

5. Labyrinth und labyrinthisches Erzählen

Labyrinth treten in literarischen Texten, die Erinnerung zum Thema haben, vielfach auf.¹ In Meijsings Prosa sind Labyrinth zum Teil Weltmodelle, die helfen sollen, die literarische Welt zu skizzieren. Die Darstellung der Labyrinthdurchquerungen trägt zu der Erinnerungshaftigkeit literarischer Texte bei. Labyrinth erklären einerseits das Auftreten unwillkürlicher und willkürlicher Erinnerungen, andererseits zeigen sie als Metapher auf, wie Erinnerungskonstruktionen zustande kommen.

Michael Bahlke analysierte Meijsings Motive in *Robinson* (ROB, 1976)² und DKA;³ zehn Jahre später analysierte De Coninck Meijsings labyrinthisches Schreiben als epochale Eingrenzung.⁴ Beide Arbeiten beziehen sich für ihre Analysen auf univiale und multiviale Labyrinth. Ich zeige im Folgenden auf, dass im Hinblick auf den Forschungsgegenstand der Erinnerung(-skonstruktionen) im Textkorpus eine Analyse vor der Folie des Rhizoms als dritte Labyrinthart nach Umberto Eco⁵ produktiv ist.

Nach Schmitz-Emans ist das von Eco eingeführte rhizomartige Labyrinth wie folgt zu definieren:

Die Welt besteht aus einer unüberschaubaren Zahl von »Orten«, unter denen keiner das Zentrum bildet. Entsprechend gibt es auch nicht den »richtigen« Weg bzw. keine Hierarchie der Wege in Bezug auf »Richtigkeit«. Letztlich gibt es zunächst nur »Orte«, keine »Wege«. »Wege« entstehen erst, indem man sie geht. »Die« Wirklichkeit als vorgegebene Bezugsinstanz gibt es nicht; sie befindet sich

1 Vgl. M. Basseler und D. Birke. »Mimesis des Erinnerns«, S. 133.

2 Vgl. Meijsing, Doeschka. *Robinson* (ROB). Groningen: Wolters-Noordhoff BV, 1993 [1976]. Dt.: *Robinson* (R). Übers. Mirjam Pressler. Weinheim/Basel: Beltz & Gelberg, 1988.

3 Vgl. M. Bahlke. *Labyrinth*.

4 Vgl. K. R. De Coninck. »Een labyrint«.

5 Vgl. Eco, Umberto. »Kritik des Porphyrischen Baumes«. In: Eco, Umberto. *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Hg. M. Franz und S. Richter. O. Übers. Leipzig: Reclam, 1989, S. 89–112. Eco beruft sich auf: Deleuze, Gille, und Félix Guattari. *Rhizom*. Übers. D. Berger et al. Berlin: Merve, 1977 [1976].

in einem permanenten Umgestaltungsprozeß, der mit dem Erfahrungsprozeß kongruent ist.⁶

Die literarischen Darstellungen verschiedener Erinnerungen zeigen sich im Textkorpus ähnlich einem Netz, dessen Verbindungen als Erinnerungskonstruktionen zu erfassen sind. Erinnerungen sind daher als Orte zu lesen; deren Konstruktionen sind als die zu entstehenden Wege zu erfassen. In einer chronologischen Analyse jener literarischen Werke, in denen Labyrinth explizit genannt werden, zeige ich die Darstellung der drei eingeführten Labyrintharten in Bezug auf den Forschungsgegenstand der Erinnerungskonstruktionen auf. In dieser Arbeit führe ich daher Labyrinthdiskurse als narrative Strategien von Erinnerungskonstruktionen im Textkorpus. Im Mittelpunkt stehen dabei die drei Funktionen des Labyrinths nach Manfred Schmeling, wobei Mikro- und Makrostrukturen im Text zu unterscheiden sind: »[D]ie *topologische* Funktion, also seine Fähigkeit, einen Raum in bestimmter Weise zu strukturieren, die *semantische* – insbesondere symbolische oder metaphorische – Funktion sowie, was die Verknüpfung mit festgefügtten Wertvorstellungen betrifft, die *axiologische* Funktion.«⁷ Im Hinblick auf die zu erforschenden Erinnerungskonstruktionen sind diese drei Funktionen zu sozialen Bezugsrahmen und kulturellen Paradigmen in Beziehung zu setzen. Die topologische Funktion bezieht sich auf die Strukturierung von Erinnerungsräumen, die semantische Funktion auf die Darstellung der Erfahrungen und die axiologische Funktion auf die Auseinandersetzung mit Schemata, die Erinnerungskonstruktionen beeinflussen können.

Im Fokus stehen im Folgenden jene Texte, in denen Labyrinth explizit genannt werden. Dabei werden nicht nur die auftretenden Labyrinth klassifiziert. Untersucht wird weiter, welchen Labyrintharten die Inszenierung der Erinnerungshaftigkeit entspricht. Dabei zeige ich auf, dass die Wahrnehmung eines Labyrinths als zum Beispiel univall nicht unbedingt dem im Text entworfenen Labyrinth als Erinnerungsobjekt beziehungsweise Erinnerungsort entspricht. Als Erste untersuche ich die Kurzgeschichte *De gemeenschap der heiligen* (DGH, 1974, *Die Gemeinschaft der Heiligen*),⁸ in der im Textkorpus zum ersten Mal ein Labyrinth auftritt, das verschiedene Themen späterer Labyrinthprosa aufgreift und anhand der ich das Potential des Rhizoms als Analysekatégorie der Inszenierung des Erinnerns eines literarischen Textes einführe.

6 Schmitz-Emans, Monika. »Labyrinth. Zur Einleitung«. In: *Labyrinth. Philosophische und literarische Modelle*. Hg. K. Röttgers, M. Schmitz-Emans und U. Lindemann. Essen: Die Blaue Eule, 2000, S. 7-32, hier S. 30.

7 Schmeling, Manfred. *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1987, S. 41f. (Herv. i.O.).

8 Vgl. Meijnsing, Doeschka. »De gemeenschap der heiligen« [1974] (DGH). In: D. Meijnsing. *Het kauwgomkind*, S. 27-36.

5.1 Weltmodelle

In der Kurzgeschichte DGH werden verschiedene Labyrinth als Weltentwürfe zur Diskussion gestellt. Der Ich-Erzähler stellt seine Reise von Brasilien in die Niederlande dar. In den Niederlanden sucht er die Familie seines verstorbenen Vaters auf, die ihn nicht anerkennen wollte. Ziel des Ich-Erzählers ist es, nun zumindest die Anerkennung seiner Verwandten zu gewinnen, was ihm zunächst mit einer inzestuösen Beziehung zu seinem jüngsten Cousin Jonathan zu gelingen scheint, bevor dieser selbst für vierzehn Monate nach Brasilien reist, ohne wieder zu ihm zurückzukehren. Die Folgen des (post-)kolonialen Verhältnisses der Niederlande zu Brasilien thematisierend, erzählt DGH die Geschichte einer Entfremdung von den eigenen Erwartungen, die auf eine christlich geprägte Sozialisierung zurückzuführen sind. Das Labyrinth ist dabei die Metapher, mit deren Hilfe das eigene Weltmodell erklärt wird. Dies lässt sich anhand der ersten beiden von fünf Nennungen eines Labyrinths in der Kurzgeschichte erschließen:

Mijn reis van Brazilië naar Nederland, mijn voortdurende reis van aarde naar hemel en retour, blijkt niets anders te zijn dan de eindeloze doortocht door een labyrint, dat ik als jongen al dacht te herkennen in het patroon in het rode stof onder mijn voeten, in de geborduurde ranken op het kazuifel van pater Asturion, in de aderen op mijn moeders hand.

[...]

De patronen en labyrinten van mijn jeugd bleven terugkomen in mijn dromen en steeds meer herkende ik ze ook overdag in de val van de gordijnen, in de snorharen van mijn oom, in de vorm van de oren van de jongste Koedooder.⁹

In DGH werden verschiedene Labyrintharten und Deutungsmöglichkeiten angestoßen, was insbesondere aus dem ersten Zitat hervorgeht. Hier scheint auf den ersten Blick ein univiales Labyrinth gemeint zu sein – die älteste Art, welche, oft visuell dargestellt, den Ariadnefaden »in zumeist sieben spiralförmigen Windungen, die den vorhandenen Raum optimal ausnutzen, vom Eingang bis zum Mittelpunkt« verlaufen lässt; »[d]er Mittelpunkt ist zugleich Umkehrpunkt. Von ihm führt derselbe Weg zurück zum Eingang.«¹⁰ Dies wird durch die eingesetzten In-

9 Ebd., S. 29, 33. »Meine Reise von Brasilien in die Niederlande, meine andauernde Reise von der Erde zum Himmel und zurück, erwies sich als nichts anderes als die endlose Durchreise durch ein Labyrinth, das ich als Junge schon im Muster des roten Staus unter meinen Füßen, in den bestickten Ranken auf der Kasel von Pater Asturion, in den Adern auf Mutters Hand zu erkennen glaubte. [...] Die Muster und Labyrinth von meiner Jugend kehrten in meinen Träumen wieder und immer mehr erkannte ich sie tagsüber im Fall der Vorhänge, in den Schnurrbarthaaren meines Onkels, in der Form der Ohren des jüngsten Koedooder.«

10 M. Bahlke. *Labyrinth*, S. 1.

tertexte betont: Asturion ist als Lehrmeister Minos' bekannt, dessen Frau mit dem an Poseidon versprochenen Opferstier ein Kind zeugt, den Minotaurus, der später von Theseus mit Hilfe Ariadnes im Labyrinth von Kreta getötet wird. Ariadne gab Theseus ein rotfarbened Knäuel, sodass er den Weg aus dem Labyrinth finden konnte. Der »rot[e] Stau[b]« und die »bestickten Ranken« sind als Referenzen gemäß Schmeling als literarische Variation dieses Labyrinthmythos zu klassifizieren. Darüber hinaus weist das Labyrinth auf die von Manfred Schmeling formulierte Bedeutung des Labyrinths als *Rites de Passage*:¹¹ »Das Labyrinth wird zum Signum für die *Phasenbildungen* auf dem Lebensweg des Atheners, der erst nach dem Sieg über den Minotaurus seinen festen Standort in der Gesellschaft findet.«¹²

Da Asturion in der Kurzgeschichte als Pater vorgestellt wird, sind die von Kern erfassten Deutungen des Labyrinths im Christentum in Betracht zu ziehen: das Labyrinth als »Abkehr von der bisherigen weltzugewandten Lebensweise, die geistige Wiedergeburt in der Hinwendung zu Gott«, als »Läuterungsweg« und daraus resultierend als »Erlösungsweg«.¹³ Im ersten der beiden zitierten Absätze wird die christliche Heilslehre als eine Variation des Theseus-Mythologems eingeführt. Dieses Mythologem führt den Bedeutungskontext des univialen Labyrinths ein. Mit dem christlichen Element einer Erlösung im Paradies, der Reise von Erde zu Himmel, wird in der Erzählung gebrochen. Die Reise wird in umgekehrter Richtung angetreten. Wie Bahlke zusammenfasst, seien in der christlichen Ikonografie Irrweglabyrinth jene, die »dem heilsgeschichtlichen Glauben an eine transzendente Instanz Ausdruck« geben, »die der irrenden Bewegung des Menschen ihre Richtung und seinen Leiden einen Sinn verleih[en]«.¹⁴ Falls man diesen ikonografischen Intertext in den Blick nimmt, deutet die vom Protagonisten beschriebene endlose Durchreise durch ein Labyrinth darauf hin, dass es keine erfolgreiche Rückkehr geben kann. Kritisch zu hinterfragen ist deshalb, ob eine Entwicklung des Erzählers stattgefunden hat.

