

INTERNATIONAL

EDITION

The

SITUA-
TION-
IST 4.



Times



901

800

Index:

Nonorientable surfaces

Letter and Ipotesi e Elementi di Topologia del Labirinto

Spirale et Labyrinthe

Le Labyrinthe de Cauchy

Labyrinthe (from: »Anschauliche Topologie-Oldenburg Verlag, München.)

Les Labyrinthes

Labyrinthes de la Préhistoire en Patagonie

Labyrinthian Clarity

Eine Finnische Knäuelmythe

Loke's Gesang

Völundarhus

Dessin sur le sable de Maicollo et autres îles des Nouvelles Hébrides

Trojaspiel und Kranichtanz

Extract of literature found on the subject »An Egyptian Tarot«

Das Himmel und Höllespiel (from: Archetyp und Tierkreis, Basel.)

Taupière et Cholos d'Epidaure

Umwege führen zum Mittelpunkt (from: Die Welt als Labyrinth, München.)

An Imperial Message

La dialectique de la durée

Le Labyrinthe (from: La terre et les reveries du repos.)

From: Walking Rocks (Ulysses)

A seeker of Labyrinths

Labyrinth Project

Brief aus Zagreb (German and Dutch)

»Labyrinth« – eine Art Opera

Music

Text

Foto's for Film

Decor

Dance

Regie

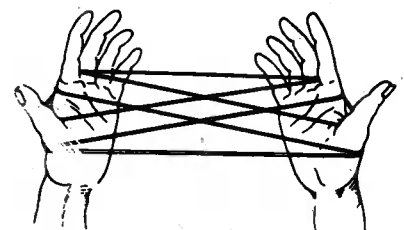
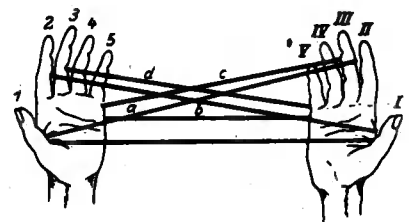
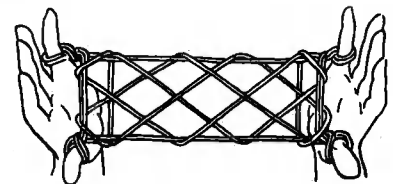
Translation from Dutch

- Prof. Lech Tomaszewski 3-8
- P. Simondo 9-11
- M. Bucaille 12-16
- M. Bucaille 17-19
- Prof. Dr. W. Lietzmann 20, 70-72
- Dr. H. L. C. Jaffé 23-28
- M. Bucaille 55-58
- Aldo Van Eyck 79-85
- Kalevalla 92-94
- Färör-song 92-94
- Edda 98
- M. Bucaille 99-110
- Prof. Lars-Ivar Ringbom 112-114
- H. C. Doets 117-121
- Julius Schwabe 125
- M. Bucaille 140-141
- G. R. Hocke 153-154
- F. Kafka 155
- Gaston Bachelard
- Gaston Bachelard 155-156
- James Joyce 157
- Eduard Mazman 158-160
- Gordon Fazakerley 163-164
- Peter Schat 169
- 169-175
- Peter Schat
- Lodewijk de Boer
- Albert Seelen
- Gerard van den Eerenbeemt
- Rudi van Dantzig
- Kees van Iersel
- E. Meter Plant



1A

2A



The following Article has been sent to use by Prof. Tomaszewski, Warsaw, after our last issue. We print this Article as in our view it makes the problem of Topolgy more Excessable, Opening up the Situological Poursuit in a more Genneral Way.

EDITOR.



Nonorientable Surfaces.

In contradistinction to the other numerous of mathematics branches whose results are willingly adopted by modern art and technique, topology is but seldom utilized. The reason of this fact is the difficulty in projective representations of the subjects of its considerations, as well as the lack of interest in such representations of mathematicians who usually satisfy themselves with purely abstract speculation.

The set of classic geometry structures has become sufficiently common in the material forms applied by nature and man and involves a quite comprehensible desire to search after a new catalogue of loans.

It is on the way of such researches that one encounters topology with its untrivial geometric structures developed thanks to posits other than those classic ones.

Sculptures were the first to make out that these new forms are well worth cognition and application; modern architecture but begins to find interest in them. The treatise has been divided into two parts, the first is a popular representation of some selected problems of topology and the second a tentative of their practical applications.

The first part includes some geometric aspects of this branch of mathematics, the analytical problems being omitted.

Topology considers superficial structures susceptible to continuous transformations with easily change their form, the most interesting geometric properties common to all the phases of modification being also studied.

Assumed is an abstract material of ideal deformability which can be deformed, disruption and gluing being excepted.

A flat figure A /Dwg./1. is subjected to topological transformation into figure A', the material remaining undisrupted and no points p' of the figure A' corresponding to more than one point p of the previous form.

On the other hand, when changing the form, the material may be cut and then assembled precisely in the same place. In this way a topological transformation is a more general operation than the usual deformation, the node a /Dwg./1. cannot be brought to the form of the node b without dividing the line.

The above posits lead to a rich and diversified modification of form; the square passes into an optional flat figure or an open surface with one edge, each convex polyhedron can adopt the form of a closed sphere, etc.

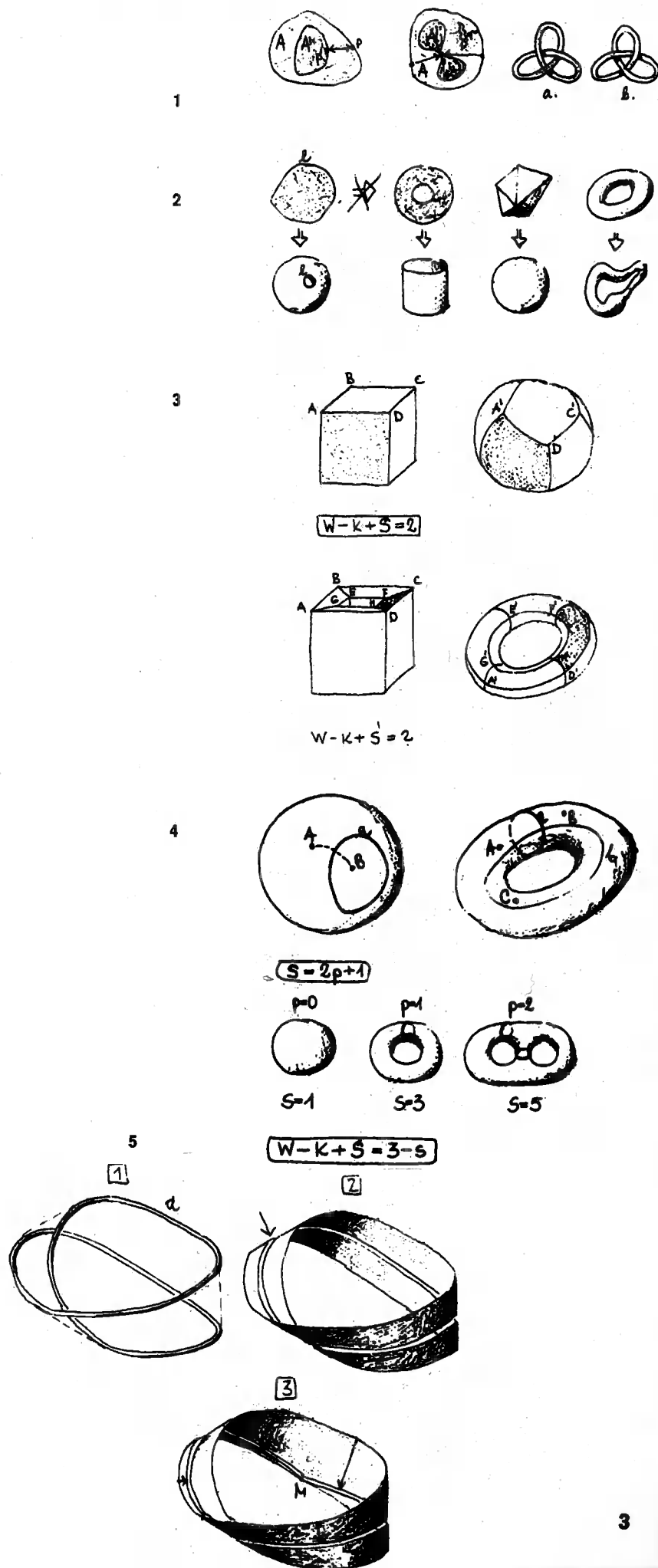
For the purpose of classification, topologically equivalent are called those groups of figures which are obtained by reciprocal transformations. Here are a few examples of the groups represented by two figures arranged in columns /Dwg. 2.

It is easy to note that the same figures considered horizontally are not equivalent.

The implied transformations will bring the flat ring / second group in dwg.2/ into a cylinder but to obtain a flat figure with one edge or a closed polyhedron is not possible.

Having carried out the classification, next are studied geometric properties, called topological properties, constant for all the shapes of the forms in the selected group.

Since metric and projective features are changed during transformations, constant relations can be searched in quantitative dependences.



The above quoted dependence has proved to be valid also for the points, lines and parts of the transformed surface which correspond to the vertices, edges and faces of the primary polyhedron, hence it describes one of the topological properties.

The first of this category /Dwg.3/, with one excision, is topologically equivalent to the torus and further ones to round cracknels with one or more holes.

Knowledge of the cohesion grade allows to solve the Euler's formula for all the surfaces under consideration / formula in dwg.4/.

The starting point of the argumentation is an excellent example of the creative logical inspirations which precede intuitional cognition.

The existence of geometric structures composed of parts of the same surfaces or planes, but in spite of this, as a whole, nonorientable, comes as surprise to our spacial imagination.

