

## Lesarten des Labyrinths/Schemata des Lesens

Bettine Menke

„Als die Sage vom L. entstand, war der Palast von Knossos längst zerfallen: in dem Gewirre der zahllosen Höfe, Kammern und Gänge mußten die Griechen einer einfachen bürgerlichen Zeit etwas Übernatürliches erkennen. So riesengroß konnte keine bloß menschliche Behausung gewesen sein. Unheimliche Sagen umspannen die Ruine, aus der niemand seinen Weg zurückfand, [...]“ An den Wänden dieses Palastes finden „wir sogar das geometrische Muster wieder [...], welches auf Münzen von Knossos später das L. bezeichnet.“<sup>1</sup>

Kann das Labyrinth von diesen ungesicherten Ursprüngen abgelöst werden? Kann es gelöst werden aus der Bindung an die Repräsentationen, die entstehen müssen für das fehlende vorgebliche Urbild, und deren Wiederholungen? Geschlossen wurde auch: „Als eigentliches Gebäude sei es eine bloße Dichterverfäktion“ gewesen – „Fiktion der Phantasie“ über Trümmern und unterirdischen Grotten, die vielleicht Kultuslokale waren, deren „halbverschollene Sagen“ man „in Tänzen und entsprechenden Anlagen nur nachbildete“, „hauptsächlich ausgebildet in der attischen Sage von Theseus, der den Minotaurus im Labyrinth erschlug“.<sup>2</sup> Weil das kretische Labyrinth (wenn es gebaut worden wäre) als „sekundäre Repräsentation“ (und Doppel eines ägyptischen Vorbilds)<sup>3</sup> hingenommen werden müßte, werde, so Körner, eine Suche nach „älteren, prototypischen Versionen des Labyrinths“ betrieben.

Mit Repräsentationen und deren Lesarten hat also jede Abhandlung der Labyrinth anfanglich zu tun (und zwar auch dort noch, wo versucht wird, diese zu hintergehen). Der Blick auf 'Labyrinth' trifft auf Graphien und die Frage, wie zu lesen sei. Von „Darstellungen des L.“ sprach der Labyrinthos-Artikel in *Paulys Realencyclopädie*, die „sich auf kretischen Münzen äußerst oft [finden], bald einfacher, bald zum Grundriß eines wahren Irrgartens erweitert, teils in Quadrat-, teils in Kreuzform oder in spiralförmigen Windungen dargestellt.“ Zuweilen sei es „nur durch einen mäanderartigen Rahmen angedeutet“ und schließlich auf „attischen Vasenbildern“ „als ein turmartiges Gebäude,

bei dem eine mäanderartige Verzierung vielleicht auf den komplexen Grundriß hinweist“, repräsentiert.<sup>4</sup> Den Zusammenhang von geometrischer Figur und mythischem Labyrinth muß ein spätes „Graffito aus Pompeii“ mit „der bekannten Beischrift: *Labyrinthus, hic habitat Minotaurus*“ belegen. Es ist von eigener Ironie, daß auch Kern, der im graphischen Typ das „Ur-Labyrinth“ vor aller literarischen Verderbnisse der Spätzeit gefunden haben will, den „frühesten direkten Beleg“ „erst im Nebeneinander von Namen und Zeichnung“ in dieser späten Kritzelei hat.<sup>5</sup>

Fig. 1 Kern, von dem die wohl wirksamste Labyrinth-Monographie vorliegt, will das „Labyrinth im eigentlichen Sinn“ in jener „graphisch, linearen Figur“ vorstellen, die „nur dann Sinn [ergebe], wenn man sie als architektonischen Grundriß [...] betrachtet. Dabei liest man die Linien als Begrenzungsmauern und das zwischen ihnen freiliegende Band als Weg (Ariadnefaden).“<sup>6</sup> Mit dem Typus des sogenannten Ur-Labyrinths als „eigentlich maßgebliche, sinnbestimmende Bewegungsfigur“ soll es auf die Einwegigkeit, Kreuzungsfreiheit und Unverirrbarkeit des Weges im Labyrinth hinaus; „der geduldig und ohne Irrung verfolgte einlinige Weg vom Eingang [mußte] endlich ins Zentrum führen [...], wie auch von dort zum Ausgang nur ein Weg, eine Möglichkeit gegeben ist“; zu dieser „einfachen Linie“ wäre „ein Ariadnefaden gar nicht nötig“.<sup>7</sup> Es handle sich um den „visuell eindeutigen Begriff“ des Labyrinths, der nur nachträglich in die Irre gegangen oder geschickt worden sei, und zwar vor allem in literarischen Ausführungen „in hellenistischer Zeit“, die es „als Irrgang-System“ fassen: „als Anlage“, „die dem Besucher viele Wege zur Wahl anbietet, die ihn auch in Sackgassen oder in die Irre führen“.<sup>8</sup> Die Irrungen des „bereits korrumpierten Sprachgebrauch[s]“ auch der „frühesten literarischen Zeugnisse“ sollen mit der Figur des einlinigen Labyrinths hintergebar sein. Die vermeintliche Eindeutigkeit seiner Abbildung<sup>9</sup> verdeckt die Frage des Lesens, die die Angewiesenheit der graphischen Figur auf die Beischrift (ihren Namen) offen legt. Die „eigentliche“ Labyrinth-Vorstellung und ihre visuelle Eindeutigkeit ist eine (deutend) hergestellte. Sie wird erst dadurch möglich, daß die vermeintlichen Einmengungen des Späten und Literarischen als unnötige „Begriffsverwirrung“ abgewehrt werden, der mit der Scheidung von Labyrinth und Irrgarten oder *maze* abzuhelfen sei. Ausgeschlossen werden auch „andere[ ] graphische[ ] Figuren [...] u.a. [...] Spiralen, Mäander und konzentrische Kreise“, die vor allem als „flächenbildend

einander überlagernde Mäanderlinien“ mit ihrer „Vielzahl an Wegkreuzungen“ einen Mangel an ‚Zielorientiertheit‘ aufweisen.<sup>10</sup>

