

„MINOTAURUS WOLLTE UNBEWUßT EIN MENSCH WERDEN...“ – FRIEDRICH DÜRRENMATTS KRITISCHE ADAPTION DES MINOTAURUS-MYTHOS

SABINE SCHU
UNIVERSITÄT DES SAARLANDES

s.schu@mx.uni-saarland.de

<http://www.uni-saarland.de/fak4/fr41/bogner/>

ZUSAMMENFASSUNG

Friedrich Dürrenmatts *Minotaurus*. Eine Ballade dokumentiert im Schema des Entwicklungsromans das Scheitern des Minotaurus am Wunsch der Menschwerdung. In seinen Begegnungen mit dem Menschen (dem Weiblichen, der Gewalt in Form eines Jünglings und mit seinem mythischen Antagonisten Theseus) werden die Hoffnungen des Minotaurus auf Erlösung aus seiner existenziellen Einsamkeit und Einzigartigkeit enttäuscht. Dürrenmatt wendet sich von der gängigen Interpretation des Minotaurus als eines Monsters ab und präsentiert stattdessen eine theseus- bzw. gesellschaftskritische Lesart, die die Raubtiernatur des Menschen entlarvt.

SCHLAGWÖRTER

Friedrich Dürrenmatt, Minotaurus, Mythos, Entwicklungsroman, Ballade, Theseus, Ariadne, Labyrinth, kritische Adaption.

„Minotaurus wollte unbewußt ein Mensch werden...“ – Friedrich Dürrenmatts critical adaptation of the myth of Minotaur

ABSTRACT

Friedrich Dürrenmatts *Minotaur*. A ballad documents the failure of the Minotaur's desire to become human according to the scheme of the development novel. In its encounters with the human being (the female, the force represented by a boy and with its mythical antagonist Theseus) the hopes of the Minotaur at deliverance from its existential loneliness and uniqueness are disappointed. Dürrenmatt turns away from the current interpretation of the Minotaur as a monster and introduces instead a theseus- as well as socio-critical version, that the predatory animal nature of the human being exposes.

KEYWORDS

Friedrich Dürrenmatt, Minotaur, myth, Entwicklungsroman, development novel, lay, Theseus, Ariadne, labyrinth, critical adaptation

1. EINLEITUNG: BEGRIFFLICHE KLÄRUNG

Die Mythen sind zeitlos, sie vermögen immer wieder in unsere Zeit einzubrechen oder sich aus ihr zurückzuziehen. Ob sie etwas bedeuten, liegt außerhalb ihrer Glaubwürdigkeit oder gar ihrer Existenz, es liegt daran, ob wir uns noch in ihnen wiederfinden oder nicht. (Dürrenmatt 1998e: 35)

Auch im 20. Jahrhundert hat der Mythos vom Labyrinth mit seinem monströsen Bewohner und dem strahlenden Helden Theseus nicht an Anziehungskraft verloren. Zahlreiche bildnerische (Picasso, Dalí oder Magritte) und literarische (Gide, Borges, Camus) Gestaltungen machen die zeitgenössische Aktualität des Mythos augenscheinlich. Welch immense Bedeutung und sinnstiftende Brisanz der antike Mythos vom Labyrinth wie auch andere Sagen für den Schweizer Autor Friedrich Dürrenmatt hat, erweist sich bereits nach einem kurzen Überblick über sein schriftstellerisches Werk. Wiederholt hat der Schriftsteller mythische Stoffe als Ausgangspunkt seiner Dramen oder seiner Prosa gewählt, so zum Beispiel in *Herkules und der Stall des Augias*, seinem „Film zum Lesen“ (Dürrenmatt 1998c: 196) *Midas oder Die schwarze Leinwand* oder in *Labyrinth* und *Turmbau*, so die Namen seiner 1981 und 1990 erschienenen *Stoffe*, die keine Autobiographie im klassischen Sinne anstreben,

sondern eine „Geschichte meiner Stoffe [schreiben]; denn in meinen Stoffen drückt sich, da ich Schriftsteller bin, mein Denken aus“ (Dürrenmatt 1998b: 9). Dass Dürrenmatt gerade die als Resümee seiner schriftstellerischen Laufbahn angelegte späte Prosa mit den klassischen Symbolen von Verirrung und Isolation, Labyrinth und Turmbau, etikettiert, ist Hinweis auf die Position des Menschen als Einzelnem, die im Werk des Autors ein Leitmotiv ist: „Der Einzelne ist weder ein Teil des Allgemeinen noch dieses die Summe aller Einzelnen. Das Allgemeine ist eine Fiktion. Der Mensch ist als Einzelner ein Einziger. Er ist einmalig“ (Dürrenmatt 1992: 54).

Zentrales Motiv im Schreiben des bernischen Pfarrerssohnes, dem die Mythen durch den Vater bereits in frühester Jugend vermittelt wurden, ist das Labyrinth. Als „mythisches Symbol für die Welt“ (Arnold 1998: 85) ist es sowohl in seinen schriftstellerischen als auch in seinen bildnerischen Werken omnipräsent. Höhepunkt dieser schöpferischen Adaption des Labyrinth-Mythos ist Dürrenmatts 1985 veröffentlichte Ballade *Minotaurus*, in der sich literarische und darstellende Auseinandersetzung verbinden. In seiner Ballade schildert der Schweizer die Entwicklung des Tiermenschen Minotaurus von einer tierisch-unbewussten zu einer sich selbst bewusst werdenden Existenz im Genre des Bildungs- bzw. Entwicklungsromans. Indem dieser Entwicklung durch den vorgezeichneten Ausgang – die Tötung des Minotaurus durch Theseus – das positive Ende *a priori* verwehrt ist, wird das implizierte Ziel einer Vervollkommnung, das dem Entwicklungsroman als Ideal innewohnt, konsequent desillusioniert: „Der Tod, als letzte Konsequenz einer Einsicht, daß dieses Ziel in der bestehenden Wirklichkeit nicht erreicht werden kann, ist prinzipiell als mögliche Lösung nicht auszuschließen“ (Tiefenbacher 1982: 213). Begleitet wird der Text von Zeichnungen des Autors, die einen „bildnerischen ‚Gegen-Text‘“ (Knapp 1993: 152) etablieren. Die in schwarz/weiß gehaltenen Entwürfe des Labyrinths greifen die in der Ballade bedeutungsvolle Tageszeiten-Metaphorik auf, indem sie Licht und Schatten eindrücklich inszenieren.

Merkmal aller stofflichen Übernahmen durch Friedrich Dürrenmatt ist die kritische und weiterdenkende Bearbeitung der Vorlage. So scheint seine Arbeit

erst dann zu Ende gedacht zu sein, wenn die dramaturgischen Erwägungen einmünden in eine narrative Neugestaltung, welche die poetische Vorlage zeitgemäß umgestaltet und sich damit jenem Umgang mit dem antiken Mythos entzieht. (Gasser 2004: 192)

Wie in seinen übrigen Adaptionen mythischer oder historischer Stoffe unterzieht der Schweizer Autor den Minotaurus-Mythos einer grundlegenden Neu- bzw. Uminterpretation. Die mythische Geschichte wandelt sich von der Erzählung über ein grausames Ungeheuer und einen siegreichen Helden zur Ballade über das erwachende Bewusstsein des unreflektierten Stiermenschen, dessen Identitätsprozess durch das erste ihm bewusst begegnende Gegenüber – Theseus – jäh gestoppt wird. Doch auch die im Mythos vorgefundene Konstellation vom Monster Minotaurus und der Erlöser-Figur Theseus ist in ihrer Wertung nicht eindeutig. Desgleichen ist die Gestalt des Minotaurus in der Ambivalenz zwischen dem Monster, der Personifikation des Bösen schlechthin, und der Position als außergewöhnlichem Wesen und Halbgott – treffend charakterisiert in der Formulierung des „*Monstrum sacrum*“ (Jaskolski 1994: 72) – zu deuten. Durch die Schilderung des Geschehens aus der Perspektive des zum Menschen erwachenden Stiers wird die Gloriole des Helden erschüttert und dem Minotaurus das Anrecht auf mitfühlendes Erleben zugesprochen: Demzufolge wird durch den Wechsel der Erzählperspektive eine Umdeutung bzw. Umwertung des Mythos erreicht. Dürrenmatt radikalisiert die Minotaurus-Dichtung hin zu einer theseuskritischen Lesart, die dem kultivierten Menschen seine eigene Stiernatur vor Augen führen soll, er hält dem Mythos einen „Zerrspiegel“ (Jambor 1997: 305) vor. Zu diesem Zweck greift der Autor das Schema des Entwicklungsromans auf, welches er seiner Ballade zugrunde legt. Craciun bezeichnet in ihrer Deutung die Minotaurus-Ballade als einen „Bildungsroman *ex negativo*, ein[en] Anti-Bildungsroman“, der „die Unfähigkeit des Menschen thematisiert, aus seinen Erfahrungen zu lernen und dabei geistig zu wachsen“ (Craciun 2000: 306). Dem ist nicht zuzustimmen, da es dem Minotaurus als Stiermenschen bereits an den notwendigen geistigen Voraussetzungen mangelt, die ihn zur Bildung befähigen würden. An dieser Stelle ist es deshalb notwendig, eine

kurze Abgrenzung des Begriffs des *Entwicklungsromans* von den verwandten Genres des Bildungs- und Erziehungsromans vorzunehmen. Bei allen Gestaltungsvarianten handelt es sich um Romane, in denen