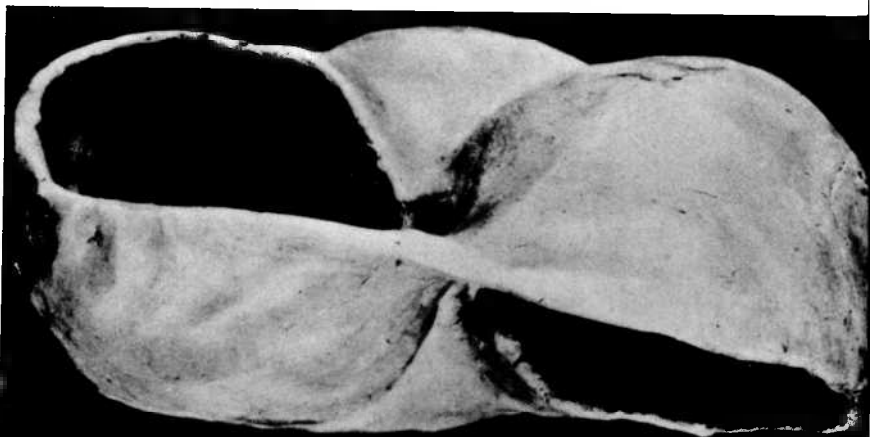
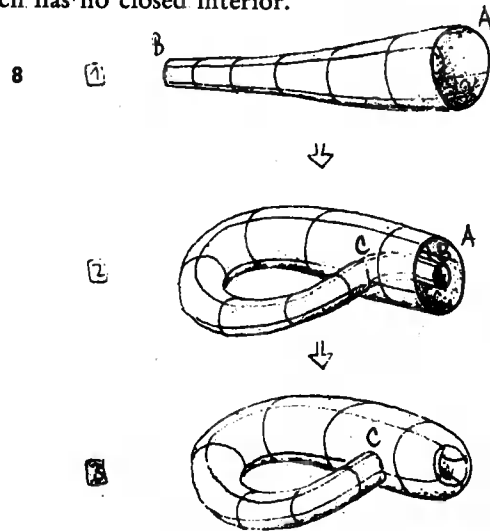
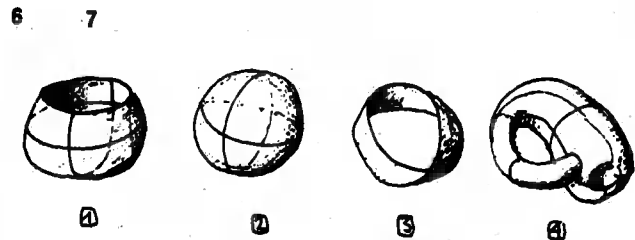
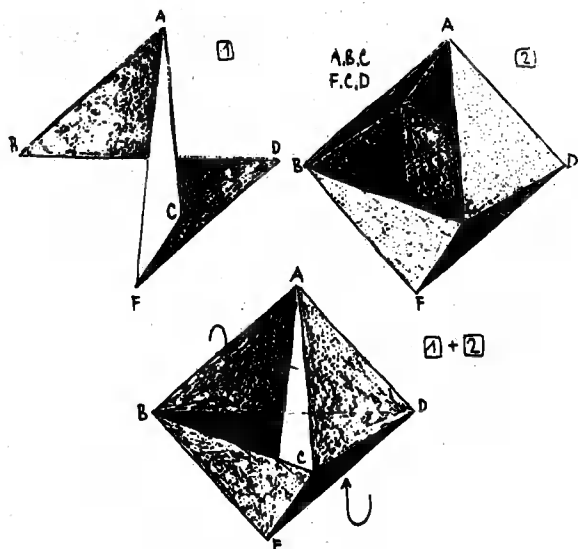
A topologically equivalent polyhedron /Dwg.6/ consist of six faces of the regular octahedron and a part of its diagonal planes.

Flat and superficial forms of transformations of a Möbius strip /Phot. 9/ belong to the category of open nonorientable surfaces with the lowest number of edges.

When we accept the properties of orientability and openness as a base of the classification, the discussed category occupies third place /Dwg.7/ after the varieties of orientable surfaces open /1/ and closed /2/. A search after the next possible category of nonorientable forms which at the same time are closed /4/ results from the very habit of consistency.

The said properties are met by the so called Klein bottle /Dwg.8, Phot. 10; the phases of its construction are as follows: narrowed tube bends and intersects itself along the line C and then comes outside and connects at the both eds.

Obtained is an edgeless nonorientable geometric structure which has no closed interior.



The constructions of similar is possible thanks to a new property – not encountered in the regular geometry – selfintersection.

It is assumed theoretically that surfaces do not lose their continuity on their intersection lines, the said lines are not regarded as edges, else there would meet in them more than two faces and the definition of polyhedrons would be harmed. For practical purposes there is no obstacle to number the discussed structures among spacial polyhedrons on whose edges there meet sometimes more than two faces, what allows to remove parts of the surface bounded by the intersection lines / e.g. line C in dwg.8/.

The same category includes among others, the Boy surface /Dwg.12 of three intersection lines tangent in one point; it consists of three equal branches /Dwg.11/ each of them having an edge along which it connects without intersection /b/, a line along which it is intersected /d/ and a line along which it itself intersects the adjacent branch /f/.

The diagrammatic representation of the Boy surface / in the middle of dwg.11/ has served the author as a starting point for pursuits to apply structural combinatorics for the construction of new nonorientable forms.

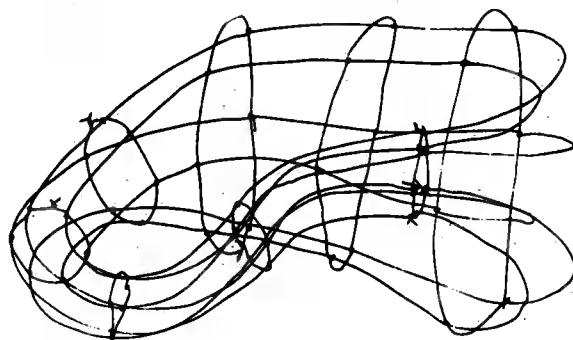
In the diagram of two-arm branches /Dwg.13/, to which the Boy surface is reduced, it is impossible to construct a continuous form without a starting point K which would correspond to the joints without intersecting / edges a, b, c in dwg.11/.

The search after continuous surfaces have resulted in the use of three-arm branches /Dwg.14/.

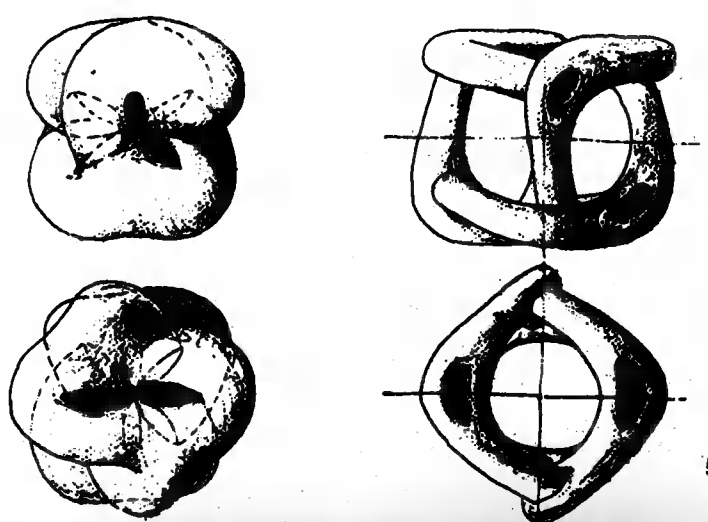
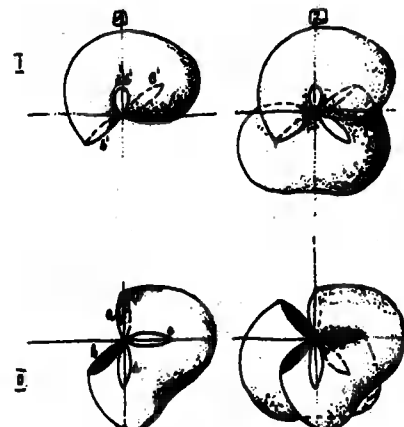
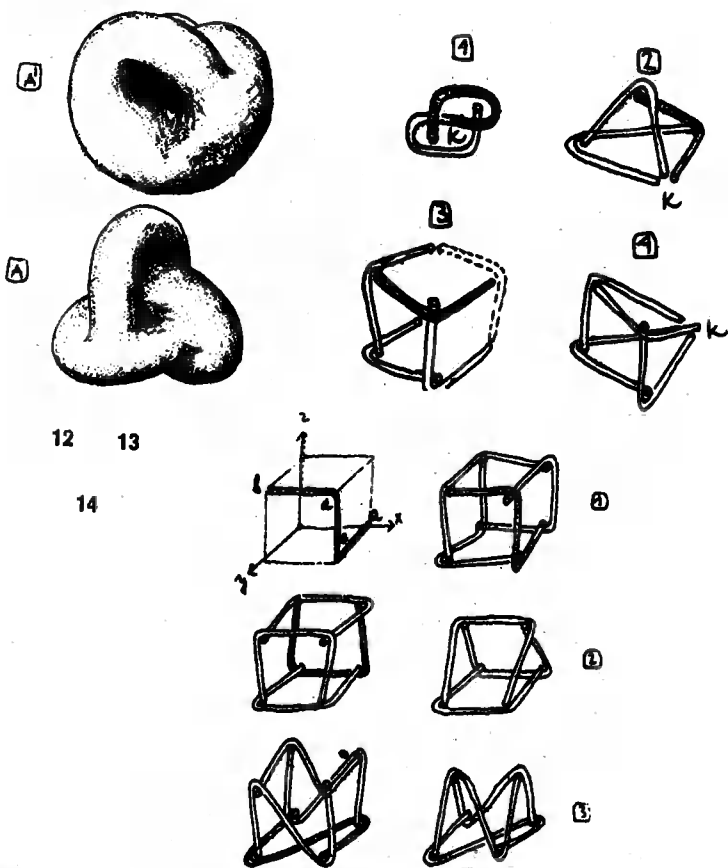
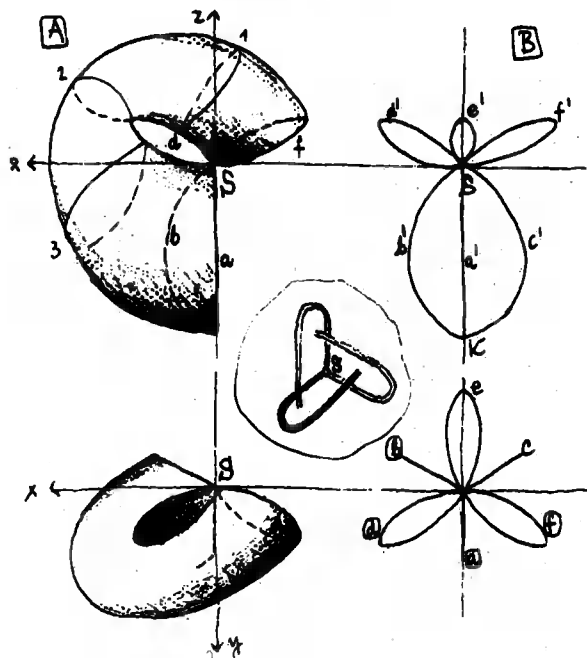
The form composed of them have neither beginning nor end, all the joints are always the lines of reciprocal intersection, thus a complete structural continuity has been obtained.

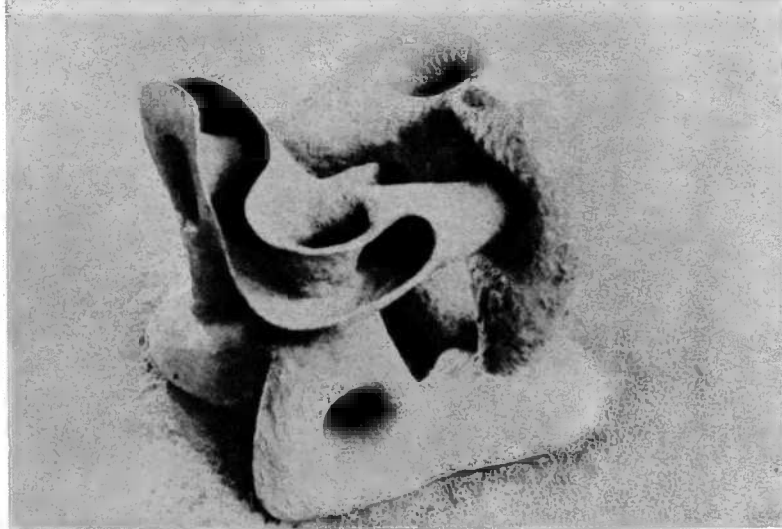
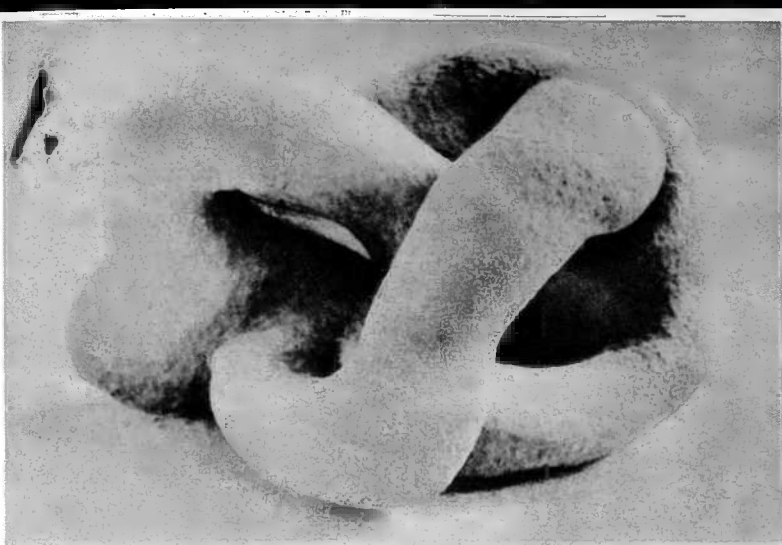
One of the represented diagrammatic schemes /Dwg.14/ corresponds to a surface of eight intersection lines, the surface being composed of four branches which lie on the edges of a cube.

