

Kika Meeks Bomer¹

LABYRINTH: BARBARA NEUWIRTHS DUNKLER FLUSS DES LEBENS

Übersetzung: Hildegard Stalzer und Kika Bomer²

1. Das Labyrinth als vieldeutige Form

Das Labyrinth hat in europäischen Kulturen zahlreiche Bedeutungen; es formt die Struktur des Himmels, aber auch des Gehirns, es kann das Satanische oder das Heilige verstecken, es bedeutet Suche nach Wissen, Weisheit oder Heiligkeit, die verschlingende Mutter oder das sanfte Gebären des Schlafes, es kann ein Gefängnis oder Widerspiegelung göttlich inspirierter Kreativität sein. Das Knossos-Labyrinth in Kreta hat eine Geschichte des Mysteriums, eine labyrinthale Kombination von Mythen und Tatsachen, wo die Grenze des einen im anderen verloren geht.

Über seine Funktion, ob Palast, Begräbnisplatz oder Tempel, ist man sich heute noch nicht einig. In seinem Zentrum war der Minotaurus gefangen, halb Stier, halb Mensch. Das ägyptische Labyrinth enthielt in seinem Zentrum die einbalsamierten Leichen von zwölf Königen, Schätze und die Gräber von heiligen Krokodilen. Englands König Heinrich II entwarf im 12. Jahrhundert ein kompliziertes Labyrinth, um seine Geliebte Rosamund zu verstecken. Aus dem Mittelalter finden sich christliche Talare mit Labyrinthdarstellungen.³ Es gibt zwei verschiedene Arten von Labyrinth: einbahnige und vielbahnige. Das einbahnige Labyrinth wird häufig in der Kunst dargestellt und hat einen weitläufigen Weg zum Zentrum ohne viele Nebenwege. Das vielbahnige hingegen hat viele Wege, die den Protagonisten irreführen, der Führer ist in diesem Fall das Individuum – nicht die Struktur.⁴

Jedes Labyrinth hat eine doppelte Perspektive, und aus der Perspektive innerhalb der Struktur leidet der Mensch an Verwirrung. Die Sicht ist begrenzt, die Pfade sind schmal und verworren. Vom oben kann man jedoch das ganze Muster und die komplexe, künstlerische Struktur sehen und begreifen. In dem Buch *“The Idea of the Labyrinth“* schreibt Penelope Reed Doob über die innere Ambiguität der labyrinthischen Struktur: *“Was man sieht hängt davon ab, wo man steht, und deshalb sind Labyrinth gleichzeitig einzig (es gibt nur eine physische Struktur) und doppelt: Sie beinhalten zugleich Ordnung und Unordnung, Klarheit und Verwirrung, Einfältigkeit und Vielfältigkeit, Kunst und Chaos. Man kann sie als Weg [...] oder als Muster [...] sehen. Aus der Perspektive des Labyrinthwanderers sind sie dynamisch, aus der Sicht des privilegierten Betrachters statisch. Ihre Pfade sind linear, [...] ihre Muster können kreisförmig sein.“*⁵

Das vorhellenische Wort *labyrinthos* ist mit dem Wort *labrys* und mit Doppelaxt verwandt. In die Mauern von Knossos sind Abbildungen von Doppeläxten gemeißelt, die die Idee von Doppeltheit und Arbeit oder Mühe (*labor*, im Mittelalter *laborintus* geschrieben) widerspiegeln. *Labor* als Verb heißt fallen oder zugrundegehen, als Substantiv bedeutet es Arbeit, Mühsal, Härte. All das findet *intus* – innerhalb – statt.⁶ Das Labyrinth hat eine komplizierte Struktur, deren Geheimnis die Doppelsinnigkeit ist, verbunden mit dem Erlebnis der Mühe. Die gewundenen Wege und die Zwiespältigkeit des Erlebens verbinden das einbahnige und vielbahnige Modell, die beide ein Zentrum besitzen. Doob schreibt: *“Die meisten Labyrinth werden wegen – oder in Subordination des Zentrums konstruiert. Labyrinth sind teleologisch.“*⁷ Das Zentrum, das statisch ist, verbirgt entweder etwas Gefährliches oder etwas Wertvolles, auf alle Fälle etwas das be/gehütet werden muß. Ein Labyrinth wird nach einem Plan konstruiert und die Fragmente sind, wie die mittelalterlichen Mosaik, Teile eines größeren Ganzen. In diesem Fall ist das individuelle Erlebnis das Fragment.

Rodney Castledon schreibt über Knossos, daß die reichlich geschmückten Mauern und Fenster und Doppeltüren, von denen manche nur halb geöffnet werden können, ein kompliziertes Muster von Ton, Textur und Licht bilden. Manche Korridore beginnen grandios, um schließlich nur in kleine Zimmer oder in einen anderen Durchgang zu münden. Sie stellen damit unseren Begriff der *“Schwelle“* in Frage. Und diese Struktur unterminiert gleichzeitig unseren Begriff der Signifikation. Rationalität und euklidische Geometrie setzen eine direkte Linie zwischen zwei Punkten voraus, zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden in der Sprache.

Im Christentum, vor allem im Mittelalter, symbolisiert das Labyrinth Sinnlichkeit, den irdischen oder heidnischen Bereich. Kirchenlabyrinth gab es in ganz Zentraleuropa, und man nimmt an, daß zwischen ihnen und den Büberwallfahrten ein Zusammenhang besteht. Am Ende von Kreuzzügen mußten Büber Bodenlabyrinth auf ihren Knien durchqueren, die den Weg vom Haus des Pilatus nach Golgotha symbolisieren. Das Labyrinth galt als der Bereich der Erde und der Sinnlichkeit, den es zu durchqueren galt, um das Zentrum zu erreichen, in dem sich die

¹ Kika Bomer hat ein Doktorat für Vergleichende Literaturwissenschaften von der University of Washington. Sie lehrte an der University of Colorado und am Metropolitan State College in Denver. Kika Meeks Bomer publizierte Kurzgeschichten und Gedichte in Zeitschriften und Anthologien und arbeitet derzeit an einem Roman.

² Dieser Text wurde abgedruckt in: Helga Abret/Ilse Nagelschmidt (Hrsg.): *“Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren.“* Berne: Peter Lang 1998.

³ Ross F. Lockridge: *“The Labyrinth.“* Westport: Hyperion Press 1941: 29–35.

⁴ Penelope Reed Doob: *“The Idea of the Labyrinth.“* Ithaca: Cornell University Press 1990: 46–53.

⁵ A.a.O.: 1–2.

⁶ A.a.O.: 19–22.

⁷ A.a.O.: 113–114.

patriarchalen Symbole des Gesetzes, des sozialen Kontrakts, die die metaphysische Ordnung darstellten.⁸ Doch sollte nicht außer acht gelassen werden, daß das Labyrinth auch ein Ort des Spieles und Vergnügens ist. In diesem Fall hat es wenig mit patriarchaler Transzendenz zu tun, sondern mit heidnischer Tradition, mit Animalität und Überqueren von Grenzen. Die römische Armee brachte die Idee des Labyrinths in der Form von Torf- oder Steinirrgärten nach England. In Frankreich war das Laufen durch Irrgärten ein aristokratischer Zeitvertreib. Für die Bauern des Mittelalters waren sie Orte ästhetischen Vergnügens.

Das Labyrinth in Beziehung zur Stadt zu setzen, scheint gleichfalls sinnvoll, denn beide sind komplexe Strukturen, die aus verwirrenden Teilen bestehen. Laut Roland Barthes stehen das Erlebnis einer Stadt und die Realität der objektiven Geographie in Opposition. Auf dem Stadtplan können zwei Stadtviertel aneinandergrenzen, die von dem Besucher der Stadt als radikal verschieden erlebt werden.⁹

Barthes weist im übrigen darauf hin, daß es in unseren Städten heute auch Zentren gibt, die leer sind. Dies gilt zum Beispiel in Tokio, dessen Leere eine sinnentleerte Hierarchie widerspiegelt.¹⁰ Ist der Platz des Gesetzes leer, kann sich jeder/e/s Einzelne sein/ihr eigenes Zentrum schaffen. Das macht die Stadt zu einem Ort der Begegnung, des Vergnügens, der Spiele, der Erotik. Hingegen werden Wohnsitz, Familie, d.h. alles, was die Identität des/der Einzelnen betrifft, an die Peripherie verwiesen.¹¹

Das Labyrinth ist mit Weiblichkeit verbunden. Es ist ein Ort der Sinne, der Erde, des Körpers, ist der Bauch des Walfisches, die verschlingende Mutter, in deren Inneren wo der Held den Ogeraspekt des Vaters lassen muß. Luce Irigaray untersucht Platons Höhlenmythos und die damit verbundene Auffassung von Realität, indem sie die Höhle mit *hystera*, der Gebärmutter, vergleicht. Platon zeigt die Menschen an Wände gekettet und zu einem Leben in einem inneren Raum verdammt, der nur Widerspiegelung ist. Sie sehen die Wand, Feuer wird von einem Mann angezündet, doch es gibt keine Zuflucht zur Sonne, zum Vater, zur Idee, zum Ideal, d. h. zur Welt außerhalb der Höhle.¹² Widerspiegelung und Illusion in der Höhle produzieren Mißgeburten und Monstren. Der Vater, Perfektion der Idee und außerhalb des Ursprungsraumes der Morphologie, daher Auge der Objektivität, das die Menschen nur mit Feuer nachahmen können, ist unerreichbar.¹³ Irigaray schreibt, daß die Gefangenen, wenn sie von ihren Ketten befreit wären, den Philosophen umbringen würden, was an das Opfer der Idee, den Tod des Vaters erinnert. Das Erlebnis ist eng verbunden mit dem Menstruationsblut, dem ödipalen Erlebnis, in dem der Tod des Vaters, des Wortes, der Idee mit Inzest und Mutteridentifikation assoziiert wird.