In DGH strebt der Erzähler seine Entwicklung über veränderte Familienverhältnisse an. Seine Hoffnung ist es, als Familienmitglied seiner niederländischen Verwandten anerkannt zu werden. Der Titel deutet daraufhin, dass die Familie Koedooder als die Gemeinschaft der Heiligen gesehen wird, die der Ich-Erzähler auf der Erde finden will, nachdem er von seinem Glauben abfiel und auf Erden Heil sucht.¹⁵ Van Luxemburg gibt dabei eine wichtige Deutung des Nachnamens der Familie, nämlich den Beruf der *vaquerios*, südamerikanischer Cowboys, die Kühe beschützen und nicht – wie der Name andeutet – töten sollen. Er stellt in der Kurzge-

11 Vgl. M. Schmeling. *Der labyrinthische Diskurs*, S. 32–36.

12 Ebd., S. 32 (Herv. i. O.).

13 Kern, Hermann. *Labyrinth. Erscheinungsform und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*. München: Prestel, 1982, S. 213.

14 M. Bahlke. *Labyrinth*, S. 14.

15 Vgl. J. v. Luxemburg. »Doeschka Meijsing. De hanen«.

schichte dahingehend kein Bedeutungspotential fest.¹⁶ Ich sehe in der von ihm angeführten Interpretation des Titels dagegen die Erklärung des Nachnamens: Koedooder weckt die Assoziation einer beschützenden Rolle, was mit der gewünschten Funktion der Gemeinschaft der Heiligen erklärbar wäre. Der Nachname bedient allerdings das semantische Feld des Todes und nicht des Schutzes, was indiziert, dass der Ich-Erzähler einem Trugschluss unterliegt. Als diese Hoffnung auf Schutz beziehungsweise auf Aufnahme in die Gemeinschaft der Heiligen zerbricht, wird zum ersten Mal das Weltmodell des univialen Labyrinths in der Kurzgeschichte variiert. Der gesuchte Mittelpunkt ist ein Raum der Möglichkeiten: »Soms denk je dat het labyrint een middelpunt heeft, waar het zoeken ophoudt en het antwoord gevonden wordt.«¹⁷

Im letzten Absatz wird dieser Gedanke weitergeführt. Dargestellt wird ein multiviales Labyrinth. Das über diese zweite Labyrinthform eingeführte Weltmodell und das Lebensmotiv des Ich-Erzählers passen sich seiner veränderten Lebenssituation an. Relevant ist jetzt weniger die Erinnerung des Ich-Erzählers an Labyrinth in seiner früheren Umgebung, sondern vielmehr deren Bedeutung für sein künstlerisches Schaffen als rekurrentes Motiv nebst einem neuen Weltmodell, das den Verlust Jonathans erklären muss. Dieser bricht wie Theseus sein Versprechen und kehrt nicht wieder zu seinem Geliebten zurück:

Natuurlijk zijn wij allemaal zondig. Maar waarom zou je het liefste wat je bezit af moeten staan om later te kunnen delen in de heerlijkheid van de hemel? Toen ik nog nooit toegekomen was aan enig plezier of rijkdom voorspelde pater Asturion mij de hemel. Toen ik afgewezen werd in mijn liefde voor alle Koedooders tegelijk, kon ik toekomen aan het schilderen van mijn labyrinten. Nu Jonathan vertrokken is naar Zuid-Amerika juichen de kranten over de vernieuwing in mijn werk. Jonathan was niet tegen te houden. Al zijn verlangen en mijn centen werden in die reis gestoken. Hij is nu vier maanden te laat terug. Ik koester geen hoop hem ooit weer te zien. Er bestaan geen hier en hiernamaals die elkaars afspiegeling zijn. Of het moest zijn dat Jonathan in het paradijs zit en ik mijn reis naar de overzijde, toen ik mijn moeder verliet, in omgekeerde volgorde over moet maken. Maar ik zal nooit ergens aankomen. Want er bestaat geen dualiteit waar je het een moet laten om het ander te bereiken. Heel ons leven is toch meer de oppervlakkige chaos van een labyrint, waar Jonathan een ingang is binnengelopen en ik een andere, waar ik een korte tijd ben tegengekomen wat eeuwig

16 Vgl. ebd.

17 DGH, S. 34. »Manchmal denkt man, dass das Labyrinth einen Mittelpunkt hat, an dem das Suchen endet und eine Antwort gefunden wird.«

had moeten zijn, en waarvan ik weet dat de kans afwezig is dat iets je er twee keer toevalt.¹⁸

Aus diesem Zitat lässt sich die Entwicklung des kretischen Labyrinths hin zu einem Irrweglabyrinth über die beschriebenen Ereignisse und Symbole ableiten, die wiederholt in der Kurzgeschichte auftreten. Das kretische Einweglabyrinth wird abgelöst. Schmeling definiert das »komplexe Labyrinth«¹⁹ über seine Vielfältigkeit.²⁰ Obgleich der Ich-Erzähler eine neue soziale Position als erfolgreicher Künstler einnimmt, scheint er entgegen dem komplexen Labyrinth den Initiationsvorgang²¹ nicht abgeschlossen zu haben. Das im Präsens reflektierende erzählende Ich differenziert seine konstruierten Kindheitserinnerungen an Labyrinth von gegenwärtigen Erfahrungen, die ein komplexeres Weltbild einfordern. Diese Komplexität erfasst zudem die Thematisierung der Welt als Sündenpfuhl, die gemäß dem Topos des Irrgartenlabyrinths *locus amoenus* und *locus terribilis* gleichzeitig ist.²² Das inzestuöse Verhältnis des Ich-Erzählers zu seinem Cousin wirkt dabei als Rückgriff auf das Symbol Labyrinth als Darstellung einer abnormalen Sexualität. Allerdings geht aus dieser Liebesverbindung kein Minotaurus hervor; dieser ist im Labyrinth in DGH in der literarischen Figur des Pater Asturion zu finden.

Pater Asturion als Minotaurus zu lesen ist durchaus paradoxal. Der Protagonist schreibt ihn in ein metonymisches Verhältnis zur christlichen Heilslehre ein. Dieses Verhältnis setzt Pater Asturion als Architekt, da er anstrebt, über das Paradies-

18 Ebd., S. 35f. »Natürlich sind wir alle sündig. Aber warum sollte man auf das Liebste, das man besitzt, verzichten, damit man später die Köstlichkeiten des Himmels teilen kann? Als ich noch keine Form des Vergnügens kennengelernt hatte, prophezeite Pater Asturion mir den Himmel. Als meine Liebe für alle Koedooders auf einmal zurückgewiesen wurde, konnte ich zum Malen meiner Labyrinth kommen. Nun, da Jonathan nach Südamerika gereist ist, jubeln die Zeitungen über die Neuerung in meiner Arbeit. Jonathan war nicht zurückzuhalten. Sein gesamtes Verlangen und meine Groschen wurden in die Reise gesteckt. Er ist jetzt vier Monate zu spät zurück. Ich gebe mich nicht der Hoffnung hin, ihn jemals wiederzusehen. Es existiert kein Hier und kein Jenseits, die sich spiegeln. Oder es müsste so sein, dass Jonathan im Paradies ist und ich meine Reise zur gegenüberliegenden Seite, als ich meine Mutter verließ, in umgedrehter Reihenfolge nochmal machen muss. Aber ich werde nie irgendwo ankommen. Denn es existiert keine Dualität, wo man das eine lassen muss, um das andere zu erreichen. Unser ganzes Leben ist doch eher das oberflächliche Chaos eines Labyrinths, in das Jonathan bei dem einen Eingang hineinlief und ich bei einem anderen, in dem ich kurze Zeit erlebt habe, was ewig hätte sein müssen, und wovon ich weiß, dass es keine Möglichkeit gibt, dass es einem zweimal zuteilwird.«

19 M. Schmeling. *Der labyrinthische Diskurs*, S. 42 (Herv. i. O.).

20 Schmeling bezieht sich dabei auf Kerns Definition des Irrgartenlabyrinths. Vgl. H. Kern. *Labyrinth*, S. 202.

21 Vgl. M. Schmeling. *Der labyrinthische Diskurs*, S. 43; H. Kern. *Labyrinth*, S. 26.

22 Vgl. Leiteritz, Christiane. »Liebe, Leben, Tod. Labyrinth und Paradies in Émile Zolas Roman ›La Faute de l'abbé Mouret‹ (1875)«. In: K. Röttgers und M. Schmitz-Emans. *Labyrinth*, 2000, S. 224-237.

narrativ das Weltbild des Protagonisten mit zu entwerfen. Die Rolle als Minotaurus kommt dem Pater zu, da sein Name einen intertextuellen Bezug zu Jorge Luis Borges' *La casa de Asterión* (1947, *Das Haus des Asturion*) herstellt. In Borges' Kurzgeschichte beschreibt Asturion in einem Monolog sein Leben und sein räumlich nichterfassbares Haus, das er zunächst mit der Welt gleichsetzt, bevor er behauptet, er hätte die Welt vielleicht gar erschaffen. Er will beweiskräftig darlegen, wie er von anderen diffamiert wurde. Nach einer Zäsur am Ende der Kurzgeschichte treten die Figuren Theseus und Ariadne auf. Theseus richtet sich an Ariadne und bezeichnet Asturion als Minotaurus.

Wie in Borges' Kurzgeschichte setzen in DGH die Namen der literarischen Figuren intertextuelle Bezüge zu den Theseus- und Dädalus-Mythologemen. Der Nachname des Ich-Erzählers und der klassifizierende Name Pater Asturion erinnern an Minotaurus, den es zu besiegen gilt. Setzt man die literarische Figur des Paters Asturion mit dem zu tötenden Minotaurus gleich, dann spricht das dafür, dass sich das Weltmodell in DGH von einem univialen zu einem multivialen Labyrinth entwickelt. Die Ablehnung der christlichen Heilslehre, der der Protagonist kritisch gegenüberstand, zeigt sich nicht zuletzt an dem oben erwähnten veränderten Umgang mit Labyrinth: Die Reflexion von Labyrinth als Objekten von Kindheitserinnerungen wird als mythisierter Gedächtnisraum in der Kunst des Ich-Erzählers medialisiert.²³ Dies bedeutet einen Schritt weg von der Akzeptanz einer Glaubenslehre als kollektivem Bezugsrahmen hin zur Produktion eigener Erinnerungsobjekte, die das antagonistische Potential der Erinnerungsaktualisierung des Ich-Erzählers aufzeigen. Der Protagonist entwirft so ein Weltmodell, indem er bestehende kulturelle Paradigmen abwertet. Diese Erinnerungsaktualisierungen machen ersichtlich, dass das univiale und das multiviale Labyrinth als Erklärungsmuster der Kurzgeschichte nicht genügen.

Die Entwicklung von einem univialen zu einem multivialen Labyrinth führt darüber hinaus ein postkolonialistisches Weltmodell ein: Die Vernetzung der Welt, die hier durch den Ortswechsel verschiedener literarischer Figuren gekennzeichnet wird, beinhaltet eine historisch motivierte Hierarchie zwischen Norden (die Niederlande) und Süden (Brasilien). Diese Hierarchie basiert auf einer semantischen Opposition, welche der Protagonist entkräften will, indem er die Existenz von Temporalität und Raum verneint – dies nicht zuletzt durch die Idee, dass sowohl Brasilien als auch die Niederlande beziehungsweise Haarlem Paradiesorte sein könnten. Es fehlt daher eine Finalität, die sowohl das univiale als auch das multiviale Labyrinth charakterisiert – wie der Ich-Erzähler feststellt, ist es ihm nicht möglich, irgendwo anzukommen: Es gibt keine Dualität. Das dritte Labyrinthmodell des Rhizoms nach der oben eingeführten Definition von Schmitz-Emans beschreibt genau diese vom Ich-Erzähler erfahrene Pluralität von Orten.