Kerénys *Labyrinth-Studien* ließen in der Linienkonfiguration, die Labyrinth soll heißen können, die „choreographische Figur“ zu einem Tanz,<sup>11</sup> eine „abstrakte Bewegungsfigur“ lesbar werden (so schließt Gabriele Brandstetter an).<sup>12</sup> Zum Tanz, den das Wort *Labyrinthos* „ursprünglich“ bezeichnet habe, soll das „Ur-Labyrinth“ einen „Tanzplatz mit labyrinthförmiger Gangführung“ gestellt haben.<sup>13</sup> Die „Wegbahnen“, die „die Tänzerkette nachgeschritten“ sei, seien gegeben in der geometrischen Figur des (runden) Umgang-Labyrinths. Die besondere Anziehungskraft dieser Deutung scheint in der Verpflichtung der Labyrinth-Figur auf die kreuzungsfreie Linearität zu liegen, die in der Graphie ihre fixierende Formel und Vorschrift hätte. Aber die Labyrinth-Figur der Tanz-Bewegung ist das Produkt einer komplexen Lesebewegung zwischen (heterogenen) Zeichen, Graphien und Schriften, eines ‚viellinigen‘ Zusammen-Lesen, das daher so eindeutig auch nicht ausgehen kann: „Der früheste visuelle Beleg“ für die Labyrinth-Graphie als ‚Fixierung‘ des „Weg[es] für den Labyrinth-Tanz“ finde „sich auf der etruskischen Kanne von Tragliatelle (um 620 v. Chr.)“ mit der (italischen) Beischrift *truia* für das sog. Trojaspiel.<sup>14</sup> Den anderen Topos dafür, daß die „Bewegungsform“ des Tanzes „in der beschriebenen graphischen Figur fixiert wurde“, stellt jener *choros*, den, wie in der *Ilias* zu lesen ist, Daidalos für Ariadne in Knossos anlegte. Homer beschreibt den Schild des Achill, auf dem Hephaistos „einen Reigen“ schuf,<sup>15</sup> „Jenem ähnlich, den einstens in Knossos, der weiten Feste,/ Daidalos hatte gefügt für die lockige Maid Ariadne.“ Der *choros* wird als Tanzplatz gedeutet, der „mit dem L. ursprünglich identisch gewesen“<sup>16</sup> und „auf dem Schild des Achill“ „der Ornamentfigur des L.s entsprechend“ „geometrisch“ „nachgebildet“ worden sei: „[W]eil er den Tanz selbst in seinen bald vorwärts bald rückwärts laufenden Ringelbewegungen an dem Reigen der Tanzenden selbst nicht darstellen, wohl aber durch eine beigegebene Figur des Tanzplatzes für jeden, der den Sachverhalt kannte, klar andeuten konnte“, wie auf dem Graffito der etruskischen Kanne, das einen „Tanzplatz im Grundriß“ neben der „Reihe der Tanzenden“ zeigte.<sup>17</sup> Ist aber der „Choros des Daidalos“ „in der Gestalt zu denken, an welche die Münzbilder von Knossos erinnern“,<sup>18</sup> so handelte es sich „nach Ausweis jener knossischen Münzen“ um Mäander- oder eckig-ausgeführte Labyrinth (wie es als der älteste Beleg der Labyrinthzeichnung auch aufs „Täfelchen von Pylos“ geritzt wurde).<sup>19</sup>

Wie nun verhält sich die Graphie zur Bewegung des Tanzes? Diese Frage muß den Formeln von der choreographischen Figur als 'Fixierung des Weges oder der Bewegungsform',<sup>20</sup> die das Labyrinth sei und als die es 'Bewegungsform der Einlinigkeit' zu sein hat, erst wieder abgewonnen werden, und zwar sowohl für die Bewegung des Tanzes wie für die des Lesens. Wenn die Labyrinth-Figur „choreographische Funktion“ hat, so wäre sie „nicht als feste[r] Grundriß [...], sondern als ein Tanzschema, eine Art Merksfigur“ aufzufassen.<sup>21</sup> Und der Figur bleibt stets die Relation und damit die Differenz von graphischer Struktur und Bewegung des Durchschreitens oder Lesens eingeschrieben; sie ist (bleibende) Spur - und Darstellung der Metonymie der Spur.

Der Lesart des Labyrinths als „choreographische Figur“, das wäre die Nachzeichnung und Vorschrift der Tanz-Bewegungen, will Kern als Labyrinth, das in Wahrheit so soll heißen können, (nur) die festgeschriebene Einlinigkeit abgewinnen.<sup>22</sup> Dieser gegenüber soll der Übergang zum Irrgang allein „Mißverständnis“ „von Labyrinth-Tänzen, deren Struktur nicht mehr verstanden, [...] hoffnungslos irreführend“ schienen, und „Verlust“ gewesen sein.<sup>23</sup> Geschrieben wird so eine Verfallsgeschichte als Geschichte vom Verlust der ungeschiedenen, der in sich selbst selbst gesicherten einlinigen (Lese)Bewegung, die Zentrum und Ausgang gewinnt, hin zur irrgehenden (Lese-)Bewegung, die sich verliert und den Verlust oder die Ungesichertheit des Zentrums vorstellt. Vielleicht muß aber eine ganz andere Geschichte (oder auch mehrere) erzählt werden, die auf eine andere Bezogenheit von Graphie und Bewegung stößt.

Dies geschieht schon durch den „Gesichtspunkt des Ornaments“, das dem Labyrinth als 'Raumformel' durchaus angehört.<sup>24</sup> „Jede scheinbar nur dekorativ angewandte Spirallinie, für sich hingezeichnet oder als Spiralmäander gestaltet“ kann Kerény zufolge als Labyrinth gesehen werden.<sup>25</sup> Kern aber muß im Sinne des „Urlabyrinths“, das den Irrtum ausschließe, auch alle diese Ornamente und vor allem die „offene graphische Struktur eines Ornaments“<sup>26</sup> ausschließen. Eilmann hatte dagegen in einer kleinen Schrift von 1931 argumentiert, daß das Labyrinth-Zeichen – anfänglich – nicht abgelöst werden könne von solchen Figuren wie den Mäandern, zu dessen Varianten es gehört und mit denen es sich in der Fläche zusammensetzt oder verflucht. Denn er zeigt für jenes Schemas, das als Grundriß der einlinigen Bewegung bekannt zu sein scheint, dessen Herkunft aus texturalen Ornamenten.<sup>27</sup> Von „den grundrisshaft-begrifflichen Labyrinth-Bildern“ ausgehend führt seine Untersuchung, „zu der Erkenntnis [...], dass in

Knossos wie in Athen dem Umgang-Labyrinth [das mehrfach als „das eigentliche, echte Labyrinth-Zeichen“ angesehen wurde], das Mäander-Labyrinth vorausgeht“.<sup>28</sup> Das Mäander-Labyrinth mit seiner textilen Ausbreitung<sup>29</sup> sei die ursprüngliche Ausbildung, aus der durch Isolierung, die Labyrinth-Zeichen entstanden. Um Fragen der Priorität soll es hier aber gar nicht gehen, sondern um die Frage der Zeichenordnung, der Lese-Hinsichten, der Sicht- oder Leseweisen dieser Graphie. Das Mäander-Ornament mit unendlichem Rapport, ihre Ausbildung zu Flächenmäandern und daher die ornamentale Oberfläche, können aus der Labyrinth-Vorstellung nicht ausgeschlossen werden.