Aus dem Labyrinth ausbrechen bedeutet deshalb eine Identifikation mit dem Körper der Mutter. Julia Kristeva erwähnt, indem sie über poetische Sprache schreibt, die Idee der *chora*, des Raums, der Nicht-Raum ist, etwas, das vor der Sprache da war und durch Rhythmus dargestellt oder ausgedrückt werden kann. Identifikation und gleichzeitiger Widerstand und Verneinung dieser Identifikation produzieren ein Erlebnis eines zersplitterten Körpers. Die Verdrängung, die dem Symbolischen zugrunde liegt, endet in Selbstmord, wenn das Werk ein transzendentes Ende nimmt. Andernfalls kommt es zu einer Revolution, wobei das Symbolische noch einmal von dem zersplitterten Körper aufgelöst wird. In der Sprache ist dies Rhythmus, wo ein Text aufhört als Sprache zu fungieren und etwas anderes wird.¹⁴

Der Schriftsteller Jorge Luis Borges interessierte sich für die argentinische Idee des Labyrinths als Ausdruck gnostischer Metaphysik, die wie seine Metafiktion eine durch Rezessionen immer wieder unterbrochene Perspektive zeigt. Das gnostische Bild läßt sich zurückverfolgen mit unzähligen Göttern und Kreationen von Kreationen, Bildern in Bildern. Die hermeneutische Möglichkeit von Labyrinth als auf sich selbst bezogene Texte ist vielfältig. Sie spiegeln die irreführende Natur von Repräsentation und Interpretation wider.¹⁵

2. Das Zentrum des Labyrinths

Was liegt im Zentrum eines Labyrinths? Es gibt zwei mögliche Zentren, die ich untersuchen möchte, die nicht ganz getrennte Begriffe sind, sondern die als Wege zueinander führen. Das

⁸ R.F. Lockridge, wie Anm. 1: 36.

⁹ Roland Barthes: "The Semiotic Challenge." New York: Hill and Wang 1988: 195.

¹⁰ A.a.o.: 199.

¹¹ A.a.O.: 200.

¹² Luce Irigaray: "Speculum on the Other Women." Ithaca: Cornell University Press 1974: 255.

¹³ A.a.O.: 339.

¹⁴ Julia Kristeva: "Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art." New York: Columbia University Press 1989: 206.

¹⁵ Didier T. Jaen: "Borges' Esoteric Library." Lanham: University Press of America 1992: 85–88.

Erste ist das Nichts, das zweite das Monstrum.

Wenn ein Säugling in der Phase der Abjektion, d.h. in dem Moment, in dem der infantile Pränarzißmus an der Grenze der Spiegelphase ist, auf seine Mutter schaut, fragt es sich, was sie eigentlich will. Kristeva schreibt, daß ein Kind in diesem Augenblick erkennt, daß seine Mutter etwas jenseits von ihm selbst will.¹⁶

Das Zentrum des Labyrinths enthält das Nicht-Ich, das andere. In dem Herzen der Frau ist das Negative, das Religion oder Transzendenz in den Bereich der blinden Grenzen verbannt. In dieser Bewegung kann das Nicht-Ich der imaginäre Vater werden. Und die wirklichen Väter sehen Frauen als Ursprung der Willkür und machen aus ihnen die Projektion ihres Begehrens. Sie fordern eine patriarchale Struktur der Moralität und Ethik, die gesetzgebende Macht, einen Stamm zu vereinen. Das Erlebnis der Leere, des Nicht-Ichs, wird in einer Schattenwelt konstruiert oder dorthin verbannt, wo das andere böse ist, zum Feind wird, der zu beherrschen ist.

Das Zentrum des Labyrinths verbirgt aber auch das Monströse, das – nach René Girard – vollkommenes Begehren ist. Willkürliche Gewalttätigkeit entsteht, wie im Mythos vom König Minos, weil Poseidon nicht das richtige Opfer gebracht wurde, denn Minos hat statt des weißen Stiers einen anderen, weniger wertvollen zum Opferaltar geführt. Zur Strafe flößt der Gott Minos' Frau ein unüberwindliches Begehren zu diesem Stier ein. Pasiphae überschreitet die Grenze, bricht ein Tabu, und so wird das Zwitterwesen, der Minotaurus, geboren.

Aus dem Vorbild ist ein Monstrum geworden. Daedalos wurde gezwungen, ein Labyrinth mit tausend Irrgängen zu bauen, um das Ungeheuer zu verstecken. Und das nicht zur rechten Zeit gebrachte Opfer erfordert neue Opfer, denn dem Minotaurus müssen alle neun Jahre sieben Jünglinge und Jungfrauen geopfert werden.

René Girard schreibt, daß die individuelle und gesellschaftliche Geschichte des Begehrens aus zweiter Hand sich immer in Richtung Nichts und Tod in der dynamischen Struktur einer absteigenden Spirale bewegt. Die Enthüllung der Rivalität mache aus dem Vorbild ein monströses Gegenstück. Pasiphae begehre den Stier, der ihrem Mann gehört, und König Minos begehre die Macht, die der Meeresgott widerspiegelte.¹⁷

Bringt man die beiden Zentren zusammen, so offenbart sich eine Dynamik, in der das Nicht-Ich, das Nichts des Begehrens, monströs wird und die Monstrosität, durch Rivalität, zurück ins Nichts kehrt, das der Tod ist.

3. Verzerre Perspektive

Im folgen soll Barbara Neuwirths "Dunkler Fluß des Lebens", eine Sammlung von dreizehn Erzählungen, unter dem Aspekt des Labyrinths untersucht werden.¹⁸ Ein Text als Labyrinth ist einer, in dem das Individuum durch viele Wege geführt wird, in einzelnen Teilen untertaucht, unfähig, das Zentrum oder das Ganze zu sehen, bis es ihm enthüllt wird: das Labyrinth als hermeneutisches Erlebnis. Die Vielfältigkeit der möglichen Interpretationen verlangt von den Lesenden Aufmerksamkeit und Anstrengung. Wie das Labyrinth ist der Text eine Synthese von Geradlinigkeit und Kreisförmigkeit, bei beiden handelt es sich um künstliche Konstruktionen. Doob schreibt, die künstlerische Ordnung, ganz gleich ob sie inhärent oder offenkundig sei, gleiche dem Labyrinth als dem Sinnbild der künstlichen Ordnung. Diese Bemerkung ist zu allgemein gehalten, und ich selbst glaube nicht, daß jeder Text mit einem Labyrinth verglichen werden kann. Doch gilt das für die Texte von Barbara Neuwirth (Phantastik, Science Fiction, kafkaeske Prosa), die ihre Labyrinth wie ein postmoderner Daedalos konstruiert.

Wie erwähnt, handelt es sich bei "Dunkler Fluß des Lebens" um eine Sammlung von Kurzgeschichten, die aber *ein* Werk ergeben. Die erste der dreizehn Erzählungen, "Das traurige Essen", wird als Prolog, die letzte, "Das wertvolle Geschenk" als Epilog bezeichnet, was bereits auf die Absicht der Autorin hinweist, das Werk als ein Ganzes zu sehen.

Obwohl sich Themen wiederholen, steht jede Geschichte für sich, und kein Charakter oder keine Geschichte werden in einer folgenden fortgesetzt. Das Doppelte dieser Struktur gleicht dem Labyrinth. Die beiden mittleren Geschichten befassen sich mit der Idee des Monströsen. Ich werde zunächst die allgemeinen Eigenschaften, die den Text labyrinthartig machen, untersuchen und dann den Prolog als Eingang und den Epilog als Ausgang analysieren.