23 In DGH werden allerdings keine Merkmale der Labyrinth genannt, die der Protagonist malt.

Insbesondere die Erinnerungsaktualisierungen zeigen in DGH auf, dass das Scheitern der Weltmodelle im Sinne zunächst eines univialen und schließlich eines multivialen Labyrinths eine Hinwendung zum Rhizom bedeutet. Jede neue Konstruktion ist eben ein von Schmitz-Emans beschriebener Umgestaltungsprozess, ein Weg, der gegangen werden muss, um verschiedene Erinnerungen sinnstiftend zu verbinden. »Orte« sind demnach hier Erinnerungen. So entstehen rhizomartige Erinnerungsdiskurse, denn im Sinne der Forschungsliteratur zu Erinnerungskultur kann jegliche Verbindung von Orten mit Hilfe sozialer Bezugsrahmen entstehen, die eine Richtung vorgeben. Für den Ich-Erzähler Koedooder zieht das nach sich, dass er sich antagonistisch dem kulturellen Paradigma entgegenstellt.

In der Diskussion der Weltmodelle in DGH wurde erkennbar, dass die drei Labyrintharten als entgegengesetzte Positionen auftreten. In der Kurzgeschichte entwickeln sich die Labyrintharten parallel zum Werdegang des Protagonisten. Dieses Analyseergebnis ist für die weitere Erarbeitung der im Textkorpus enthaltenen narrativen Strategien von Bedeutung. Ich untersuche im Folgenden, ob sich in anderen literarischen Texten ähnliche Entwicklungen aufzeigen lassen: Welche Labyrintharten werden in den Prosatexten beschrieben? Inwieweit unterscheiden sich dabei die durch die fokalen Figuren wahrgenommenen Labyrintharten von der analytisch zu erfassenden Labyrinthart oder dem labyrinthischen Diskurs?

5.2 Minotaurus

Das nach Umberto Eco als fast langweilig beschriebene Labyrinth von Kreta, das univiale Labyrinth, in dem Theseus nicht anders konnte, als »das Zentrum zu erreichen und vom Zentrum aus hinaus zu finden«, ²⁴ ist historisch als die für literarische Texte relevanteste zu erfassende Labyrinthform zu verorten. Doch der bei Theseus laut Eco noch notwendige »Minotaurus im Zentrum [...] um die ganze Sache ein wenig aufregender zu gestalten« ²⁵, fehlt bei späteren, multivialen Labyrinthformen. Deren Komplexität, die sich aus dem Fehlen einer Orientierung bietenden Mitte oder mehreren Ein- und Ausgängen ergibt, fordert – sei es als Weltmodell oder als Objekt – literarische Figuren heraus. Wie im vorangegangenen Abschnitt erläutert, wurden zwar beide Labyrintharten als Initiationsriten beim Schritt zu einer erwachsenen Person oder der christlichen Heilslehre eingesetzt. Jedoch bot gerade das multiviale Labyrinth ein passendes Bild, mit dem sich die *condition humaine* der Moderne und Postmoderne beschreiben ließ. Zudem wurden narrative Strategien der Postmoderne als labyrinthisches Schreiben mit Hilfe

24 U. Eco. »Kritik«, S. 105.

25 Ebd.

des multivialen Labyrinths erfasst.²⁶ Bahlke stellt für die ersten zwei publizierten Romane Meijsings, *ROB* und *DKA*, heraus, dass das Thema des Außenseitertums anhand des Labyrinths überhöht wird.²⁷

ROB ist einer der wenigen Romane Meijsings, in dem eine extra-heterodiegetische Erzählinstanz auftritt. Bahlke analysiert die Labyrinthdarstellung im zweiten Kapitel des Romans über Robinson als Fokalisator.²⁸ Er geht der Frage nach, ob in *ROB* das Labyrinth, wie in der Kurzgeschichte *DGH*, als Weltmodell fungiert. Fokus seiner Analyse ist das Thema der Bürokratie im Roman. Laut Bahlke symbolisiert in *ROB* das Schulgebäude als univiales Labyrinth Robinsons Erfahrungen in dem Schuljahr, das im Roman beschrieben wird. Das Labyrinth als räumliches Motiv manifestiert sich unter anderem in der Gleichsetzung des Schuldirektors mit der Figur des Minotaurus.²⁹ Bahlke analysiert die folgende Labyrinthdarstellung detaillierter:

Door de glazen deuren van het kamertje keek Robinson naar de grote hal die nu verlaten lag. Boven die hal, rond die hal stolde de school tot een labyrint van glas. In een dichte, geheimzinnige kamer zat een grijze man die rector was, maar voor hetzelfde geld als stier, minotaurus, gezien kon worden, die maagden en jongelingen verslond of het niets was. Robinson voelde haar hart in haar keel kloppen. Ze wist niet waarom ze geroepen was, ze was zich van geen kwaad bewust. Maar wie weet school daar juist het gevaar in.³⁰

Durch die Gleichsetzung des Schuldirektors Theodor van Zanten mit dem Minotaurus ist das Labyrinth von Kreta als Intertext gegeben, was auch daraus ersichtlich

26 De Coninck argumentiert, dass Meijsings Prosa postmoderne Charakteristika aufweist. Als Beispiel dafür gilt *HCH*, obwohl dies nicht das einzige postmoderne Werk Meijsings ist, sofern ihre literarischen Texte überhaupt so zu klassifizieren sind. Vgl. K. R. De Coninck. »Een labyrint«.

27 Vgl. M. Bahlke. *Labyrinth*, S. 121f., 131.

28 Die Darstellung des Labyrinths könnte auch ein Erzählerkommentar sein, der Robinsons Nervosität erklärt. In dem von Bahlke analysierten Abschnitt bleibt unklar, ob das, was Robinson sieht, auch ihrer Gefühlswelt entspricht. Die Unterscheidung zwischen fokaler Figur und Erzählinstanz ist für die hier angeführte Analyse jedoch nicht relevant.

29 Vgl. ebd., S. 131.

30 *ROB*, S. 23. »Durch die Glastür des Zimmers schaute Robinson in die große Halle, die nun verlassen dalag. Oben, um die Halle herum, erstarrte die Schule zu einem Labyrinth aus Glas. In dem geschlossenen, geheimnisvollen Zimmer nebenan saß ein grauer Mann, der Direktor war, aber genauso gut als Stier, als Minotaurus, betrachtet werden konnte, der Jungfrauen und Jünglinge verschlang, als wäre es nichts. Robinson fühlte, wie ihr das Herz in der Kehle klopfte. Sie wußte nicht, warum sie gerufen wurde. Sie war sich keiner Übeltat bewußt. Aber vielleicht verbarg sich gerade darin die große Gefahr? Man hat zu wissen, wer man ist und was man tut.« R, S. 25.

wird, dass Robinsons Freund Daniël Bierwolf sich zum Ziel gesetzt hat, den Schuldirektor, seinen Onkel, als Autoritätsfigur zu untergraben. In diesem Handlungsstrang ist eine Parallele zu DGH nachzuweisen, da der Onkel wie Pater Asturion gleichzeitig zwei Positionen einnimmt, nämlich als Architekt und Bewacher beziehungsweise Minotaurus, als eine Bedrohung im Labyrinth. Dieser Intertext ist zugleich ein kultureller Bezugsrahmen, der Robinson dabei hilft, ihre Erfahrungen zu ordnen.

Bahlke führt in seiner kurzen Analyse nicht an, dass die Schule als erstarrendes gläsernes Labyrinth beschrieben wird. Diese an Robinson gebundene Wahrnehmung setzt Dürrenmatts Ballade *Minotaurus* (1985) als Intertext.³¹ In der Ballade erfährt das mythische Wesen in einem Spiegellabyrinth Desorientierung. Jede Annäherung an das Glas, und somit an sich, bedeutet eine Entfremdung:

Das Wesen [...] fand sich [...] auf dem Boden des Labyrinths vor, [...] einer Anlage, aus der keiner, der sie betreten hatte, wieder herausfand und deren unzählige in sich verschachtelte Wände aus Glas waren, so daß das Wesen nicht nur seinem Spiegelbild gegenüberkauernte, sondern auch den Spiegelbildern seiner Spiegelbilder: Es sah unermesslich viele Wesen, wie es eines war, vor sich, und wie es sich herumdrehte, um sie nicht mehr zu sehen, unermesslich viele ihm gleiche Wesen wiederum vor sich. Es befand sich in einer Welt voll kauernder Wesen, ohne zu wissen, daß es selber das Wesen war.³²

Nach Bahlkes Analyse fallen vor dem Intertext *Minotaurus* die Figuren des Schuldirektors und der Schülerin zu einem mythischen Wesen zusammen. Denn es ist Robinson, die das gläserne Schullabyrinth als erstarrend erfährt, was bedeutet, dass sie wie der Minotaurus von Dürrenmatt sich wiederholende Spiegelbilder sieht, weil keine Bewegung mehr stattfindet. Die erfahrene Angst vor dem Minotaurus wäre somit eine Projektion der Angst vor sich selbst, obwohl Robinson als mögliches zu verschlingendes Opfer gilt. Wie Bahlke konkludiert, bleibt dann »die Unsicherheit Robinsons [...] in der Unbestimmtheit der Wahrnehmung«³³ bestehen.

Die Intertexte fungieren zugleich als kulturelles Paradigma, das zur Deutung von Robinsons Erfahrung und zur Erinnerungskonstruktion herangezogen werden kann. Dies stellt sich anhand eines Briefes heraus, den Robinson an ihren Vater auf See zu schreiben versucht und in dem zweimal auf das Labyrinth referiert wird:

Ze pakte pen en papier en schreef »lieve papa«. Daarna stak ze de pen in haar mond en dacht na over alles wat ze hem moest schrijven. Ze dacht over hoe ze hem moest schrijven over de nieuwe school, dat labyrint van glas dat breekbaar leek maar het niet was. Hoe ze daar steeds dacht te verdwalen, maar toch steeds

31 Vgl. Dürrenmatt, Friedrich. *Minotaurus*. Berlin: Volk und Welt, 1987 [1985].

32 Ebd., S. 5.

33 M. Bahlke. *Labyrinthe*, S. 131.

in de hal uitkwam waar dan de rector stond. [...] Ze had hem moeten laten weten hoe ze op een middag in het middelpunt van het glazen labyrint had gezeten, waar het stil was en je hart in je keel klopte en hoe er toen verrukkelijk met deuren geslagen was door een Duitse lerares, die helder de rector had uitgescholden en een anarchist was gewéést, alleen al door met de deur te smijten, daarmee elk wederwoord smorend. [...]

Beneden riep haar moeder. Robinson pakte snel het onbeschreven papier en begon het te scheuren in steeds kleinere stukken en snippers, die in de prullenbak dwarrelden als een miniatuursneeuwbus, tamelijk vroeg voor de eerste week van november.³⁴

Robinsons scheiternde Medialisierung und Interpretation ihrer Erfahrungen deuten auf einen divergierenden Bezugsrahmen zwischen ihr und ihrem Vater. Dieser ist darauf zurückzuführen, dass ihr Vater noch nie in ihrer neuen Umgebung war. Die Gedanken über den zu schreibenden Brief stellen dabei eine *mémoire volontaire* dar, deren Verschriftlichung am Prozess der Selektion und Ordnung scheitert. Somit versagt das Labyrinth als Erinnerungsort, anhand dessen Robinsons neuem Leben Gestalt gegeben werden kann. Bahlke analysiert das Schulgebäude als eines von vielen Beispielen von »Labyrinthbauten als Ausgeburten der Bürokratie«, wie es im Titel des betreffenden Teilkapitels heißt.³⁵ Robinsons Ringen, das Labyrinth als Ort festzulegen, zeichnet die Schule als einen Ort der Bedrohung, in dem sie passend für die bürokratisch und autoritär geprägte Umgebung sozialisiert werden soll.³⁶ Die im Roman geschilderten Ereignisse sind dahingehend Momente, in denen sie als Pubertierende die Entwicklung zur Erwachsenen durchläuft, dabei

34 ROB, S. 26f. »Sie nahm Kugelschreiber und Papier und schrieb ›Lieber Papa‹. Dann steckte sie den Kugelschreiber in den Mund und überlegte, was sie ihm alles schreiben mußte. Von der neuen Schule, dem Labyrinth aus Glas, das so zerbrechlich aussah, es aber nicht war. Wie sie jedesmal dachte, sie würde sich verirren, aber doch immer in der Halle landete, wo dann der Direktor stand. [...] Sie hätte ihm erzählen müssen, wie sie eines Mittags im Mittelpunkt des gläsernen Labyrinths gesessen hatte, wo es ganz still war und man sein Herz in der Kehle klopfen fühlte, und wie dann von einer Deutschlehrerin Türen zugeschlagen wurden, ganz wunderbar, einer Deutschlehrerin, die den Direktor beschimpfte und eine Anarchistin war, nur weil sie die Türen schmiß und damit jeden Widerspruch erstickte. [...] Unten rief ihre Mutter. Robinson packte schnell das unbeschriebene Blatt Papier und fing an, es zu zerreißen, in immer kleinere Stücke und Schnipsel, die in den Papierkorb fielen wie ein Miniaturschneefall, ziemlich früh für die erste Woche im November.« R, S. 28f.

