ob er den verkleideten Theseus als sein Spiegelbild oder als einen weiteren Minotaurus interpretieren soll, erfasst er ihn schliesslich als Anderen. Deutliches Unterscheidungsmerkmal und dadurch den griechischen Helden als Anderen entlarvend, stellt dabei der Dolch, den Theseus umgürtet hat, dar. Das Erkenntnismoment des Minotaurus gestaltet sich aber in einem Vorstufen-Manuskript anders als in der

Endfassung der *Ballade*: „[...] doch hatte der andere Minotaurus einen Doch umgegürtet, der in einer Scheide steckte, so dass der Minotaurus an dieser Mordwaffe erkannte, dass es einen anderen Minotaurus gab“². Die Endfassung stellt diesem Erkenntnismoment den Versuch eines Denkprozesses des Minotaurus voran (M, S. 46/47), der im Manuskript fehlt. Die darauf folgende „Dolchszenen“ wird folgendermassen geschildert: „[...] sah er plötzlich, dass am Leib des anderen Minotaurus oder am Leib des Spiegelbilds des anderen Minotaurus an der Lende ein Gegenstand geheftet war, etwas Pelzartiges, von dem der Minotaurus zwar nicht wusste, was es war, aber das ihm bewies, dass er einem anderen Minotaurus oder dessen Spiegelbild gegenüberstand“ (M, S.47).

Eine personale Erzählhaltung wird also eingenommen, indem die sprachlichen Mängel des Stiermenschen nicht ausblendet, sondern durch Umschreibungen („aus der es schwarz herausquoll“, „etwas Pelzartiges“) deutlich gemacht werden. Durch dieselben sprachlichen Defizite aber wird ein ausschliesslich „minotaurischer Blickwinkel“ und dadurch ein ununterbrochenes Durchhalten einer personalen Erzählhaltung verunmöglicht.

Die **Problematik** eines personalen Erzählstils zeigt sich gerade an Stellen wie dieser. Der Minotaurus, nach Dürrenmatt „gar kein Intellektueller“ (WA, Bd. 28, S. 74), da mit dem Kopf eines Stiers und dem Leib eines Menschen ausgestattet, hat weder die Fähigkeit, etwas intellektuell zu erfassen, noch sprachlich zu benennen.

Mit der Feststellung, dass dem Minotaurus der Zugang zu einer menschlichen Sprache verwehrt bleibt, tut sich also ein grundsätzliches Problem des personalen Erzählstils auf: wie kann ein literarisches Werk, dessen Medium die Sprache ist, aus der Perspektive dessen geschildert werden, der diese Sprache nicht beherrscht?

Diese Problematik ist nicht unbemerkt geblieben. Neben der Textstelle „Vor ihm stand ein Wesen, das dem Mädchen glich und doch nicht das Mädchen war, das in der Linken einen zerfetzten Mantel und in der Rechten ein Schwert hielt“ (M, S. 23) findet sich in einem Manuskript der *Ballade* von 1984, die nachträglich mit Verbesserungsvorschlägen des Verlags versehen wurde, folgende Randnotiz: „Wenn hier aus dem Blickwinkel des Minotaurus geschrieben wird, dessen Verhängnis u. a. ist, dass er die Dinge nicht benennen kann [...], so scheinen mir Mantel, Schwert und Mädchen etwas zu präzise zuordnende Begriffe für den Minotaurus?“ Die gleiche Frage würde sich aufdrängen, wenn das Mädchen durch die Augen des Minotaurus mit Begriffen beschrieben wird, die dieser nicht kennen kann (M, S.17).

Um einem Standpunkt des Minotaurus gerecht zu werden – so meine These – müssen von Dürrenmatt in der *Ballade* verschiedene Diskurse, verschiedene Sprachmomente kreiert werden, die sich gegenseitig ergänzen, ineinander übergehen und auf eine spielerische Art und Weise das Medium Sprache in Szene setzen. Auktoriale und personale Erzählhaltung stellen zwei solcher unterschiedlicher Diskurse dar. Ein drittes Sprachmoment kann in der Form der *Ballade* gefunden werden:

Eine Ballade bewegt sich definitionsgemäss zwischen den Gattungen, vereint also in sich dramatische, epische und lyrische Elemente. Zudem verbindet sie die Medien Sprache und Musik miteinander.