in sehr bewußter und sinnvoller Komposition und chronolog. Aufbau de[r] innere[] und äußere[] Werdegang e. jungen Menschen von den Anfängen bis zu e. gewissen Reifung (oder, im negativen E., Deformation) der Persönlichkeit mit psychologischer Folgerichtigkeit verfolgt und die Ausbildung vorhandener Anlagen in der dauernden Auseinandersetzung mit den Umwelteinflüssen in breitem kulturellem Rahmen. (von Wilpert 2001b: 215)

dargestellt wird. Eine detaillierte Definition der verschiedenen Ausprägungen ist hingegen problematisch; in der Forschungsdiskussion werden die Begriffe *Bildungs-* und *Entwicklungsroman* sogar häufig als Synonyme verwendet bzw. der Entwicklungsroman als Oberbegriff des Bildungsromans angesehen. Eine gängige Unterscheidung differenziert zwischen „einem ahistorisch zu verstehenden Romantypus des Entwicklungsromans und dem in einen bestimmten historischen Kontext gehörigen Bildungsroman“ (Jacobs 1989: 32), d.h. dass der Entwicklungsroman als „quasi-überhistorische[r] Bautypus“ (Selbmann 1994: 21) des historisch begrenzten Genre des Bildungsromans zu verstehen ist. Um eine genauere Abgrenzung zu erreichen, ist eine Spezifizierung nach inhaltlichen Kriterien vonnöten. So wird der Entwicklungsroman vergleichsweise umfassend als „Romantypus [definiert], in dem die geistige Entwicklung der Hauptgestalt (meist eines jungen Menschen) dargestellt wird“ (Schweikle 1990b: 125). Die vorliegende Begriffsbestimmung erweist sich als unspezifisch, so dass der Terminus *Entwicklungsroman* als Oberbegriff des Bildungs- bzw. Erziehungsromans gelten kann und alle Ausprägungen des Typus sowie variierende Gestaltung mit einbezieht. Demgegenüber kann ein Roman als Bildungsroman bezeichnet werden, „wenn ‚Bildung‘ als *zentraler Diskurs* thematisiert wird“ (Selbmann 1994: 32). Bildung impliziert hierbei „die Fähigkeit, das eigene Gewordensein und damit gerade Erziehung und Entwicklung kritisch zu hinterfragen“ (Gutjahr 2007: 13) und somit eigene Werte und Normen zu entwickeln. Der Ausdruck *Bildung* erfährt in diesem Zusammenhang jedoch keine genaue Konkretisierung, sondern kennzeichnet vage den „Inbegriff kultureller Werte, aus dem ein Einzelner, eine soziale Schicht oder ein Volk ihre geistige Existenz begründen“ (Jacobs 1989: 19). Der Begriffsinhalt ist demzufolge wesentlich durch den historischen Rahmen sowie die subjektive Haltung des Autors geprägt. Im Erziehungsroman steht im Gegensatz zum Entwicklungs- und Bildungsroman „die Lenkung und Formung eines Zöglings entweder nach einem impliziten oder nicht selten einem geradezu programmatisch formulierten pädagogischen Konzept durch Lehrerfiguren“ (Gutjahr 2007: 13) im Zentrum. Es wird eine von außen gesteuerte (Aus-)Bildung präsentiert, bei der der Protagonist nicht Subjekt, sondern Objekt des Geschehens ist.

Resultierend aus den bisherigen Betrachtungen wird deutlich, dass Friedrich Dürrenmatts Ballade dem Genre des Entwicklungsromans zuzuordnen ist. Sie demonstriert die Entwicklung des Minotaurus zu einer höheren Bewusstseinsstufe, gleichwohl nicht im Sinne einer Bildung des Geistes, wozu der Minotaurus nicht in der Lage ist. Eine Erziehung durch äußere Instanzen ist durch die Isolation des Unwesens im Labyrinth nicht möglich. Weitere Merkmale des Entwicklungsromans des Textes sind Einsträngigkeit und Chronologie der Handlung, die durch Labyrinth und Lebenszeit des Protagonisten örtlich und zeitlich klar begrenzt wird. Die im Entwicklungsroman typische Dreiphasigkeit wird in der *Minotaurus*-Ballade durch die Konfrontation des Minotaurus mit drei von außen ins Labyrinth eindringenden Menschen realisiert. Der Schweizer Autor enttäuscht indes die durch das Schema des Entwicklungsromans aufgerufenen Erwartungen, indem er den Stiermenschen Minotaurus zum Subjekt der Entwicklung macht. Durch das Mischwesen aus Mensch und Tier wird ein positiver Verlauf im Sinne eines harmonischen „Ausgleich[s] mit der Welt“ (Jacobs 1989: 37) geschweige denn der Erlangung umfassender Bildung von Beginn an zum Scheitern verurteilt. Das vom Genre geforderte Entwicklungsziel kann vom Protagonisten nicht erfüllt werden; der Roman dokumentiert demnach das Scheitern „am Abenteuer der Menschwerdung“ (Paganini 2004: 56). Obwohl Dürrenmatt der Entwicklung seines

Protagonisten eine Absage erteilt bzw. sie in nur sehr engen Grenzen für möglich erachtet, dient ihm die Darstellung von dessen Irrtümern und Fehlern nicht zur Verspottung des Minotaurus. Der Erzähler schildert die Geschehnisse demgegenüber geradezu empathisch, was Sympathien und Mitleid für den Stiermenschen erweckt. Die im Entwicklungsroman implizierte Eingliederung des Protagonisten in die Gesellschaft wird ins Gegenteil verkehrt: Für den Minotaurus bedeutet jeder Kontakt mit der Welt außerhalb seines Labyrinths nur Gewalt, Enttäuschung, Isolation und letztlich den Tod. Auch das Muster des Entwicklungsromans realisiert der Autor nicht in der zu erwartenden Romanform, sondern mittels der epischen Ballade. Diese eignet sich besonders durch ihre Einsträngigkeit und stoffliche Neigung zum Mythos und erlaubt es dem Autor überdies, dem tragischen Geschehen eine lyrische Stimmung (vgl. von Wilpert 2001a: 67) beizulegen. Des Weiteren unterstützt die „metrisch-rhythmische[] Strukturierung“ (Laufhütte 1992: 73) der Ballade als „Tanzlied“ (Andresen 2004: 104) die an Wendepunkten positionierten Tänze des Minotaurus, die als ‚Sprache‘ des Labyrinthbewohners die Deutung des Labyrinths als antikem Tanzplatz (vgl. Kerényi 1950: 35; Kerényi 1967: 269) aktualisieren.

2. MINOTAURUS. EINE BALLADE IM KONTEXT DES ENTWICKLUNGSROMANS

2.1 Die Ankunft im Labyrinth

Friedrich Dürrenmatt eröffnet seine Ballade *medias in res* mit der Ankunft des Minotaurus im Labyrinth: Das „Wesen“ (Dürrenmatt 1998d: 11) findet sich „nach langen Jahren eines wirren Schlafs, währenddessen es in einem Stall zwischen Kühen heranwuchs“ (Dürrenmatt 1998d: 11) im Labyrinth wieder, in das es „von den Knechten des Minos hineingeschleppt“ (Dürrenmatt 1998d: 11) wurde. Die Vorgeschichte seiner Entstehung – Pasiphaes widernatürliche Neigung zu einem Poseidon geweihten weißen Stier, die von Daidalos ermöglichte Vereinigung derselben mit dem Opferstier sowie die Erbauung des Labyrinthes – wird von Dürrenmatt ausgelassen. Indem der Autor die Geschichte aus der Sicht des Minotaurus perspektiviert, wird erst die gewaltsame Beendigung einer Phase der tierischen Unbewusstheit, eines Dämmerzustands, von Belang. Der Stiermensch wird ohne sein Wollen in einen neue Lebens- und Bewusstseinsphase außerhalb des ihm Bekannten versetzt. Indem dieser „paradiesische[] Urzustand“ (Selbmann 1994: 17), der die Ausgangssituation des Entwicklungsromans markiert, ein abruptes Ende findet, erhält der Minotaurus durch seine Umwelt den Anstoß zur (Weiter-)Entwicklung. Die Unausgereiftheit seiner bisherigen Persönlichkeitsmerkmale wird durch die Bezeichnung als „Wesen“ (Dürrenmatt 1998d: 11) unterstrichen, die dem Minotaurus nicht den Rang einer – wenn auch tiermenschlichen – Individualität zuerkennt; zugleich „negiert Friedrich Dürrenmatt [mit diesem Begriff] das mythologische Klischee vom Minotaurus als einem Monster“ (Craciun 2000: 289). Der Übergang „von einer sich selbst unbewussten Jugend“ (Schweickle 1990a: 55) unter Tieren zu einer Phase des Selbst-Bewusstsein – hier noch im Sinne einer naiven Bewusstheit des eigenen Daseins repräsentiert durch die Wahrnehmung seiner Umgebung – erfolgt demnach nicht durch einen inneren Antrieb, sondern aus Zwang. Aus der erzwungenen Isolation des Minotaurus im Labyrinth resultiert „eine innere Mangelsituation (...) als Ausdruck verlorener Bezugssysteme und Orientierungen“. (Tiefenbacher 1982: 213)