35 Vgl. M. Bahlke. *Labyrinth*, S. 130.

36 Vgl. ebd., S. 131.

Isolation erfährt³⁷ und das Labyrinth als Initiationsort erscheint.³⁸ Von Bedeutung ist dabei die Dekonstruktion der Raumsemantik, die mehrmals in ROB auftritt: Die Bedrohung im univialen Labyrinth durch den Minotaurus wird durch das Verhalten der Deutschlehrerin Johanna Freida und Daniël Bierwolf,³⁹ des Neffen des Schuldirektors, ins Lächerliche gezogen. Beide treten im Roman als personifizierte Gefahr für Robinsons Sozialisierung auf, die es zu überwinden gilt. Bestätigt wird das Labyrinth als Ort der Gefahr durch den Schuldirektor als unüberwindbaren Minotaurus und durch Daniëls Versetzung in eine andere Schule. Robinsons Mutter fungiert selbst als Helferfigur an diesem Ort der Gefahr. Dank ihrer Position im Elternbeirat bringt sie die Kündigung und damit den Umzug Freidas zuwege, nachdem diese mit ihrem Ehemann eine Affäre hatte. Robinson verabschiedet Johanna und Daniël und vollzieht so ihren Initiationsritus, indem sie sich bewusst von deren antiautoritären Einflüssen trennt.

Im ersten Romankapitel wird das Labyrinth über Robinsons Wahrnehmung der Schule eingeführt. In dem folgenden Zitat taucht der Begriff »Labyrinth« zwar nicht auf, doch die Raumbeschreibung gleicht einem Labyrinth, in dem alle Wege zum Mittelpunkt führen. Dabei wird das Theseus-Mythologem angestoßen. Es gilt, das Labyrinth zu verstehen und sich seiner dadurch zu bemächtigen:

Onverwachts stond ze voor hoge glazen wanden, doorzichtige liftkokers of geheime dichte kamertjes. Maar altijd was er wel een behulpzame medeleerling die haar de weg wees en verbaasd was dat iemand kon verdwalen in het zo eenvoudig in elkaar zittende gebouw. Het enige wat Robinson begreep na zich een dag langs al dat glas gerept te hebben, was, dat je nooit kon verdwalen in dat net van gangen en ruimtes. Hoe je ook liep, je kwam steeds uit in de grote centrale hal. Er zat methode in het ontwerp.⁴⁰

37 Vgl. Bekkering, Harry. »Doeschka Meijzing. Robinson«. In: *Lexicon van literaire werken* 6, 1990, o. S. [1-11]. Online unter https://www.dbnl.org/tekst/anbe001lexio1_01/lvlwo0403.php#402, zuletzt aufgerufen am 04.02.2019.

38 Vgl. M. Schmitz-Emans. »Labyrinthe«, S. 29.

39 Daniël ist laut Snapper eine weitere Allusion auf Daniel Defoe, neben den im Roman auftretenden Verweisen auf *Robinson Crusoe* und *History of the pirates*. Vgl. Snapper, Johan P. »Doeschka Meijzing (1947-)«. »Robinson: A Question of Reading the Water.« In: Canadian Association for the Advancement of Netherlandic Studies, 1990, S. 73-80, hier S. 80. Tatsächlich könnte es sich auch um eine Allusion auf den marginalisierten DDR-Künstler Wolf Biermann handeln, für den sich Meijzing mit ihrer damaligen Freundin Gerda Meijerink einsetzte. Vgl. D. Meijzing. »En liefde«, S. 547f., Fußnote 618.

40 ROB, S. 11. »Unvermutet stand sie vor hohen Glaswänden, durchsichtigen Aufzugschächten oder geheimnisvollen, verschlossenen Zimmern. Aber hilfsbereite Mitschüler hatten ihr immer den Weg gezeigt, erstaunt darüber, daß sich jemand in einem so einfach angelegten Gebäude verlaufen konnte. Nach einem Tag Herumirren zwischen all dem Glas war Robinson allerdings klar geworden, daß man in diesem Netz von Gängen und Räumen nicht verloren-

Dass Robinson sich im zweiten Kapitel das Labyrinth als kulturelles Paradigma aneignet, hilft ihr, einen Bezugsrahmen zu schaffen. Sie kann das Labyrinth erkennen und als solches memorieren. Robinson zerstört dieses kulturelle Paradigma schließlich selbst, indem sie den ungeschriebenen Brief, den sie an ihren Vater schreiben wollte, zerreißt und wegwirft. Dies zeigt ihre Unsicherheit gegenüber dieser Erinnerungskonstruktion auf. Die Erinnerungskonstruktion würde aktiv die Einordnung des Labyrinths fordern. Robinson möchte allerdings die »bürokratisch legitimierten Sozialstrukturen des Schulbetriebs«⁴¹ in Frage stellen und sich somit mit möglichen Initiationsvorgngen auseinandersetzen.

Die gewünschte Entmachtung des Schuldirektors als Galionsfigur der Bürokratie findet nicht statt. Die im ersten Labyrinthzitat nach Bahlke angefuhrte räumlich bedingte Gleichsetzung des Schuldirektors und Robinsons wird im letzten Absatz von ROB variiert. Wie zu Beginn des Romans nimmt Robinson den Stadtraum anhand der Musik eines Sommerfestes wahr. Die Musik bestimmt den Stadtplatz als Punkt, an dem ähnlich einer Labyrinthstruktur alle Wege aufeinandertreffen: »Verderop kwamen alle straten uit op een groot plein waar muziek gemaakt werd, zomerse muziek, met veel zonnen die zich in het koper spiegelden.«⁴² Am Ende des Romans dient die Musik dazu, das Labyrinththema zu betonen. Das gläserne Schullabyrinth wird hier über die Musikinstrumente angestoßen:

Op het moment dat ze de hoek omsloeg naar het plein, barstte de kopermuziek los. Het was dezelfde mars die ze in het begin van de vakantie gehoord had, toen ze Daniël naar de trein had gebracht. De muziektent in het midden van het plein leek geheel van koper, één koperen zon, één laaiend koperen vuur, dat in alle hevigheid een marsmuziekje van zich gaf [...]. En op hetzelfde moment dat alles op de marsmuziek in beweging kwam, was het Robinson of dat koperen plein wegliep van haar, in deze of gene richting, dat deed er niet toe, maar weg van waar zij stond, zonder dat ze het plein nog kon inhalen, steeds verder weg marcheerde dat plein, in een richting die ook zij zo graag was gegaan.⁴³

gehen konnte. Welchen Weg man auch immer einschlug, man landete wieder in der großen Halle in der Mitte. Der Entwurf des Hauses hatte Methode.« R, S. 12.

41 M. Bahlke. *Labyrinth*, S. 131.

42 ROB, S. 7. »Alle Straßen führten auf einen großen Platz, auf dem Musik gemacht wurde, sommerliche Musik, mit vielen Sonnen, die sich im Gold der Instrumente spiegelten.« R, S. 7.

43 ROB, S. 83f. »Gerade in diesem Moment, als sie um die Ecke des Platzes bog, fing die Blasmusik an. Sie spielten denselben Marsch, den sie am Anfang der Ferien gehört hatte, als sie Danil zum Zug gebracht hatte. Das Musikzelt in der Platzmitte schien ganz und gar aus Gold zu bestehen, eine einzige goldene Sonne, ein loderndes Feuer, das Marschmusik von sich gab [...]. Und im selben Moment, als alles zu der Marschmusik in Bewegung geriet, erschien es Robinson, als liefe der goldene Platz von ihr weg, immer weiter weg von der Stelle, wo sie stand, ohne daß sie ihn noch hätte einholen können. Immer weiter weg bewegte sich der Platz, in eine Richtung, in die sie auch gerne gegangen wäre.« R, S. 90f.

Ähnlich der Beschreibung des Schullabyrinths zeugt die Wahrnehmung von einem Moment der Verstörung. Die Verstörung wird gesetzt, indem die Musik, die zuvor als Moment des Initiationsvorgangs verknüpft wurde, nun mit Robinsons Abschied von Daniël in Verbindung gebracht wird. Wie im ersten Kapitel betont die Musik hier das Labyrinthische. Robinson nimmt nicht mehr wahr, dass sich alles zum Zentrum hin begibt – in die Mitte des Labyrinths. Ihr scheint durch die Musik, dass sich die vermeintliche Mitte, der Stadtplatz, von ihr weg bewegt. Dadurch wirkt es, als würde der Stadtplatz, nicht Robinson, seine Lage verändern. Wie Daniël entfernt sich der Platz von ihr und scheint sich wie er – frei und antiautoritär – zu bewegen, wobei Robinson ihnen nicht folgen kann. Sie befindet sich wieder in der Labyrinthmitte, wodurch sie wie zuvor mit der Figur des Minotaurus zusammenfällt. Dass sie ihren Sommer nicht mehr frei wandernd in der Stadt verbringt, sondern lernend in der Bibliothek, deutet darauf, dass sie den Initiationsritus durchlaufen hat: Sie hat sich den Anforderungen des bürokratischen Schulsystems angepasst.

Während in ROB die Raumsemantik des univialen Labyrinths variiert wird, variiert die Ich-Erzählerin im dreiteiligen DKA ein multiviales Labyrinth im mittleren Teil, genannt »Wit« (»Weiß«), der ihren Krankenhausaufenthalt nach einem Unfall beinhaltet. Der Roman folgt hier der Struktur der zwei zuvor analysierten Prosatexte: In dem Kapitel »Icarus« (»Ikarus«) wird eine Autoritätsfigur als Labyrintharchitekt eingeführt, bevor eine eigene Auseinandersetzung mit dem Labyrinth stattfindet. Dädalus ist hier der Vater der Ich-Erzählerin, der sie im Krankenhaus besucht, was darauf deutet, dass sie sich als Ikarus begreift:

Niet weggeduwd, niet verdrongen, maar overwonnen in een leven waarin hij meegebouwd heeft aan de opbouw van een maatschappij die hem goed lijkt voor wat zijn aandeel betreft. Mijn vader, met zijn regenjas binnenstebuiten gevouwen over zijn arm, met een pakje North State in de zak van zijn blauwe blazer, met zijn kleine voeten in keurig geпоetste schoenen. Mijn vader, de labyrintbouwer.⁴⁴

In dem Unterkapitel aus »Icarus« mit dem Titel »Het verhaal dat ik mijn vader vertelde« (»Die Geschichte, die ich meinem Vater erzählte«) wird an das obige Zitat anschließend ein Labyrinth beschrieben, aus dem man sich mittels kreativer Prozesse befreien kann:

44 DKA, S. 112. »Nicht weggeschoben, nicht verdrängt, sondern überwunden, in einem Leben, in dem er sich beteiligt hat am Aufbau einer Gesellschaft, die ihm – was seinen Anteil daran betraf – gut erschien. Mein Vater, mit seinem zusammengefalteten Regenmantel über dem Arm, das Innere nach außen gewendet, mit seinem Päckchen North State in der Tasche seines blauen Blazers, mit seinen kleinen Füßen in ordentlich geputzten Schuhen. Mein Vater, der Labyrinthebauer.« K, S. 96.