Two examples are shown, viz. when the intersection



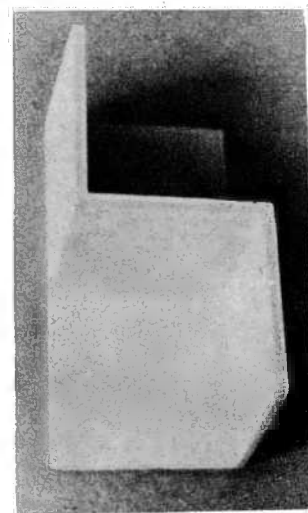
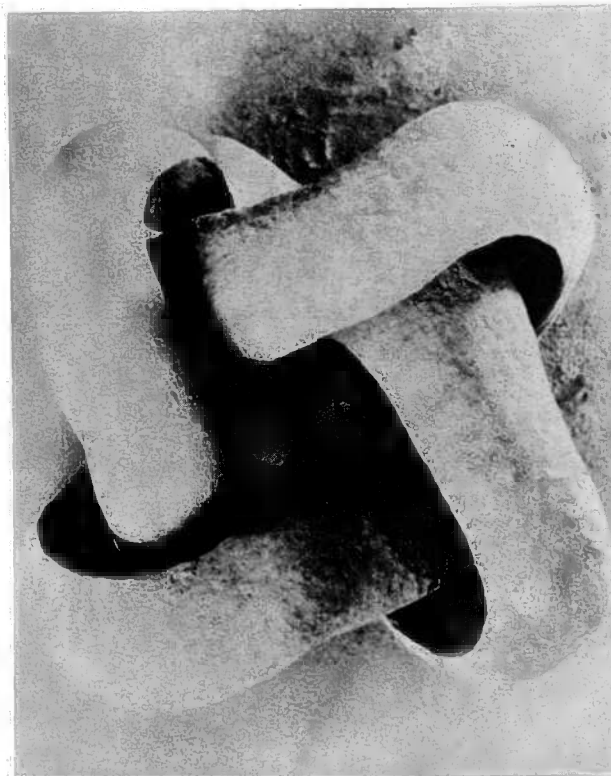
10 11





lines are tangent in one point /Dwg.15 and 16, Phot. 18/ and without that condition /Dwg.17, Phot. 19.

1. Conditions of topological transformations.
2. Classification examples of the figures topologically equivalent.
3. Topological transformations of a convex polyhedron and prismatic block; Euler's formula for convex polyhedrons.
4. Surface cohesion grade; generalization of the Euler's formula.
5. Some properties of the Möbius strip.
6. Flat form of a Möbius strip; disassembly into component parts.
7. Classification of the surface: /1/ orientable open; /2/ orientable closed, /3/ nonorientable open, /4/ nonorientable closed.
8. Klein bottle; three phases of construction.
11. Boy surface; one of the component branches; in two projections /A/, intersection lines d, e, f and joint edges a, b, c; in two projections /B/. General diagram of the assembly of three branches.
12. Boy surface; top view /A/ and side view /A/.
18. Structural diagrams of a surface with two-arm branches; Boy surface diagram /2/; other examples of discontinuous schemes /3/ and /4/.
14. Structural diagram of continuous surfaces with three-arm branches.
15. Surfaces composed of four three-arm branches, eight intersection lines tangent in one point, according to diagram No. 1 in dwg.14, single branch /1/ and scheme of two branches, in two projections.
16. A surface composed of four three-arm branches, eight intersection lines tangent in one point; top view and side view.
17. A surface composed of four three-arm branches without tangency of the intersection line in one point; top view and side view.
9. Superficial transformation of a Möbius strip, model.
10. Klein bottle, wire model.
18. Surface composed of four three-arm branches with tangency of the intersection line in one point; ceramic clay, author's study work at the Department of Art and Research, Warsaw Academy of Fine Arts, 1962. Phot. by Z. Kapuscik.
19. Form based on the surface composed of four branches without tangency of the intersection lines; ceramic clay, author's study work at the Department of Art and Research, Warsaw Academy of Fine Arts, 1962.

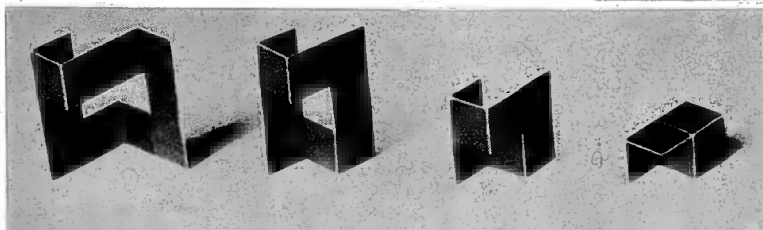


20

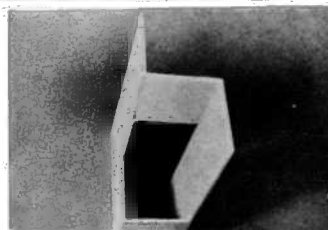
22

23

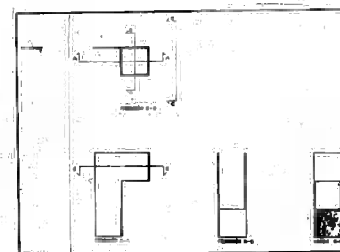
24



25



21



The particular properties of nonorientable surfaces fully justify both the theoretical interest and desire to apply them for practical purposes.

The theoretical interest in nonorientable surfaces aroused already at the initial mathematical posits because the introduction of the transformation condition of the material into the world of abstract rigid geometrical forms means a qualitative change of the said material. New starting posits usually lead to new results.

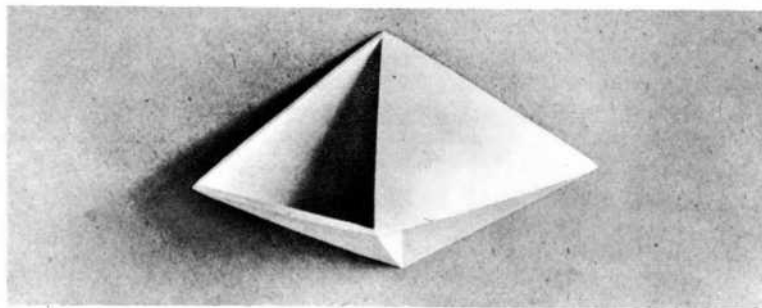
Really, in its study of the transformability of forms, topology arrives to nonorientable surfaces. From our point of view the discovery of the property of non-orientability is the highest achievement because it inspires new categories of surfaces.

Everything that contributes to the extension and enrichment of geometry as a science which describes the construction of form is, certainly, most desirable. Moreover, topological transformations, through the operation mechanics itself are connected with the transformability of structural forms. A continuous deformation of a surface is, of course, one of the more interesting forms of transformability, hence the importance of topology in the development of bio-technics.

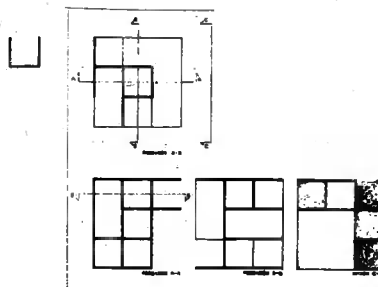
There exists a very interesting climate about topology; the first discoveries connected with the effort to surmount the acknowledged intuitional truths, high requirements in respect of special imagination, and finally its irrationality.

They say that up to now there have been found no natural forms corresponding to closed nonorientable surfaces, or may be it is even unbecoming to suspect the reasonable nature of creating surfaces which have no interior, enclose nothing and protect against nothing.

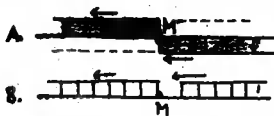
Such observations in equal measure intrigue and hamper practical thinking which has to be initiated. Until quite lately, when after a lecture on topology inaugurating a new academic year at the Warsaw Technical University the debates tried frigidly to discover some practical values in topology, the lecturer denied any feasibility of its application.



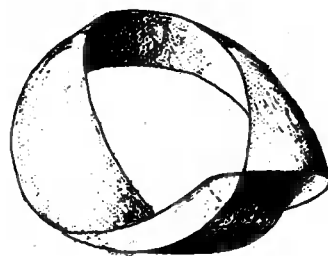
26



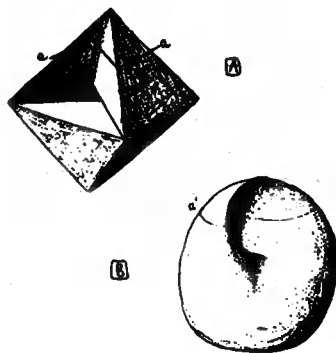
28



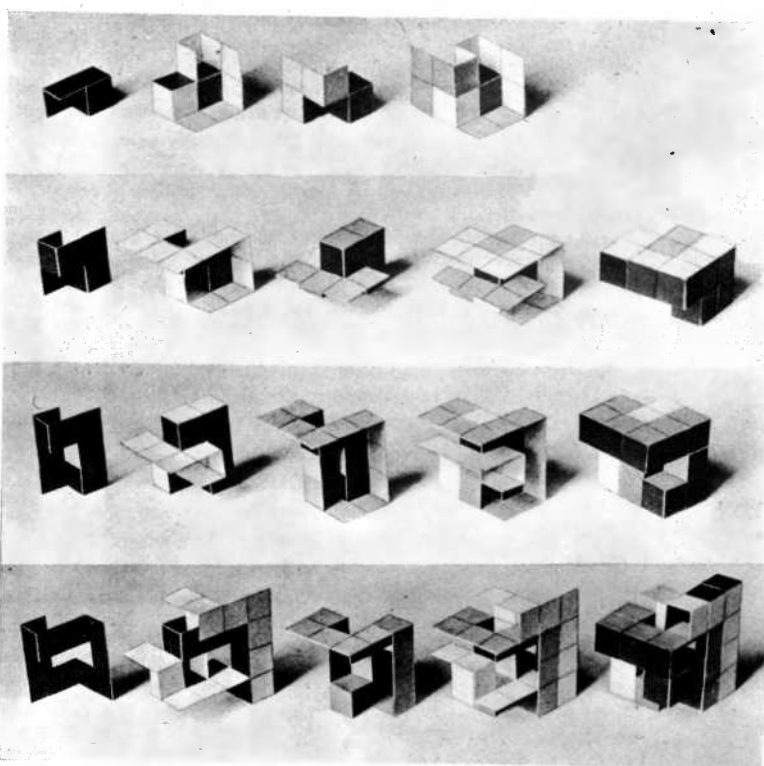
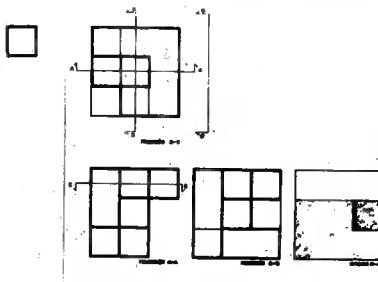
29



30



31



27

Of course, much has been changed since that time, in particular as regards the utilization of the analytical considerations of topology, what still cannot be said about its geometrical aspect.