Das Labyrinth, dessen Funktion es ist, „die Menschen vor dem Wesen und das Wesen vor den Menschen zu schützen“ (Dürrenmatt 1998d: 11), muss als multiviales Labyrinth, als Irrgarten vorgestellt werden, dessen Kompliziertheit bei Dürrenmatt potenziert ist: Entgegen traditioneller Vorstellungen imaginiert er das Labyrinth als Spiegellabyrinth, „deren unzählige Wände aus Glas waren“ (Dürrenmatt 1998d: 11), so dass sich der Minotaurus unendlich darin widerspiegelt. Die Anklänge an das von Lacan postulierte Spiegelstadium als Phase kindlicher Entwicklung sind an dieser Stelle sicherlich nicht zufällig, sondern unterstützen die Anlage des Textes als Entwicklungsroman. Der Minotaurus ist durch die Beschaffenheit seines Gefängnisses unablässig mit sich selbst bzw. seinem Abbild konfrontiert und zur

Auseinandersetzung mit dem eigenen Dasein gezwungen. Friedrich Dürrenmatt betont überdies den Doppelcharakter des Labyrinths: Neben der Funktion als Gefängnis akzentuiert er seine Aufgabe als Schutzraum des Minotaurus, welchen er in seinen weitergehenden Reflexionen zum Labyrinth in *Der Winterkrieg in Tibet* beinahe idyllisch ausmalt:

So haben wir uns denn das Labyrinth ausgedehnter zu denken, als wir es uns sonst vorstellen, es wird einen weiten Park mit Baumgruppen und einem Teich als Innenhof umschlossen haben oder mehrere solcher Parks als Innenhöfe, wo der Minotaurus äsen, zur Tränke gehen und in den Bäumen herumklettern konnte – auch ein Primatenleib hatte Anrecht auf die ihm sinngemäße Bewegung, kletterten wir in Urzeiten doch auch in Bäumen herum. Erst die Umschließung dieser Grünfläche oder dieser Grünflächen mit einem einzigen Gebäude oder mit mehreren ineinandergeschachtelten Gebäudekomplexen (...) wird das Labyrinth gewesen sein, das den Menschen als etwas zugleich Großartiges, Furchterregendes und Unvorstellbares in der Erinnerung geblieben ist. (Dürrenmatt 1998b: 87-88)

Im Zusammenhang mit diesen Gedanken zur Wesensart des Labyrinthes, das hier vorrangig als adäquater Lebensraum des Minotaurus in Erscheinung tritt, erdichtet Dürrenmatt in dieser Passage des *Winterkriegs* mit sichtlichem Vergnügen am Spiel mit dem Mythos „genealogische Hintergründe“ und „mögliche andere Versionen des antiken Stoffes“ (Janz 2007: 193). Zugleich umgrenzt er seine Vorstellung des Mythos, entwirft mögliche Intentionen der Aktanten und zeichnet den Minotaurus als animalische, aber friedfertige Natur: „le Minotaure (...) ne se définit absolument pas comme une puissance dévoratrice foncière“ (Siganos 1993: 112).

Die fundamentale Ambivalenz des Labyrinthes macht es für den Schweizer Autor zur exemplarischen Repräsentation des Kunstwerks (vgl. Kreuzer 1986: 40), zum „Ausweis und Produkt der kunstvollen rationalen Konstruktivität und Ort der größtmöglichen Verwirrung und scheinbarer Planlosigkeit“ (Burrichter 2003: 19). Dürrenmatt selbst bezeichnet es im *Winterkrieg in Tibet* als „ein einmaliges Universum (...), eine absolut vereinzelt Welt, eine Ungestalt wie Minotaurus selbst“ (Dürrenmatt 1998b: 93): Das architektonische Abbild des Minotaurus spiegelt folglich den Minotaurus in doppelter Weise – als Bauwerk um seiner Einzigartigkeit willen und als Spiegellabyrinth – wider. Das Labyrinth wird zum „Urbild für die totale Ausweglosigkeit“ (Bloch 1980: 12): Der Minotaurus ist der zugleich aus der Gesellschaft Aus- und in sich Eingeschlossene, Sinnbild des auf sich selbst zurückgeworfenen Individuums. Dementsprechend kann das Labyrinth als ein „Ich-Raum“ (Lee 1993: 136), ein Ort, an dem ein „Abgrenzungs-, Ichfindungs-, (Selbst-)Definitionsprozeß“ (Kern 1982: 29) stattfindet, interpretiert werden.

Indem Dürrenmatt das Labyrinth als Irrgarten zeichnet, entfernt er sich von der traditionellen Vorstellung des univialen oder Ein-Wege-Labyrinthes mit meist sieben Pfaden. Im Gegensatz zum multivialen Labyrinth ist ein Verirren im klassischen Labyrinth nicht möglich; der Eingangsweg ist zugleich der Ausgangsweg, der Pfad selbst ist mit dem sprichwörtlichen Ariadnefaden identisch. Der Gang durch das Labyrinth wird zum „Initiationsweg“ (Candolini 1999: 31), dessen Ziel – die Mitte des Labyrinthes – vorwiegend linksläufig, also gegen den Sonnenlauf gerichtet, erreicht wird und somit einen Todesweg symbolisiert; der Rückweg kann folglich als Rückkehr in ein (neues) Leben gedeutet werden (vgl. Candolini 1999: 171). Das Labyrinth erhält infolgedessen den Charakter eines „Ort des Todes“ (Körner 1983: 49) oder der Unterwelt, was sich auch in den Vorstellungen des Labyrinthes als einer Höhle (vgl. Kerényi 1950: 35) niederschlägt. Dürrenmatt greift in seiner Gestaltung des Spiegellabyrinthes die Auffassung des Labyrinthes als Ort der Initiation auf – das siebenmalige Umkreisen der Mitte kann vergleichbar als eine langsame Annäherung an die eigene Individualität verstanden werden – und verknüpft ihn mit der Form des Entwicklungsromans, um die Entfaltung des Minotaurus zum sich selbst bewussten Wesen nachzuzeichnen.

Zu Beginn sind die durch die gläsernen Wände hervorgerufenen Spiegelungen für den Minotaurus nicht als Abbilder seiner selbst identifizierbar: Der Stiermensch „befand sich in

einer Welt voller kauender Wesen, ohne zu wissen, dass e[r] selber das Wesen war“ (Dürrenmatt 1998d: 11). Die Misslichkeit dieser Situation, die der Minotaurus „instinktiv“ (Dürrenmatt 1998d: 12) durch Drohgebärden für sich zu lösen sucht, wird durch eine erste (trägerische) Einsicht gemildert: Er glaubt, „ein Wesen unter vielen gleichen Wesen zu sein“ (Dürrenmatt 1998d: 12). Seine Einzigartigkeit, die ihn zum „Symbol des Vereinzelten“ (Altwegg 1998: 342) macht, wird (scheinbar) durch seine Spiegelbilder aufgehoben. Die vermeintliche Erkenntnis, einer unter Gleichen zu sein, weckt in ihm ein „Glücksgefühl“, ja „Übermut“ (Dürrenmatt 1998d: 13), da er sich durch die Spiegelung seiner Handlungen „wie ein Anführer vorkam, mehr noch, wie ein Gott“ (Dürrenmatt 1998d: 13). Der Stiermensch artikuliert seine Freude über seine quasi-göttliche Macht in einem Tanz, in dem er „wie ein monströses Kind, (...) wie ein monströser Vater seiner selbst, (...) wie ein monströser Gott“ (Dürrenmatt 1998d: 13-14) seine Entwicklung von der Ohnmacht über die Macht zur Allmacht zelebriert. Der Tanz dient hierbei als „alternative Sprache“ (Craciun 2000: 269), die als primitive, aber kulturelle Ausdrucksform einen ersten Schritt vom Tier zum Menschen und insofern den „Übergang von einer Lebensphase zur anderen, von einer existentiellen Erfahrung zur anderen“ (Craciun 2000: 269) markiert. Die Wahl des Tanzes als ‚Sprache‘ des Minotaurus ist adäquates Verständigungsmittel des Labyrinthes, das auch als Tanzplatz der als Unterweltsgöttin imaginierten Ariadne galt (vgl. Tiemann 1992: 7; Kerényi 1950: 35).

2.2 Die Begegnung mit dem Weiblichen

Die nächste Entwicklungsphase wird durch das plötzliche Erscheinen eines Gegenübers eingeleitet, das von den Spiegelbildern und den von ihnen gespiegelten Bewegungen des Minotaurus abweicht. Das Wesen begegnet einem Mädchen, das in seiner Nacktheit (vgl. Dürrenmatt 1998d: 14) und seiner sexualisierten Beschreibung von Haut, Haaren, Brüsten, Bauch, Schoß und Schenkel (vgl. Dürrenmatt 1998d: 15) exemplarisch für das Aufeinandertreffen mit dem weiblichen Geschlecht, für den Gegensatz schlechthin, steht. Die Angst des Mädchens wird in der folgenden Schilderung des Minotaurus deutlich, welche „durch die Augen des Mädchens konturiert wird“ (Craciun 2000: 265). Während zuvor das Aussehen des Minotaurus keine Rolle spielte, da er sich selbst als Wesen nicht begreifen konnte, ist durch die Einführung einer zweiten Person erstmals seine äußere Erscheinung von Belang. Das Mädchen sowie die später dem Minotaurus gegenüber tretenden Menschen fungieren als Konfrontationsfiguren, die „als Werkzeuge des handlungsfördernden Zufalls dem Helden Begegnungen ermöglichen, die ihm neue Erfahrungen vermitteln, und daß sie ihm jene Lebensbereiche eröffnen, mit denen er sich auseinandersetzen muß“ (Esselborn-Krumbiegel 1983: 19). In dieser ersten Begegnung des Minotaurus mit dem weiblichen Geschlecht wird er explizit in seiner Geschlechtlichkeit, als Mann, präsentiert. Die Beschreibung ist dabei von Merkmalen des Tierischen, des Abscheulichen dominiert. Beginnend mit seinem „gewaltige[n], mit einem fahlen lichtbraunen Pelz bedeckte[n] Kopf [...], der] eines Auerochsen“ (Dürrenmatt 1998d: 15) ist, über die breite Stirn und die Hörner wendet sich der Blick langsam dem Gesicht des Minotaurus zu. Seine „rötlichen Augen“ (Dürrenmatt 1998d: 15) erscheinen dem Mädchen „unergründlich“ (Dürrenmatt 1998d: 15). Die Augen – als *Fenster zur Seele* – erhalten durch die rote Farbe den Aspekt des Bedrohlichen, der die tierischen Anteile des Minotaurus akzentuiert. Eben jene animalische Seite wird durch die aus dem Maul hängende „lange bläulichrote Zunge“ und den „geiferverklebte[n] Bart“ (Dürrenmatt 1998d: 15) weiter hervorgehoben. Assoziationen an den Teufel werden geweckt und verweisen auf die christliche Interpretation des Minotaurus als Verkörperung des Bösen (vgl. Kerényi 1950: 32). Seine Abscheulichkeit ist jedoch nicht entscheidender Ausgangspunkt seiner Einordnung als Monster, denn „das Unerträgliche war der Übergang dieses Bullen zum Menschen“ (Dürrenmatt 1998d: 15). Somit ist es nicht der tierische Anteil, der das Mädchen abstößt, sondern es ist die Vermischung von Menschlichem und Tierischem, die die Wertung des Minotaurus als „Ungestalt“ (Arnold 1996a: 256) bedingt. Von besonderem Interesse ist nun – laut Dürrenmatt –, dass der Minotaurus