Het verhaal gaat dat Dostojevski, toen hij nog ingenieur was op de militaire academie, eens een fort getekend had waarin hij maar één ding vergeten was: de invoering van deuren en ramen. Zodoende ontstond er een stelsel van gangen, trappen, vertrekken, alles even ingenieus, die in geen enkele relatie met elkaar stonden. Om erin te kunnen dwalen zou men houwewel en boor moeten gebruiken. Alleen hakkend en gravend zou er een labyrint zijn waar men nóg niet uit zou komen. De dood in magistrale vorm: de claustrofobie.⁴⁵

Die Verknüpfung der Intertexte Dostojewskis mit Ikarus, der sich und seinen Vater aus einem univialen Labyrinth errettet, da Dädalus ihm Flügel baute, dient als kulturelles Paradigma, das Erinnerungskonstruktionen erleichtert. Die Ich-Erzählinstanz leidet unfallbedingt an Amnesie, womit nach Bahlke »das Problem ihrer Identität, das sie schon vor dem Unfall infolge ihrer sozialen Außenseiterrolle zunehmend bedrängte, bedrohliche Formen an[nimmt]«. ⁴⁶ Die eingeforderte Erlösung aus dem »hermetische[n] Labyrinth« ⁴⁷ deutet dabei auf den Verlust des Geruchssinns durch den Unfall hin – sie muss lernen, sich anders zu orientieren. Nach Bahlke ist diese Labyrinthbeschreibung als »Verbildlichung der von ihr unternommenen Anstrengungen der Introspektion« ⁴⁸ zu deuten, und gleichzeitig erbringt die Art des Labyrinths den Nachweis: die namenlose Ich-Erzählerin bleibt »dennoch von der Außenwelt abgeschieden«. ⁴⁹ Wie in ROB und DGH ist in diesem Roman das Labyrinth daher eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Bezugsrahmen. Abzugrenzen ist DKA von ROB und DGH insofern, als es hier zu einem tatsächlichen Bruch mit der Autoritätsfigur zu kommen scheint. Die Ich-Erzählerin distanziert sich erfolgreich von ihrem Vater. Dies zeigt sich in einer Variation des Ikarus-Mythos. Demnach wagte sich Ikarus gegen den Rat seines Vaters Dädalus zu nahe an die Sonne, die Hitze zerstörte seine Flügel und er stürzte zu Tode. Diese Einführung von Ikarus kann nach Schmeling als eine Variation des Dädalus-Mythologems analysiert werden. In dem folgenden Zitat wird dabei sowohl die »schöpferische Ingeniosität« als auch die »destruktive Dämonie« ⁵⁰ angesprochen:

45 Ebd., S. 113. »Dostojewski soll, als er noch Ingenieur auf der Militärakademie war, einst ein Fort gezeichnet haben, in dem er vergessen hatte, Türen einzusetzen. So waren Systeme von Gängen und Treppen und Räumen entstanden, jedes für sich ungemein erfinderisch, doch standen sie untereinander nicht in Verbindung. Um sich darin verirren zu können, hätte man Hacke und Spaten benutzen müssen. Denn wenn man hackt und gräbt, dann findet man das Labyrinth, aus dem es jedoch keinen Ausgang gibt. Der Tod in meisterhafter Form: die Klaustrophobie. Ja, warum erzähle ich dir das?« K, S. 97.

46 M. Bahlke. *Labyrinth*, S. 121f.

47 Ebd., S. 121.

48 Ebd., S. 122.

49 Ebd.

50 M. Schmeling. Der labyrinthische Diskurs, S. 37; zum Dädalus-Mythologem siehe S. 36-41.

Zo bouwde jij veel ramen in alles. Zo vergat Dostojevski de ramen en deuren. De vraag is wie van jullie tweeën de meester is. Hij sluit ons in het eerste stadium. Jij biedt een eindeloze herhaling van systemen. Wie van jullie tweeën is de eigenlijke architect?

Soms noem ik je »vader«. Degene met wie ik de gevangenschap deel in dat wat jij gebouwd hebt. Als je gezicht in late uren er wel eens vervallen wil uitzien, terwijl je een laatste North State opsteekt, dan weet ik dat je in oude boeken zoekt naar mogelijkheden voor onze vlucht. Maar je ogen zijn te oud om de letters te ontcijferen, de sigaret in je vingers wil tegen het nachtelijk uur nog wel eens trillen. Ik wacht tot je gevonden hebt wat jou en mij verbindt.

[Zäsur, CL]

Mijn vader staat op. We hebben bijna het hele bezoek gezweigen. Hij staat recht op naast mijn bed en kijkt naar de berg waar mijn benen onder liggen. »Toen je klein was had je van die kromme pootjes,« zei hij, »en een roze schortje dat meer breed dan lang was. Daar heb ik de laatste tijd steeds aan moeten denken,« zegt hij en neemt afscheid. Voor het eerst zie ik iets in zijn ogen dat op tranen lijkt. Het is een oud gezicht, bijna dat van mijn grootvader. Het is niet mijn vader meer die afscheid neemt.⁵¹

Als multiviales Labyrinth ist diese Darstellung zu werten, da sie wie in DGH die Willkür menschlicher Beziehungen schildert. Angestoßen wird diese erstens durch den Satz »Soms noem ik je »vader« («Manchmal nenne ich dich »Vater«), zweitens durch die Aufforderung an den Vater, eine Verbindung zu seiner Tochter herzustellen. Das Labyrinth wird hier als Erinnerungsort entworfen, der das Verhältnis von Vater und Tochter auf die Probe stellt. Die Darstellung des Vaters als Gelehrter, der einen Fluchtweg finden muss, lese ich als eine Gleichstellung mit Dädalus. Das

51 Meijsing, DKA, S. 118f. »Du hast überall deine Fenster hineingebaut. Dostojevski vergaß seine Fenster und Türen. Die Frage ist, wer von euch beiden der Meister ist. Er sperrt uns ein, schon im ersten Stadium. Du bietest eine endlose Wiederholung von Systemen. Wer von euch beiden ist der eigentliche Architekt? Manchmal nenne ich dich »Vater«. Ich teile mit dir die Gefangenschaft in dem, was du entworfen hast. Wenn zu später Stunde manchmal dein Gesicht in sich zusammenfällt, wenn du dir deine letzte North State anzündest, dann weiß ich, daß du in alten Büchern nach Möglichkeiten suchst für unsere Flucht. Doch deine Augen sind zu alt, um die Buchstaben zu entziffern, die Zigarette in deiner Hand beginnt, zu nächtlicher Stunde leicht zu zittern. Ich warte, bis du gefunden hast, was dich und mich verbindet. [Zäsur] Mein Vater steht auf. Wir haben fast die ganze Besuchszeit geschwiegen. Aufrecht steht er neben meinem Bett und betrachtet den Berg, unter dem meine Beine liegen. »Als du noch klein warst, da hattest du krumme Beinchen«, sagt er, »und ein rosa Schürzchen, das so breit wie lang war. Daran muß ich immer denken in der letzten Zeit«, sagt er und verabschiedet sich.« K, S. 102.

bedeutet, dass in diesem Zitat Dostojewskis dreidimensionales multiviales Labyrinth als Herausforderung von Dädalus' univalem Labyrinth aufgeführt wird. Die Charakterisierung des Vaters der Ich-Erzählerin als alter Mann, der nicht mehr er selbst zu sein scheint, deutet darauf, dass er anders als Dädalus der Tochter nicht helfen kann, dem Labyrinth zu entfliehen. Er hat daher seine Autorität verloren, was für die Ich-Erzählerin vor der Folie der Intertexte verständlich wird. Es gibt nicht, wie in dem von Dädalus erbauten Labyrinth, nur einen Eingang beziehungsweise Ausgang. Stattdessen sind mehrere Eingänge und Ausgänge anzutreffen, wodurch es wie in DGH Zufall ist, ob sich zwei Menschen oder zwei Systeme kreuzen. Diese Intertexte helfen der Ich-Erzählerin anzuerkennen, dass sie ihrem Vater entwachsen ist, indem sie anders als der ausgebildete Architekt auf Labyrinth blickt. Ihrer Entwicklung wird durch sein Altern und die dadurch entstehende Entfremdung Nachdruck verliehen.

In Meijings letztem Roman ODL wird das Labyrinthmotiv erneut mit einem Krankenhausaufenthalt verknüpft. Dies kann als intertextueller Bezug zu DKA gelesen werden. In ODL verarbeitet die Protagonistin Pip van der Steur den langjährigen Betrug ihrer Partnerin Julia; diese hatte eine zweijährige Affäre mit einem Mann und ist von ihm schwanger. Pip versucht den Betrug von Julia und ihrem Bekanntenkreis, der von der Affäre wusste, zu verarbeiten, indem sie ihre Erinnerungen an diese Periode aktualisiert. In ODL ist die Protagonistin aufgrund eines Unfalls im Krankenhaus und hat eine Amnesie erlitten. Der Krankenhausaufenthalt, beschrieben im Kapitel »Vakantie« (»Urlaub«) wirkt wie eine Erholungsphase für sie. Diese Erholungsphase wird durch die Architektur des Krankenhauses überhöht, die eben keinem Labyrinth gleicht:

Het was het enige ziekenhuis dat ik kende waarvan de architect nu eens zijn best gedaan had voor de mensen, in tegenstelling tot het merendeel van zijn vakbroeders, die eropuit waren mensen het gevoel te geven dat ze op een cakewalk terecht waren gekomen, of op een lianengangbrug in het woud van de Andes, dan wel in het labyrint van koning Minos op Kreta. De centrale ingang van dit aangenaamste ziekenhuis was een hoge straat met een glazen puntdak, waardoor iedereen die hier in half bewustzijn binnen werd gereden de indruk kreeg alvast op weg te zijn naar de hemel [...].⁵²

52 ODL, S. 92. »Das war das einzige Krankenhaus, das ich kannte, bei dem der Architekt sich auch einmal für die Menschen angestrengt hatte, im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen, die darauf aus waren, Menschen das Gefühl zu geben, dass sie auf einem Cakewalk zurechtgekommen waren, oder auf einer Hängebrücke aus Lianen im Wald der Anden, oder im Labyrinth des Minos auf Kreta. Der Haupteingang des angenehmsten Krankenhauses war eine hohe Straße mit gläsernem Zeltdach, durch die alle, die hier in halbem Bewusstsein hineingefahren wurden, den Eindruck bekamen, auf dem Weg zum Himmel zu sein«.