The few sculptural duplicatings of elementar non-orientable forms contribute but little to carry things ahead.

The practical utilization of nonorientable surfaces for shaping new achitectural or industrial forms necessitates a deeper knowledge and spread of the geometry of these surfaces, as well as discovery of their functional content.

For this very reason the presented below author's pursuits in this subject ¹⁾ lead in two directions.

The first direction covers the composition of closed nonorientable surfaces on the base of structural combinatorial analysis. The goal set did not exceed the study of purely geometrical features of the available structures. The examples from the first part of the treatise show the developed on this way possibilities to increase the catalogue of surfaces.

The search after functional values, which are the aim of the second direction of the pursuits have lead to some abstract examples, it is yet too early for a synthesis.

Nonorientability expresses an ideal continuity, which in case of open surfaces brings some practical profit. When we consider the manner of by-passing, for a two-sided cylinder exist two independent ways which are of the same length and lie on its interior and exterior side and their linking necessitates passing its edge or cutting through it. With the use of the same amount of material we receive for a nonorientable strip one continuous way which is equal in length to the both previous ones.

A nonorientable strip cannot be the motion band of spectatores, however, when used as a background it allows of interesting special exposition of subjects.

Furthermore, there occurs an interesting feature, viz. it is impossible to cover the strip with two different colours without a borderline because nonorientability involves monochromatism and homeomorphy.

As an examples has been chosen a nonorientable rectangular arrangement strip composed of equal square modules; nine squares suffice to construct a counterpart of the Möbius strip /Phot. ²², dwg. ²³.

In the illustrated fragment of the combinatorial sequence of forms /Phot. ²⁴/, the addition of modules leads to an unlimited number of arrangements, and their subtraction defines the bottom limit of these possibilities.

The smallest form /Phot. ²⁵/ consists of five squares. When instead of a square wa adopt a triangle as a structural module, this will lead us to the smallest nonorientable surface possible /Phot. ²⁶/.

Other combinatorial consideration consisted in the building on of the modules to the edges of the selected type of forms according to the sequence shown in drawing 30, thus the strips of the following section have been obtained:  /Phot. ²⁷, dwg. ²⁸.

Assembly of the elements along the edge of the strip, starting point M /Dwg. ²⁹ A/, leads after passing its length to the starting point at the foot and it is not till the way is repeated that it closes the sequence. For a two-sided cylinder strip exist two independent ways of bulding on, viz. interior and exterior, each of them being closed after passing its one length /Dwg. ²⁹ B/.

The above quoted combinatorial experience have a cognitive character.

Still another abstracted example of application as occurred; the top parts of the transformations of the Möbius strip /Dwg. ³⁰/, intersected by the lines a or a', can serve as the forms of the covers of skylights with bidirectional inlet of light.

^{1/} The title of this article corresponds to the subject of the study carried out in cooperation with Mrs. V. Damiecka at the Warsaw Academy of Fine Arts during 1961-1962.

At the beginning of the research of the practical properties of closed nonorientable surfaces lies the theoretical relation with the problem of the intersection of the interior the form with its exterior based on the fact that this type of surfaces virtually have no closed interior.

When we rehard the elements of a nonorientable surface as complet disks and extract the interiors by means of translucent screens, we obtain intersting forms of continuous connection with the environment.

In comparison with the common forms of similar destination an additional new feature is here the nonorientability of the enclosure.

The example can be arrived at through continuation of the building on of the edges of the strips up to the form of closed box sections /Dwg. ³¹/, or in the way of using square modules for the construction of closed elementar surfaces, e. g. Klein surface.

In the description of the attempts a special emphasize has been laid on the method of procedure whose application allows to hope for a wider cognition of the subject.

Description of the photographs.

20. Form constructed on a surface of two tangent intersection lines; ceramic clay; author's work. Phot. by A. Wroblewski.
21. Form constructed on a surface of eight tangent intersection lines; ceramic clay; author's work. Phot. by A. Wroblewski.
22. Möbius strip composed of nine square modules; gypsum model. Phot. by A. Wroblewski.
24. Combinatorial sequence of nonorientable strips composed of square modules; the second from right according to Phot. ²² is the base of the sequence. Phot. by A. Wroblewski.
25. The smallest nonorientable form composed of five square modules; gypsum model. Phot. by A. Wroblewski.
26. The smallest nonorientable form possible composed of five triangular modules; a gypsum model. Phot. by A. Wroblewski.
27. Combinatorial sequence of strips according to Phot. ²²/marked dark/ with the build on square modules on the edges. Phot. by A. Wroblewski.
23. Möbius strip constructed of nine square modules; projections and cross-sections.
28. Building on of square modules to the edge of the strip according to dwg. 23, cross-section, projections and cross-sections.
29. Erection of elements on the surface of a Möbius strip - the surface constructed on this principle - nonorientable collar.
30. Flat and surface transformations of a Möbius as a basis of shaping of skylights with bidirectional inlet of light.
31. Building on of square modules to the edge of the strip according to drawing 23, leading to closed box section; projections and cross-sections.

IPOTESI E ELEMENTI DI TOPOLOGIA DEL LABIRINTO - P. SIMONDO

Assumiamo come punto di partenza il fatto che un labirinto generico abbia un ingresso e una uscita e fra questi due estremi una serie di percorsi le cui tracce non siano delle geodetiche ma delle curve qualsiasi dotate o meno di singolarità. Il problema è pertanto quello di orientarsi in una situazione disorientante rispetto a un percorso privilegiato da compiere; si può anticipare che la traccia del percorso privilegiato sarà per lo meno priva di nodi anzi sarà l'unica ad esserlo. Il numero delle tracce, fra le infinite curve possibili su una superficie topologica qualsiasi sarà determinato dalla struttura del labirinto, cioè dalle sue frontiere, e da tutte le trasformazioni topologiche del labirinto che siano rappresentazioni del labirinto su se stesso del tipo delle deformazioni; il numero dei percorsi è infinito. Per ciò che riguarda le frontiere, o elementi disorientanti, non è necessario fare ipotesi sulla loro natura, è sufficiente considerare come frontiera un ostacolo qualsiasi che fa cambiare direzione a un vettore orientato qualsiasi che si sposta con continuità; lo spostamento ubbidisce a due leggi: 1° il vettore tende sempre all'uscita; 2° la direzione è inoltre determinata dai punti prefissati nei quali le frontiere sono praticabili. Se prescindendo dalle tre situazioni privilegiate; ingresso, uscita, percorso «buono» che porta sempre e univocamente all'uscita, tutto il resto è «cattivo», non esistono cioè nel labirinto sistemi di riferimento orientativi salvo quelli che il percorrente porta con sé, relativi cioè al proprio sistema di coordinate, al proprio corpo e corrispondenti sistemi fisiologici. Pertanto alto e basso, destra e sinistra, avanti indietro, dovrebbero, dal punto di vista del labirinto, essere del tutto equivalenti e il labirinto si presenterebbe così come una struttura perfettamente disorientante. Tuttavia a proposito degli indici di direzione nasce il problema dei punti fissi cui si accennerà in seguito e che costituisce a mio avviso il limite delle possibilità disorientanti del labirinto. Ogni altro elemento labirintico viene qui deliberatamente trascurato per motivi metodologici: esistono evidentemente i lati psicologici, quelli letterari, quelli geografici, quelli storici ecc. del labirinto e vi è connessa una questione architettonica e largamente urbanistica (ogni città è un labirinto in senso lato), ciò significa che il problema del labirinto non è specificamente matematico nel senso che molte strutture matematiche possono essere utilizzate come progetti di labirinto. Tuttavia nel suo aspetto tipicamente metodologico una considerazione geometrica molto generale come quella topologica fornisce una base certamente preziosa per affrontare un lato basilare del problema teorico e pratico del labirinto, purché si tratti di una topologia «detournée», fermo restando il problema dell'utilizzazione artistica del metodo matematico, problema che non è neppure lontanamente risolto.

Entro questi limiti si tratta di vedere quali sono i termini e gli enti geometrici cui si fa ricorso (devo premettere che faccio uso di una terminologia intuitiva senza pretese tecniche e dimostrative e a titolo di ipotesi di lavoro). Dobbiamo ora determinare in qualche modo una «regione labirintica» e possibilmente gli elementi costitutivi di questa regione per stabilire a quale tipo di spazio topologico appartiene un labirinto generico, percorribile da un essere che si attribuisca una percezione tridimensionale. Dobbiamo anche porre il problema di un labirinto minimo e di una cellula elementare labirintica. In ogni caso è centrale il problema delle dimensioni e sono fondamentali i teoremi sull'invarianza delle dimensioni delle varietà topologiche omeomorfe e i teoremi sulle deformazioni.

Alla questione dimensionale si ricollegano quelle sull'ordine h

di connessione delle varietà geometriche n -dimensionali prese in esame e sulla loro struttura combinatoria o algebrica; penso che il problema del labirinto si leghi strettamente e soprattutto con l'ordine di connessione di una superficie chiusa tridimensionale, come cercherò di chiarire in seguito. Penso inoltre che si possa stabilire subito una distinzione fra labirinti costituiti da complessi geometrici a superfici bilateri e da complessi a superfici unilateri, in altri costituiti da superfici orientabili o non-orientabili. Dal punto di vista geometrico, per le superfici chiuse 3-dimensionali non orientabili vi è la difficoltà che queste presentano tutte dei punti di autopenetrazione, questa difficoltà si può tuttavia risolvere sul terreno pratico costruttivo, ad esempio un labirinto costruito con otri di Klein opportunamente connesse e con l'arbitraria eliminazione dei diaframmi di autopenetrazione, eliminazione che non altererebbe tuttavia la proprietà unilaterale della superficie.