nicht ein Mensch mit dem Kopf eines Stiers, sondern ein Stier mit dem Leib eines Menschen – ein wesentlicher Unterschied –, demnach durchaus kein Intellektueller, im Gegenteil, aber dafür von einer offenbar unbeschreiblichen Wildheit und Kraft. (Dürrenmatt 1998b: 87)

ist. Der Schweizer Autor präzisiert ihn in seinen *Labyrinth*-Reflexionen gar als „Vegetarier“ (Dürrenmatt 1998b: 87). So wird das Mischwesen zwar „nicht als Mensch eingestuft“ (Burkard 1991: 133), erhält aber dennoch ein in ihm angelegtes Potential zum Menschlichen, das in der Ballade eine sukzessive Ausbildung erfährt. Diese grundlegenden Ansätze finden ihren Ausdruck in der – die Beschreibung der menschlichen Körperpartien abschließenden – Namensgebung, die das *Wesen* als Minotaurus und folglich als Individuum zu erkennen gibt. Durch den Namen *Minotaurus* – d.h. ‚Minosstier‘ – wird aus dem Tier eine Persönlichkeit, der Minotaurus erlangt eine *Gestalt*. Überdies wird der bisher als *Wesen* außerhalb der menschlichen Ordnung stehende Stiermensch so explizit an die Familie des Minos angeschlossen und damit implizit in die menschliche Gemeinschaft integriert. Die familiäre Bindung markiert demnach einen weiteren Schritt in Richtung einer Annäherung an das Menschliche.

Mit der Namensnennung einhergehend ist die Erkenntnis des Stiermenschen, dass „es noch etwas anderes als Minotauren gab. Seine Welt hatte sich verdoppelt“ (Dürrenmatt 1998d: 15). Sein Begreifen wird als unbewusster Erkenntnisakt, als Ahnung charakterisiert und im wortwörtlichen Sinne realisiert: Erst als er ihren „Leib fühlte“ (Dürrenmatt 1998d: 16) begreift er tatsächlich, dass seine bisherigen Gefährten von anderer materieller Qualität waren. Sein Verstehensprozess wird also nicht geistig, sondern durch taktile Erfahrungen in Gang gesetzt. Der dieser Einsicht folgende Tanz von Minotaurus und Mädchen ist ein Tanz der Geschlechter und der Gegensätze und ist abermals Ausdruck einer sprachlosen Artikulation:

Er tanzte seine Ungestalt, es tanzte seine Schönheit, er tanzte seine Freude, es gefunden zu haben, es tanzte seine Furcht, von ihm gefunden worden zu sein, er tanzte seine Erlösung, und es tanzte sein Schicksal, er tanzte seine Gier, und es tanzte seine Neugier, er tanzte sein Herandrängen, und es tanzte sein Abdrängen, er tanzte sein Eindringen, es tanzte sein Umschlingen. (Dürrenmatt 1998d: 16)

Die im Tanz angedeutete sexuelle Vereinigung, mit der er den frevelhaften Liebesakt zwischen Pasiphae und dem weißen Stier als Gewaltakt wiederholt (vgl. Craciun 2000: 293), sowie die Tötung des Mädchens sind als unbewusste Akte zu klassifizieren. Die plötzliche Leblosigkeit seiner Gefährtin bleibt ihm ebenso unverständlich wie ihre Vertilgung durch die Aasgeier.

Neben dem Tanz, der den Übergang von der vermeintlichen Erlösung des Minotaurus zur erneuten und verstärkten Isolation markiert, ist auch die „Tageszeiten-Metaphorik“ (Schwinger 1989: 15) aufschlussreiches Signal für Wendepunkte der Ballade:

Die Sonne dominiert mit ihrer Präsenz die erste Hälfte der Dürrenmattschen Ballade, in welcher der Minotaurus positive Erfahrungen sammelt und Glücksgefühle erlebt, die sich allerdings als illusorisch entpuppen. (...) Der Mond dominiert dagegen die zweite Hälfte des Prosatextes, in welcher der Minotaurus negative Erfahrungen sammelt, deren gemeinsamer Nenner die Gewalt ist. (Craciun 2000: 284-285)

Der Sonnenaufgang zeigt demzufolge den Umschwung von der negativen Erfahrung des Todes, die ihn auf die Einsamkeit seines Daseins zurückwirft, zu einer neuen Erfahrungs- und Entwicklungsphase an. Die aufgehende Sonne kann als Symbol dieser Erkenntnisse interpretiert werden und stünde somit in direktem Zusammenhang zur Lichtmetaphorik der Aufklärung. Der beschriebene Sonnenaufgang ist allerdings durch Termini der Gewalt mehr als eine Strafe und Qual des Minotaurus, denn als eine Erleuchtung charakterisiert: Als die Aasvögel ihr grausames Werk vollendet haben,

brach die Sonne durch die gläsernen Wände und brannte ihr Bild in sein Hirn als ein gewaltiges, sich drehendes Rad, das Feuergarben in den Himmel stieß zum Zeichen ihres Zorns über den Frevel ihrer Tochter Pasiphae, die ein Wesen geboren hatte, das, eine

Beleidigung der Götter und ein Fluch den Menschen, verdammt war, weder Gott noch Mensch noch Tier, sondern nur Minotaurus zu sein, schuldlos und schuldig zugleich. Er sah das unermessliche, sich hinaufwälzende Rad, er hielt die Augen geschlossen, er sah es dennoch, das Rad des Fluches, der auf ihm lastete, das Rad seines Geschicks, das Rad seiner Geburt und das Rad seines Todes, das Rad, das in seinem Hirn brannte, (...) das Rad, das sich über ihn wälzte, das Rad, worin er gerädert war. (Dürrenmatt 1998d: 18-19)

Die Sonne, in der griechischen Mythologie der Sonnengott Helios, Vater der Pasiphae und daher Großvater des Minotaurus, wird als Rad metaphorisiert. Die verschiedenen Attribute (Fluch, Geschick, Geburt, Tod) schließen das Bild des Rades an das ‚Rad der Fortuna‘-Motiv an, welches die Unwägbarkeiten sowie das Auf und Ab des Lebens versinnbildlicht. Für den Minotaurus ist das Rad jedoch ausschließlich negativ besetzt; es imaginiert seine durch seine Geburt und den damit verbundenen Frevel wiederkehrenden Leiden und symbolisiert die Konfrontation mit seiner Schuld. Die ihm auferlegte Strafe – konsequent erscheint die Sonne als *Rad, worin er gerädert war*, d.h. als Folterinstrument – ist bei Dürrenmatt Konsequenz einer Erbsünde. Er beurteilt den Minotaurus – in Verkehrung des traditionellen Terminus vom schuldlos Schuldigen – als einen „schuldige Unschuldige[n]“ (Dürrenmatt 1998b: 95), der „für ein Unrecht büßen mußte, welches er nicht begangen hatte“ (Dürrenmatt 1998b: 91). Der Autor trägt dazu bei, die Deutung des Minotaurus als Unwesen zu relativieren: Indem er die widernatürliche Entstehung des Stierwesens den Launen Pasiphaes zuweist, bleibt der Minotaurus zwar „Chiffre für eine moralisch verwerfliche Tat“ (Tiemann 1992: 132), zugleich wird er aber als Leidtragender dieser Geschehnisse von Schuld freigesprochen.