Der Krankenhausaufenthalt und die Genesung werden daher nicht als Herausforderung gesehen, was im Gegensatz zur zweiten Labyrinthnennung steht. Denn dabei wird das illegale italienische Ferienhaus der Familie beschrieben, das Pip mit ihren Brüdern verkaufen will. Das Haus wird als »verlabyrinthisiert« und darum schwer verkäuflich umschrieben. Mit dem Hausverkauf soll außerdem mit dem Tod des Vaters abgeschlossen werden: »Niemand van ons zou het huis willen hebben. Als een van ons het wilde, zou hij het keurig kopen bij de gemeente, maar het stond niet eens in het kadaster. Wat moest een van ons met het tot gek wordens toe verlabyrinte huis? We waren hier juist om het laatste stukje dood van mijn vader weg te doen.«⁵³ Das zweite Labyrinth im Roman ist daher als ein semantisch oppositioneller Raum zum Krankenhaus zu definieren. Auf verschiedenen Ebenen wird das Haus als zu meisternde Herausforderung inszeniert. Die Verbindung des Trauerprozesses um den Vater mit einem Labyrinth ist dabei mit Pips Trauer um Julia in Bezug zu setzen. Das Verhältnis zwischen Trauer und Betrug wird in einem Dialog Pips mit ihren Brüdern über Julas Betrug veranschaulicht. Ihre Brüder betonen im Gespräch die Unnatürlichkeit von Julas »Bisexualität«. Dass dieser Dialog in einem illegalen Haus situiert ist, das Pip als Labyrinth wahrnimmt und das mit dem Verlust ihres Vaters verbunden ist, deutet auf ihre fortbestehende Orientierungslosigkeit hinsichtlich Julas Affäre. Gleichzeitig wird ein labyrinthartiger Zustand semantisch als negativer Raum beschrieben, dem kontrastierend das Krankenhaus als explizit benanntes Nichtlabyrinth, als Ort der Heilung und Klarheit, entgegengesetzt wird. Denn auch Pips Amnesie wird als labyrinthartig beschrieben.⁵⁴ Schließlich wird die Herausforderung gemeistert, als Pip sich unerwartet von einem Fest Julas entfernt, indem sie durch die Amsterdamer Grachten schwimmt, bis die Feuerwehr sie aus dem Wasser fischt. Pip flüchtet so vor der Orientierungslosigkeit, die Julia für sie bedeutet. Sie distanziert sich von ihr, was sich zuletzt darin verdeutlicht, dass ihr bester Freund Jason sie dazu auffordert, aufgrund ihrer Unterkühlung nach dem Schwimmen durch die Kanäle am nächsten Tag ein Krankenhaus zu besuchen – jenen Ort also, den sie mit Orientierung und Himmel assoziiert und semantisch als paradiesischen Ort aufgeladen hat.

53 Ebd., S. 166. »Niemand von uns würde das Haus haben wollen. Falls einer von uns es wollte, würde er es anständig bei der Gemeinde kaufen, aber es stand nicht mal im Grundbuch. Was wollte einer von uns mit dem zum verrückt werden verlabyrinthisierten Haus? Wir waren hier gerade, um das letzte Restchen Tod von meinem Vater wegzutun.«

54 Vgl. N. v. Laar. »Over de liefde«.

5.3 Wege

Die Ich-Erzählerin im Roman *Tijger, tijger!* (TT, 1980, *Tiger aus Glas*) verknüpft nur einmal ein Labyrinth mit Ereignissen. Hier ist das Labyrinth mit einer Suche nach Identität in Verbindung zu setzen. Die Ich-Erzählerin in TT nannte sich als Kind nach Mowgli »de jongen M.« (»der Junge M.«). Dieses Rollenspiel nimmt Bezug auf den Romantitel und die zwei englischsprachigen Intertexte, die auf eine weitere Art die Kindheit der Erzählerin beleuchten: William Blakes Gedicht *The Tiger* (1794)⁵⁵ und Rudyard Kiplings *The Junglebook* (1894).⁵⁶ Der *jongen M.* war das mutige Alter Ego des Kind-Ichs, das die Tiger, das heißt die Schwierigkeiten des Kindes im Alltag, bekämpfen kann. Eins dieser Hindernisse, die der Junge M. bewältigen muss, ist das alltägliche Frühstück, das sich ihm bedrohlich als Labyrinth präsentiert. Eingeführt wird diese Darstellung als eingeschobener Erzählerkommetar in Klammern:

(Hij wist toen al wel dat hij bang was voor de havermout, maar hij wist niet dat hij nog twaalf jaar elke ochtend die trap, of de trap in andere huizen, af zou lopen met die klamme bibber in zijn knieën en die lichte zweetdruppeltjes op zijn neus van angst voor dat bord vette klonters dat in telkens andere labyrintstromen, dik of dun, door zijn bord zou klotsen, koud zou worden, zou stollen tot koekige brokken, terwijl de andere kinderen in steeds dunner wordende groepjes langs het raam naar school trokken, totdat er geen kinderen meer waren omdat de scholen begonnen waren en er een doodse stilte viel van een dikke havermoutgeur en een angstbord voor hem waar niets meer bewoog. [...])⁵⁷

-
- 55 Blake, William. »The Tyger« [1794]. In: Blake, William. *The Poems of William Blake*. Hg. W. H. Stevenson. London: Longman, 1971, S. 214f.
- 56 Vgl. Kipling, Rudyard. *Das Dschungelbuch*. Übers. W. Harranth. Münster: Copenrath, 2017 [1864].
- 57 Meijsing, Doeschka. »Tijger, tijger!« [1980] (TT). In: D. Meijsing. *De kat achterna*, 2001, S. 203-294, hier S. 252. »(Er wußte damals schon, daß er Angst hatte vor dem Haferbrei, aber er wußte noch nicht, daß er noch zwölf Jahre lang jeden Morgen die Treppe beziehungsweise Treppen in anderen Häusern hinuntergehen würde mit diesem klammen Zittern in den Knien und feinen Schweißströpfchen auf seiner Nase aus Angst vor dem Teller mit den teigigen Klumpen, die in immerfort sich verändernden Labyrinthströmen, dick oder dünn, durch seinen Teller schwappen würden, kalt werden würden, zu klumpigen Brocken erstarren würden, während die anderen Kinder in immer kleiner werdenden Gruppen am Fenster vorbei zur Schule zogen, so lange, bis keine Kinder mehr da waren, weil die Schule schon begonnen hatte, und über ihn eine tödliche Stille hereinbrach, in der sich nichts mehr bewegte und die erfüllt war von einem schweren Haferbreigeruch und seinem Angststeller. [...])« Meijsing, Doeschka. *Tiger aus Glas* (T). Übers. Silke Lange. München: Droemersch Verlaganstalt Th. Knauer, 1986, S. 69f.

Aufgrund der fehlenden textuellen Signale kann das Labyrinth, das die erzählende Figur im Haferbrei zu erkennen meint, nicht eindeutig als univial oder multivial eingeordnet werden. Die beschriebene Plastizität stößt allerdings die eingeführten Merkmale des Rhizoms an.⁵⁸ Ähnlich den Formen, die den Erzähler in DGH seit seiner Kindheit begleiten, handelt es sich hier somit um ein Labyrinth, dessen Wege erst konstruiert werden müssen. Im weiteren Verlauf dieses Romans hilft das Rhizom als Analysefolie die dargestellten Erinnerungen der Erzählerin zu erfassen. Beauftragt als Archivarin der Familiengeschichte von Frau Vrouwenvelder, konstruiert die Protagonistin einen Weg durch verschiedenartig medialisierte Erinnerungen wie Akten oder Familienfotografien. Dabei entspricht das individuelle Gedächtnis Frau Vrouwenvelders, die beide Weltkriege erlebt hat, dem betreffenden kulturellen Bezugsrahmen der Protagonistin. Gleichzeitig verwischen die Grenzen zwischen ihrem Beruf als Archivarin und ihrem Privatleben, das von dem fortwährenden Konflikt mit ihrer Mutter geprägt ist. Die Protagonistin aktualisiert ihre Erinnerungen immer wieder im Hinblick auf neue Erkenntnisse als Archivarin. Die sich dabei vollziehende Entwicklung ähnelt zwar jenen Initiationsriten, die oben beschrieben wurden. Die Erzählerin kann diese jedoch nicht in ein bestehendes Labyrinth einbetten – sondern muss sich das Rhizom gemäß ihren eigenen Erfahrungen bauen.

Ein Rückgriff auf das Labyrinth als Weltmodell ist im Roman *De beproeving* (DEB, 1990, *Die Prüfung*) zu finden.⁵⁹ Ähnlich der Darstellung in DGH zeichnet die Erzählinstanz ein univiales Labyrinth, das der Protagonist Jona, der seine Erinnerungen an seine Geliebte Julie neu ordnen muss, im Sinne eines Initiationsritus längst hätte durchschreiten müssen.⁶⁰ Im folgenden Zitat, das die einzige explizite Nennung eines Labyrinths enthält, wird dieses als topologischer Ort der Unsicherheit und Verletzlichkeit mit dem niederländischen Fort Asperen in Gelderland als topologischem Ort des Schutzes kontrastiert:

Herinner je je de nazomerse dag dat je het fort in Gelderland bezocht? Had je uit die niet meer ter zake doende architectuur geen les kunnen trekken?

Wees sterk, wees op je hoede, zeiden de bouwers van dat fort uit 1901. Maar Jona was ingegaan op de zwakste van alle verlangens: de wens om iemand gelukkig te maken. Wat een hoogmoed. Ieder ander is op jouw leeftijd al lang door een labyrint gegaan, heeft onderweg de blaadjes van de heg, de stenen van de muurtjes verzameld. Wat een illusie om te denken dat je die blaadjes en stenen uit

58 Vgl. M. Schmitz-Emans. »Labyrinthe«, S. 30.

59 Vgl. Meijssing, Doeschka. *De beproeving* (DEB). Amsterdam: Querido, 1990.

60 Nach Goedegebuure führt der Titel des Romans, zu Deutsch »Die Prüfung«, einen biblischen Intertext zu Jonas ein; für Jonas, der durch Gott geprüft wird, sei dessen Gefangenschaft im Walfisch als Ort der Prüfung zu werten. Vgl. Goedegebuure, J. »Niet klein te krijgen«. In: *De Tijd*, 7.12.1990.

de handen van Julie kon slaan met de kracht van je liefde. Lach om je naïveteit, dat is het beste.⁶¹

Schauplatz des Romans ist eine spanische Insel, auf der Jona früher mit seiner ehemaligen Geliebten Julie Zeit verbracht hat. In der Hoffnung, sie dort zu treffen und zurückzugewinnen, verbringt er auf der Insel den Sommer mit seiner zehnjährigen Tochter Tamar. Seitdem sich Julie vor zwei Jahren von ihm getrennt hat, verfällt er dem Alkohol. Der Sommer mit Tamar auf der Insel führt zur völligen Entgleisung, die in der im Zitat beschriebenen zu bestehenden Prüfung ihren Ausdruck findet. Die Insel als semantischer Raum der labyrinthischen Herausforderung scheint eher auf univiale oder multiviale Irrwege zu deuten. Doch finden sich im Roman immer wieder Verbindungen zu anderen Orten, die sich außerhalb eines auf die Insel beschränkten Labyrinths befinden. Julie beendet die Beziehung mit Jona, indem sie von ihm wegschwimmt, bis ein Schiff sie aufnimmt und von der Insel wegbringt. Da Julie später wieder zur Insel zurückkehrt, ist ihre Flucht keine Variation des Dädalus-Mythologems und in diesem Sinne mit dem multivialen Labyrinth Dostojewskis in TT zu vergleichen. Es ist Jona, der wie Dädalus auf der Insel gefangen scheint, da er nicht das Bedürfnis überwindet, seine Vergangenheitsversion der Beziehung mit Julie zu aktualisieren und in die Niederlande zurückzukehren. Seine spätere Entscheidung, die Insel zu verlassen und so die Vergangenheit hinter sich zu lassen, bricht mit dem interpretativen Rahmen der ersten beiden Labyrinthformen, obwohl er wie Dädalus weiterreist. Denn es findet eine negative Entwicklung gemäß der dargestellten literarischen Welt statt: »Hij was genezen, ten kwade.«⁶²

Jona kann Julie erst gehen lassen, nachdem er ihre medialisierten Erinnerungen als Vergangenheitsversion anerkannt hat. Zufällig freundet er sich mit Julies Bruder an und erhält von ihm einen Brief von ihr, der die Trennung von ihm erklärt. Daraufhin ändert Jona seine Zukunftspläne, er verlässt die Insel und entscheidet sich für ein selektives Vergessen. Das Rhizom manifestiert sich, da er beschließt, neue Erinnerungsorte zu kreieren. Dies zeigt sich, als er Tamar vorschlägt, mit ihm zu kommen: »Ik wil dat je heel goed nadenkt. Je kunt bij mij blijven tot in de herfst. Dan gaan we weg. Je zult meer leren dan je in enig ander leven kunt leren.