Fig. 2

Als vielgängige Spiralen sollen sich, so Kerény, die frühesten „Darstellungen eines Labyrinths“ in babylonischen Aufzeichnungen von ungefähr 2000 v. Chr., die der Eingeweideschau dienten, gefunden haben.<sup>30</sup> Es handelt sich um Graphien, für die Leseanweisungen vorliegen. Aber das „kleine Labyrinth im Opfertier“ wird keineswegs „*wie* der Ariadne-Faden zur Flucht aus dem Labyrinth des Irrtums benutzt“.<sup>31</sup> Das „Lesen der Tier-Eingeweide“ ist keine Lektüre am Faden (als der rückwärts in den Tunnel der Zeit gelegten material gewordenen metonymischen Spur) entlang. Dem Lesen als einem Nachvollzug der Lineamente (im Kontinuum der Abfolge) steht mit *dieser* Labyrinth-Figur das Modell oder Schema des Lesens in Konstellation, als Flächenfigur entgegen. Als „Palast der Eingeweide“ ist das Labyrinth ‘Ort des Todes und Landkarte der Unterwelt’.<sup>32</sup>

Diese Lese-Fläche teilen – als die ihrer schreibenden Einzeichnung – Figuren, Schriftzeichen und jene Kritzeleien der ältesten Labyrinthzeichnung auf dem Tontäfelchen von Pylos (am Rande einer Tierzählung)<sup>33</sup> oder des Graffito an der pompeianischen Wand. Das Labyrinth als der viel- und eingefaltete Weg ‘formuliert’ die Fläche in dem „maximalen Umweg“, den es mit seinen vielfachen „Wegverkehrungen von außen und innen und umgekehrt“ sucht.<sup>34</sup> Als Figur *in* der Fläche bindet es den Blick an die Fläche der Ornamente, der Verschränkungen und Verflechtungen der Oberfläche, – und das gilt auch für den sogenannten einlinigen Labyrinth-Typos.

Die Oberfläche der Figur machen die Flächen- und Schachbrettmäander augenfällig. In Ornament-Hinsicht wird die Graphie nicht auf die Abfolge der *einen* kontinuierlichen Linie (mit teleologischem Aspekt) verpflichtet, sondern ist als Ornament (wie das Mäan-

der-Labyrinth) auf seine Wiederholung in der Fläche, im Rapport der Ornamente angelegt. In den Flächenmäandern, die unendliche Flächen bedecken und unabschließbare Texturen (Gewebe und Flechtwerke) herstellen, ist kein (*einer*) Weg gegeben, ist dieser an multiple Ein- und Ausgänge (je schon) verloren. Der Blick wird sich in den Vexationen dieser Ornament-Fläche, „dem bunten Gewebe eines unendlichen Schachbrett-Mäanders“ verloren haben.<sup>35</sup>

Das Schema des Labyrinths ist nicht nur in vielfacher Hinsicht zu lesen (und gelesen worden: als Ornament, lineare Anweisung, Grundriß, Kenn- oder Gedächtnis-Zeichen, Vorschrift für eine rituell wiederholende Erinnerung oder Choreographie), sondern das Labyrinth ist als solches eine Lesefrage. Der Wechsel der Hinsichten und deren Vexationen, zwischen Flächen-Ornament und der in der (sich wendenden, in sich faltenden) Linie sich abzeichnenden Bewegung, machen das Labyrinth aus. Es ist selbst eine raumzeitliche Organisation, die der Frage des Lesens gilt.

Der Relation von Labyrinth-Figur und der Spur einer Bewegung (sei diese nun Tanzen oder Lesen) kann auch schon in dem „visuell so eindeutigen“ Falle des angeblichen Ur-Labyrinths die Formel von der „Fixierung“ oder dem „Grundriß“ der tänzerischen Ausführung nicht genügen.<sup>36</sup> Insofern die Labyrinth-Figur einen Grundriß gibt, der sich in den Raum projizierte, wäre diese Projektion im Bauwerk auf Dauer gestellt und ist sie als tänzerische eine momentane und je schon vergangene. Die Choreographie hat Zeichencharakter als metonymische Nachschrift für eine vergangene Bewegung und/oder als Vorschrift für eine zukünftige Wiederholung, in Abwesenheit also jener Bewegung, deren Spur sie ist. Die Choreo-Graphie, einerseits Graph einer (stets schon vergangenen) Bewegung als deren nachziehende Spur, gibt andererseits als Spur, die bleibt, auch eine Ansicht als Zeichnung in der Fläche. Auch der *choros* des Daidalos ist „Schema“ von Bewegung und „eine Art Merkfigur“, die als solche, das heißt als Zeichen, Wiederholung, Spur und Doppel, die Elemente des Ortes und der Bewegung ‘vereinige’.<sup>37</sup> Sie organisiert Zeit – als wiederholendes Zeichen, das als Nach- und Vorschrift in Abwesenheiten hineinreicht, das auf Wiederholung, Relektüre oder wiederholende Aus- und Aufführung angelegt ist.

So ist der delische und knossische Labyrinth-Tanz selbst eine Repräsentation oder „Wiederholung des Labyrinths“, die ihrerseits auf die „Wiederholung im Ritual“ angelegt ist.