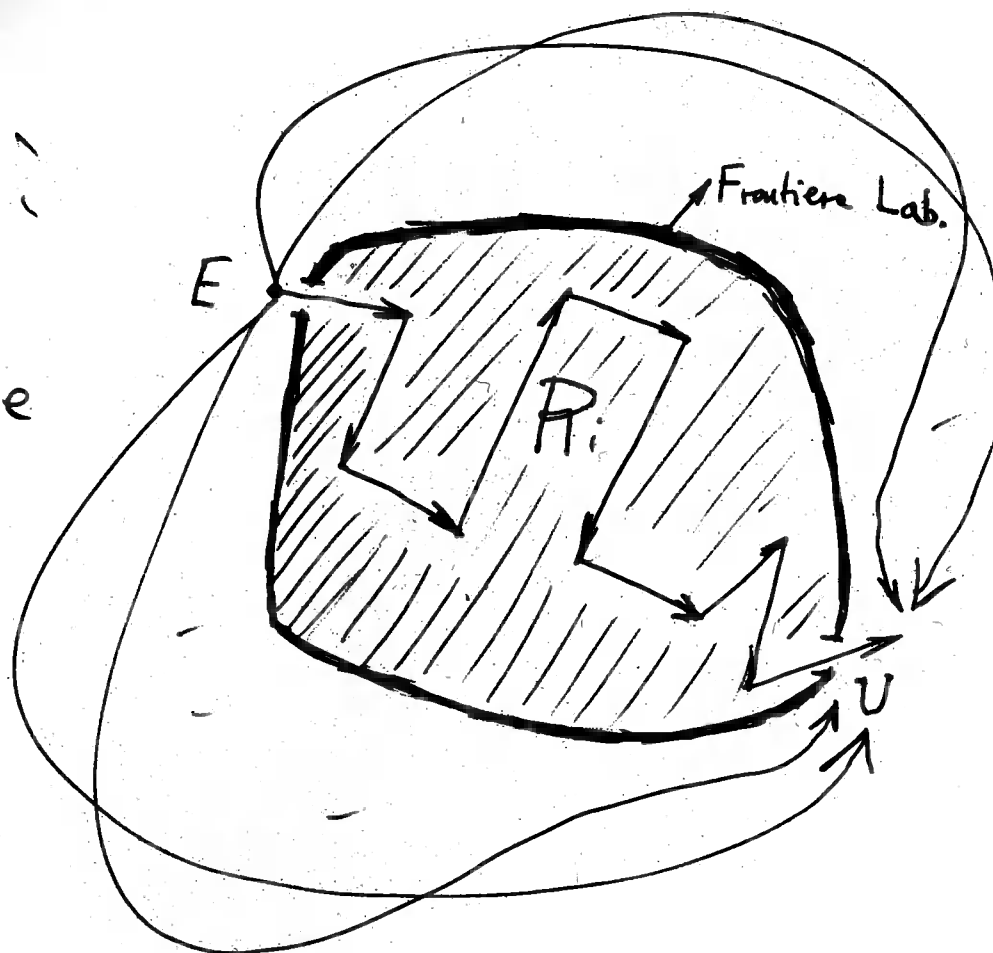
Riassumerò ora alcune ipotesi cui sono giunto in prima analisi: 1° Un labirinto generico divide lo spazio topologico in due regioni, (1°) una esterna non-labirintica e una interna labirintica, ciò che contraddistingue le due regioni è il fatto che fissati i due punti E (ingresso), U (uscita) sarà possibile andare da E a U attraverso la regione non-labirintica senza incontrare ostacoli e per un numero indeterminato e praticamente infinito di percorsi tutti egualmente possibili mentre all'interno della regione labirintica il percorso possibile da E a U è uno solo o per lo meno è univocamente determinato, tutti gli altri essendo ostacolati da opportune frontiere variamente connesse fra di loro. Se noi consideriamo ora una pianta generica di labirinto (una sezione orizzontale) ritengo che la si possa considerare equivalente a un disco circolare, ora per un noto teorema se noi deformiamo con continuità questo disco, cioè se facciamo cambiare continuamente direzione a un indice connesso con i punti del disco, dovrà rimanere almeno un punto fisso, ciò significa in genere che nella pianta di un labirinto vi saranno uno o più punti intorno ai quali ruoteranno per così dire, i percorsi cattivi e quello buono e quindi un labirinto non potrà essere perfettamente disorientante. D'altronde da questo punto di vista un labirinto è assimilabile al cuore di una regione desertica, dove una delle vie d'uscita è in un certo senso quella di starsene seduti in un punto.

2°) Tralasciando la definizione rigorosa di varietà n -dimensionale (che è uno dei problemi a quanto pare non risolti della topologia) possiamo dire che un labirinto è una varietà topologica 3-dimensionale le cui frontiere sono 2-dimensionali, cioè genericamente dei piani. Il labirinto deve avere tante dimensioni quante noi stessi ce ne attribuiamo; se consideriamo infatti una superficie non chiusa con o senza contorno questa non costituirà per noi labirinto poiché le frontiere sarebbero unidimensionali, cioè delle linee e quindi ovunque valicabili.

Se le superfici sono chiuse occupano allora uno spazio tridimensionale e abbiamo pertanto la possibilità di un labirinto, in ogni modo ci troviamo di fronte a configurazioni geometriche che sono riconducibili a poliedri non-semplifici e con ordine di connessione maggiore di zero. Entre certi limiti credo che un labirinto sia tanto più labirintico quanto più grande è il numero h della sua connessione. Inoltre con opportune sezioni, determinate d'altronde dall'ordine stesso di connessione sarà sempre possibile ricondurre un labirinto a un $4p$ -gono con un numero p sufficientemente alto e con opportune identificazioni dei lati.

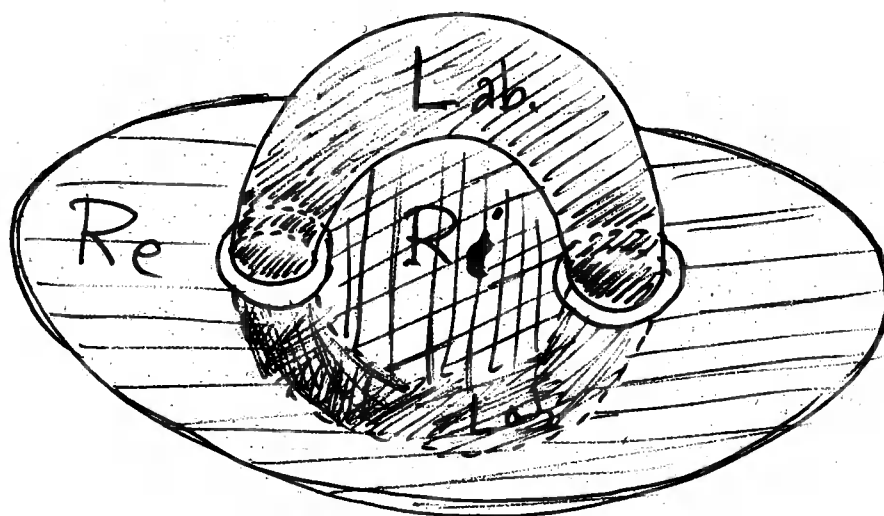
(1)

33

 R_e 

(2)

34



R_e = regione esterna
 R_i = regione interna
 Lab = labirinto

Penso appunto che il problema del labirinto minimo si ricolleggi alla determinazione del 4p-gono con un numero p sufficientemente piccolo per avere una configurazione labirintica cioè con almeno un percorso nullo e uno buono, questa potrebbe essere la cella elementare purché nei labirinti più complessi si abbia cura di eliminare i percorsi buoni salvo almeno uno.

In conclusione sembra accettabile l'ipotesi che il labirinto sia assimilabile alla varietà tridimensionale dei «tori», cioè delle ciambelle con uno o più buchi. Una immagine intuitiva semplificata dell'ipotesi sarebbe questa: (?) possiamo considerare la

regione circostante il labirinto e la regione interna al labirinto connessa alla prima tramite l'ingresso E e l'uscita U come equivalenti a una ciambella con due buchi e il contorno completo della due regioni, cioè il labirinto stesso come una ciambella con un buco: il buco della ciambella labirinto è occupato dallo spazio della regione interna e i due buchi della ciambella spazio interno-esterno sono occupati dal solido labirinto.

E' questo lo schema più generale al quale mi è stato possibile per ora giungere.

(?) vedi disegno a pag 11.

Au sujet du labyrinthe vous me demandez ce que j'en pense en tant qu'idée. Il y a, bien entendu, un problème historique de labyrinthe, mais ça n'est pas non affaire directement; par contre je crois que mathématiquement le labyrinthe n'est pas un problème spécifique. Je veux dire que la notion de labyrinthe est d'un côté psychologique et aussi architecturale et urbanistique si on préfère; plusieurs structures mathématiques peuvent être utilisées comme des projets de labyrinthe, c'est à dire que la côté mathématique du problème est typiquement méthodologique. D'une certaine façon la topologie même est profondément labyrinthique, mais quand même d'une façon très formelle. Evidement il n'est pas nécessaire de connaître la mathématique des espaces dit supérieurs pour construire un labyrinthe, mais méthodologiquement, si on veut donner une ébauche de théorie du labyrinthe, alors il est fort possible que une considération topologique détournée soit utile et nécessaire.

Je crois toutefois qu'il ne soit pas utile une considération mathématique pure car il reste le problème central d'une utilisation artistique de la méthode mathématique, problème qui est loin d'être résolu. A ce point là je crois qu'il y a des entités mathématiques qu'on peut détourner au fin du labyrinthe, à partir des propriétés projectives et jusque à certaines propriétés métriques de courbure et aussi des solides non-euclidiens, pour arriver aux variétés topologiques proprement dites.

Dans cette vue on peut considérer un labyrinthe comme une variété tridimensionnelle qu'on peut étudier d'une façon combinatoire. Ce polyèdre topologique peut être une variété fermée ou non avec des frontières complètes ou non, avec la possibilité d'y tracer des coupures et avec un certain ordre de connexion ou mieux avec des nombres de Betti déterminés. En général si on part d'un labyrinthe quelconque on pourra le représenter sur soi même et en obtenir des autres par déformation et distorsion continues. Evidemment il s'agit des labyrinthes neutres parce que la possibilité de s'y introduire et en sortir ne rentre pas mathématiquement en fin de compte.

Il est aussi, peut être, possible déterminer un région proprement labyrinthique et pourtant les conditions dont une pareille région doit jouir entre autres région semblables.

On pourrait aussi voir s'il est possible déterminer un labyrinthe minimum, une cellule élémentaire du labyrinthe, mais je crois que à ce point là on ne peut pas trouver dans les données topologiques toutes les conditions du problème et qu'il faut les introduire d'une façon arbitraire.



47

Ed. L...

SPÉRALE & LABYRINTHE

On confond trop souvent spirale et labyrinthe et j'aimerais, en quelques mots, montrer la distance qui sépare ces deux notions.

La spirale est une courbe simple, régulière, continue. Elle se définit simplement avec un nombre limité de mots. Son équation, dérivable indéfiniment, s'exprime à l'aide d'une formule très simple. Topologiquement, elle est équivalente à la ligne droite.

Soit ρ le rayon vecteur ($\overline{OM} = \rho$) et θ l'angle polaire ($\widehat{Ox, OM} = \theta$), l'équation de la spirale logarithmique est:

$$\rho = a e^{m\theta}$$

e signe de l'exponentielle

a longueur donnée

m nombre donné $\neq 0$ que nous supposons > 0

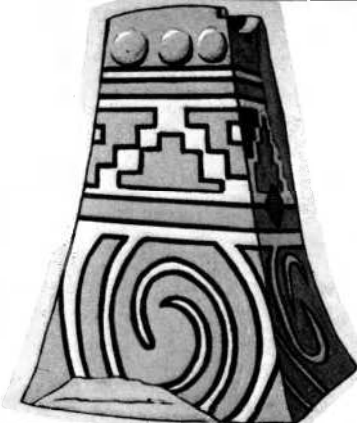
Si θ varie de 0 à $+\infty$, ou pivote autour du pôle O , $\rho = \overline{OM}$ augmente indéfiniment à partir de $\rho = a$

La courbe tourne autour de O à partir de A en s'évasant de plus en plus.