61 DEB, S. 228f. »Erinnerst du dich an den spätsommerlichen Tag, an dem du Fort Gelderland besucht hattest? Hättest du aus der nicht mehr relevanten Architektur keinen Schluss ziehen können? Sei stark, sei auf der Hut, sagten die Architekten des Forts 1901. Aber Jona war auf das schwächste aller Verlangen eingegangen: den Wunsch, jemanden glücklich zu machen. Was für ein Hochmut. Jeder andere ist in deinem Alter schon lange durch das Labyrinth gegangen, hat unterwegs die Blättchen der Hecke, die Steine der Mauer eingesammelt. Was für eine Illusion ist es, zu denken, dass du die Blättchen und Steine aus Julies Händen dank der Kraft deiner Liebe schlagen könntest. Lache über deine Naivität, das ist am besten.«

62 Ebd., S. 262. »Er war geheilt. Zum Schlechteren.«

Maar je bent Tamar en je moet zelf beslissen.«⁶³ Jona befindet sich also in einem Zustand der fortwährenden Umgestaltung, der sich zum Beispiel von den Romanen DKA oder ROB dahingehend unterscheidet, dass die Protagonisten verändert zur Ausgangssituation zurückkehren.

Ähnlich DEB wird in DTM nur einmal ein Labyrinth erwähnt, das in seiner Beschreibung dem stockenden gläsernen Schulgebäude Robinsons gleicht und eine Bedrohung darstellt. Auf Reisen in Tanger wird der Protagonist Robert in ein traditionelles Gebäude geführt:

Het was een grote zaal, omringd door zuilengalerijen. Overal in het vierkant stonden lage tafeltjes en banken met geborduurde zijden kussens. Het overdadige licht viel door een gazen doek, die er hing in plaats van een plafond. Er was een eerste –, een tweede, een derde galerij voordat het daglicht werd bereikt. In donkere nissen brandden olielampjes en voor gesloten deuren zaten oude mannen in djellaba's, die door me heen keken of ik lucht was. Alles was roze en lichtgroen, glanzend van goud. Alles werd verdubbeld, verdriedubbeld, alsof ik me in het centrum van een labyrint bevond. Er heerste een doodse stilte. Het was de eeuwigheid in de hel van Tanger.⁶⁴

Das Labyrinth fungiert hier wieder als ein kulturelles Paradigma, das dazu dient, die Erfahrungen in der Stadt Tanger einzuordnen. Die Höllenassoziation weist auf die Bedrohung eines Minotaurus hin, angestoßen durch »doodse stilte« (»Totenstille«). Die Bedrohung bestätigt sich, als Robert in diesem Gebäude gezielt in die Irre geführt wird und einen überteuerten Teppich kauft. Am nächsten Tag erinnert er sich nicht an die Nacht in diesem Labyrinth. Somit weist das hier eingeführte Labyrinth auf die Orientierungslosigkeit Roberts hin, die durch den Tod seines Bruders Alexander entstanden ist. Die Orientierungslosigkeit beruht jedoch nicht auf dem Verlust Alexanders, sondern auf Roberts Erkenntnis, dass seine Erinnerungen an den großen Bruder aktualisiert werden müssen. Robert greift in der Inszenierung des Labyrinths als erinnerndes Ich nicht in die Wahrnehmung der Orientierungs-

63 Ebd., S. 260. »Ich möchte, dass du gut nachdenkst. Du kannst bis zum Herbst bei mir bleiben. Dann gehen wir weg. Du würdest mehr lernen, als du in einem einzigen anderen Leben lernen könntest. Aber du bist Tamar und du musst selbst entscheiden.«

64 DTM, S. 221. »Es war ein großer Saal, umgeben von Säulengalerien. Überall in dem Viereck standen niedrige Tafeln und Bänke mit bestickten Seidenkissen. Das üppige Licht fiel durch einen Stoff aus Gaze, der da anstelle einer Decke hing. Da war eine erste –, eine zweite, eine dritte Galerie, bevor das Tageslicht erreicht wurde. In dunklen Nischen brannten Öllampen und vor geschlossenen Türen saßen alte Männer in Dschellabas, die durch mich hindurch sahen, als wäre ich aus Luft. Alles war rosa und hellgrün, goldglänzend. Alles wurde verdoppelt, verdreifacht, als ob ich mich im Zentrum eines Labyrinths befand. Es herrschte eine Totenstille. Es war die ewige Hölle Tangers.«

losigkeit des erlebenden Ichs ein.⁶⁵ Dass das erinnernde Ich nicht die fokale Figur ist, kann auf zwei Arten ausgelegt werden. Eine starke Abgrenzung zu Erlebtem kann die Einbettung der früheren Gedankenwelt erlauben, oder es fand bis heute keine Aktualisierung der Erinnerungskonstruktion statt. Die Erzählung lässt offen, welche dieser Varianten zu wählen ist. Zu belegen ist, dass es Robert zunächst an Bezugsrahmen fehlt, die eine Aktualisierung seiner Erinnerungen erleichtern würden. Dies ändert sich, als ihm ein Erbstück von Alexander zukommt, das mit der Geschichte von Hephaistion als zweitem Mann im Leben Alexanders des Großen verbunden ist. Robert wird allmählich bewusst, dass er, wie Hephaistion, im Leben seines Bruders Alexander nicht die wichtigste Person war.

Das Labyrinth im Zitat erscheint zunächst als ein univiales, trotzdem ist der Roman einer rhizomartigen Struktur zuzuordnen. Dies ergibt sich durch die Parallelen mit dem Roman DEB. Robert muss eine Prüfung bestehen, indem er seine Rolle als zweiter Mann Alexanders annimmt und dabei gleichzeitig als Erbe von Alexanders Existenz fungiert, was bedeuten würde, auf einer griechischen Insel mit dessen Freunden und Geliebten ein Leben zu führen. Er versucht diese Herausforderung wie Jona mit Alkohol zu meistern. Doch nachdem Robert auf Reisen war, zunächst um sein Erbe anzutreten, später auf der Flucht davor, wird ihm klar, dass es ihm nicht möglich ist, in Alexanders Fußstapfen zu treten. Robert hat seine Prüfung somit nicht bestanden. Wie für Jona zeigt sich im letzten Absatz des Romans DTM, dass Robert sich in einem Umgestaltungsprozess seiner bisherigen Erinnerungskonstruktionen befindet; unklar ist, wie Roberts Reise weitergeht: »De duisternis kroop uit het dal omhoog. Er was een frisse wind uit het westen opgestoken. Het werd koud. Ik dronk de laatste druppels whisky. Het was tijd om te gaan.«⁶⁶

In HCH werden Erinnerungskonstruktionen in Frage gestellt. Die eingeführten Labyrinth werden von der Ich-Erzählerin mit univialen Merkmalen ausgestattet. Den Labyrinth kommt, wie in den letzten beiden Romanen, eine Bedeutung als Schema für die Leerstellen des Familiengedächtnisses zu. In HCH hat die Erzählinstanz zum Ziel, die durch den Zweiten Weltkrieg verworrene Familiengeschichte ihrer deutschen Mutter Ilma zu aktualisieren. Ähnlich BWS lässt sich dies anhand von Prozessen von Selektion und Ordnung beschreiben. Das dabei verbalisierte Familiengedächtnis wird der Mutter als Erinnerungsträgerin vorgelegt. Diese bestätigt die Erinnerungskonstruktion nicht, sondern leugnet Ereignisse und trägt so zu deren Vergessen bei. Dem stellt sich die Protagonistin entgegen, indem sie immer

65 Vgl. Paardt, Rudi van der. »Doeschka Meijsing. De tweede man«. In: *Lexicon van literaire werken* 86, 2010, o. S. [1-10]. Online unter https://www.dbnl.org/tekst/anbeo01lexio1_01/lvlwo0404.php#403, zuletzt aufgerufen am 04.02.2019.

66 DTM, S. 395. »Die Finsternis kroch aus dem Tal hoch. Es war ein frischer Westwind aufgekommen. Es wurde kalt. Ich trank die letzten Tropfen Whisky. Es war Zeit zu gehen.«

neue Verknüpfungen und Ereignisse einführt.⁶⁷ Das erste Labyrinth, das in HCH angeführt wird, ist der Stoffladen des Juden Schlomo Nussbaumer, in dem die Urgroßmutter der Erzählinstanz, Maria Blumenträger, für ihren Hutladen eingekauft hat. Die Nennung des Labyrinths hat hier zunächst eine topologisch-semantische Funktion:

Het was donker in de winkel van Schlomo Nussbaumer. Het zonlicht drong niet door in de donkere gangetjes die werden gevormd door balen textiel. De winkel was een labyrint, waar alleen Schlomo Nussbaumer de weg in kende. Soms verdween hij in een van de gangen en dan was er nooit een Schlomo Nussbaumer geweest, soms dook hij zo onverwacht te voorschijn dat hij je de stuipen op het lijf joeg. Het rook er naar zoet katoen, naar de opwinding van zijde en sits, naar verboden dingen.⁶⁸

Schlomo Nussbaumer scheint mit Maria Blumenträger ein vertrautes Verhältnis zu haben, das zerstört wird, als er sich für eine Nacht um die zweitälteste Tochter Bettina, Ilnas Mutter, kümmert, die sich verirrt hatte. Bettina wird danach in ein Internat geschickt, der Kontakt zu Schlomo Nussbaumer scheint abzuberechnen.

In HCH taucht die Figur Nussbaumer – wie im Labyrinth seines Stoffgeschäftes – immer wieder auf, wenn andere Familienereignisse erklärt werden. Im Roman wird die mehrmals genannte »geschiedenis met Bettina« (»Geschichte mit Bettina«) zu einem Familienmythos erhoben, der Kinder vor den Folgen von Ungehorsam warnen sollte, womit Schlomo Nussbaumers Geschäft eine axiologische Funktion zukommt. Diese wird von der Erzählinstanz in Frage gestellt, indem sie Schlomo Nussbaumer – das obige Zitat stellt eine Ausnahme dar – positiv charakterisiert.