In den homerischen Scholien lesen wir, daß Theseus, als er nach seiner Flucht aus Kreta in Delos landete, sein Abenteuer im Labyrinth des Königs Minos durch einen Tanz mit labyrinthischen Muster nachvollzog. Seit der Zeit sollen die Bewohner von Delos den Tanz des Theseus in ihren jährlichen Feiern immer wieder aufgeführt haben.<sup>38</sup>

Dieser Tanz „bewahrt in der Wiederholung den ursprünglichen Weg des Heros“<sup>39</sup> und organisiert die Erinnerung an den Weg durch das Labyrinth und den Ariadne-Faden, der ausgelegt den zurückgelegten Weg vorstellte und als materiale Spur rückwärts anleitete.<sup>40</sup> Wenn Theseus „den Plan von Mino’s Labyrinth in einem Tanz repräsentiert und dadurch die Tradition des Kranich-Tanzes schafft“, ist das „ursprüngliche, sich im Tanz repräsentierende Muster, also Theseus’ eigener mimetischer Labyrinthtanz in Delos, [...] interessanterweise auch nur die Wiederaufnahme oder Repräsentation der Reise durchs Labyrinth[,] [...] ist der Archetypus des Kranich-Tanz-Rituals selbst eine Wiederholungsstruktur.“<sup>41</sup> Dann ist aber im Labyrinth, das als „Symbol“ der „Überwindung der Zeit“ genommen wurde,<sup>42</sup> „eine zweifache Wiederholung wirksam“ und ihm als Doppelung und Differenz eingetragen.

Theseus [...] cannot free himself from his bondage of Ariadne herself, however much he tries to forget her. When Theseus has escaped from the Daedalian labyrinth and, later, has abandoned Ariadne, he goes to the island of Delos, makes sacrifice to Apollo and to Aphrodite, and institutes in their honor a dance. [...] The dance in its intricate turnings is a ritual copy of the labyrinth.<sup>43</sup>

Das Muster der Wiederholung ‘gut lesen’, heißt zu bemerken:

Even an exact repetition is never the same, if only because it is the second and not the first. The second constitutes the first, after the fact, as an origin, as a model or archetype. The second, the repetition, is the origin of the originality of the first.<sup>44</sup>

Nachträglich, wenn der attische Theseus-Mythos ausgebildet wird, und rückwirkend wird es heißen, daß der Reigen, der Ariadnes mitunter in Spiralform dargestelltes Fadenknäuel entrollt,<sup>45</sup> und das Labyrinth-Schema ausführe, eine wiederholende Ausführung des und Mimesis an den Weg des Theseus ins minoische Labyrinth und der geglückten Rückkehr am Ariadne-Faden (entlang) aus dem Labyrinth-Bau des Dädalos gewesen sei. Die Wiederholungen werden den ‘Archetypus’ hervorgebracht haben.

Die unlösbare „Beziehung zwischen Wiederholung (oder Repräsentation) und Labyrinth“<sup>46</sup> stellt sich im Verhältnis von Labyrinth und der Faden-Spur von einer Bewegung dar; dieses ist daher nicht in einer gleichsam baulich befestigten Einheit (von „Begrenzungsmauern“ und „Weg (Ariadnefaden)“)<sup>47</sup> gegeben. Als Spur, die die Zeitlichkeit der Bewegung durch deren Residuum abbildet, repräsentiert und wiederholt, doppelt also der ausgelegte Faden das Labyrinth. Der Faden der Ariadne, den Daidalos ihr gab (so „löste Dädalos selbst des Hauses tückischen Wirrwarr, wies blindtastende Spuren am Faden“<sup>48</sup>), war abgespult und ausgelegt Spur, die die Bewegung im Raume material hinterließ, die Spur der Bewegung, deren Gegenwart sich je in der Zeit verloren hat, als Bezeichnung des zurückgelegten Weges. Und er stellt die Spur und deren Metonymie in deren bleibender Ausführung dar. Der Faden ist die Spur einer Bewegung, die durch die Spur und in der Abfolge der Spuren ersetzt und abwesend ist; er ist die materiale Spur – je schon entzogener Gegenwarten – in den Tunnel der Zeit, zurück. Er war Lösung (des Rätsels) des Labyrinths (und aus ihm), – und er wiederholt das Labyrinth. Die ‚Lösung‘ ist Wiederholung. Und das gilt gerade für den „visuell eindeutigen“ Fall des sogenannten ‚eigentlichen‘ Labyrinths. „That thread maps the whole labyrinth [...]. The thread is the labyrinth, and at the same time it is the repetition of the labyrinth.“ Das ist das „paradox of Ariadne’s thread“.<sup>49</sup>

Im Faden doppelt sich die Struktur des labyrinthischen Baus (das wird sich im Tanz des Theseus ebenso wiederholt haben, wie in des Daidalos Lösung des Rätsels der Spiralmuschel; dieses wird sich, nachdem er dem Labyrinth, in dem Minos ihn nach des Minotauros Tod gefangen hielt, entflohen war, als Falle erweisen, die ihm von seinem Feind Minos gestellt wurde). „Thread and labyrinth, thread intricately crinkled to and fro as the retracing of the labyrinth which defeats the labyrinth [...] makes another intricate web at the same time.“<sup>50</sup>

Die Textur (oder das Netz) ist bereits im und als Faden angelegt.<sup>51</sup> So einlinig es sein mag, ist das Labyrinth stets Anweisung nicht auf die Linearität der Abfolge, sondern es ‚induziert‘ mit seinen Knitterungen und Faltungen vielfältige Wendungen. Im Rückblick auf seinen Weg, der sich gewunden entzieht, droht im mäandrierenden Labyrinth selbst dessen Erbauer sich zu verlieren.<sup>52</sup> Der vermeintlich kontinuierlichen Linie ist mit der Wendung, die sie eng gefaltet nimmt, je schon die Differenz von Bewegung und (sei es noch so minimalem) Unterbrechen und eine charakteristische „Gleichzeitigkeit von