¹⁶ Julia Kristeva: "The Kristeva Reader." Ed. Toril Moi. New York: Columbia University Press 1986: 256.

¹⁷ René Girard: "Violence and the Sacred." Baltimore: John Hopkins University Press 1977:4.

¹⁸ Barbara Neuwirth: "Dunkler Fluß des Lebens. Erzählungen." Frankfurt/M.: Insel Verlag 1992. Alle Zitate werden dieser Ausgabe entnommen. Seitenangaben stehen nach dem Zitat in Klammern.

In jeder Geschichte hat man den Eindruck, daß die Sicht verschwommen oder blockierter ist. Die begrenzte Perspektive der Protagonistinnen hat mit der Welt zu tun, in der diese leben, sie ist eng und verstellt.

“Die stille Stadt“ beginnt beispielsweise mit dem Satz: “Das Gebirgsmassiv beherrschte unseren Horizont.“ (20) In anderen Landschaftsbeschreibungen dieser Erzählung hat man das Gefühl von unendlichen Durchgängen:

“Ich blickte die Eisenbahnschienen entlang den Hang empor. Die Wucht des Gebirgsmassivs wurde mir erst wieder bewußt, als der Blick kein Ende fand auf diesem Weg, immer höher schraubte er sich dem Himmel zu, bald auf terrassenähnliche Vorsprünge stoßend, bald einem Kamin gleich verschlossen.“ (133)¹⁹

Die verwirrte Perspektive entspringt oft eine Unfähigkeit, die einzelnen Teile auseinanderzuhalten, zu sehen, wo sie ineinander übergehen. Die Grenzen sind verschwommen. Ein Beispiel dieses fließenden Überganges findet man in der Geschichte “Eklige Egel allerorts“. Therasas Ehemann Jost beginnt an einem Fluß voller Blutegel seine eigene Frau als Egel zu sehen.

“Theresa nickte bedächtig, der Kopf am feisten Hals kippte vor und zurück, ganz weich fiel die Bewegung aus, wie bei einer Handmarionette, wo Kopf, Hals und Rumpf ein ungeteiltes Inneres sind. Oder wie bei den Egel, deren Körpersegmente kaum unterschieden werden können.“ (188)

Ein weiterer Kunstgriff, der die Perspektive einengt, ist die Widerspiegelung oder Verzerrung eines Bildes durch Glas oder Wasser. In der Erzählung “Vertumnus“ beschreibt die Protagonistin:

“Ich lächelte gegen die blanken Schaufenster, die mein Antlitz zurückwarfen. Die Stadt glich meiner Erinnerung an das Gesicht eines Mädchens, das einst ich gewesen war: Die Tränen, die aus den Augen quollen, waren gleichzeitig Stöpsel gegen die Öffnungen nach außen“(53)

Der Narzißmus und die Zeitverschiebung begrenzen hier die Sicht. Später beschreibt die Frau in dieser postapokalyptischen Stadt einen unbewohnten Raum:

“[...] ich tastete nach dem Lichtschalter. Kahle Mauern unter dem Dach, dessen Ziegel auf unehobelten Sparren auflagern. Dicke Staubschichten bedeckten die Holzplanken des Bodens, und, aufgewirbelt durch meine Schritte, wirbelten Schlieren zur nackten Glühbirne empor, drehten einige Pirouetten und sanken schlaff hernieder.“(54)

Selbst ihr Körper wird als Stück Glas beschrieben. In der Kälte wird ihre Haut feucht *“wie eine Glasscheibe, deren eine Seite in der Wärme ruht, die andere aber im Frost“*(53) Glas, etwas Durchsichtiges, das sich in der Dunkelheit verliert, ist ein sich in fast allen Geschichten wiederholendes Bild, auf das ich später eingehen werde. Widerspiegelung und Durchsichtigkeit bewirken für die Protagonistin und die LeserInnen ein labyrinthisches Erlebnis der Unsicherheit.

Die Räumlichkeiten innerhalb der einzelnen Geschichten werden gleichfalls als labyrinthartig beschrieben mit Korridoren, Durchgängen und Tunneln. Der Schauplatz der Handlung ist entweder eine Stadt, manchmal Wien, oder eine unbestimmte Gegend der Dritten Welt. Die Landschaft der Städte ist oft postapokalyptisch, die vertraute Ordnung der westlichen Welt ist zusammengebrochen. Columbina in der gleichnamigen Erzählung lebt in einer zerstörten, verwahrlosten Stadt, wo Müll einfach auf die Straße geworfen wird und die Kinder Krieg spielen. Wenn sie nach Hause zurückkehrt, dann *“benützte [sie] Durchgänge und Tunnels, die sie auf ihren Streifzügen entdeckt hatte, die nur wenige kannten“* (50) und schließlich *“eine unbegehrbar scheinende Straßenunterführung, die unmittelbar neben dem Hauseinagng wieder ans Tageslicht führte“* (50).

In der Erzählung “Das schwarze Gold“, lebt Tauschinsky, der reiche Besitzer eines Pharmaunternehmens, in einem mehrstöckigen, streng bewachten Gebäude. Im Verlauf der Geschichte gelangt Judith, die Protagonistin, durch die Vorhalle und verschiedene Säle erst in die Höhe und dann in die Tiefe. Durch Gänge stößt man sie schließlich in einen fast leeren Raum, das Zentrum des Labyrinths, wo sich das Monstrum als blutbefleckter Mantel eines Mannes enthüllt, den Tauschinsky ermordet hatte.

Die ganze Geschichte “Das Rad des Geographen“ ist eine Reise durch ein Labyrinth. Die Protagonistin drückt eine Klinke und befindet sich in der Bibliothek, diese führt weiter *“über kahle, kalte Gänge zu jener Mauernische mit der Eisentür, die aus dem Gebäudekomplex hinausführte“* (28). Dann geht es *“über schmutzige Treppen in die Niederungen einer latrinengesäumten Allee“* (29).

¹⁹ Diese Methode erinnert an Piranesis “Carceri Oscura“, wo nie eine ungebrochene Tiefenperspektive existiert, wie jede beginnende Bewegung von einer Brücke, einer Säule, einem Bogen, einem Korridor unterbrochen wird.

“Das stieß ich einen Torflügel auf und trat in eine kleine Halle, aus der drei weitere Tore hinausführten. Die Halle war leer. Hinter mir schlug die Tür ins Schloß. Ich drehte mich um. Ich befand mich in einem quadratischen leeren Raum, wo in der Mitte jeder Wand eine geschlossene Tür weiter lockte. Alle Seiten sahen gleich aus. Schlösse ich die Augen und drehte mich im Kreis, wußte ich nicht mehr, welcher Ausgang mich zurückführen könnte.“ (30)

Jeder Durchgang verlangt von der Protagonistin eine Entscheidung. Es ist ein vielbahniges Labyrinth für sie und ein einbahniges für die/den LeserIn, die/der durch die Struktur des Werkes selbst geleitet wird.

Beide, LeserIn und Protagonistin, haben immer nur eine begrenzte Wahl und werden zu einer eingeengten Tunnelsicht gezwungen. Wie in einem Detektivroman wird das teleologische Projekt der Figuren oder Gründe für deren Handeln erst am Ende der Geschichte erläutert. Auch die Struktur der Zeit ist labyrinthisch. Manche Geschichten spielen in der Zukunft, doch bleibt man unsicher, wann genau. Andre scheinen in einer mythischen Vergangenheit angesiedelt zu sein. Die Zeit kann jedoch auch innerhalb einer Geschichte durcheinander geraten. In der Eingangserzählung *“Das traurige Essen“* altert die Hauptfigur nicht, wohl aber ihr Geliebter. In *“Nimm diese Rosen, Schöne“* ist die Sprechende eine mythische Gestalt, die aus dem Fluß kommt und viele Leben hinter sich zu haben scheint. Die Zeit ist hier ungewiß und scheint nicht geradlinig, sondern zyklisch zu verlaufen. In linearen Erzählungen, die zu gewissen Enthüllungen oder Offenbarungen führen, schafft die zeitliche Dimension simultan Spiralen und Kreise. Die Gegenwart ist Oberfläche, ohne die Vergangenheit oder die Zukunft auszuschließen, die spiralenförmig durch die ganze Struktur ziehen.