2.3 Die erste Konfrontation mit der Gewalt: Theseus

In diese Sphäre der Auseinandersetzung mit seiner Herkunft tritt nun – eine weitere Entwicklungsphase einleitend – ein bewaffneter Gegner: Es handelt sich um einen dem Minotaurus zum Opfer bestimmten Jüngling. Dass es sich hierbei um den mythischen Antagonisten Theseus handelt, wird von Dürrenmatt schweigend vorausgesetzt; Theseus bleibt bis zum Ende der Ballade namenlos und so wird sein Name vom Autor beinahe strafend und in konsequenter Fortsetzung der bereits angesprochenen theseuskritischen Lesart aus der Geschichte getilgt. Im Gegensatz zur traditionellen, christlichen Deutung des Theseus als „Licht- und Sonnengestalt“ (Tiemann 1992: 6) und „Sinnbild Christi“ (Fischer/Loxton 1998: 35) wird der „Zivilisationsheros“ (Vöhler 2007: 19) in der Dürrenmattschen Ballade dem Bereich des Dunklen und Bedrohlichen zugewiesen: Er ist dem Stiermenschen zuerst nur „schattenhaft“ (Dürrenmatt 1998d: 19) erkennbar. Theseus wird zum beispielhaften Gegner, denn „in der Auseinandersetzung mit ihm konzentriert sich in diesem Fall exemplarisch der Konflikt mit der Umwelt“ (Esselborn-Krumbiegel 1983: 20), den der Minotaurus erstmalig alleine lösen muss, weil „im blendenden Licht der Sonne die Wände kein Bild mehr zurückwarfen“ (Dürrenmatt 1998d: 19). In Unkenntnis der Gefahr und in der Hoffnung auf eine erneute Zweisamkeit nähert sich der Minotaurus dem Menschen „voll Wohlwollen“ (Dürrenmatt 1998d: 19). Durch die Betonung seines friedlichen Zuehens auf den ihm Unbekannten wird die Schuldlosigkeit des Minotaurus weiter akzentuiert. Er, der die Zusammenhänge von Leben, Gewalt und Tod nicht versteht, ist sich instinktiv dessen bewusst, dass er „sorgfältiger (...), zärtlicher“ mit seinem Gegenüber umgehen muss, „sonst würde es wieder unbeweglich“ (Dürrenmatt 1998d: 20). Im Kontrast zur Friedfertigkeit des Minotaurus werden Theseus grundsätzlich negative Absichten zugeschrieben: Er hat ein Schwert „unter dem Mantel verborgen ins Labyrinth mitgenommen (...), den Minotaurus zu töten“ (Dürrenmatt 1998d: 20). Durch diese Gegenüberstellung wird eine Umwertung erreicht: Das unkultivierte Tier erscheint humaner als der eigentliche mythische Heros, was sich in dessen Scham gegenüber dem vertrauensvollen Tier äußert (vgl. Dürrenmatt 1998d: 20). Der im Vertrauen auf Freundschaft vom Minotaurus begonnene Freudentanz „ist der Corrida de Toros nachempfunden“ (Andresen 2004: 105): Theseus animiert den Minotaurus durch das

Schwenken seines Mantels zum Tanz (vgl. Dürrenmatt 1998d: 20) und während dieser „nur noch Heiterkeit, Freundlichkeit, Leichtigkeit, Zärtlichkeit“ (Dürrenmatt 1998d: 20) empfindet, ist er bereits in einen Kampf um Leben und Tod eingetreten. Auch hier dient der Tanz nicht dem gemeinsamen Ausdruck von Freude, sondern etabliert den Gegensatz von Lebenslust und Todeserwartung, da sein Gegner nur auf den passenden Augenblick wartet, ihn anzugreifen. Abermals findet am Wechsel von Tag und Nacht, Licht und Schatten ein Umschlag des (scheinbar) friedvollen Miteinanders in Gewalt statt: „und als die Sonne hinter dem Labyrinth versank und die Wände tiefrot aufleuchteten, stieß er zu“ (Dürrenmatt 1998d: 21). Der Minotaurus, „verwirrt“ (Dürrenmatt 1998d: 21) über die plötzliche Wendung, „begriff nicht, was seine Hände verfärbte, und nicht den Schmerz, der in seiner Brust wütete“ (Dürrenmatt 1998d: 21). Enttäuscht, dass „dieses Wesen (...) ihn nicht liebte, wie ihn vorher alle geliebt hatten“ (Dürrenmatt 1998d: 21), fühlt er sich zurückgewiesen. Er stellt erstmals die Zuneigung seiner Spiegelbilder und des Mädchens in Frage. Auch wenn er nicht wirklich „denken konnte, zog doch alles als Bilder in seinem Geiste vorüber und nicht in Begriffen“ (Dürrenmatt 1998d: 21) – was ihn als Subjekt eines Bildungsprozesses grundsätzlich disqualifiziert –, so spürt er intuitiv, dass er bislang einer Illusion der Freundschaft aufgesessen ist. Seine scheinbar heile Welt bricht an diesem Punkt zusammen; sogar seine Abbilder, d.h. im Grunde er selbst, werden zu seinen Gegnern, er wird in eine existenzielle Isolation zurückgeworfen. Durch das Erscheinen der übrigen Jünglinge und Mädchen, die von den gläsernen Wänden des Labyrinths unendlich widergespiegelt werden, „kam es dem Stiermenschen vor – hätte er den Begriff gehabt –, die ganze Menschheit bräche über ihn herein, ihn zu vernichten“ (Dürrenmatt 1998d: 22). Ausgelöst durch den Angriff hält er diejenigen, die eigentlich ihm zum Opfer bestimmt sind, für seine Feinde:

Er fühlte sich bedroht, und um sich nicht zu fürchten, setzte er seiner Furcht den Stolz entgegen, den Stolz, Minotaurus zu sein, und was nicht Minotaurus war, war sein Feind. Nur die Minotauren hatten das Recht, im Labyrinth zu sein, in einer Welt, außer der es für ihn keine andere Welt gab (...). Der Haß kam über ihn, den das Tier gegen den Menschen hegt, von dem das Tier gezähmt, missbraucht, gejagt, geschlachtet, gefressen wird, der Urhaß, der in jedem Tier glimmt. (Dürrenmatt 1998d: 22-23)

Dürrenmatt rechtfertigt die Handlungen des Minotaurus, indem er die Ermordung der Jugendlichen nicht als Tat eines Monsters darstellt, in dessen Wesen das Töten liegt, sondern als Reaktion des Stiermenschen auf die an ihn herangetragene Gewalt deutet: „Die Gewalttaten des Minotaurus sind das Ergebnis einer Provokation, sie entstehen als Antwort auf die listig geplante Gewalttat des Jünglings“ (Craciun 2000: 295-296). Das Stierwesen wird rehabilitiert, da die durch den Angriff erregte Wut explizit als der legitime und instinktive Hass des Tieres gekennzeichnet wird, das sich gegen die menschlichen Aggressoren wendet, um sich zu verteidigen. Die gewaltsame Gegenwehr des Minotaurus findet – der Tageszeiten-Metaphorik entsprechend – im Mondschein statt (vgl. Dürrenmatt 1998d: 24) und wird vom Autor mit einer Vielzahl lautmalerischer Wörter als eine Szene entfesselter Wut dramatisiert:

Der Minotaurus griff an, stieß zu, in ein weiches Durcheinander von weißen Leibern, wühlte sich durch, stieß wieder zu, wälzte sich, trampelte herum, stapfte nieder, spießte auf, zerfetzte, schlug zu, zerschlitze, während es um ihn herum niederstürzte, hackte, knackte, knirschte, riß, schmatzte (...). Ohne Unterlaß zustoßend, riß der wütende Stiermensch im Menschendurcheinander und -übereinander Glieder aus, soff Blut, brach Knochen, wühlte in Bäuchen und Schößen. (Dürrenmatt 1998d: 24)

Diese Orgie der Gewalt erhält durch die Fülle von Verben eine atemlose Geschwindigkeit, die ein abruptes Ende findet: „Der Minotaurus war allein“ (Dürrenmatt 1998d: 25). Wie bereits in der Begegnung mit dem Mädchen steht am Ende des Aufeinandertreffens mit dem Minotaurus der Tod; während er jedoch das Mädchen unabsichtlich getötet hat, muss hier von einem bewussten Gewaltakt – wenn auch als Verteidigung – ausgegangen werden. Es ist ersichtlich, dass der „Übergang von einem Lebensalter zum anderen (...) als Übergang von einer Form der Gewalt zur anderen

dargestellt“ (Craciun 2000: 305) wird. Durch diese Wende vom ‚schuldig Unschuldigen‘ zum nunmehr ‚unschuldig Schuldigen‘ wird dem Minotaurus eine – im Tierischen begründete – (Teil-)Schuld zuerkannt. Wenn Friedrich Dürrenmatt an anderer Stelle den Menschen als einen „Raubaffen“ (Dürrenmatt 1998a: 512) charakterisiert, können die vom Minotaurus ausgeübten Grausamkeiten als Anspielung auf seine fortschreitende Vermenschlichung interpretiert werden. Diese kulturpessimistische Einschätzung sieht im Tier den unkultivierten und damit idealen, natürlichen Zustand, der beim Menschen durch Gewalt, Gier und das Bewusstsein des Todes verfremdet ist: „Der Mensch ist das Wesen mit dem Bewußtsein seiner Endlichkeit. Das Tier lebt in einem gewissen Sinne unendlich... Der Mensch ist das Tier mit der schlimmstmöglichen Wendung“ (Bloch 1980: 11).