Vorwärtsbewegung und Wiederholungszwang“ eingelassen.<sup>53</sup> Der Linie (und nicht nur der des Labyrinths) gehört die Wendung an, eine Ein-Faltung, „the possibility of turning back on itself“, eine Wiederholung, die mit sich nicht identisch zusammenfällt, die Wiederholung und Identität aufeinanderfaltet:<sup>54</sup> „In this turning it subverts its own linearity and becomes repetition. Without line there is no repetition, but repetition is what disturbs, suspends, or destroys the linearity of the line“, als „returnings, knottings, [...], crinklings to and fro, suspensions, interruptions“.<sup>55</sup> Dies zeigt sich in den mythischen Labyrinth-Erzählungen, ihren Wiederholungen in anderen Erzähllinien, ihren Faltungen in- und aufeinander („the story of Ariadne has, as is the way with myths, its slightly asymmetrical echoes along [...] the narrative lines“, die sich mit der ihren verknoten).<sup>56</sup> Viellinigkeit kennzeichnet die Labyrinth-Erzählung wie die der Mythen überhaupt. Jede der am Labyrinth-Mythos beteiligten Erzähl-Linien, die einander doppeln, spalten und verflechten und auch über den Rand der Labyrinth-Erzählung heraushängen, belegt erneut die Notwendigkeit zu wiederholen, die dem Labyrinth eingelassen ist. „It has to be traced and retraced, thread over thread in the labyrinth, without ever becoming wholly perspicuous.“<sup>57</sup> Da die (Sprache der) Erzählung wiederholt und wiederholend geliehen, daher (in sich, gegen sich selbst) verschoben ist („displaced, borrowed“, so J. Hillis Miller), wird jeder Faden, vielfach verkettet, überall hinführen: „[it] leads everywhere, like a labyrinth made of a single line or corridor crinkled to and fro.“<sup>58</sup>

Dem als Flechtmäander ausgeführten Labyrinth-Schema entsprechen die „Verkettungen“ Leonardos da Vincis, die Albrecht Dürers „Sechs Knoten“ variierten,<sup>59</sup> jene Labyrinth-Studien, die Teil von Leonardos Beschäftigung mit Geheimschriften waren.<sup>60</sup> Aus geheimen Knotenschriften gehen die „abstrakten Flechtwerk-Labyrinthe“ der Renaissance hervor, Texturen als „Landkarten des Mysteriums“ und „kryptographische[s] Symbol der uralten kosmologischen Vorstellung der ‘Welten-Verknotung’. [...] Der Kosmos ist, nach Hermes Trismegistos, fast wie ein Gewand gewoben.“<sup>61</sup> Das Labyrinth ist Cryptogramm und es ist ein Schrift-Modell, und zwar nicht als Anweisung auf den (mehr oder weniger) umwegigen Weg ins Zentrum, oder aus dem Labyrinth heraus, gemäß der vom einwegigen Labyrinth angeblich vorgeschriebenen und versicherten Leserichtung, sondern als Ausführung eines Gewebes ohne Zentrum und ohne Ausgang.<sup>62</sup> Die Erforschung (der Graphien) des Labyrinths ist Reflexion auf die Schrift und ihre Lesemodi, da es die (miteinander konkurrierenden) Hinsichten der Schrift präsentiert.<sup>63</sup>

Der Blick, der in den Verflechtungen der Linie folgte, wird nicht am zentralen Ort sein Telos finden und im Überblick fixiert werden können,<sup>64</sup> sondern wird stets mit jenem Blick wechseln, der an der ornamentalen Oberfläche haftet und diese als zwei- und dreidimensionale Verflechtungsfläche realisiert. Die mäandrierende Vielfältigkeit auf der Fläche ist wiederholende Abbildung von deren Faltung in und auf sich selbst; das Labyrinth wird – so Deleuze – „etymologisch“ „vielfältig“ genannt, „weil es viele Falten hat“.<sup>65</sup> Darin begegnet man nicht bloß einer späten literarischen Zutat, nicht der Verfallsform des ursprünglichen, des zuletzt stets versichernden, weil jeden Irrgang ausschließenden Labyrinths, sondern dem, was der Labyrinth-Figur stets angehört hat.

Die Erzählung vom Labyrinth präsentierte sich als eine lineare Verfallsgeschichte vom ‘ursprünglich und eigentlich’ einwegigen Labyrinth zum Irrgarten, wie sie Eco noch mit seiner dreistufigen Fortschrittsgeschichte bestätigt und fortschreibt. Die Lektüren in den voranstehenden Abschnitten haben aber gezeigt, daß die erste oder ‘eigentliche’ Labyrinthform durchaus schon jenes Netz oder Rhizom gewesen ist, die Eco schließlich als dritte Stufe (nach dem einwegigen Labyrinth am Ariadne-Faden und dem Irrgang-Labyrinth als dem Baum-Schema der Entscheidungen) anführt; das „Rhizom-Labyrinth“ läßt vieldimensional vernetzt die Anordnung von Zentrum und Peripherie zurück; es hat keinen Ausgang.<sup>66</sup>

Folgt man Ecos Formel, „wenn man das klassische Labyrinth auseinanderzieht, hat man einen Faden in der Hand, den Faden der Ariadne“,<sup>67</sup> dann belegt das nicht beider Identität, sondern bindet umgekehrt das Labyrinth an vielfältige Faltungen, Wendungen und Knitterungen, in denen der Faden sich auslegt und ein Labyrinth anlegt. Gerade, wo und wenn die Lektüren Ariadnes Garn folgen, wurde entlang der sagenhaften Erzählungen nicht der *eine* Faden der einwegigen Erzählung, sondern stets wieder eine Wiederholung und Wiederholungen der Wiederholung angetroffen. Es geht um einen Zusammenhang von Faden und Labyrinth, dem, weil es sich um Zeichen und Spuren handelt: das Spuren-Hinterlassen, die Nachzeichnung, der je schon an die Nicht-Gegenwart sich verlierenden Bewegung, und das ‘retracing’, von Beginn an die Doppelung und Spaltung angehören. Labyrinth stellen die Linie vor, die in ihren Wendungen schon Wiederholungen vollzieht, die nicht mit sich selbst zusammenfallen, die – und sei es nur ‘leicht’ – differieren, die sich einfaltend auf sich selbst faltet. Wie die narrativen werden sie „slightly asymmetrical echoes“ haben in benachbarten Linien, in denen der Faden

sich schon gedoppelt hat (ohne zu einem Scheideweg geworden zu sein), Wiederholungen außen/innen: „the image of the line“ „tends to be logocentric, monological“, aber „[it] subverts itself by becoming ‘complex’ – knotted, repetitive, doubled, broken, phantasmal“.<sup>68</sup>

Dann ist – im Entfalten einer exzentrischen Mäander-Ornamentik und im lesenden Auffinden der Verflechtungen dort, wo es nur den in der einen Linie gesicherten Weg ins Zentrum und hinaus gegeben haben soll, – das Labyrinth auch zu lesen als Anweisung, die übliche einlinige Geschichte vom Verlust der Mitte, die als Verfallsgeschichte des Labyrinths zum Irrgarten erzählt wird, zu verlassen. Derart erst würde das Labyrinth zum Schema oder zur Metafigur auch seiner eigenen Geschichte. Dieser ‘Abschied’ ist ein Vorgang des Lesens, und zwar des labyrinthischen, also jenes Lesens das einer viellinigen, vielfältigen und sich ver-viel-fältigenden Textur auf die Spur kommt – und sie entfaltet.