Beispielhaft für die lyrisch-musikalische Komponente der dürrenmattschen *Ballade* steht folgender Satz:

„Auf den Wänden hockte ein fettes Dickicht von Federn, Hälsen, Augen, Schnäbeln, und über ihm kreiste es, den auf - grauenden Morgen verfinstern, stiess herab, tauchte, riss, weidete, fledderte, wühlte, frass, kreischte, 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“ (M, S. 22)

Das Spiel mit Verben, Partikeln, Prä- und Suffixen prägt den Ton der *Ballade*; Assonanzen, Alliterationen, lautmalerische Verben betonen die musikalischen Elemente, Spiegelungen bilden sprachlich eine labyrinthische Struktur ab. Zudem wird durch Wiederholungen und durch mehrmals auftretende Motive eine Bewegung

² Schweizerisches Literaturarchiv Bern, Nachlässe Friedrich Dürrenmatt, Nr. 133, FD – A – r 71 IV

inszeniert, die sich einem linearen Fortschreiten der Handlung entzieht. Der Tanz wird dadurch zu mehr als einem Motiv; er prägt die sprachliche Erscheinungsform des Textes und verweist indirekt auf die mythische Urverwandtschaft von Tanz und Labyrinth: der Labyrinth-Mythos geht nämlich ursprünglich nicht auf das kretische Bauwerk sondern auf eine Tanzform zurück. Da der Text nicht linear chronologisch fortschreitet, sondern die Leser über labyrinthische Umwege immer wieder an den gleichen Motiven vorbeiführt, kann er in eine labyrinthische Tradition eingereiht werden, die das Bauwerk nicht mehr explizit als Motiv behandelt, sondern in eine sprachliche Abbildung, in ein Modell des Erzählens verwandelt³.

Der emotionale, instinktive, nicht in Begriffen denkende Minotaurus steht im Gegensatz zum allwissenden auktorialen Erzähler, der durch sein Wissen und durch seine sprachlichen Fähigkeiten das Labyrinth überblickt und beherrscht. Die Musikalität der Ballade steht der Rationalität des allwissenden Erzählers, der Abstraktion und des Intellekts entgegen. Es entspricht somit der Minotaurus-Perspektive, bedeutet ein Sprachmoment, das den Minotaurus berücksichtigt, miteinschaltet und einen Kontrapunkt zur Sprache des allwissenden Erzählers setzt.

2. Bilder

Ein Vergleich mit früheren Labyrinthbildern, sowie eine Analyse der Betrachterperspektive in den Illustrationen der Ballade macht deutlich, dass Dürrenmatt als Maler ähnliche Aspekte zum Ausdruck bringt wie als Schriftsteller: Spricht er von seiner Bewegung „in das Labyrinth hinein“, kann diese Bewegung in den Bildern visuell fassbar gemacht werden: Die Illustrationen werden durch fehlende überblickende Betrachterperspektive und fehlenden Aussenraum gekennzeichnet, das Labyrinth wird mehr und mehr von innen dargestellt:

In der Gouache *Der entwürdigte Minotaurus*⁴ von 1958 ist, anders als in späteren Darstellungen, die klar den Minotaurus als Bildsujet deklarieren, das Verhältnis von Labyrinth und Labyrinthbewohner relativ ausgewogen dargestellt. Der Raum, in dem sich der Minotaurus aufhält, öffnet sich gegen unten, gegen den Bildrand hin und bezeichnet eindeutig das Zentrum der Komposition. Die Betrachterposition wird, charakteristisch für dürrenmattsche Labyrinthdarstellungen, im Labyrinthinnern lokalisiert. Indem sich der Betrachter auf gleicher Höhe wie der Minotaurus befindet, findet eine Annäherung an diesen statt; der Betrachter ist gleichsam mit dem Minotaurus in den verschachtelten Gängen gefangen. Zugleich ist aber seine Perspektive nicht jener des Minotaurus gleichzusetzen: Schräg über einen Ausschnitt des Bauwerks sehend, erhält er einen Teil-Überblick über das Labyrinth, der dem Minotaurus verwehrt bleibt. Dieser Überblick wird aber bloss angedeutet, er gewährleistet keine ganzheitliche Übersicht, geschweige denn das Erkennen einer Struktur oder einer Ordnung. Im Gegensatz zu späteren Darstellungen ist das Vorhandensein einer Welt ausserhalb des Labyrinths in diesem Bild noch impliziert. Über, neben und hinter den Wänden der Konstruktion erstreckt sich eine bodenlose Schwärze, die eine Aussenwelt zwar nicht hoffnungsvoller erscheinen lässt, aber doch zumindest andeutet.

In der sechzehn Jahre später entstandenen Labyrinthdarstellung *Der verängstigte Minotaurus*⁵ dagegen werden jegliche Hinweise auf eine Aussenwelt fast vollständig ausgeblendet. Sich an allen Seiten bis zum Bildrand hin

³ Dazu: Schmeling, Manfred: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Athenäum, Frankfurt a.M., 1987.

⁴Dürrenmatt F: *Labyrinth I: Der entwürdigte Minotaurus*, 1958, Gouache, 72 x 51 cm, in: Friedrich Dürrenmatt, Schriftsteller und Maler, hrsg. vom Schweizerischen Literaturarchiv, Bern, Diogenes, Zürich, 1994, S. 193.