4. Der Eingang zum Labyrinth: das Begehren der Frau

Da ein Labyrinth an sich mehrdeutig ist, verschwimmen die Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Ein Durchgang kann als Schwelle zu einem Raum oder als blindes Ende oder als Passage zu etwas ganz anderem konstruiert werden. Die Erwartungen, die wir an die Wirklichkeit stellen, schaffen eine Metaphysik der Referenz. Der Eintritt in ein Labyrinth ist aber der Eintritt in eine *andere* Welt. In Barbara Neuwirths Sammlung *“Dunkler Fluß des Lebens“* dient *“Das traurige Essen“* als Eingang zum Labyrinth, indem es die Imagination als Angelpunkt bestätigt, durch den die Wirklichkeit transformiert wird.

“Das traurige Essen“ erzählt die Geschichte einer jungen Frau, Susanne, die mit einer Touristengruppe eine Insel besucht, wo vor der Abreise ein Fest gegeben wird. Später erfahren wir, daß die Protagonistin vom Patriarchen, dem Wächter der Insel, geopfert werden soll, da dieser glaubt, die Insel werde ohne dieses Opfer ins Meer versinken. (16) Die Stadt auf der Insel wird in einer Art beschrieben, die Realität als *“Objekt“* auslöscht und unklare Grenzen schafft, die mit dem Unvermögen der Sprache zu tun haben:

“Haben diese Häuser keine Dächer? Oder sind auch die Dächer aus grauem Stein, alle Dächer dieser leblosen Stadt? [...] Was eben noch klar zu sehen war, verliert beim Daraufschauen immer mehr an Deutlichkeit, die Konturen beginnen zu verschwimmen, und je wichtiger es Susanne erscheint, den Namen für die Objekte zu finden, die eben noch erkennbar schienen, desto unsicherer wird es, ob überhaupt Objekte vorhanden sind, dort unten, in dieser Stadt.“ (13)

Die Imagination und das *“Scheinbare“* der Wirklichkeit lassen die Fundamente der *“objektiven“* Realität selbst zweifelhaft werden. Bevor es zum Mord kommt, beschließt der junge Mann der Insel, sie zu retten. Am Ende ergibt die Frau sich der mythischen und magischen Dimension. Durch ihr Begehren für den Sohn stellt sie sich die Insel blühend und verändert vor:

“Sie nimmt, was sie wünscht, und gibt, was ihren Träumen bekannt ist [...] Ihre Gedanken treiben weg zu den Fischerdörfern mit bunten Booten am Strand, wo Menschen lachend ihr Tagwerk tun, und dann deckt der Anblick der wunderschönen Stadt diese Lebendigkeit zu, verhüllt sie mit Schweigen und dem Wellenschlagen am Stein.“ (18)

Der Eingang ist somit die Bestätigung ihres Begehrens. Der Sohn bricht den Kodex des Vaters, der die Frau zum Objekt bzw. Symbol reduziert, indem er den Vater opfert. In dieser Hinsicht stellt der Sohn eine Versöhnung von Gesetzgeber und Verführer dar, wie im Christentum, wo Jesus der dritte Punkt der Trinität ist.²⁰ Die Frau wird in dieser Erzählung beim Eintritt in das Labyrinth gerettet, weil der junge Mann sie als Subjekt und als Geist erkennt. Am Ende ist es Susanne, die jung bleibt, während der Junge, der die lineare Zeit verkörpert, gealtert ist. Der Eingang zum Labyrinth erinnert hier an den christlichen Mythos von der Jungfrau Maria, die nicht stirbt, sondern sich von einer Räumlichkeit in eine andere bewegt.²¹ Der Eingang ist

²⁰ Kristeva, wie Anm. 14: 261.

²¹ A.a.O.: 191.

jedoch eine Insel und wird am Ende der Geschichte verlassen. Es ist nur ein Raum im Labyrinth.

5. Der Teufelskreis

In der nächsten Geschichte, "Das Rad des Geographen", idealisiert die Protagonistin, ein junges Mädchen, den Geographen, den Mann, der Karten zeichnet und der die Wirklichkeit dabei ohne moralische oder ethische Betrachtungen imitiert. Er hält der Welt einen Spiegel hin, mit dessen Hilfe man sich räumlich orientieren kann. Der Geograph steht für das Ideal der Objektivität, die Ansicht des Labyrinths von oben. Durch seine Perspektive oder seine Sicht verliert das Mädchen zunächst die eigene Fähigkeit, sich auszudrücken. Sie wird eine andere: *"Durch den Blickkontakt mit dem Geographen schien sich mein Leben auf einen Schlag verändert zu haben. Hatte ich bis zu diesem Tag das Gesicht des Fremden genau zu beschreiben gewußt, sogar heimlich die eine oder andere Porträtzeichnung versucht, so hatte ich durch den Blick in diese Augen die Konturen seines Gesichtes verloren, ich wußte nicht mehr, wie ich ihn jemandem, der ihn noch nicht gesehen hätte, beschreiben könnte."* (23)

Secundus, der Geograph, arbeitet für ihren Vater, dessen Arbeitsbereich die Bibliothek ist, die sie nicht betreten darf. Eines Tages bricht sie dieses Verbot und belauscht ein Gespräch der beiden. Sie sprechen von einer primitiven matriarchalen Gesellschaft, die sich in den Mangrovenwäldern erhalten habe. Der Vater bittet den Geographen um Auskünfte, er möchte den Landstrich kolonisieren und dieser primitiven Gesellschaft, in der eine Tochter mehr zählt als ein Sohn, *"ein menschenwürdiges Dasein beibringen"* (27). Der Vater dieser Erzählung gleicht König Minos, dessen Streben ebenfalls dahin ging, seine Herrschaft über primitive Gesellschaften auszudehnen und sich immer größere Gebiete anzueignen, während Secundus [d.h. der zweite Sohn, was bedeutet, daß er unter einem anderen Mann arbeiten muß] an Daedulus erinnert. Daß seine Karten die Wirklichkeit nicht widerspiegeln, wird deutlich, als er gefragt wird, ob er in jenen Gebieten war und verneinen muß. Er arbeitet eine Spiegelung der Wirklichkeit aus, ohne die wirklichen Örtlichkeiten selbst erlebt zu haben. Nachdem das Mädchen die Bibliothek verlassen hat, geht es, wie ich bereits erwähnte, durch Tore, labyrinthartige Korridore und einen Glastunnel, der den Bereich des Vaters mit Mooren der Außenwelt verbindet.

Die gläsernen Gänge und Tunnel sind Ausdruck einer Transparenz, auf der die Ideale der Aufklärung beruhen. Anthony Vidler schreibt:

*"Wie wir sehr wohl wissen, wird die Moderne von dem Mythos der Transparenz verfolgt: Transparenz des Selbst gegenüber Natur, des Selbst gegenüber dem anderen, aller gegenüber der Gesellschaft, und all dies durch die universale Transparenz aller Baumaterialien, durch räumliche Penetranz, allgegenwärtige Luft- und Lichtdurchlässigkeit, und durch körperliche Bewegungsfreiheit dargestellt, wenn nicht auch konstruiert."*²²

In dieser Glaspassage kann das Mädchen alle sinnlichen Eindrücke wahrnehmen und ist doch abgesondert. Das Glas schützt sie vor ihrer Umwelt, vereint sie mit ihr, macht sie aber unfähig zu handeln. So bewegt sich alles in ihrem Kopf, im Bereich der Abstraktion.

"Weil ich auch hier von der Außenwelt abgeschnitten war wie immer in meinem Leben, es mir aber in seiner Transparenz so deutlich sichtbar war, beschäftigten mich diese Fragen: Was tue ich hier? Warum bin ich dem Heim entsprungen? Wieso liebt mich mein Vater nicht mehr? Warum hassen mich so viele in diesem Haus? Wie geht es Nike? Warum schonte mich der Geograph?" (31)

Den Glastunnel verlassen, heißt den Bereich der Unschuld zu verlassen.

"Nach dem Schritt aus dem Glastunnel war die Rückkehr in meine Unschuld nicht mehr offen."

(35) Die Einheit des Selbst und die Welt der Aufklärung sind eine Illusion, die in die Welt der Abstraktion führt. Sie gehört auch in den narzistischen Bereich des Kindes, das dicht vor dem Verlust seiner Unschuld steht.