Folge dieser ersten Begegnung mit Theseus und seinen Begleitern ist das Ende des naiven, arglosen Verhaltens des Minotaurus: Die Attacke des Menschen hat Misstrauen im Stiermenschen gesät, so dass dieser jetzt ebenso seine Spiegelbilder als potentielle Feinde wahrnimmt, „weil alles sein Feind war, was nicht er war“ (Dürrenmatt 1998d: 27). Damit hat sich seine Situation grundlegend gewandelt: Er findet sich aus der Rolle des Anführers bzw. Gottes der Minotauren in eine fundamentale Einsamkeit inmitten der Spiegelungen seiner selbst geworfen. Demgemäß erscheint ihm das Labyrinth als ein „Schattenlabyrinth“ (Dürrenmatt 1998d: 25), was die Bedrohlichkeit seiner Spiegelbilder für ihn kennzeichnet. Seine Wut richtet sich nun gegen seine Abbilder und somit implizit gegen sich selbst. Seine Aggression und seine Erkenntnis, abermals unfreiwillig aus einem paradiesischen Zustand – seinem „Weltall der Minotauren“ (Dürrenmatt 1998d: 27) – ausgestoßen worden zu sein, äußern sich in einem Trommeln gegen die Wände seines Gefängnisses. Parallel zu den Wendepunkte markierenden Tänzen wird das Trommeln als Abschluss einer Entwicklungsphase eingesetzt. Während aber die Tänze durch ihren gemeinschaftlichen Charakter zugleich Kommunikationsmittel mit einem Gegenüber sind, kann das rhythmische Trommeln als *Monolog* und Selbstauseinandersetzung des Minotaurus interpretiert werden:

Er trommelte seine Wut, er trommelte seine Gier zu zerstören, er trommelte seinen Wunsch sich zu rächen, er trommelte seine Lust zu töten, er trommelte seine Furcht, er trommelte seine Rebellion, er trommelte seine Selbstbehauptung. (Dürrenmatt 1998d: 27)

Letztlich führt ihn die Begegnung mit Theseus zur Einsicht der Unwirklichkeit seiner Abbilder (vgl. Dürrenmatt 1998d: 27). Die daraus resultierende Feststellung, dass er sich selbst in den Spiegeln gegenübersteht, die im Grunde eine Erkenntnis des eigenen Wesens ist, wird ihm zum Fluch:

Er versuchte zu flüchten, doch wohin er sich auch wandte, stets stand er sich selber gegenüber, er war eingemauert von sich selber, überall war er selbst, endlos war er selber, vom Labyrinth ins Unendliche widergespiegelt. (Dürrenmatt 1998d: 28)

Bedingt durch die Beschaffenheit des gläsernen Labyrinths kann er sich der Konfrontation nicht entziehen, er ist sich unablässig selbst ausgesetzt. Infolge diese permanente Selbst-Bespiegelung wächst im Minotaurus das Bewusstsein seiner Vereinzelung, als ein „Fühlen ohne Begreifen, als eine Erleuchtung ohne Erkennen, nicht als eine Menscheneinsicht durch Begriffe, sondern als eine Minotaureneinsicht durch Bilder und durch Gefühle“ (Dürrenmatt 1998d: 28):

Er spürte, daß es nicht viele Minotauren gab, sondern nur einen Minotaurus, daß es nur ein Wesen gab, wie er eines war, ein anderes nicht vor ihm und ein anderes nicht nach ihm, daß er der Vereinzelte war, der zugleich Aus- und Eingeschlossene, daß es seinetwegen das Labyrinth gab, und das nur, weil er geboren worden war, weil es ein Wesen wie ihn nicht geben durfte, der Grenze willen, die zwischen Tier und Mensch und Mensch und den Göttern gesetzt worden ist, damit die Welt in Ordnung bleibe und nicht zum Labyrinth werde und damit ins Chaos zurückfalle, aus dem sie entstanden war. (Dürrenmatt 1998d: 28)

Der Minotaurus erkennt sich als Wesen, das die Grenzen zwischen Tieren, Menschen und Göttern übertritt, da er durch seine Herkunft sowohl Tier als auch Mensch und Gott ist.

Wie bereits in der aus der Perspektive des Mädchens gestalteten Beschreibung ist es die Überschreitung der Grenze, die den Minotaurus zum Monster erklärt. Dass diese Einsicht in das Wesen seiner Existenz nicht als Bildung begriffen werden kann, wird durch die Klassifizierung eines *Fühlen ohne Begreifen*, als einer Minotaureneinsicht, explizit verdeutlicht. An den Entwicklungsprozess des Stiermenschen können demnach keine menschlichen Maßstäbe angelegt werden; sein geistiger Fortschritt basiert auf einem mehr instinktiven, emotionalen, mehr ahnenden denn wissenden Erleben. Konsequenterweise resultiert durch diese Erkenntnis kein bewusster Wunsch im Minotaurus; die in ihm aufkeimenden unbewussten Hoffnungen sind demgemäß in das Medium des Schlafs und Traums verlegt: So

träumte der Minotaurus, er sei ein Mensch. Er träumte von Sprache, er träumte von Brüderlichkeit, er träumte von Freundschaft, er träumte von Geborgenheit, er träumte von Liebe, von Nähe, von Wärme und wußte zugleich, wie er träumte, daß er ein Unwesen war, daß ihm nie die Sprache, nie die Brüderlichkeit, nie die Freundschaft, nie die Liebe, nie die Nähe, nie die Wärme zufallen würden, er träumte, wie die Menschen von Göttern träumen, mit der Traurigkeit des Menschen der Mensch, mit der Traurigkeit des Tieres der Minotaurus. (Dürrenmatt 1998d: 28-29)

Dürrenmatt legt an dieser Stelle eine Definition des Menschlichen vor: Sprache, Brüderlichkeit, Freundschaft, Geborgenheit, Liebe, Nähe und Wärme werden zu den idealen Attributen des Humanen, an denen der Minotaurus keinen Anteil hat. Doch die in der Ballade auftretenden Menschen sind in vielen Punkten geradezu *unmenschlich*, denn sie sind es, die die Gewalt, das Misstrauen und den Tod an den Minotaurus herangetragen haben. Dürrenmatts Bestimmung des Menschlichen erweist sich als Utopie, die als „Gedankenexperiment und Gedankenspiel“ (Müller 1989: 23) in den Traum als Ort des Irrealen verschoben ist. Indem der Mensch in seinen Träumen mit den Göttern verglichen wird, wird die utopische Dimension des Ideal-Menschlichen abermals deutlich. In Bezug zu dieser Idealität, die sich der Minotaurus von den Menschen erträumt, wird er selbst auf den Status des Tiers reduziert: Er träumt von ihnen *mit der Traurigkeit des Tieres*, das „unbewußt ein Mensch werden“ (Dürrenmatt 1998b: 91) will.

2.4 Der Faden im Laybrinth: Ariadne

Zu diesem Zeitpunkt tritt Ariadne, die Halbschwester des Stiermenschen und – unter Einbeziehung des Dionysosmythos – „Mistress of the Labyrinth“ (Herberger 1972: 98), in der Ballade in Erscheinung. Ebenso wie bei den antiken Autoren bleibt Ariadne auf ihre Rolle als „Randfigur im Minotaurus-Mythos“ (Tiemann 1992: 53) beschränkt: „Sie kam tanzend mit ihrem Wollknäuel, den sie abrollen ließ, und tanzend, fast zärtlich, wickelte sie das Ende des roten Fadens um seine Hörner, tanzte dem Faden nach wieder hinaus“ (Dürrenmatt 1998d: 29). Ebenso wie ihr Halbbruder bedient sich die weibliche *Kennerin* des Labyrinthes des dem Bauwerk eigenen Zeichensystems: Indem sie als tanzend dargestellt wird, rückt sie in direkte Beziehung zum Stiermenschen. Durch Ariadnes Auftreten mit dem sprichwörtlich gewordenen Faden, betont Dürrenmatt die menschliche Seite der Minostochter, während eine andere Variante des Mythos Ariadne in Verbindung zum Dionysosmythos setzt und als Göttin imaginiert: Dionysos habe die Tochter des Minos zu seiner Frau genommen und ihr als Brautgeschenk einen von „Hephaistos gefertigten Kranz aus Gold und indischen Edelsteinen“ (Tiemann 1992: 34-35), die so genannte Krone der Ariadne geschenkt. Diese Krone habe er später als Sternbild an den Himmel versetzt (vgl. Tiemann 1992: 99-100). Mit Hilfe dieses lichthaften Elements vermag die Göttin des Labyrinths in das Dunkel, die Unterwelt, hinab zu steigen. Der Schweizer Autor akzentuiert jedoch eine *rationalere* Sicht des Mythos. Durch die Restriktion Ariadnes auf einen menschlichen Status wird auch eine spezifisch menschliche Perspektive des Minotaurus realisiert: Der Stiermensch verbleibt zwar in der Rolle des Ausgestoßenen, aber erhält durch den familiären Bezug explizit humane Züge, welche seine

dominierende Deutung als Todesfiguration und mythisches Monster ein Stück weit suspendieren.

In Abweichung zu den gängigen Varianten des Mythos dient in der Minotaurus-Ballade der Faden der Ariadne nicht dazu, Theseus den Weg aus dem Labyrinth zu zeigen, sondern er weist ihm den Weg zum Minotaurus, d.h. den Weg hinein. Die Funktion des Fadens verschiebt sich daher von seiner Bedeutung des „rettenden Weges“ (Jaskolski 1994: 40) für Theseus zur Betonung der Vernichtung des Minotaurus sowie des Verrats Ariadnes. Nur durch den Faden kann der Minotaurus von Theseus im verwinkelten Labyrinth gefunden werden, er wird zur symbolischen „Blutspur“ (Dürrenmatt 1998d: 29), die den Mörder zu seinem Opfer führt. Die Verantwortung Ariadnes für den Tod ihres Halbbruders ist in der Dürrenmattschen Deutung des Minotaurus-Mythos durch die Akzentuierung ihres ‚fast zärtlichen‘ Umwickeln des Hornes mit dem Faden potenziert, da sie eine emotionale, innige Beziehung andeutet und so den Verrat um den Vertrauensbruch erweitert.