Si θ varie de 0 à $-\infty$, ou pivote en sens



35



36

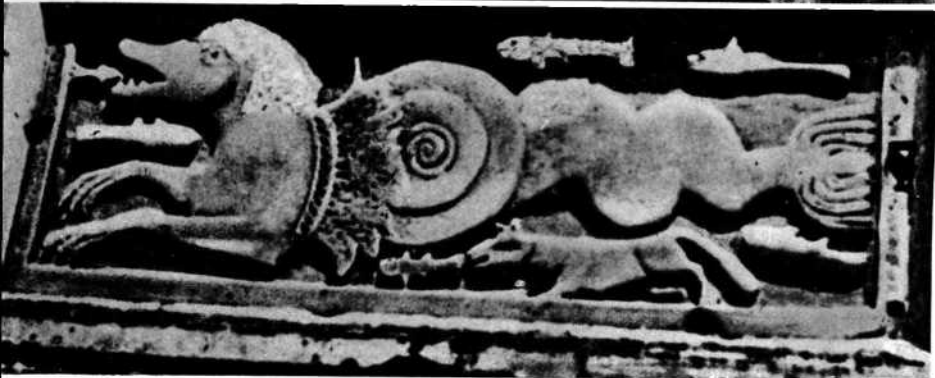


37



38

39



40



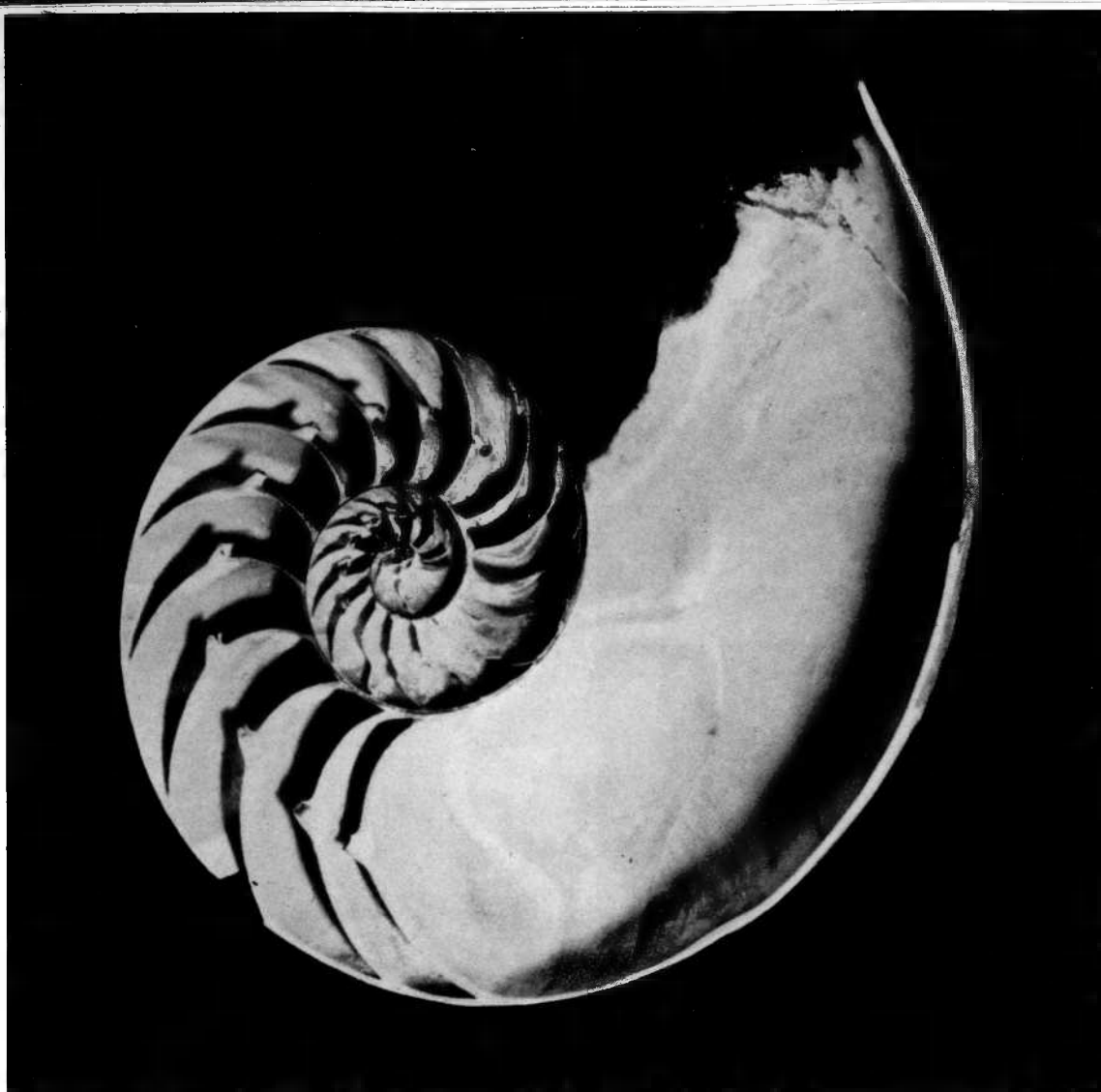
41



42

43





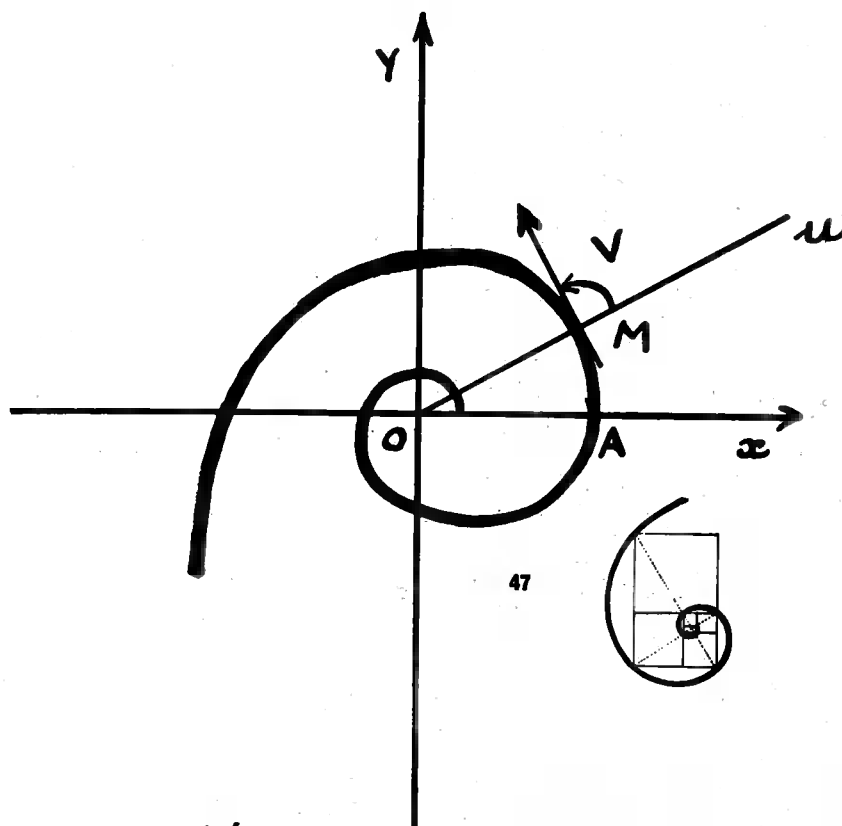
44

45





Véritable Portrait de Monsieur Ubu.



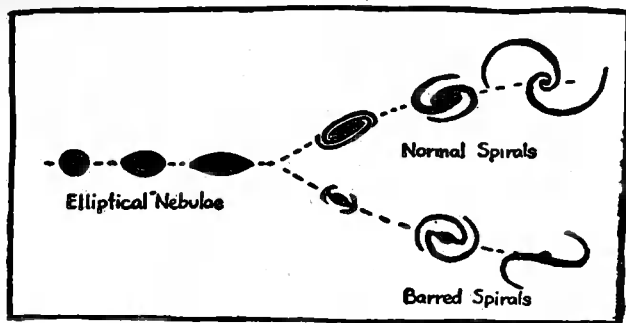
contraire et ρ décroît toujours et tend vers 0. La courbe s'enroule autour de O et s'en rapproche indéfiniment. O est un point asymptote.

La spirale coupe sous un angle constant tous ses rayons vecteurs. En effet, si V représente cet angle, on a :

$$\tan V = \frac{\rho d\theta}{d\rho} = \frac{ae^{m\theta} d\theta}{ae^{m\theta} m d\theta} = \frac{1}{m}$$

qui est constant.

Le labyrinthe est un chemin tortueux, aux multiples détours, bifurcations et ramifications dans lequel après avoir longtemps erré, on peut aboutir à un point central. Tout mouvement labyrinthe est difficulté, hésitation, empêchement, errance, angoisse... mais il peut conduire, après maintes épreuves, au centre, sorte de donjon, ultime sauvegarde.



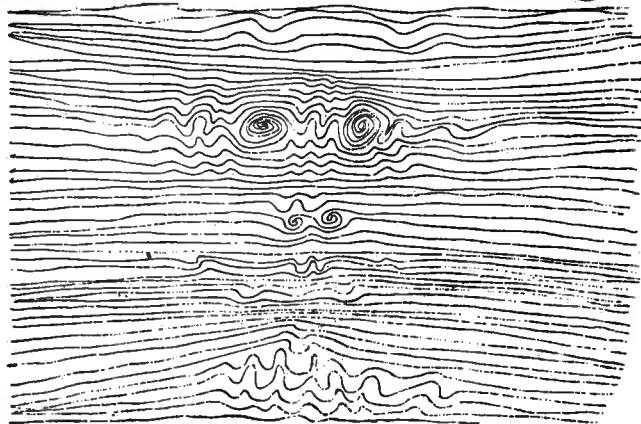
48

Hubble's classification of extragalactic "nebulae."



49

50



Rien de surprenant, dès lors, que la topologie du labyrinthe soit complexe, mais non insoluble.

Partant d'un espace topologique bien défini, nous construirons une variété à 3 dimensions; nous choisirons un système de coordonnées locales et l'homéomorphisme fera correspondre biunivoquement à chaque point d'un fragment de la variété un point du plan de coordonnées curvilignes locales (x_1, x_2) , par l'emploi de coupures appropriées et l'utilisation d'invariants topologiques bien déterminés (nombres de Betti.)

Quoique trop sommaires, je pense cependant que ces remarques suffiront à montrer que, le caractère uniforme de la spirale s'opposant à celui multiforme du solide labyrinthe, c'est un grave erreur de confondre ces deux objets. Max Bucaille.