Die Neugierde auch der Philologen verliert sich daher an und sie findet sich in der exzentrisch sich verräumlichenden Oberfläche – zu der Philologen Unglück oder Glück.

---

<sup>1</sup> Labyrinthos, in: *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, 23. Halbband, Stuttgart 1924, Sp. 312-326, Sp. 315.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., Sp. 314, dagegen Sp. 316ff. Siehe ferner Labyrinthos, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 2, 2. Abteilung (1894-1897), Nachdruck, Hildesheim, Zürich, New York 1993, Sp. 1778-1783, Sp. 1779 und Sp. 1783.

<sup>3</sup> Joseph Leo Körner, *Die Suche nach dem Labyrinth. Der Mythos von Dädalus und Ikarus*, Frankfurt am Main 1983, S. 25 und S. 49. Labyrinthos, in: *Paulys Real-Encyclopädie*, Sp. 312 und Sp. 323-26.

<sup>4</sup> Hier und im Folgenden Labyrinthos, in: *Paulys Real-Encyclopädie*, Sp. 313 und Sp. 320.

<sup>5</sup> Hermann Kern, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds* (1982), 4. Auflage, München 1999, S. 18f (Abb. 107).

<sup>6</sup> Ebd., S. 13.

<sup>7</sup> Heinz Ladendorf, Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit, *Archäologischer Anzeiger*, Jg. 1963, Sp. 761-796, Sp. 771f; vgl. Kern, *Labyrinth*, S. 13f.

<sup>8</sup> Hier und im Folgenden Kern, *Labyrinth*, S. 13 und S. 18.

<sup>9</sup> Sie ist typisierende Konstruktion für das runde ‘Labyrinth kretischen Typs’ (Kern, *Labyrinth*, S. 34f [Abb. 1 und 5]).

<sup>10</sup> Ebd., S. 13.

<sup>11</sup> Karl Kerény, *Labyrinth-Studien. Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee* (1940), 2. Auflage, Zürich 1950, S. 37. Ariadne, „Herrin des Labyrinths“, war „Herrin eines Tanzes oder eines Tanzplatzes“ (ders., „Die Herrin des Labyrinths“, in: *Auf den Spuren des Mythos*, Wien 1978; ders., „Vom Labyrinthos zum Syrtos“, in: *Humanistische Seelenforschung* (Werke I), München, Wien 1966, S. 274-288, S. 284).

<sup>12</sup> Gabriele Brandstetter, *Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995, S. 319-21, S. 323.

<sup>13</sup> Kern, *Labyrinth*, S. 17-19 und S. 49.

<sup>14</sup> Hier und im Folgenden Kern, *Labyrinth*, S. 19, Abb. 110ff; Labyrinthos, in: *Paulys Real-Encyclopädie*, Sp. 321f; zum Troiae Lusus, Kern, *Labyrinth*, S. 99ff; Kerény, *Labyrinth-Studien*, S. 40f, bezieht sich auch auf Vergils *Aeneis* (V. 545-605), die das Trojaspiel mit der Wirrsal des Labyrinths vergleicht (V. 588-93; vgl. Labyrinthos, in: *Paulys Real-Encyclopädie*, Sp. 322).

<sup>15</sup> *Ilias*, 18. Gesang, V. 590ff.; Kerény, *Labyrinth-Studien*, S. 37f.; Brandstetter, *Tanzlektüren*, S. 322f; Kern, *Labyrinth*, S. 50ff.

<sup>16</sup> Hier und im Folgenden Labyrinthos, in: *Paulys Real-Encyclopädie*, Sp. 320; die „Ansicht“, „mit dem Worte L. sei ursprünglich nur ein kompliziertes System von ineinandergewundenen Gängen bezeichnet worden, wie sie bei Chortänzen [...] Reigen vorkommen“, „und erst spät sei [...] der Name des L.s als Nachahmung der Irrgänge im Hause des Minotaureos“ gedeutet worden, wird aber zurückgewiesen. Dafür „fehlt jeder Anhalt“ (Sp. 316).

<sup>17</sup> Dagegen Richard Eilmann, *Labyrinthos. Ein Beitrag zur Geschichte einer Vorstellung und eines Ornaments*, Athen 1931 (Diss. Halle 1928), S. 68; Eilmann hält aber gegen die Annahme, damit sei „die Existenz eines runden Umganges“ „einer Art Troiaburg aus alter Zeit“ in Knossos bewiesen, die Identifikation des *choros* mit der *troia*-Aufzeichnung für unhaltbar (S. 69-71).

<sup>18</sup> Vgl. Labyrinthos, in: *Paulys Real-Encyclopädie*, Sp. 320-22; „die Zeichnung“ habe es „seit dem fünften vorchristlichen Jahrhundert auf Münzen der Stadt Knossos, und zwar ganz offensichtlich als Darstellung des berühmten Labrinths“ gegeben (so auch Kern, *Labyrinth*, S. 18); dort fanden sich zuvor die Mäander (ebd., S. 33; vgl. S. 50); es handelt sich um Hinweise, Zeichen, Andenken (ebd., S. 49). Als Frage der Deutung stellt sich die der „über mehr als zwei Jahrtausende gespannten Kette“, die nicht geschlossen sei: Es „fehlen“ „Verbindungsglieder (so Labyrinthos, in: *Paulys Real-Encyclopädie*, Sp. 321f; vgl. zur Sicherung der Identifizierung von „graphischer Figur“, „Tanz“, „Zeichen“ und „Namen“; Kern, *Labyrinth*, S. 18, S. 23, S. 49 u.ö.).

<sup>19</sup> Kern, *Labyrinth*, S. 18, Abb. 103. Beigezogen wird, wo der runde Umgang gemeint ist, das „Tontäfelchen von Pylos (spätestens um 1200 v. Chr.)“, das - 1957 gefunden - das älteste Beispiel der Labyrinthzeichnung darstelle (Kern, *Labyrinth*, S. 16 u. Abb. 103; Ladendorf, *Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit*, S. 762), aber in „eckiger Form“ (Kerény, *Vom Labyrinthos zum Syrtos*, S. 287).