⁵Dürrenmatt, F: *Labyrinth II: Der verängstigte Minotaurus*, 1974, Feder, 25,5 x 36 cm, in: Friedrich Dürrenmatt, Schriftsteller und Maler, hrsg. vom Schweizerischen Literaturarchiv, Bern, Diogenes, Zürich, 1994, S. 194.

erstreckend, präsentiert sich das Labyrinth hier als ein den ganzen Wahrnehmungsraum einnehmendes, Verwirrung stiftendes Gefängnis. Ein Ausbruch des Subjekts wird insofern verunmöglicht, als ein Aussenraum gar nicht existiert.

Ähnlich in der im gleichen Jahr entstandenen Federzeichnung *Labyrinth III*⁶: Die stabilen Wände der Bilder *Der entwürdigte Minotaurus* und *Der verängstigte Minotaurus* sind hier einem wilden Durcheinander von kreis- und spiralenartigen⁷ Formen gewichen, die ineinander übergehen und beweglich scheinen. Rechts und links zieht sich das Labyrinth bis an den Bildrand, im Hintergrund ist ein finsterner Himmel oder ein bedrohliches All erkennbar, dessen Sterne oder Planeten die Formen der einzelnen Labyrinthelemente aufnehmen bzw. weiterführen.

In den beiden 1974 entstandenen Bildern wird der Bildbetrachter halbhoch über dem Labyrinth lokalisiert. Er vermag in dem Bauwerk zwar keine Ordnung oder Struktur zu erkennen, erhält jedoch einen teilweisen Überblick, der dem Minotaurus verwehrt bleibt.

In den Illustrationen der *Ballade* wird ein Aussenraum vollständig ausgeblendet. Maler und Betrachter befinden sich gleichsam mit dem Minotaurus im Labyrinth und verlieren in den Spiegelwänden den Überblick und die räumliche Orientierung. Diese Aspekte werden durch formelle Elemente hervorgehoben: Illustration 4 (M. S. 25) beispielsweise suggeriert eine räumliche Tiefe, die bei näherer Betrachtung keinen Gesetzmässigkeiten folgt. Indem kein eindeutiger Fluchtpunkt auszumachen ist, zerfallen die für den Betrachter orientierungsstiftenden Konstanten in einzelne Teile, die, einer optischen Täuschung gleich, nicht mehr zuzuordnen sind. Durch eine verwirrende Lichtregie werden konstante, orientierungsstiftende Elemente ausgeblendet oder ins Grotteske gezogen.

Da sich die Erfahrungswelt des Minotaurus aus Bildern zusammensetzt, „zog doch alles in Bildern in seinem Geiste vorüber und nicht in Begriffen, als ob er in einer Art Bilderschrift fühlte“ (M, S. 28) können die Illustrationen in der *Ballade* zu einem weiteren den Minotaurus berücksichtigenden Gestaltungsmodus gerechnet werden. Seine Wahrnehmung von der Welt wird durch die neben dem Text erscheinenden Bilder gleichsam in den Diskurs miteinbezogen und zur Darstellung gebracht.

Eine Innensicht des Minotaurus kann im Bild nicht verwirklicht werden. Während der Text sprachlich ein *Wissen* in Szene setzt, *sieht* und *registriert* die Bildperspektive. Der Text signalisiert die Differenz der Bereiche aussen/innen den Minotaurus betreffend. Das Bild hingegen, sich situativ im Raum ansiedelnd, behandelt die Differenz aussen/innen auf das Labyrinth bezogen: Innensicht *in* oder Aussensicht *über* das Bauwerk. Der Raum verliert also nach der Übersetzung ins Bildmedium die Darstellung einer subjektiven Wahrnehmung; die Bilder sind dadurch komplementär zur minotaurischen Innensicht. Dadurch wird den Bildern in der *Ballade* eine Funktion verliehen, die über den Text begleitenden Charakter hinausgeht. Sie illustrieren oder reproduzieren diesen nicht bloss, sondern realisieren einen Kontrapunkt, einen weiteren Blick auf das Motiv des Labyrinths.

⁶Dürrenmatt, F: *Labyrinth III*, 1974, Federzeichnung, 36 x 25,5 cm, in: Dürrenmatt, Bilder und Zeichnungen, herausgegeben von Christian Strich. Mit einer Einleitung von Manuel Gasser, Diogenes, Zürich, 1978, Abb. 61. Hier: Abb. 7

⁷ Ursprünglich scheinen „Labyrinth und Spirale als Bedeutungsträger austauschbar gewesen zu sein“ Koerner, Joseph Leo: *Die Suche nach dem Labyrinth*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1983, S. 27.

Die *Ballade*, da sie Bild und Text gleichermassen in Szene setzt, veranschaulicht besonders deutlich, dass Schreiben und Malen für Dürrenmatt nicht voneinander zu trennen sind, sondern einander, trotz oder gerade wegen der medien-spezifischen Unterschiede, ergänzen. Denn in seinen Worten:

„Meine Zeichnungen sind nicht Nebenarbeiten zu meinen literarischen Werken, sondern die gezeichneten und gemalten Schlachtfelder, auf denen sich meine schriftstellerischen Kämpfe, Abenteuer, Experimente und Niederlagen abspielen.“ (WA, Bd. 32, S. 200)