Der Glastunnel führt in zentrale Räume, wo Opfer stattfinden und Gewalt ausgeübt wird. In der Struktur des kretischen Labyrinths gelangt Theseus in das Zentrum, wo er den Minotaurus tötet. In der Erzählung "Das Rad des Geographen" befinden sich in den inneren Räumen drei Engel, die mit der Menschheit experimentieren. Einer der Engel will das Projekt abbrechen, weil es zu "Mord und Todschatz" (36) führt, doch ein anderer erklärt, daß die Gewalttätigkeit nur eine Phase ist:

"Diese archaischen Rituale sind ganz offensichtlich grundlegende Stadien in der Entwicklung des Menschen vom simplen Homo Sapiens zum Homo Culturatus. Das ist ähnlich der analen Phase

²² Anthony Vidler: "The Architectural Uncanny." Cambridge: MIT Press 1992: 217.

beim Kind. Du kannst nicht, wenn die Forschung andere als dir angenehme Tatsachen nachweist, deswegen das Projekt abbrechen!“ (36)

Zu den archaischen Ritualen gehören Revolutionen. Der Engel, der mit dem Projekt nicht mehr einverstanden ist, beschuldigt die anderen, daß der von ihnen geschickte *agent provocateur* die Gewalttätigkeit erst provozierte habe. In seinem Besitz seien sogar Aufzeichnungen der Szene, die das beweisen könnten. Doch die anderen wollen sich ihr “Projekt“ nicht nehmen lassen, er wird von ihnen ausgelöscht, das heißt: *“Übrig blieb nur eine kleine, brennende Lache auf dem fleischfarbenen Marmor.“* (38) Schon beim Betreten der Halle, in der diese Szene stattfindet, hatte das Mädchen bemerkt, daß einer der Seitenräume blutverschmiert war, als ob *“grausame Schlachtopfer“* (35) stattgefunden hätten. Später erzählt sie Secundus, daß sie Engeln begegnet sei, die mit Menschen experimentieren und das Blut lieben. Nach einem Gespräch mit dem Vater wird sich Secundus seiner eigenen Schergenrolle bewußt und tötet diesen. Doch dann wird ihn der Bibliothekar hinrichten lassen. Das Mädchen, das die “blutige Spur“ (38) seit der Begegnung mit den Engeln hinter sich herzieht, will Frieden und hofft, daß die Brüder ihn bringen werden, doch sie wünscht auch den Tod des Bibliothekars.

“Werden sie [die Brüder] Frieden bringen? Wissen sie überhaupt, wie das ist, dieser Friede? Ich will Frieden, und doch weiß ich nicht, wie das gehen soll. Denn ich will auch den Tod. Den Tod des Büchermannes.“ (42)

Jede/r der HandlungsträgerInnen dieser Geschichte ist in der Kultur gefangen, die auf dem sozialen Vertrag und auf Gesetz und Opfer beruhen. Das führt zu einem Teufelskreis, dessen Basis Anbetung oder Idealisierung bilden, die dann zu Gewalt führen. Die Männer rivalisieren um die Macht des Vaters, die Engel opfern Menschen, das Mädchen versucht, indem sie die Geschichte erzählt, die Leser zu orientieren. Es bewundert den Geographen und ist doch an dessen Tod indirekt schuld. Sie selbst will dann, daß der Mörder des Geographen, der Mann, der die Bücher ordnet, getötet wird. René Girard schreibt:

*“Verehrung und Verwerfung, Mimesis und Differenz werden simultan als Spannung erlebt. Die Aufdeckung von Rivalität transformiert das Vorbild in einen “monströsen Doppelgänger“. Dieses Problem motiviert und frustriert die menschliche Interaktion.“*²³

Der Tod des Geographen offenbart der Protagonistin diesen Teufelskreis:

“Und ich sah vor meinen inneren Augen eine Aufgabe für mich erstehen, nämlich den Tod des Alten, und ein Rad begann zu rollen an jenem Tag, das niemand mehr stoppen könnte, weil das Blut es schmierte und schmierte und schmierte.“ (41)

Am Ende begibt sich das Mädchen zu ihren Brüdern, doch entsetzt muß sie entdecken, daß sie die Engel sind. Da weiß sie, *“daß was immer sie mich lehren werden, der Verrat am Ende unserer Begegnung stehen wird.“* (44) Auf die Frage, was sie zuerst lernen will, bittet sie darum, Recht sprechen und den Bibliothekar, *“den Mörder“*, töten zu dürfen.

Orientierung und Urteil verschmelzen in dieser Erzählung, Gewalttaten vervielfältigen sich, und die Ironie besteht darin, daß der Grund für die eskalierende Gewalttätigkeit in der Summierung der Episoden liegt, die nach Einheit streben. Anders als bei Daedalos, der seiner eigenen Kreation entkommen konnte, indem er Flügel schuf und somit ein objektives Bild seiner Schöpfung gewann, wird in dieser Erzählung das Ideal der Objektivität selbst problematisch. Die herrschende Vaterfigur wird geopfert, danach der Kartograph der Wirklichkeit, und endlich beschließt das Mädchen den Tod des Bücherordners, des Hüters des Wissens. Wissen und die darin enthaltene Summierung von Erzählungen führen zur Gewalt, aber Wissen zu opfern wäre auch Gewalt. Daraus resultiert der Teufelskreis, das blutige Rad. *“Wir sind alle Mörder“* (45), heißt der letzte Satz der Erzählung.

6. Das Ewige als Kunstgriff

Daedalos ist der Nachahmer des Göttlichen. Ovid beschreibt ihn als Macht, die Natur durch Kunst verändert, aber auch als Schwindler, der sich selbst überlistet. Das Labyrinth ist ein Kunstgriff, das wird bei Borges´ Labyrinth, die Ausdruck einer gnostischen Weltvorstellung sind, besonders deutlich. In Jerzy Jarzebskis Erörterung von Stanislaw Lems "Memoiren gefunden in der Badwanne" heißt es von dem “Gebäude“, einem perfekten, leviathanartigem Staat, es sei zu einer vollkommen verschlossenen Institution entartet, deren Aktivität sich in unendlichen, inneren Reorganisationen erschöpfe, die nur aus dem Austausch persönlicher

²³ R. Girard, wie Anm. 15: 9.

Rollen innerhalb des Systems bestünden, während es keine grundlegenden Änderung der Struktur des "Gebäudes" gebe, das ein System von Masken und Funktionen sei.²⁴ Die Welt wird also zu einem System, das als Struktur von Prozessen und austauschbaren Rollen unveränderlich bleibt. Die Spione sind zugleich Verräter und Patrioten und der Unterschied zwischen beiden ist nur ein statistischer. In diesem "Gebäude" ist kein authentischer Raum zu finden, und es ist unmöglich, authentisch zu handeln. Man kann nach nichts anderem streben als nach dem Ausgang, und der bedeutet Tod. Doch steht am Ende des Romanes sogar der Tod unter dem Verdacht der Fälschung und der Spiegelfechtereie. In Neuwirths Werk ist das Künstliche ein wichtiger Aspekt. In "Columbina", sammelt die Protagonistin Puppen für einen Wissenschaftler. Tauschinsky, in "Das Schwarze Gold", ist ein Kunstsammler und hortet seine Schätze im Untergeschoß seines Riesenbaus. In "Die Tochter der Künstlerin" ist die Hauptperson eine Schriftstellerin, die selbst im Mittelpunkt eines fiktiven Stückes steht. Kunstfertigkeit, mit Kunst verbunden, schafft Labyrinth ohne Ausgang. Selbst der Tod existiert in diesen Kunstzeugnissen nicht. Tod bedeutet den Schritt einer *persona* von einer Räumlichkeit in eine andere. In "Die Tochter der Künstlerin" ist zum Beispiel die fiktive Tochter der Künstlerin eine Zukunft, die nie eintritt, und doch wird die Künstlerin Zeugin ihres Todes. In der folgenden Geschichte, "Das wertvolle Geschenk", die zugleich den Epilog des Bandes bildet, taucht ein Mädchen des gleichen Alters auf. Der Tod ist nur eine Schwelle oder Durchgang zu einer anderen Geschichte oder zu einem anderen Charakter. In der Erzählung "Unter dem Äquator" ist die Protagonistin eine von den Ärzten aufgegebene krebserkrankte Frau, die in ihrer Todesangst nach Südamerika flieht. Dort lernt sie Baltia, einen geheimnisvollen Mann kennen, der ihr Geliebter wird und dem sie ein Medaillon stiehlt, das ein drittes Auge darstellt, das ewiges Leben verleiht. Das dritte Auge bedeutet Synthese: Mandala, Einheit und Ganzheit. In dieser Erzählung ist der Kreis ein Symbol und daher künstlich. Die Protagonistin sucht zunächst auf "natürlichem" Weg das ewige Leben. Sie sucht den Jungbrunnen, das Wasser des Lebens, bis sie eines Tages erkennt, daß das ewige Leben etwas Künstliches ist. Diese Erkenntnis bewegt sie zum Diebstahl des Medaillons.