In seinen Reflexionen zum Labyrinth in *Der Winterkrieg in Tibet* begründet der Autor die negative Charakterisierung Ariadnes – die laut Brenner für eine positive Umdeutung ohnehin „kaum geeignet“ (Brenner 2000: 160) ist – mit Eifersucht (vgl. Dürrenmatt 1998b: 90). Diese erklärt der Autor – ebenso wie das unerklärliche Wohlwollen des Minos für seinen Stiefsohn – durch die Vorgeschichte, wonach Minos eventuell Vater des Minotaurus und so Ariadne die direkte Schwester des Stierwesens sein könnte:

Daß Minos seinen Stiefsohn nicht sehen wollte, ist begreiflich, daß er sich von Pasiphae nicht trennte, ebenfalls – nicht nur, weil sie eine Göttin und er nur ein Dreiviertelgott war, weshalb er wahrscheinlich die komplizierte Zeugung geduldet und finanziert hatte (Dädalus arbeitete schließlich nicht billig), vermutlich auch aus psychologischen Gründen: hatte doch des Minos Vater Zeus sich seiner Mutter Europa ebenfalls in der Gestalt eines Stiers genähert, worauf es durchaus hätte sein können, daß, falls Zeus sich damals im Liebeser nicht nur der Form, sondern auch den Chromosomen nach in einen Stier verwandelt hätte, dann Minos selbst als ein Minotaurus zur Welt gekommen wäre – vielleicht als ein umgekehrter: oben Mensch, unten Stier. Es könnte natürlich sein, daß Minos im geheimen der eigentliche Vater des Minotaurus war (was den Mendelschen Gesetzen nicht widersprechen würde), so daß Minos die Geschichte der naturalistischen Kuh entweder erfunden hätte oder die Bemühungen des heiligen bos primigenius vergeblich gewesen wären. (Dürrenmatt 1998b: 85-86)

Die von Dürrenmatt in seinen Reflexionen zum Mythos ausfabulierte familiäre Anbindung des Minotaurus imaginiert das Stierwesen als ordentlichen Teil des minoischen Königshauses. Minotaurus ist in diesen Überlegungen von der Schande einer widernatürlichen Geburt befreit; er ist vielmehr eine mögliche *Laune der Natur*, dessen tierische Gestalt durchaus Teil der genetischen Disposition der Familie ist.

2.5 Die finale Konfrontation: Die theseische List

Mit dem Erwachen des Minotaurus aus seinem Traum von Menschlichkeit beginnt die letzte Phase seiner Entwicklung, die in seinem Tod endet. Dem Minotaurus tritt abermals sein mythischer Antagonist Theseus gegenüber. Die Besonderheit der finalen Auseinandersetzung zwischen Theseus und dem Minotaurus, die in den meisten antiken Texten keine Beschreibung findet (vgl. Tiemann 1992: 43), besteht darin, dass sich Theseus dem Stiermenschen als seinesgleichen, d.h. in der Maske des Minotaurus nähert:

Minotaurus kann nur durch dieses große Trugbild des Minotaurus getötet werden, eben durch Theseus, der die Maske trägt und den Minotaurus täuscht. Der Einzelne findet seinen Freund im andern, der so aussieht wie er selbst. Und indem er ihn zum Freund macht, findet er seinen Tod. (Arnold 1996b: 178)

Indem der athenische Held den Minotaurus nur durch eine arglistige Täuschung besiegen kann, wird die Positivfigur Theseus zum Mörder und „emotionslosen Agenten der Macht“ (Janz 2007: 194), der Minotaurus hingegen zum Opfer. Auch wird die Gloriole des

Helden durch seine Namenlosigkeit von Dürrenmatt erschüttert; Theseus erscheint als geradezu exemplarischer Stellvertreter des gewaltsamen Menschen, dem keinerlei geschichtliche Bedeutung oder Individualität zufällt. Innerhalb dieser Mythosrealisierung hat er lediglich die Funktion des prototypischen Antagonisten inne, eine Rolle, die in der christlichen Tradition des Mythos zuvor dem Minotaurus zugeschrieben wurde.

Im Aufeinandertreffen der beiden hält der Stiermensch den maskierten Theseus zuerst für eines seiner Spiegelbilder, doch dann begreift er, „daß der andere Minotaurus ihm entgegenstritt, während er auf dem Boden lag“ (Dürrenmatt 1998d: 29). Es zeichnet sich bereits eine beträchtliche Entwicklung des Minotaurus seit dem Beginn der Ballade ab: Er hat sich selbst als Individuum erkannt und kann zwischen sich, seinen Spiegelbildern und anderen Wesen differenzieren. Mit verschiedenen Experimenten versucht er herauszufinden, ob sein Gegenüber lediglich sein Spiegelbild oder tatsächlich ein weiterer Minotaurus ist: „Der Minotaurus versuchte zu denken“ (Dürrenmatt 1998d: 30). Was sich in dieser Beweissuche niederschlägt, ist der Beginn logischen Denkens beim Minotaurus: Durch Austesten von Reaktionen und deren Interpretation auf Basis seiner Erfahrungen kann der Minotaurus systematisch klären, ob es sich um ein Spiegelbild handelt oder nicht. Als der Beweis erbracht ist, dass er einem zweiten Minotaurus gegenübersteht, äußert er sein Glück abermals in einem Tanz, in dem – abgesehen von der Sprache – alle Attribute des Menschlichen enthalten sind:

Er tanzte den Tanz der Brüderlichkeit, den Tanz der Freundschaft, den Tanz der Geborgenheit, den Tanz der Liebe, den Tanz der Nähe, den Tanz der Wärme. Er tanzte sein Glück, er tanzte seine Zweisamkeit, er tanzte seine Erlösung, er tanzte den Untergang des Labyrinths, das donnernde Versinken seiner Wände und Spiegel in der Erde, er tanzte die Freundschaft zwischen den Minotauern, Tieren, Menschen und Göttern. (Dürrenmatt 1998d: 31)

Minotaurus, der – von den Menschen enttäuscht – die Utopie seiner Errettung aus der existenziellen Isolation in diesem zweiten Minotaurus sieht, verspürt keine Furcht vor dem maskierten Theseus. Sein Streben nach Menschwerdung – das seine Entwicklung dominiert hatte – steht nun nicht länger im Fokus: Nicht die Integration in die menschliche Gesellschaft ist von Belang, sondern die Etablierung einer *Minotauern-Gemeinschaft* wird zum Ziel seiner Wünsche. Sein erneut vorurteilsfreies Zugehen wird vom Menschen jedoch mit Täuschung und Hinterlist beantwortet:

und als der Minotaurus in die geöffneten Arme des andern stürzte, im Vertrauen darauf, einen Freund gefunden zu haben, ein Wesen wie er (...), stieß der andere zu (...), und so sicher senkte der andere den Dolch in den Rücken, dass der Minotaurus schon tot war, als er zu Boden sank. (Dürrenmatt 1998d: 31-32)

Der Moment seiner Erlösung, der „Augenblick, in dem er all das empfindet, was er vorher nur geträumt hatte, ist der Moment seines Unterganges“ (Knapp 1993: 151). Die Ballade, die die Entwicklung des Minotaurus vom Tier, das ein Mensch sein wollte, zum Minotaurus, der sich seiner selbst bewusst ist und sein Dasein annehmen kann, gezeichnet hat, endet im Tod des Stiermenschen. Das „Abenteuer der Menschwerdung“ (Paganini 2004: 56) findet in einem Augenblick sein Ende, als es nicht mehr Ziel des Minotaurus war.

3. FAZIT

Die bisherigen Betrachtungen zusammenfassend kann konstatiert werden, dass Friedrich Dürrenmatt mit seiner Ballade *Minotaurus* eine Umwertung des Minotaurus-Mythos vorgenommen hat. Der ursprünglich im Schema des Entwicklungsromans implizierte Wunsch nach Vervollkommnung, das Verlangen des Minotaurus, ein Mensch zu werden, wird als erstrebenswertes Ziel durch das präsentierte Menschenbild negiert. Der Stiermensch, der von Beginn an nicht zur Menschwerdung prädestiniert war, entwickelt sich letztendlich innerhalb seiner – ihm gegebenen Möglichkeiten – zu einem bewussten Dasein als Minotaurus. Anstatt sich im erträumten Menschsein von seinem Wesen zu entfremden, findet

er sich in der scheinbaren Begegnung mit seinesgleichen selbst und erlangt so eine höhere Bewusstseinsstufe. Das Scheitern des anfänglichen Entwicklungsziels erweist sich als Voraussetzung einer gelingenden Selbstdefinition, in der sich der Minotaurus als das zu akzeptieren lernt, was er ist. Diese Erkenntnisstufe ist jedoch nicht von Dauer; sie wird gewaltsam von Theseus beendet, der den Minotaurus eben um dieses Daseins willen tötet. Der Text verschiebt infolgedessen die gängigen Wertungen des Mythos von der „ferocious creature“ (Matthews 1979: 18) Minotaurus und dem „sagenhaften Held“ (Fischer/Loxton 1998: 35) Theseus in Richtung einer mythoskritischen Umwertung der Werte. Durch die Schilderung des Mythos aus der Perspektive des Minotaurus „ist das Ungeheuer zur unwissend leidenden Kreatur geworden“ (Knapp 1993: 151), dessen einseitig negative Darstellung zugunsten einer grundlegenden Ambivalenz zwischen Tier und Mensch aufgegeben wurde:

Dürrenmatt zeichnete im Bild des Minotaurus den Menschen bewusst ambivalent: halb Mensch, halb Tier, zugleich aggressiv (...) und friedensfähig geworden durch Akkulturation, ein latentes Wesen, biologisch gesehen: ein gezähmtes Tier, und anthropologisch gesehen: ein entfesselter Mensch – Dürrenmatt sprach gern vom Raubaffen, der entschärft werden müsse. (Arnold 2003, S. 130)

Dieser ambivalenten, aber grundsätzlich positiven Wertung des Minotaurus steht eine theseus- und damit gesellschaftskritische Wertung des Menschen gegenüber. Das von Dürrenmatt herausgearbeitete humane Potential des Stiermenschen führt indes in der demonstrativen Konfrontation mit Theseus zur Entlarvung der menschlichen Bestialität. Der Mensch ist es, der Gewalt, Angst und Tod in die Welt des Minotaurus hinein trägt. Sein Verhalten gegenüber dem Minotaurus, der seinem Gegenüber stets friedvoll begegnet, ist geprägt von Hinterlist, Täuschung und Aggression und so erscheint er mehr als ein *Raubtier* als das eigentliche Tier der Ballade. In seiner Bearbeitung des Minotaurus-Mythos hat Dürrenmatt nicht nur eine Neudeutung des antiken Mythos, sondern darüber hinaus eine kultur- und gesellschaftskritische Lesart vorgelegt.