Labyrinthes de Cauchy

De même que le labyrinthe traversé victorieusement par l'homme peut mener de l'éphémère à l'éternel, le labyrinthe analytique utilisé par Cauchy dans l'étude des fonctions analytiques permet à l'être mathématique qui l'utilise correctement de passer de l'indéterminé au déterminé.

Les chemins utilisés dans cette étude varient selon la forme des fonctions.

Le contour I entoure le point critique

$$z = \alpha = \frac{1+i}{\sqrt{2}}$$

de la fonction $\frac{1}{\sqrt{1+z^4}}$ dans le domaine xoy

L'être mathématique (qui parcourt le chemin $oAMBOno$ indiqué par des flèches) est ici l'intégrale de la variable complexe

$$\int \frac{dz}{\sqrt{1+z^4}}$$

Et l'application de la théorie des résidus permet d'écrire la relation

$$\int_0^{\infty} \frac{dx}{\sqrt{1+x^4}} = \sqrt{2} \int_0^1 \frac{dx}{\sqrt{1-x^4}}$$

qui est très remarquable puisqu'elle établit un lien entre le fini et l'infini.

Le contour II dont la forme rappelle étonnamment le labyrinthe dessiné sur le sable par les habitants de l'île d'Atchin de l'archipel des Nouvelles Hébrides, est utilisé pour le calcul de

$$\int_{-1}^{+1} \frac{dx}{(x^2+a^2)\sqrt{1-x^2}}$$

A cet effet l'être mathématique du plan complexe

$$\int \frac{dz}{(z^2+a^2)\sqrt{1-z^2}}$$

traverse le labyrinthe II dans le sens indiqué par les flèches à partir de α , entre et sort du labyrinthe coïncident comme il arrive souvent dans les labyrinthes dessinés à Atchin. A la sortie en α , on a trouvé; calculs aidant:

$$\int_{-1}^{+1} \frac{dx}{(a^2+x^2)\sqrt{1-x^2}} = \frac{\pi}{a\sqrt{1+a^2}}$$

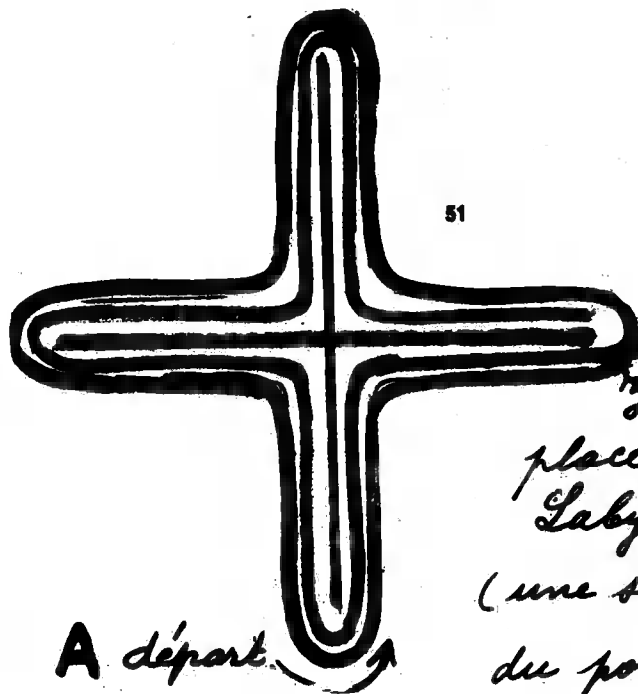
Remarquons que ce trace contourne les points critiques de la fonction

et qui sont.

$$\beta_1 = +1; \beta_2 = -1; \beta_3 = +ai; \beta_4 = -ai.$$

placés sous le signe $\int$

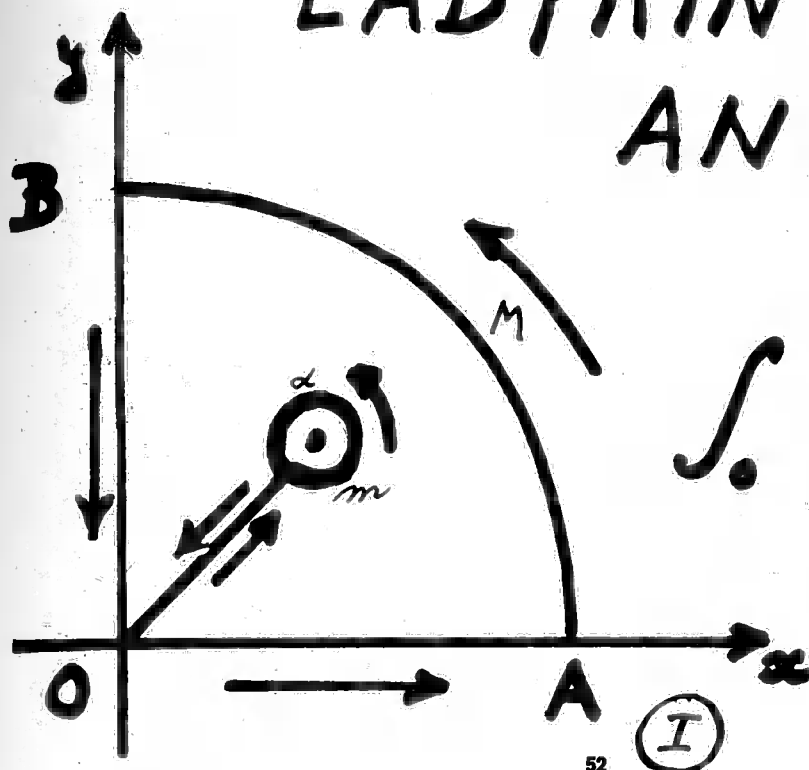
Labyrinthe de Atchin, appelé "na-himp" (une sorte d'igname) est parcouru du point A (départ) jusqu'au point B (arrivée)



A départ.

B arrivée.

LABYRINTHES ANALYTIQUES



$$\int_0^{+\infty} \frac{dx}{\sqrt{1+x^2}} = \sqrt{x} \int_0^1 \frac{dx}{\sqrt{1-x^2}}$$

$$\alpha = \frac{1+i}{\sqrt{2}}$$

point critique dans XOY .

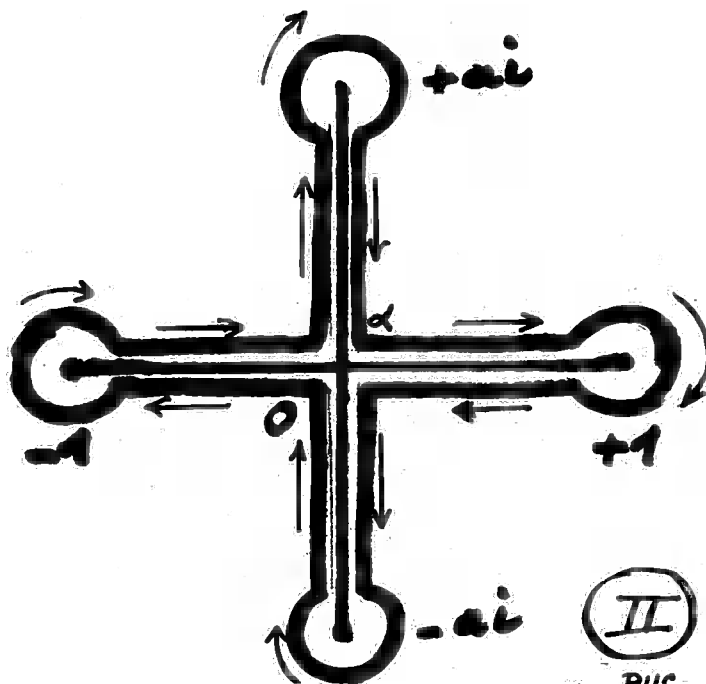
$$\int_{-1}^{+1} \frac{dx}{(a^2+x^2)\sqrt{1-x^2}} = \frac{\pi}{a\sqrt{1+a^2}}$$

Les points
critiques de

$$f(z) = \frac{1}{(z^2+a^2)\sqrt{1-z^2}}$$

sont

$$\begin{aligned} z_1 &= +1. \\ z_2 &= -1. \\ z_3 &= +ai. \\ z_4 &= -ai. \end{aligned}$$



53 BUC.

Für den König Minos baute Dädalos auf Kreta ein Labyrinth, in dessen Innern der Minotaurus saß. Alljährlich hatte Athen sieben Jünglinge und sieben Jungfrauen als Tribut zu senden, die ins Labyrinth geschickt wurden und ein Opfer des Ungeheuers wurden, bis dann Theseus kam, den Minotaurus tötete und sich lebend aus dem Labyrinth wieder herausfand, dank des „Ariadnefaden“. Ich denke mir, er hatte den Faden mit einem Ende am Eingang befestigt und wickelte ihn nun, also von einem Knäuel in seiner Tasche, ab, bis er glücklich den üblen Bewohner im innersten Gemach des Dädaloswerkes erreicht hatte; nach getaner Arbeit wickelte er dann den Faden langsam wieder auf seinen Knäuel auf.

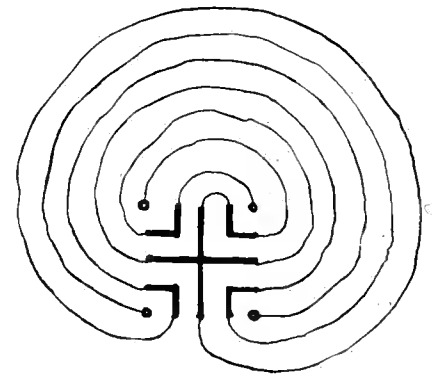
Die Gestalt dieses Labyrinthes nachzuzeichnen, war offenbar im Altertum eine beliebte Geschicklichkeitsaufgabe; sein Abbild findet sich auf Münzen (Abb. 61) ebenso wie, wohl von Kinderhand an die Mauer von Häusern gemalt (COVER), in den Straßen der Städte. Merkwürdigerweise kommt die gleiche Figur auch unter der Bezeichnung Trojaburg im Norden vor, auf Wisby zum Beispiel. Ob diese Steinsetzungen gleichaltig sind mit jenen Figuren im Mittelmeergebiet oder späteren Ursprungs, ist meines Wissens bis heute noch nicht endgültig entschieden¹).

Die Entstehung der Figur erläutert Abb. 54. Den Kern bildet das Linienkreuz, in dessen vier Quadranten sich bei den Knossosmünzen jeweils in drei, bei den Trojaburgen in fünf Enden auslaufende Linien einschmiegen, die in einem Fall beziffert sind derart, daß gleichbezifferte Enden ohne Überkreuzungen zu verbinden sind. Im anderen, komplizierteren Fall führe das der Leser selbst aus.

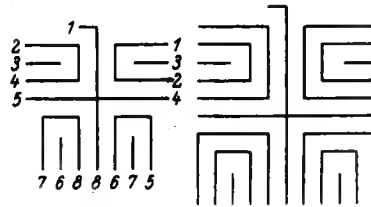
So entsteht die typische Labyrinthfigur, also nicht etwa eine Spirale, wie ich in dem Vortrag eines Volkskundlers einst hören mußte.

Die Schwierigkeit liegt in der Herstellung dieses Labyrinths, keineswegs darin, in ihm von außen bis zum Innern vorzudringen und wieder herauszufinden; das ist eindeutig vorgezeichnet und der Weg nicht zu verfehlen. Eines Ariadnefadens bedurfte es also in diesem Falle nicht für uns, die wir den Konstruktionsgedanken kennen.