"Einen Moment stand die Zeit still unterm Baum, dann erkannte ich mit einem Mal, wie sehr ich die Wahrheit übersehe hatte. Es gab gar kein Lebenswasser. Es war das Medaillon, das Baltias Leben erhielt. Verblindet hatte ich nach etwas gesucht, daß ich aus den Kindermärchen kannte: den Lebensbrunnen. Daß das ewige Leben nichts Natürliches war, hatte ich dabei vergessen. Das Medaillon war künstlich, und es war alt." (114)

In Barbara Neuwirths Labyrinth sind die Passagen gewunden und der Tod selbst ist kein Ausgang. In mancher Hinsicht bedeutet das ewig "Runde" der Schoß der mythischen Mutter, die als Jungfrau Maria die Fähigkeit hat, ohne Tod von einer Räumlichkeit in die andere zu gleiten. Wie Allucquere Stone in ihrem Essay "Virtual Systems" schreibt, ist es auch mit dem "cyberspace" verwandt, in dem alternative Wirklichkeiten hervorgerufen werden, mit denen die auf den Körper bezogene "räumliche Verantwortlichkeit" untergraben wird im Einsatz des Vergleichssubjektes, wo geographische Koordinaten das Subjekt fixieren. Der persönliche Körper stirbt, doch die Verkörperung innerhalb des virtuellen Raumes wird entkoppelt.²⁵ Obgleich die Erzählungen Neuwirths immer wieder auf die Künstlichkeit menschlicher Schöpfung hinweisen, ist die eigentliche Grenze zwischen dem, was "natürlich" und "künstlich" oder metaphysisch ist, verschwommen. Das alles existiert innerhalb des Labyrinths, doch die "natürliche" Hierarchie, die man für selbstverständlich hält, wird untergraben. In "Vertumnus" irrt René, die Protagonistin, durch ein postapokalyptisches Wien und wird von den Behörden verfolgt, ohne daß wir wissen, warum.

Einmal betrachtet sie ein Bild:

"Zusammengesetzt aus herrlichen Früchten und Blüten war da das Porträt eines Königs. Auf braunem Grund sah ich Äpfel als Wangen, schwarze Kirschen, Birnen und Erbsen setzten sich zu klaren Augen zusammen. Ähren und Trauben, Feigen, Oliven, Birnen und rote Kirschen bildeten eine wunderbare Mähne [...] über der Brust hing eine Girlande aus Lilien, Ringelblumen, Ipomeen, Rosen, Nelken [...] Auf seiner Brust kräuselte sich, wie weiches Haar, Weißkraut. Ganz Gott der Vegetation und Verwandlung lächelte er mir sanft entgegen: der Vertumnus des Arcimboldo. Das Abbild Rudolfs." (61)

Vertumnus verkörpert ein Ideal für René's Mann, den Wissenschaftler und Gentechnologen

²⁴ Zitiert nach Rhys Gharnett and R.J. Ellis (Eds.): "Science Fiction Roots and Branches." New York: St. Martin's Press 1990: 79.

²⁵ In: Cray Jonathon and Sandford Kwinter (Eds.): "Incorporations." New York: MIT Press 1992: 259.

Rudolf. Als er sich seiner Frau, die unter Drogeneinfluß steht, einmal mit einem künstlichen Penis nähert, verwandelt er sich in dieses Bild. Doch erst am Ende der Erzählung erfährt René und mit ihr der/die LeserIn aus dem Mund Rudolfs, daß er sie mit Pflanzenzellen schwängern wollte:

“Eines Tages werden wir Menschenwesen hervorbringen, die die pflanzliche Photosynthese beherrschen. Das löst alle Nahrungsprobleme der Welt. Schau nicht so angeekelt, es ist zum Besten der Menschheit.” Mein grünes Auge vor seinem Brombeerauge: “Experimentierst du mit pflanzlichen und tierischen Zellen?” Sein Brombeerauge vor meinem grünen: “Menschliche Zellen sind viel interessanter.” Sein roter Kirschenmund öffnet sich, und heraus fallen tausend rote Perlen voll weißer Samen.“ (72)

Rudolf ist ein Wissenschaftler, der bereit ist, der Wissenschaft alles zu opfern, einschließlich seiner Frau. Doch am Ende lacht ihm die Frau ins Gesicht: als sie ihm sagt, daß sie das aus dem Experiment entstandene Monstrum Kind abgetrieben habe. Daß sie ihn einen Mörder nennt, deutet an, daß er die für ihn nun wertlose Frau töten wird.

Rudolf, der Schöpfer des Monströsen, wird aber vom Staat überwacht, dem er als Nomade im Bereich der Wissenschaft verdächtig ist. Er setzt Teile zusammen, die nicht zusammengehören, überschreitet die Grenzen der Gattungen, wie es Pasiphae, die Frau des König Minos, tat. Barbara Neuwirth mißtraut der Technologie, solange sich diese in den Händen einer patriarchalen Gesellschaft befindet. Sie warnt in dieser Erzählung vor dem Mißbrauch der Genmanipulation. Der Vater, der Gesetz und Körper versöhnt, hat die Natur für seine eigenen Zwecke mißbraucht, und solange sich das Verhältnis von Subjekt/Objekt nicht ändert, wird das Begehren der Frau dem des Mannes untergeordnet sein.

7. Das Zentrum: Monstrum oder Schrei

In den beiden mittleren Geschichten wird das Monströse nicht abgetrieben, sondern es lebt. In der Erzählung “Die stille Stadt” ist das Monstrum eine antike Stadt im Himalaya, ein Urschrei der die Erde zerreißt. In “Sieh mich an mit deinen gelben Augen” ist das Monstrum eine mutierte Kreatur, ein mißgestaltetes Kind in einer nachatomaren Welt.

Donna Haraway analysiert in “A Manifesto for Cyborgs” Monstren und Cyborgs in von Frauen geschriebener Science Fiction und weist darauf hin, daß das Spiel mit ihnen, das zugleich ein Spiel mit den Grenzen ist, auf Frauen befreiend wirkt, und das Thema mehr mit Regeneration als mit Reproduktion zu tun habe. Sie schreibt, daß Monstren in der westlichen Phantasie immer die Grenzen der Gemeinschaft definiert haben.²⁶

In “Sieh mich an mit deinen gelben Augen”, findet Karoline, die Protagonistin, im Bus ein schreiendes Baby und entschließt sich, es mitzunehmen. Als sie die Decke von dem Kind zieht, sieht sie, daß es mißgestaltet ist: *“Sein Kopf war viel zu groß, seine Stirne häßlich vorspringend, ebenso das Kinn. Es schlug nun die Augen auf, die von einem seltsamen Katzensgelb waren [...]“* (153) Die junge Frau lebt in einer Welt, in der die Gentechnologie so weit entwickelt ist, daß man gesunde DNA durch Tests bestätigen

kann. Lebewesen, die genetisch nicht als vollwertige Menschen zu bezeichnen sind, müssen laut Gesetz abgetrieben werden. Menschen mit “Defekten“ und ihre Angehörigen ersten und zweiten Grades werden sterilisiert. Dieses Gesetz soll aber nicht nur die Geburt mutierter Wesen verhindern, es will die Menschen allmählich etablierten Normen und Körperproportionen anpassen. Die Kontrolle über den Raum innerhalb beschränkter Grenzen, das klassische Ideal der Proportionen und die Abschaffung der Differenz zugunsten einer angeblichen Gesundheit und Qualität der Menschheit bilden die Grundlage dieses Staates, der sich damit brüstet, die Menschen nicht mehr in den Krieg zu schicken. Die Unterdrückung ist intern und wird durch eine wirksame Propaganda unterstützt, die die Unterschiede zur vergangenen Welt herausstellt:

“So unterscheidet sich unsere zivilisierte Welt von jener der Vergangenheit, als die Menschen in Kriege geschickt worden sind, deren Sinn ihnen unklar blieb. Endlich lebt die Menschheit in Frieden, und niemand wird mehr in einen Krieg geschickt. Wir leben endlich in Frieden, und jetzt können wir die Menschheit retten.“ (159)

Der Staat ist ein Produkt der Aufklärung, und gründet sich auf Vernunft und auf das teleologische Projekt, die Menschheit zu “retten”. Nachdem Karoline Zeit mit dem Kind verbracht hat, will sie es retten, obwohl sie befürchten muß, für seine Mutter gehalten und sterilisiert zu werden. Sie entfernt sich mit dem Kind, das nach Gewürznelken duftet und

²⁶ Linda J. Nicholson (Ed.): “Feminism/Postmodernism.“ New York: Routledge 1990: 222.

dessen erstes Lächeln sie erleben möchte, immer weiter in die Wildnis. Dort wird ihr klar, daß Überleben ohne Zivilisation unmöglich ist, dort beginnt sie aber auch, sich mit dem Monstrum zu identifizieren:

“Ich gehöre nicht zu den gesunden Menschen. Ich sitze da mit einem Monstrum an der Brust und weine, das ist doch nicht das Verhalten eines gesunden Menschen. Wahrscheinlich bin ich selbst defekt. Irgendein geistiger Defekt. Jetzt kommt es heraus. Es hat diese Anstoßes bedurft, daß mein labiler Charakter sichtbar wurde. [...] Schau mich an, Kind. [...] Du mußt leben. Du mußt leben, damit ich leben darf.“ (168)

Das Monstrum stirbt im Moment der Identifikation, und die Bitte der jungen Frau, es möge sie ansehen, die Bitte um eine andere Vision der Welt, kann nicht mehr erfüllt werden. Das Monstrum ist ein Opfer des Staates, der auf Vernunft und Proportion aufgebaut ist. Der Kampf zwischen Monstrum, Mann und Frau wird weitergehen, er geht durch die vielfältigen Grenzen des geschlossenen Labyrinths in eine neue Geschichte über.