<sup>20</sup> Kern, *Labyrinth*, S. 19; vgl. S. 22ff, S. 49-67 (Abb. 103f und Abb. 110ff).

<sup>21</sup> Eilmann, *Labyrinthos*, S. 70; siehe dagegen die Auffassung der Labyrinth-Figur „als Grundriß“ des Tanzes und die „Gemeinsamkeit“ mit dem Bauwerk (Kern, *Labyrinth*, S. 49).

<sup>22</sup> Kern, *Labyrinth*, S. 19.

<sup>23</sup> Ebd., S. 26; vgl. S. 19f und S. 49. Ferner Ladendorf, *Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit*, Sp. 790/1: „Nun bedarf der Wegsuchende in der Welt als Täuschung in einem neuen Sinne des Ariadnefadens und nun ist der Ariadnefaden nicht mehr eine schöne Spiegelung der Labyrinthform selbst, sondern eine fragmentarische Erscheinung“ (mit Abb. 5 h).

<sup>24</sup> Kerény, *Labyrinth-Studien*, S. 51ff, Spirale, Mäander, Swastika, S. 54-56.

<sup>25</sup> Kerény, *Labyrinth-Studien*, S. 13, vgl. S. 20.

<sup>26</sup> Brandstetter, *Tanzlektüren*, S. 321; und Kern, *Labyrinth*, S. 27.

<sup>27</sup> Eilmann, *Labyrinthos*, S. 12f; „unsere ältesten Labyrinth-Zeichen [stammen] aus einem archaischen textilen Flächenmuster“ (ebd., S. 16); „die ältesten Mäander-Labyrinth [sind] ihrer Herkunft nach offenbar Ausschnitte aus einem Flächenmuster: Mäander und Sterne (oder dergleichen) im Schachbrettwechsel.“ (ebd., S. 15).

<sup>28</sup> Ebd., S. 68; vgl. *Labyrinthos*, in: *Paulys Real-Encyclopädie*, Sp. 316f.

<sup>29</sup> „Wir finden [...] den Mäander als Glied einer grossen Sippe von Gewandmustern“, „deren Prinzip [...] unmittelbar aus der Flecht- und Webtechnik erwächst“; „die geometrische Textilkunst scheint [...] neben dem additiven Zusammenstücken der Fläche aus Streifen auch die netzförmige Komposition gekannt zu haben, die divisorisch von der vorgedachten Gesamtfläche ausgeht“ (Eilmann, *Labyrinthos*, S. 15; vgl. S. 80). „Die unendliche Linie“ „ist fähig, sich in jeder Richtung zu vervielfältigen und ganze Flächen zu bedecken“ als „Spiralornamente“ oder „flechtwerkartige Labyrinth“ (Kerény, *Labyrinth-Studien*, S. 51 und S. 54).

<sup>30</sup> Kerény, *Labyrinth-Studien*, S. 13ff, Abb. 1.

<sup>31</sup> So aber Körner, *Die Suche nach dem Labyrinth*, S. 46.

<sup>32</sup> Ebd., S. 49 und S. 45f, Abb. 11.

<sup>33</sup> „Ein Schreiber des Nestor-Palastes, der Tiere in Empfang nahm, unterhielt sich mit der Einritzung“ (Kerény, *Vom Labyrinthos zum Syrtos*, S. 287); Kern, *Labyrinth*, S. 97, Abb. 103/4.

<sup>34</sup> Brandstetter, *Tanzlektüren*, S. 324; Ladendorf, *Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit*, Sp. 771f; die „vielen Umwege“ nötigen „zum Abschreiten des ganzen Innenraumes“ (Kern, *Labyrinth*, S. 13f).

<sup>35</sup> Eilmann, *Labyrinthos*, S. 83.

<sup>36</sup> Kern, *Labyrinth*, S. 13 u.ö.

<sup>37</sup> Eilmann, *Labyrinthos*, S. 70; als Zeichen „sagen“ Labyrinth über die „materielle Beschaffenheit“ als Bauwerk „nichts Sicheres aus“ (ebd., S. 83).

<sup>38</sup> Körner, *Die Suche nach dem Labyrinth*, S. 55f. Zu diesem Kranichtanz oder *Geranos*, „in Mäandern sich schlängelnder Tanz“, nach Plutarchs *Theseis*, siehe *Labyrinthos*, in: *Paulys Real-Encyclopädie*, Sp. 320; vgl. Kerény, *Labyrinth-Studien*, S. 38ff; „in Nachahmung der Umgänge und Durchgänge des Labyrinths vollzog sich der Reigen in einem Rhythmus mit Abwechslungen und Evolutionen“ (Plutarch zitiert nach Kern, *Labyrinth*, S. 52).

<sup>39</sup> Körner, *Die Suche nach dem Labyrinth*, S. 90.

<sup>40</sup> „[Z]um Andenken an die verschlungenen Windungen des Labyrinths“ (*Labyrinthos*, in: Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Sp. 1779). Wenn alle Tanzenden im Chorreigen lange Bänder faßten, so waren diese „eine Erinne-

„an das Garn, mit welchem Ariadne Theseus aus dem L. befreite“ (Labyrinthos, in: *Paulys Real-Encyclopädie*, Sp. 321; Kerény, Labyrinth-Studien, S. 39).

<sup>41</sup> Körner, *Die Suche nach dem Labyrinth*, S. 56.

<sup>42</sup> Ebd., S. 51 (als wäre gemäß eines teleologischen Modells die Zeit des Irregehens am Ende des Weges als ‚Ziel‘ gelöscht).

<sup>43</sup> J. Hillis Miller, Ariadne’s Thread. Repetition and the Narrative Line, *Critical Inquiry*, Bd. 3, 1976, S. 57-77, S. 62f.

<sup>44</sup> Ebd., S. 66f.

<sup>45</sup> Der runde Knäuel wird als ein überdeutliches Detail bemerkt (vgl. Labyrinthos, in: *Paulys Real-Encyclopädie*, Sp. 316), „als große Spirale gezeichnet“ „Urform des Labyrinths“ (Kerény, Labyrinth-Studien, 47; Eilmann, *Labyrinthos*, S. 72).

<sup>46</sup> Körner, *Die Suche nach dem Labyrinth*, S. 52, vgl. S. 104 u.ö.