Die nächsten zwei Labyrinthnennungen haben zum Ziel, die Struktur des Familiengedächtnisses zu beschreiben. Kurz nachdem die »geschiedenis met Bettina« eingeführt wurde, wird das Familiengedächtnis ähnlich Nussbaumers Stoffgeschäft geschildert. Die beschriebene Irrung bei dem Versuch, das Familiengedächtnis zu ordnen, entspricht dabei der fragmentarischen Ordnung des Romans, in der assoziativ die unwillkürlichen Erinnerungen der Erzählinstanz miteinander verknüpft werden:

67 Vgl. K. R. De Coninck. »Een labyrint«, S. 44.

68 HCH, S. 17. »Es war dunkel in Schlomo Nussbaumers Geschäft. Das Sonnenlicht drang nicht in die dunklen Pfädchen ein, die durch Stoffballen geformt wurden. Das Geschäft war ein Labyrinth, in dem nur Schlomo Nussbaumer den Weg kannte. Manchmal verschwand er in den Gängen und dann hatte es nie einen Schlomo Nussbaumer gegeben; manchmal kam er so unerwartet zum Vorschein, dass dir wegen ihm ein kalter Schauer den Rücken hinabjagte. Es roch dort so süß nach Baumwolle, nach Aufregung von Seide und Chintz, nach Verbotenem.«

Binnen een wijdvertakt familie verhaal staan alle pijlen in verraderlijke richtingen. Noem één ding, één voorwerp en je holt ademloos achter een vervolghaal aan dat pas aan het eind een zijweg blijkt te zijn, of een doodlopende steeg. Familiengeschiedenissen zijn labyrinten, vooral wanneer je voorgangers je moedwillig de doolhof in sturen, omdat zijzelf er zo vaak de weg zijn kwijtgeraakt.⁶⁹

Die Erzählerin⁷⁰ referiert noch einmal auf die Familiengeschichte als Labyrinth. Sie fragt ihre Großtante Elsa in einem Brief nach Erinnerungen an ihre Familie. Die Antwort zeigt laut der Erzählinstanz eine weitere Verbindung des Rhizoms auf:

Drie maanden voor haar dood schreef Else mij een brief terug vol kogelgaten en granaatinslagen, omdat haar typemachine de laatste hamerslagen van de eeuw beproefde en het papier door het lint heen bezweek onder haar niet te veronachtzamen aanslag. Geen enkel raadsel in de familie werd door de brief opgelost, er werd weer eens een andere gang van het labyrint ingeslagen, maar de laatste raad was helder: ik moest als schrijver een licht hart dragen. Een licht hart dragen, hoe doe je dat?⁷¹

Damit wird das hier dargestellte Familienlabyrinth als eine Herausforderung formuliert. Die Erzählerin kann diese erst dann meistern, nachdem sie begonnen hat, die Familiengeschichten nicht allzu ernst zu nehmen. Ilna behauptet, dass ihre Tochter wie alle Schriftsteller:innen alles Mögliche erfinden und die Wahrheit verdrehen würde. Durch diese Aussage werden Ilna und die Erzählinstanz als Dädalus-Figur charakterisiert. In diesem Sinne baut sich die Erzählerin selbst ein Labyrinth. Das inszenierte intergenerationelle Gedächtnis wird von ihr als die Darstellung verschiedener Erinnerungen erfahren, deren Verbindungen fehlen. Sie schafft Erinnerungsorte und -objekte. Die Ordnung der Familiengeschichte spiegelt sich in der Romanstruktur wider, die sich als labyrinthischer Diskurs beschrei-

69 Ebd., S. 19. »Innerhalb einer weitverästelten Familiengeschichte stehen alle Pfeile in verräterische Richtungen. Nenne nur eine Sache, nur ein Thema, und du rennst atemlos hinter einer Fortsetzungsgeschichte her, von der sich erst am Ende herausstellt, dass sie ein Irrweg oder eine Sackgasse ist. Familiengeschichten sind Labyrinth, besonders, wenn deine Vorgänger dich vorsätzlich in den Irrgarten hineinschicken, weil sie sich selbst darin so oft verirrt haben.«

70 Einziger Hinweis dafür, dass es sich um eine weibliche Erzählinstanz handelt, sind die von ihrer Tante geschmiedeten Pläne, sie mit dem ältesten Sohn der wohlhabenden Familie Schnettlage zu verheiraten, Eigentümer eines Geschäfts, das die Erzählerin mit der Modekette C&A vergleicht. Vgl. ebd., S. 126.

71 Ebd., S. 150. »Drei Monate vor ihrem Tod schrieb Else mir einen Brief zurück, voller Einschusslöcher und Granateinschläge, weil ihre Schreibmaschine die letzten Hammerschläge dieses Jahrhunderts kostete und das Papier trotz Farbbands ihrem nicht zu vernachlässigenden Anschlag erlag. Kein einziges Familienrätsel wurde durch diesen Brief gelöst, es wurde wieder einmal in einen neuen Labyrinthgang eingebogen, aber der letzte Rat war deutlich: Ich müsste als Schriftsteller ein leichtes Herz haben. Aber ein leichtes Herz haben, wie geht das?«

ben lässt. Dabei kommt den Titeln der sechs Kapitel besondere Bedeutung zu. Sie führen Kernelemente der Familiengeschichte ein: [1] »Verhalen« (»Geschichten«), [2] »Auto's« (»Autos«), [3] »Schoenen« (»Schuhe«), [4] »Stoffen« (»Stoffe«), [5] »Wol« (»Wolle«), [6] »Veren« (»Federn«). Das erste Kapitel beinhaltet all jene Erinnerungen, die später von der Erzählinstanz untersucht werden. Die übrigen Titel, die verschiedene Materialien bezeichnen, führen jene Objekte ein, die in den Erinnerungskonstruktionen eine zentrale Rolle spielen. Die Erzählinstanz ordnet anhand von Materialien Orte der Orientierung, die sie für sich als sinnstiftende Familien Erinnerungen verbinden will, was durch die Dekonstruktionen der Erinnerungen ihrer Mutter misslingt.

5.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel habe ich konkurrierende Labyrinthkonzepte im Textkorpus als Weltmodelle und Formen von inszenierter Erinnerungshaftigkeit untersucht. Ich nahm dabei Bezug auf Michael Bahlkes und Kevin De Conincks Arbeiten, die ausgewählte Werke Meijsings vor der Folie von idealtypischen univialen und multivialen Labyrinthen analysieren. Ich habe all jene literarischen Texte einbezogen, in denen Labyrinth explizit genannt werden. Dabei ergab sich, dass das Rhizom als drittes Labyrinthkonzept eine Analyseperspektive für Erinnerungskonstruktionen bietet. Analysiert wurden die drei Labyrintharten, indem einerseits die Bedeutung des im Text beschriebenen Labyrinths in den Blick genommen wurde. Andererseits wurde untersucht, welcher Labyrinthart die jeweilige Erinnerungskonstruktion im literarischen Text entspricht. Im Hinblick auf die Entwicklung der literarischen Figuren, ihrer Erinnerungsprozesse und die Thematisierung von Erinnerungen ergibt sich aus der Diskussion literarischer Texte unter Hinzuziehung des Rhizomkonzepts ein Erkenntnisgewinn: Die neuen Konstruktionen von Erinnerungen sind als Wege zwischen Orten zu lesen, die erklären, wie vor dem Hintergrund kultureller Paradigmen das individuelle und das kollektive Gedächtnis miteinander in Beziehung gesetzt werden.

Ausgangspunkt der Analyse war die Kurzgeschichte DGH, in welcher der Ich-Erzähler Labyrinth als Ordnungssysteme und Weltmodelle einsetzt. Seine ablehnende Haltung gegenüber der christlichen Heilslehre ist dabei mit dem Labyrinth als Raummotiv verbunden. Als uneheliches, nicht anerkanntes Kind einer brasilianischen Mutter und eines niederländischen Plantagenbesitzers reist der Erzähler nach dem Tod seines Vaters in die Niederlande. Dort erwartet er entgegen der anfangs in der Kurzgeschichte eingeführten christlichen Heilslehre, das Paradies auf Erden zu finden. Er hofft, dass dieses sich in seiner Familie väterlicherseits personifiziert, indem diese ihn als ihnen zugehörig akzeptieren. Zwar wird er zunächst finanziell unterstützt. Jedoch zeigt sich bald, dass er nicht als Familienmitglied

erwünscht ist. Das Paradies entpuppt sich für den Erzähler als Ort der Herausforderung, da er sich nicht mit den vorgegebenen Normen und Werten identifizieren kann. So bleibt er in jenen Irrungen gefangen, denen er durch seine Reise entfliehen wollte. Durch sein Aufbegehren gegen die herrschenden Hierarchien der literarischen Welt, die in seiner brasilianischen und niederländischen Familie gelten, muss er sich mit seinem Weltmodell auseinandersetzen. Die Konflikte, die durch sein Aufbegehren entstehen, passen nicht zu dem Weltmodell, das er zunächst anhand von Merkmalen des univialen Labyrinths beschreibt.

Meine Analyse hat ergeben, dass jenes Weltmodell, das die erzählende Figur abschließend entwirft, als Rhizom zu erfassen ist. Die erlebte Wirklichkeit wird abhängig von den Lebensumständen fortwährend umgestaltet. Die Welt ist für den Erzähler ein Netz verschiedener Orte, deren verbindende Wege man selbst suchen muss. Der Erzähler findet für sich Wege, indem er seine Erinnerungen an seine Vergangenheit in Brasilien mit seinen Erfahrungen in den Niederlanden verknüpft. Die Grenze zwischen erlebendem und erzählendem Ich verwischt dabei, da die von ihm angeführten Weltmodelle der Vergangenheit durch seine gegenwärtigen Reflexionen überschrieben werden. Durch die erzählerische Vermittlung der Weltmodelle zeigt die Kurzgeschichte auf, dass die Labyrinth verschiedenen Entwicklungsstufen entsprechen. Allen Weltmodellen ist dabei in der Wahrnehmung des Erzählers gemein, dass er als Außenseiter gilt, der das Labyrinth bezwingen will, indem er es für sich neu entwirft. In seiner Darstellung seiner Reise variiert er daher den Labyrinthmythos, ihm kommen Eigenschaften des Theseus und Dädalus zu, was nicht zuletzt dadurch überhöht wird, dass er als Künstler in seinen Gemälden labyrinthische Motive verarbeitet.

Unter Bezugnahme auf die Analyseergebnisse der Kurzgeschichte habe ich weiter argumentiert, dass die drei Labyrinthformen im Textkorpus mit drei Themen der literarischen Texte korrelieren: Das univiale Labyrinth entspricht beispielsweise in ROB dem darin auftretenden Prozess der Initiation. Die Protagonistin kehrt zwar zum Ausgangsort zurück, aber erst nachdem sie verschiedene Hindernisse überwunden hat. In ROB wird eine Minotaurusfigur kreiert, die als Ankerpunkt der zu medialisierenden Erinnerungskonstruktionen inszeniert wird. Dabei verschränken sich literarische Verfahren, die Erinnerungshaftigkeit begünstigen, mit literarischen Verfahren des labyrinthischen Schreibens. Das Labyrinth dient zunächst als mögliches Ordnungssystem eines Ortes, dabei treten Elemente auf, die die Erinnerungshaftigkeit der literarischen Texte begünstigen. Die Ordnung von Erinnerungen und Beziehungen unter Bezugnahme auf das Labyrinthmotiv kommt in verschiedenen literarischen Texten vor. Die angestrebten sinnstiftenden Erinnerungskonstruktionen werden durch einen labyrinthischen Erzählgestus realisiert. Besonders gilt dies für den vorletzten Roman Meijsings, HCH, in dem die Familiengeschichte mit einem Labyrinth gleichgesetzt wird, dessen Irrwege man beschreiten muss. Die erzählende Figur – die sich als Schriftstellerin charakteri-

siert – greift diese Irrwege als Erzählgestus auf, indem sie Erinnerungen einbringt, die miteinander konkurrieren oder die Leerstellen enthalten. Als Schriftstellerin mag ihre Darstellung der Familiengeschichte als labyrinthisches Schreiben gelten. Es entsteht ein Text, in dem die retrospektive Sinnstiftung durch immer neue Informationen durchbrochen wird und Erinnerungen fortwährend konstruiert werden. So wirkt HCH als rhizomartiges Labyrinth, das den Lesenden die Möglichkeit bietet, selbst einen Weg zwischen verschiedenen (Erinnerungs-)Orten zu suchen. Dabei gilt für diesen Roman wie für die anderen analysierten Texte, dass die literarisch inszenierte Erinnerungskultur mit dem Gedächtnis kleinerer sozialer Verbände, wie der Familie, und somit mit dem individuellen Gedächtnis der erzählenden Figur verknüpft wird.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass Labyrinth in den Mikro- und Makrostrukturen der Texte auftreten. Sie sind als Raummotiv, als labyrinthischer Erzählgestus und als intertextueller Bezugsrahmen an Erinnerungskonstruktionen beteiligt. Dadurch begünstigen sie die Erinnerungshaftigkeit der untersuchten literarischen Texte und zeigen auf, wie die Erinnerungsdarstellungen von der Wahrnehmung der erzählenden Figuren abhängig sind.