Die andere Mittelgeschichte, “Die stille Stadt“ steht eigentlich vor der gerade untersuchten. Doch habe ich in meiner labyrinthischen Wanderung eine Lücke des Schweigens entdeckt, zu der ich jetzt zurückkehren möchte.

Die Protagonistin dieser Erzählung ist eine Architektin, die mit anderen Wissenschaftlern zu einer verlassenen Stadt tief in den Himalaya reist. Bevor die letzte Etappe beginnt, wird sie von einem Kind gewarnt, sie solle nicht mitfahren, die Luft sei dort oben wegen des Ozonloches zu schlecht und jeder, der die Stadt betrete, sterbe. Die Expedition wird mit zahlreichen Problemen konfrontiert, doch ein Teilnehmer erklärt, man müsse alles in Kauf nehmen, denn es sei “für die Wissenschaft“. Die Architektin versucht, die Stadt aus der Entfernung zu beschreiben, jedoch zeugt ihre Beschreibung eher von Unsicherheit als von Wissen, obwohl sie mit “Vermessungen“ beginnt:

“Der sichtbare Teil der Stadt könnte eine Länge von etwa einem Kilometer haben, die niedrigere Höhe der Mauer schätze ich auf ca. achtzehn Meter [...] Es handelt sich um einen herrschaftlichen Bau, ob säkularer oder sakraler Art, vermag ich nicht zu sagen. [...] das Baumaterial könnte weißer Marmor sein, aber ich weiß nicht, ob hier überhaupt Marmor gewonnen werden kann [...]“ (136)

Die Stadt widersetzt sich den Werkzeugen der Rationalisierung und verwirrt sogar ihre Wahrnehmung der Tiefenperspektive. Die Architektin hat den Eindruck, die Front der Stadt sei “lediglich eine Scheinfassade“, hinter der nichts liege.

Beim Aufstieg in die Stadt stürzen zwei Expeditionsmitglied ab. Einer der Männer äußert seine Überzeugung, daß die Stadt bewohnt sei, aber nicht von “menschlichen Wesen“ (138). Als die Protagonistin ihn fragt: “Glauben Sie denn an Außerirdische?“ antwortet er ihr: “Keine Außerirdischen! Es gibt mehr zwischen Himmel und Hölle als nur Menschen.“ (138/139)

Beim Betreten der Stadt stellen sie fest, daß es dort keine Fenster gibt und nur wenige Öffnungen, doch reißt ein Spalt im Boden auf und ein weiteres Expeditionsmitglied stürzt in eine Tiefe. Die Luft ist warm, es gibt keinen Schnee, das Haar wird elektrisch aufgeladen, ein metallischer Ton schwillt an, ein Glashaus stürzt klirrend zusammen. Alle Geräusche verdichten sich zu einem Schrei. Die Erde spaltet sich und verschluckt die anderen Wissenschaftler, nur die Architektin bleibt am Leben und begreift plötzlich, daß sie in dieser Stadt Eindringlinge waren:

“Und wir, die zivilisierten Menschen, hatten die geringen Verluste von ach doch nur! zwei Menschenleben hingenommen, um ein Rätsel zu lösen: diese Lösung war uns so wichtig gewesen, daß wir dafür über Leichen gegangen wären. Weil wir so waren, hatte sie uns in ihre Mauern locken können, diese Stille Stadt, die jetzt ihren Mund öffnete, um den schrecklichen Gesang ihrer Sehnsucht anzustimmen und uns dann in ihrem Schlund zu verschlingen.“ (147)

Die monströse Stadt wird mit einem Spinnennetz verglichen, das Menschen anlockt. Doch gehen ihr nur diejenigen ins Netz, die sie beherrschen wollen. Das “Böse“ entsteht aus der Beziehung des Patriarchen, der ein Objekt zu kontrollieren und vermessen versucht, und dem Objekt seines Begehrens, das reagiert. Wie in “Das Rad des Geographen“ ist Orientierung selbst - und nicht nur Beurteilung, Teil des Rades der Gewalt. Wenn nämlich ein Subjekt nur im Sinne eines Verhältnisses nach außen und nicht "in sich selbst" existiert, dann bedeutet es zu vermessen, ein Objekt daraus zu machen, das rebellieren muß. Die Architektin ist in der Erzählung “Die Stille Stadt“ die einzige, die überlebt und bezeichnenderweise die einzige Frau der Expedition. Ihre Erkenntnis der Stadt als das ganz andere hilft ihr zu überleben. Indem sie die Lücke, den Ort des Schweigens, durchschreitet, bleibt sie am Leben und kann ihren Weg aus dem Labyrinth finden:

“Neben meinen Füßen spaltete sich die Erdem, als flankiere sie meinen Weg durch das Chaos, als leite mich der Riß wie Ariadnes Faden aus dem Labyrinth zurück, dessen Schrecken jene des Minotaurus gierig übertrafen.“ (148)

Die Lücke entspricht einer Lücke in der Erzählung. Die Protagonistin, aus einer Ohnmacht erwachend, findet sich plötzlich am Ausgangspunkt der Expedition wieder. Sie erinnert sich an nichts, nur daran, *“daß eine Stadt existiert, die für keinen Menschen gebaut ist. Aber wie ist nur gleich ihr Name?“ (151)*

Die Stadt ist eine Struktur, die keine Sprache beschwören kann, unnennbar, unbeschreibbar. Es ist die Grenze, wo sich das Monstrum von uns zurückzieht und jeder Identifikation trotzt, wo es uns bei jedem Versuch einer semantischen Festlegung schreit, wo das Monstrum erst monströs wird, wenn wir es zu beherrschen versuchen, wo es nicht unsere Kreation ist und nichts mit einer Metaphysik zu tun hat, die auf einem “gemachten“ Universum beruht. Das eigentlich Zentrum von Barbara Neuwirths Labyrinth ist kein zwitterhaftes Wesen, halb Stier, halb Mensch, es ist kein göttlicher Held, es ist bewohntes Schweigen, schreiende Leere.

8. Das Opfer und die väterliche Funktion

Maurice Blanchot schreibt in bezug auf Kafka, daß Kunst der Ausdruck der Tiefe außerhalb des Selbst sei, das Bewußtsein, sich selbst und die Welt in einer einzigen Bewegung zu verlieren. Kunst habe mit Exil zu tun und bestätigt doch keine andere Welt, weil ihr Ursprung nicht in einer anderen Welt ist, sondern im "anderen aller Welten" liege. Er schreibt: *“Das Werk verlangt vom Autor, daß er alles, was er als seine eigene “Natur“ konstruiert, verliert, daß er jeden Charakter, der ihn zu einem “Ich“ macht, verliert, daß er der leere Raum wird, wo die unpersönliche Bestätigung entsteht [...] Es verpflichtet niemanden, irgend etwas zu tun; es ist nur die Luft, die man atmen muß, die Leere, auf der man einen Halt finden muß, das dünn gewordene Tageslicht, wo die Gesichter, die man am meisten liebt, unsichtbar werden.“²⁷*

In der Lücken zwischen dem Selbst und der Sprache nimmt Kunst ihren Ursprung. Das ist Kristevas *chora* ähnlich, dem reinen Raum, der Leere, in dem das Begehren entsteht.