BIBLIOGRAFIE

- Altwegg, Jürg (1998). „Das Monstrum als Symbol der Vereinzelung“, in Daniel Keel (ed), *Über Friedrich Dürrenmatt*. Zürich: Diogenes: 341-382.
- Andresen, Karen (2004). „Der Mensch ein Tier, das Tier ein Mensch? Reflexionen zu *Minotaurus. Eine Ballade* von Friedrich Dürrenmatt“, *Revista de Filologia Alemana* 12: 99-109.
- Arnold, Heinz Ludwig (1996a). *Friedrich Dürrenmatt – Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980*. Zürich: Diogenes.
- Arnold, Heinz Ludwig (1996b). *Friedrich Dürrenmatt – Dramaturgie des Denkens. Gespräche 1988-1990*. Zürich: Diogenes.
- Arnold, Heinz Ludwig (1998). „Theater als Abbild einer labyrinthischen Welt“, in Daniel Keel (ed), *Über Friedrich Dürrenmatt*. Zürich: Diogenes: 80-100.
- Arnold, Heinz Ludwig (2003). „Frieden und Krieg. Friedrich Dürrenmatts Passion“, in Heinz Ludwig Arnold (ed), *Text + Kritik 50/51: Friedrich Dürrenmatt*. 3a ed. München: edition text + kritik: 129-150.
- Bloch, Peter André (1980). „Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt zum Thema ‚Bild und Gedanke‘ in Neuenburg 18. Februar 1980“, in Günter Schnitzler (ed), *Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag*. München: Fink Verlag: 9-20.
- Brenner, Stephan (2000). *Ariadne in Vergangenheit und Gegenwart. Beiträge zur Rezeption eines antiken Mythos und dessen Umsetzung im altsprachlichen Unterricht*. Berlin: Humboldt-Universität (Diss.).

- Burrichter, Brigitte (2003). *Erzählte Labyrinth und labyrinthisches Erzählen. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- Candolini, Gernot (1999). *Das geheimnisvolle Labyrinth. Mythos und Geschichte eines Menschheitssymbols*. Augsburg: Pattloch.
- Craciun, Ioana (2000). *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Niemeyer.
- Dürrenmatt, Friedrich (1992). *Gedankenfuge*. Zürich: Diogenes.
- Dürrenmatt, Friedrich (1998a). *Achterloo*. Zürich: Diogenes.
- Dürrenmatt, Friedrich (1998b). “Der Winterkrieg in Tibet”, in Friedrich Dürrenmatt (ed), *Labyrinth. Turmbau. Stoffe I-IX*. Zürich: Diogenes: 9-205.
- Dürrenmatt, Friedrich (1998c). “Midas oder Die schwarze Leinwand”, in Friedrich Dürrenmatt (ed), *Minotaurus. Eine Ballade. Der Auftrag. Novelle. Midas oder Die schwarze Leinwand*. Zürich: Diogenes: 131-192.
- Dürrenmatt, Friedrich (1998d). “Minotaurus. Eine Ballade”, in Friedrich Dürrenmatt (ed), *Minotaurus. Eine Ballade. Der Auftrag. Novelle. Midas oder Die schwarze Leinwand*. Zürich: Diogenes: 11-32.
- Dürrenmatt, Friedrich (1998e): “Prometheus. Dramaturgie eines Rebellen”, in Friedrich Dürrenmatt (ed), *Gedankenfuge*. Zürich: Diogenes: 7-42.
- Esselborn-Krumbiegel, Helga (1983). *Der ‚Held‘ im Roman. Formen des deutschen Entwicklungsromans im frühen 20. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fischer, Adrian, Howard Loxton (eds.), (1998). *Geheimnis des Labyrinths. Ein interaktiver Führer zu den faszinierendsten Labyrinthen der Welt*. Aarau: AT-Verlag.
- Gasser, Peter (2004). “Dramaturgie und Mythos. Zur Darstellbarkeit des Grotesken in Dürrenmatts Spätwerk”, in Jürgen Söring y Annette Mingels (eds.), *Dürrenmatt im Zentrum. 7. Internationales Neuenburger Kolloquium 2000*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern: Peter Lang: 191-209.
- Gutjahr, Ortrud (2007). *Einführung in den Bildungsroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Herberger, Charles F. (1972). *The thread of Ariadne: The labyrinth of the Calendar of Minos*. New York: Philos Library.
- Jacobs, Jürgen (1989). *Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. München: Beck.
- Jambor, Jan (1997). “Labyrinth, Spiegel, Tanz – drei zentrale Bilder in Dürrenmatts *Minotaurus*”, *Brücken* 5: 293-317.
- Janz, Rolf-Peter (2007). “Umwege und Abschweifungen. Schreibweisen in der literarischen Moderne (Robert Walser, Friedrich Dürrenmatt)”, in Hans Richard Brittnacher y Rolf-Peter Janz (eds.), *Labyrinth und Spiel. Umdeutungen eines Mythos*. Göttingen: Wallstein Verlag: 182-194.
- Jaskolski, Helmut (1994). *Das Labyrinth. Symbol für Angst, Wiedergeburt und Befreiung*. Stuttgart: Kreuz.
- Kerényi, Karl (1950). *Labyrinth-Studien. Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee. Mit 30 Abbildungen*. 2^a ed. Zürich: Rhein-Verlag.

- Kern, Hermann (1982). *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*. München: Prestel.
- Knapp, Gerhard P. (1993). *Friedrich Dürrenmatt*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Kreuzer, Franz (1986). *Die Welt als Labyrinth. Ein Gespräch mit Franz Kreuzer*. Zürich: Diogenes.
- Laufhütte, Hartmut (1992). "Ballade", in Walther Killy (ed), *Literaturlexikon: Begriffe Realien, Methoden*; Bd.13. 2^a ed. Gütersloh, München: Bertelsmann Lexikon Verlag: 73-76.
- Lee, Nae-Keum (1993). *Friedrich Dürrenmatts Konzeption des Zufalls unter besonderer Berücksichtigung der ‚Physiker‘*. Marburg: Univ. Diss.
- Matthews, W. H. (1979). *Mazes and Labyrinths. Their history and development*. New York: Dover Publications.
- Müller, Götz (1989). *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler.
- Paganini, Claudia (2004). *Das Scheitern im Werk von Friedrich Dürrenmatt. „Ich bin verschont geblieben, aber ich beschreibe den Untergang.“*. Hamburg: Dr. Kovac.
- Schweickle, Irmgard (1990a). "Bildungsroman", in Günther y Irmgard Schweickle (eds.), *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*. 2^a ed. Stuttgart: Metzler: 55.
- Schweickle, Irmgard (1990b). "Entwicklungsroman", in Günther y Irmgard Schweickle (eds.), *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*. 2^a ed. Stuttgart: Metzler: 125.
- Schwinger, Christian (1989). "Ernst und J.L. Borges / Fr. Dürrenmatt: Das Tragische und das Labyrinth", in Christian Schwinger (ed), *Paul Ernst und moderne Dichter. Vier Aufsätze*. Göttingen: Verlag Graphikum: 7-17.
- Selbmann, Rolf (1994). *Der deutsche Bildungsroman*. 2^a ed. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Siganos, André (1993). *Le Minotaure et son mythe*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Tiefenbacher, Herbert (1982). *Textstrukturen des Entwicklungs- und Bildungsromans. Zur Handlungs- und Erzählstruktur ausgewählter Romane zwischen Naturalismus und Erstem Weltkrieg*. Königstein/Taunus: Forum Academicum.
- Tiemann, Ingeborg (1992). *Die Deutung des Minotaurus von den ältesten Quellen bis zum frühen Mittelalter*. Utrecht: Univ. Diss.
- Vöhler, Martin (2007). "Labyrinth und Tanz im Theseusmythos", in Hans Richard Brittnacher y Rolf-Peter Janz (eds.), *Labyrinth und Spiel. Umdeutungen eines Mythos*. Göttingen: Wallstein Verlag: 19-35.
- von Wilpert (2001a). "Ballade", in Gero von Wilpert (ed), *Sachwörterbuch der Literatur*. 8^a ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag: 66-68.
- von Wilpert, Gero (2001b). "Entwicklungsroman", in Gero von Wilpert (ed), *Sachwörterbuch der Literatur*. 8^a ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag: 215.