<sup>47</sup> Kern, *Labyrinth*, S. 13. Diese stellt sich nur durch die Dopplung der Bilder dar (ebd., S. 34, Abb.1). Siehe auch Ladendorfs Aufstellung der Doppel von Labyrinth und Ariadnefaden (Ladendorf, *Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit*, Sp. 771f).

<sup>48</sup> Vergil, *Aeneis* VI, 28-30.

<sup>49</sup> J. Hillis Miller, Ariadne’s Thread, S. 70; vgl. S. 67f, Körner, *Die Suche nach dem Labyrinth*, S. 38 und S. 53f.

<sup>50</sup> J. Hillis Miller, Ariadne’s Thread, S. 62.

<sup>51</sup> J. Hillis Miller folgt Ruskins „images of thread or of weaving“: The „clashing partial homonymy [von *Ariadne* und *Arachne*] perfectly mimes the relation between the two stories“ (J. Hillis Miller, Ariadne’s Thread, S. 66).

<sup>52</sup> „So wie in schimmernden Wellen Mäander in Phrygien spielt und vorwärts und wieder zurück in zweifelndem Gleiten dahinfließt, selbst sich begegnend oft seine eigenen Wasser sich nahn sieht, jetzt nach der Quelle und jetzt nach dem offenen Meere gewandt, sein ziellos Fluten lenkt, so füllt der Meister mit Irrnis all die unzähligen Gänge. Er selbst vermochte die Schwelle kaum mehr zu finden“ (Ovid, *Metamorphosen*, 8. Buch Vs. 161ff.)

<sup>53</sup> Brandstetter, *Tanzlektüren*, S. 326; und Körner, *Die Suche nach dem Labyrinth* (mit Shoshana Felman, „Turning the Screw of Interpretation“), S. 87, vgl. S. 103-07.

<sup>54</sup> Dies ist das Gesetz aller textuellen Effekte (Jacques Derrida, *La double séance*, in: *La dissémination*, Paris 1972, S. 199-317, S. 309; dt., *Dissemination*, übers. von Hans Dieter Gondek, Wien 1995, S. 311).

<sup>55</sup> J. Hillis Miller, Ariadne’s Thread, S. 70 und S. 68.

<sup>56</sup> Ebd., S. 62. Es handelt sich um die von Theseus, Dionysos, Daidalos, Aphrodite, sowie von Minos, Pasiphae, Minotauros, Phädra, Perdix; das läßt sich fortsetzen.

<sup>57</sup> Ebd., S. 65.

<sup>58</sup> Ebd., S. 74.

<sup>59</sup> Zu diesen Labyrinth-Exempeln siehe Ananda K. Coomaraswamy, The Iconography of Dürer’s ‚Knots‘ and Leonardo’s Concatenation, *The Art Quarterly*, Bd. 7, 1944 S. 109-128. Die „fantasia di vinci“, „a regular design of a series of knots so that the cord may be traced from one end to the other, the whole filling a round space“ (Vasari), war „a hieroglyphic signature“: in ihrem Zentrum führte sie die Worte *Academia Leonardi Vinci*. Gelesen wird „a play on the words *vincire* (to fetter, to lace, to knot) and Vinci“ (ebd., S.

109f). „The designs have also been called ‘dedali’ or ‘labyrinths’“. Coomaraswamy geht dem Recht dieser Kennzeichnung nach (ebd., S. 113), die Kern für die „Knoten und Bandgeflechte“ ausschließen mußte (Kern, *Labyrinth*, S. 14 und S. 35, Abb. 4).

<sup>60</sup> Diese waren bekannt unter der Metapher „verknöteter Schnüre“ (Gustav R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1968, S. 98-100; vgl. Abb. 109ff).

<sup>61</sup> Ebd. S. 98f. Siehe genauer Coomaraswamy, *The Iconography of Dürer’s ‘Knots’ and Leonardo’s Concatenation*, S. 116 und S. 113-15.

<sup>62</sup> „On the other hand all determinations or knots are bonds from which one could wish to be freed rather than remain forever ‘all tied up in knots’.“ Es ist aber „an omnipresent thread, immanent and transcendent“ (Coomaraswamy, *The Iconography of Dürer’s ‘Knots’ and Leonardo’s Concatenation*, S. 117); diese Einheit stellt sich in der sog. Ein-Linien-Technik dar (ebd., S. 118): zusammengehalten sind „the two opposite edges of a ‘material’ that is itself an imitation of the cosmic veil in which the spirit of life at once conceals and reveals itself“ (ebd., S. 120); „content and shape are indivisible“ (ebd., S. 121).

<sup>63</sup> Selbst die lineare Leserichtung, die die barocken Labyrinthgedichte vorschreiben, bindet die Lösung am Endes des Weges (im Zentrum oder im Ausgang) zum einen an den linearen Vollzug zurück. Und zum anderen verweist es als Figurengedicht, das es auch ist, an die Fläche, auf der Schrift als Ornament zu sehen ist (Vgl. Labyrinth-Figuren als Buchstaben-Labyrinth und Figurengedichte bei Gustav R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1969, 21-24; Kern, *Labyrinth*, S. 284 (Abb. 356), S. 309-318 und S. 326; Jeremy Adler und Ulrich Ernst, *Das Labyrinthgedicht als Sondertypus visueller Poesie*, in: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, 2. Auflage, Weinheim 1988, S. 168-182, insb. S. 169-173; Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie*, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 442, S. 447 und S. 566.

<sup>64</sup> Dieser wurde „räumlich dargestellt“ im zuweilen im Zentrum errichteten Turm, von dem der Labyrinthwanderer Überblick über den Irrgarten gewinne, oder vorgestellt als „Flug“ aus dem Labyrinth, mit dem Daidalos diesem entkommen sei (Körner, *Die Suche nach dem Labyrinth*, S. 41). Aber auch der entflohenen Daidalos wurde von den Wiederholungen des Labyrinths eingeholt.

<sup>65</sup> Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock* (1988), Frankfurt am Main 2000, S. 11, vgl. S. 197 und S. 53f.

<sup>66</sup> Umberto Eco, „Nachschrift zum Namen der Rose“ Aus dem Italienischen v. Burkhart Kroeber. München/ Wien 1984. (Orig.: *Postille a 'Il nome della rosa'*. In: *Alfabeta* 49 [1983] S.19-22.) S. 64f.

<sup>67</sup> Eco, S. 64.

<sup>68</sup> J. Hillis Miller, *Ariadne’s Thread*, S. 68f und S. 62.