In der Erzählung “Nimm diese Rosen, Schöne“, verwandelt sich das Nichts in einen imaginären Vater, der, wenn er sich mit der Welt kreuzt, der Schöpfer von Mythen und Symbolen wird. Die Protagonistin ist Undine, ein Wassergeist, Undine, der Undine aus Fouqués romantischem Märchen verwandt. Sie ist eine Frau mit vielen Identitäten und drei Namen. Sie ist die Fremde, die der Mann als das Wesentliche, als Frau der Liebe erkennt: *“[...] meine Namen waren drei, und der erste war: die Fremde, aber mein Wesen war: Frau, und das Wort, mit dem er mich erkannte, war: Liebe.“ (175)* Ihr Vater ist der Fluß, das "Nichts", der ihr Rosen gibt, die der Schritt in ihr Begehren und in ihre Liebe waren, der sie aus dem Wasser aufs Land führte. Die Rosen sind Symbole und das Wort "Liebe" eine Abstraktion, die ihr nichts bedeuten. Erst als sie die Wildnis verläßt und mit ihrem Geliebten in die Stadt zieht, beginnt sie zu verstehen, was das Wort “Liebe“ bedeutet. Doch ihr Geliebter ist von dem Wunsch besessen, ihren Ursprung zu kennen. *“Ich weiß es nicht“,* wiederholt sie immer wieder, um schließlich zu sagen, sie komme *“aus dem Nichts.“ (178)*. Weil er sie nicht besitzen kann, verläßt er sie für eine andere Frau. Dort, wo der Fluß in das Meer mündet, kehrt sie schließlich zu ihrem Vater zurück:

“[...] ich wurde schwerelos, als wäre mein Körper nur noch der Gedanke eines Körpers, ach, Vater, das Ungeheuer ist kein Tier, sondern ein Mensch und treulos dem, was ich nur bin, was bin ich denn?“

“[...] und beschämt höre ich das Wort Liebe, das mich fast zum Menschen gemacht hatte, ach Vater, warum hast du mich nicht gelehrt, wie Menschen sind, warum mir nicht beigebracht, daß den Menschen auf einer kurzen Reise die Bedeutung der Wörter so beliebig sein kann, warum hast du mir nicht die Rosen verweigert?“ (182)

Der Vater, Vorfahr des Symbols, ist der ideale Vater, der ein Teil der Natur ist. Doch ist es der Raum, in dem Natur aufhört, natürlich zu sein, wo das Wesen des Wassers zum Nichts wird und sich das Nichts nur an der Schwelle zwischen diesem semiotischen Raum und der Außenwelt in Bedeutung übersetzt, ein Zustand, in dem das Ewige einen Namen bekommt und vergänglich wird und das Wesentliche seines Ursprungs – Wasser – mit sich zieht. Das Ewige besiegt sich selbst. Das Ewige lebt im Fluß, im lebenden Labyrinth, im semiotischen Raum der Auflösung, der Tränen und des Schweißes. Sobald es das Meer erreicht, kehrt es zurück. Auf der Erde kündigt sich das Transzendentale nicht an, nicht einmal im Meer, und das Göttliche existiert nicht innerhalb unserer Kreationen, außer in unserem Begehren. Am Ende läßt

²⁷ Maurice Blanchot: “L’Espace littéraire.“ Paris: Gallimard 1955: 50.

Undine ihren Körper hinter sich treiben und kehrt dorthin zurück, wo selbst die Sprache verschwindet:

“Ich höre ein Wort, Liebe, Liebe, Liebe heißt es, aber ich verstehe nicht, was es bedeuten soll, und ich liege im Wasser mit offenen Augen und weiß nicht mehr, was Wörter sind, und dann bin ich schon weiter weg von diesem Körper und sehe ihn wie eine entwurzelte Wasserpflanze irgendwo treiben ins tiefe Meer [...]“ (183)

Das Nichts, die Lücke in unserer Metaphysik, befindet sich an der Brust eines idealen Vaters, der schnell entkommt und flüchtig wird. Er ist der Fluß. Er ist Nichts.

Er ist der Stil in der Geschichte *“Die Tochter der Künstlerin“* und heißt *“Rokokkomann“*. In dieser Passage des Labyrinths wird ein Kind von ihm getötet, das Kind, das die unverwirklichte Möglichkeit der Autorin ist, ein Charakter in einer ihrer Geschichten. Die Künstlerin hat Visionen des Mannes, bis sie ihn endlich in dem Augenblick sieht, als er das Kind trifft, das Kind, das sie nie gehabt hat. Aber als sie ihm ins Gesicht schaut, ist er zu einem Nichts geworden. Er ist Ornament und Stil: *“Ein fremdes Gesicht. Eines, das sie an nichts aus ihrem Leben zu erinnern vermöchte. Er war ein Nichts in ihrem Leben. Er war nur der Mörder einer Tochter.“* (214)

Stil ist des Kaisers Kleid, doch weist Neuwirth auf seine dünne Bedeckung hin, indem sie die Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasie gewunden verlaufen läßt. Durch einen Stil, der mit Symbolen beladen ist, verwendet sie Sprache wie eine Rhetorikerin, *“die nicht eine Sprache erfindet, fasziniert von der symbolischen Funktion des väterlichen Diskurses, sondern sie – im lateinischen Sinn des Wortes, verführt.“*²⁸ Durch das Verführen wird der Ausgang aus dem Labyrinth gefunden. Es gibt keinen vollständigen Plan, wie man es verläßt. Wer durch ein Labyrinth wandert, hat keine Karte, keinen objektiven Standpunkt, und die Kreaturen innerhalb des Irrgartens sind monströs, die Väter kaum aus dem Nichts heraustretende Schatten.

In der letzten Geschichte *“Das wertvolle Geschenk“*, erreicht der semantische Inhalt seine äußerste Komplexität mit dem Auftauchen eines jungen Mädchens, das uns sofort an in der vorgehenden Geschichte getötete Tochter erinnert. Dieses komplexe Ineinanderweben ist die Rückkehr in einen vielbahnigen Irrgarten, in dem man einen Raum betritt und dem Charakter begegnet, den man in einer anderen Passage gesehen hat. Der Tod selbst wird zum Durchgang. Im Labyrinth existiert kein Tod.

Die Protagonistin dieser Erzählung wird von einer Frau, die die phallische Mutter darstellt, zum toten Vater gebracht. Die hexenhaftige Frau fordert die Macht, die dem Mädchen vom Vater gegeben wurde. Sie bringt es zum Tempel, in dem der Vater begraben liegt. Das Mädchen steigt in das dunkle Innere des Tempels, aus dem ihr bandagierte Gestalten entgegentaumeln:

“Ein Entsetzen lähmte meine Glieder. Die Hexe hatte recht gehabt. Das war eine harte Prüfung. Vater war tot, und ich wollte ihn nicht zurückhaben. Ich wollte ihn nicht als eine der zerbrochenen, bandagierten Gestalten sehen, die mich nun immer näher zu dem Schacht drängten, ich wollte nicht auf diese ominöse Kraft verzichten, die er mir zurückgelassen hatte.“ (218)

Das Mädchen wacht aus dem Traum vom monströsen, toten Vater auf und weiß, daß er tot ist und sie lebt. Der Vater wird geopfert. Der väterliche Kodex, der den Fortbestand der ominösen Macht thetischer Bedeutung fortsetzte, hat ausgespielt. Das kleine Mädchen aber lebt. Die Schwindlerin. Die Abenteurerin. Und doch existieren sie nicht als binäre Gegensätze. Zusammen sind sie monströs. Zusammen sind sie Nichts.

Barbara Neuwirth negiert die väterliche Funktion der Sprache nicht. Sie steht am Rande eines Abgrunds, vom Geist des Vaters bedroht. Sie ist eine Frau, die dessen Macht absorbiert hat. Ihre Erzählungen sind voll von Mythen und Symbolen. Das Väterliche jedoch existiert im Labyrinth. Das Labyrinth ist ein Gefängnis, das die Angst vor dem Begehren der Frau widerspiegelt, das gekrümmte Spekulum einer männlichen Metaphysik, der Schoß, in den die Frau hinein muß um sich selbst zu verlieren. Das Labyrinth ist der Traum und der Traum ist der *“Wirklichkeit“* nicht untergeordnet. Er ist von dieser nicht zu unterscheiden.

Nur indem man den Raum des Labyrinths nicht besitzt, kann man ihm entkommen. Theseus entkam mit einem dünnen Faden, und wie er habe ich diesen Text mit einem dünnen Faden erkundet. In viele Passagen bin ich nicht hineingegangen, andere können sie auf ihre Art erkundigen. Barbara Neuwirths Labyrinth lebt. Es ist ein lebender, sich windender Text, ein tanzender Irrgarten.

²⁸ J. Kristeva, wie Anm. 12.

oooooooooooooooooooo

<http://www.barbara-neuwirth.com/>