Nun finden sich aber anders und weit verwickelter gestaltete Labyrinth in späterer Zeit, aufgestickt auf Staatskleidern christlicher Herrscher oder als Ornamente an Kirchen. Eine der ältesten Zeichnungen dieser Art ist eine Labyrinthdarstellung an der Kirche von St. Quentin aus dem frühen 12. Jahrhundert

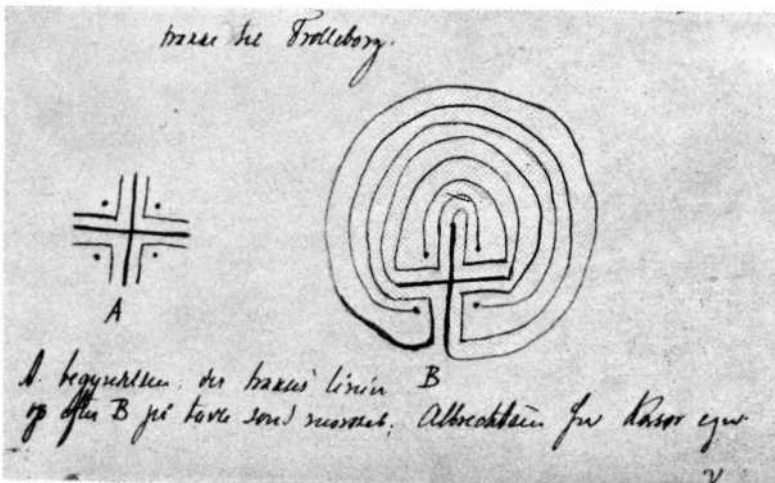


53



54

55



57

It has always been a pleasure for children to draw labyrinths. One drew a cross on the blackboard with a crayon, then some angles and dots, after this one had to join the right dots together to form a good labyrinth. H. E. Feilberg has given us a layout for such a labyrinth, calling it "at traekke til Trolleborg". I have found an older example in a text book from 1837, which belonged to my grandfather, Hans Mortensen, born in Svenstrup in the parish of Ølstykke. Drawn with a pencil do we find two labyrinths on a page of writing.

From: Nordiske Fortidsmindre "Trelleborg" - Poul Nørlund, kbh. 1948.





Les labyrinthes

De nos jours, le vieux phénomène mythique du labyrinthe recommence à intriguer la conscience, la sensibilité visuelle et la conception existentielle de toute une génération. Dans la littérature contemporaine – et notamment dans le « nouveau roman » en France – cette vieille forme mythique réapparaît souvent, soit comme métaphore illustrative, soit comme schéma de la construction de tout un livre. Dans la poésie actuelle, le chemin labyrinthe, le détour qui, seul, mène au centre, a retrouvé sa place. La peinture et la gravure moderne ont recouvert ce vieux phénomène, et même l'architecture moderne s'apprête à réintégrer ce concept dans le domaine de ses créations.

Qu'est-ce donc, ce labyrinthe, cette vieille forme dessinée, construite, et – n'oublions pas – dansée, dont les origines remontent à l'histoire la plus ancienne de l'humanité, dont nous trouvons des témoignages dans les livres des historiens grecs, qui en parlent comme des mythes reliés à l'origine de ce peuple grec et de sa culture, mais dont le souvenir mythique s'est encore conservé, de nos jours, dans les danses sacrées de l'île de Cérâm en Indonésie? Quel est le sens de ce très ancien mythe, qui paraît avoir appartenu à l'humanité entière, et dont le sens profond et révélateur s'est perdu à travers les siècles, de telle manière que le labyrinthe ne soit connu par la majorité de nos contemporains que comme une attraction foraine, à l'occasion des kermesses de village, ou comme un jeu pour enfants – voir « gadget » pour adultes – où il s'agit de faire arriver, par des détours de labyrinthe, une boule dans le centre d'une petite boîte, et de la ramener ensuite vers le début de son parcours? Est-ce que cette signification profonde s'est entièrement perdue, de façon que notre étude ne poursuive qu'un but archéologique, ou vivons-nous plutôt la révalorisation d'un mythe immémorablement agé, révalorisation dont nous connaissons des exemples dans l'histoire, non seulement dans celle des labyrinthes?

Retenons d'abord que – tout en parlant de labyrinthe en général – nous en connaissons deux formes essentiellement différentes: le labyrinthe à dessin ininterrompu d'une part, c'est donc le labyrinthe qui mène la personne ayant franchi la porte, par un chemin qui paraît interminable et énigmatique, au centre du labyrinthe, et de là, en rebroussant chemin, de nouveau à l'extérieur, à la lumière, sans le « pèlerin » puisse se tromper de chemin: c'est le labyrinthe à voie unique. D'autre part, nous connaissons, depuis le mythe de Thésée, d'Ariadne et du Minotaure, cet autre type de labyrinthe, aux voies trompeuses et sans issue, le type du labyrinthe où celui qui y est pénétré, peut ou même doit – s'égarer, où il ne peut retrouver l'entrée qu'au moyen du fil rouge mythologique: c'est donc le type du labyrinthe, qui comprend le facteur de choix – donc censé d'erreur – comme caractéristique essentielle; c'est le labyrinthe aux voies multiples, dont une seulement mène au centre, et reconduit à l'entrée; toutes les autres ne mènent à rien, et, par cette expérience d'erreurs répétées, font accroître l'angoisse, la terreur, le manque de confiance jusqu'à l'égarement dans le sens nettement psychique du mot. C'est ce dernier type de labyrinthe qui vient d'acquiescer une actualité nouvelle – ce type cadet, à ce qu'il paraît, auquel le type du labyrinthe à voie unique semble avoir précédé de plusieurs siècles.

C'est à ce premier type du labyrinthe que Karl Kerényi, l'élève brillant de C. S. Jung, a consacré une étude magistrale. Il y voit la forme dessinée, construite, dansée – donc vécue dans toutes les formes de concrétion humaines – d'un vieux mythe¹ – donc d'une

forme de la conscience humaine, qui réussit à signifier la réalité du monde extérieur et intérieur, sans avoir recours à la logique ou à la causalité immanente; en traduisant cette réalité en gestes, en images, en figures magiquement signifiantes.

Le mythe, c'est d'après la phrase si heureuse de H. Frankfort dans « Before Philosophy »: « a form of poetry in that it proclaims a truth ». *which transcends poetry*

La figure, le geste, qui est étroitement relié à ce vieux mythe de passage – qui l'égale ou le signifie – c'est le labyrinthe à voie unique, donc la spirale¹. Kerényi a rassemblé une série vraiment imposante de faits – et des faits de tout genre et de toute provenance – pour jeter plus de lumière sur l'origine, la signification et les ramifications si diverses de cette vieille et vénérable conception humaine qui relie la mort à la vie, et qui constitue des deux un cycle de vie, parallèle à celui qui est à la base des mystères de Perséphone: la descente et le retour en sont les deux caractéristiques essentielles.

L'étude de Kerényi prend son départ par le plus ancien document qu'on peut relier à la forme mythique du labyrinthe à voie unique – des tablettes en argile provenant de feuilles babyloniennes, portant des dessins d'intestins à l'usage des augures; ces tablettes, qui montrent une série de spirales dessinées avec des légères variations, constituent, selon toute probabilité, des archives pour les prêtres, qu'ils employaient comme documentation en vue des présages portés par les intestins des animaux de sacrifice sur le sort de celui qui a fait l'offrande. Afin de relier cette série de spirales intestinales à leur signification mythique, Kerényi peut référer (à la suite d'une découverte du grand orientaliste leydais F. M. Th. Böhl) à l'inscription accompagnant les dessins: ébal tizani, c'est à dire le palais des intestins. Et ce palais des intestins n'est rien d'autre que le Hades, ce monde souterrain habité par les morts, qui trouve son image, sa concrétisation dans la spirale des intestins, de la même manière que les cieux se miroitent dans la forme du foie et dans ses change-

¹ Voir explication de Bucaille sur la spirale. (edit.).



de passage: de passage par la mort à la vie. Il parle d'un mythe -

ments et déformations. d'après ces témoignages, la forme de la spirale – et en particulier la spirale des intestins – paraît donc reliée à la mort dans cette conscience mythique de l'humanité naissante, comme la forme de la coupole (celle du foie) était l'égale des cieux. La spirale – le labyrinthe à voie unique – se révèle donc, dès les origines de l'humanité, comme la forme et le geste qui signifie – mais il faut aller plus loin: qui représente, qui constitue – le royaume de la mort.

Pour cette relation étroite entre la forme – et le geste – de la spirale et le royaume de la mort, relation qui va jusqu'à la coïncidence, Kerényi peut aussi alléguer un témoignage mythique, qui, lui aussi, remonte au début de la conscience humaine, mais dont les traces visibles se trouvent encore vivantes de nos jours: le mythe de la vierge Hainuwele, appartenant aux peuples de l'île de Céram en Indonésie, et découvert et décrit par Ad. Jensen. C'est aussi un mythe de passage, – comme celui de Perséphone – et en même temps un mythe, Hainuwele est assassinée, et de son corps naissent les fruits de la lune. Dans le sent les fruits qui font la nourriture des habitants de Céram. Mais d'autre part ce premier meurtre a engendré la mort, et donc la vie: depuis ce meurtre, les assassins de Hainuwele, les hommes de la première époque de l'humanité, deviennent mortels, deviennent donc des hommes à la taille des habitants de Céram, possesseurs et héritiers du mythe.

Ce mythe de passage, dont Jensen a recueilli les éléments essentiels, est relié, lui aussi, avec le labyrinthe, c'est à dire avec la spirale: non seulement que le meurtre de Hainuwele se situe à l'occasion d'une danse Maro – danse qui dure neuf nuits, et dans laquelle les hommes et les femmes dansent une grande spirale, au centre de laquelle la vierge Hainuwele se tenait debout, c'est aussi au centre de cette spirale que ses meurtriers ont creusé un trou, dans lequel ils ont, pendant la danse de la neuvième nuit, poussé Hainuwele par le mouvement de la danse, en l'ensevelissant par leurs pas de danse sous la terre jetée dans le trou. Mais la parallèle mythique va encore plus loin: le mythe raconte, que Mulua Satene – celle qui deviendra la déesse de la mort – courroucée à cause du meurtre, batit une grande porte, par laquelle elle faisait passer tous les hommes. Cette porte était construite comme une spirale à neuf terves, pareille à la forme de la danse Maro. Avant de les faire passer à travers cette porte, Mulua Satene avertissait les hommes, que seuls ceux qui passeraient par la porte, resteraient des hommes; tous les autres auraient un autre destin. Ceux là, qui n'ont pas réussi à passer par la porte labyrinthe, sont devenus des bêtes ou des esprits. Après le passage, Mulua Satene, qui était debout sur la porte, a disparu. Elle n'était plus visible aux mortels, et depuis, elle habitait la montagne des morts, n'étant visible qu'aux

morts après un voyage difficile à travers huit autres montagnes. Voilà donc l'héritage mythique du peuple de Céram, qui relie la mort avec la naissance du genre humain, et qui, en même temps, identifie ce passage à la figure de la spirale, construit dans ce labyrinthe de la porte de la mort, et revivifié chaque fois de nouveau par les pas de danse en spirale du Maro cérémoniel, répétitions de cette même danse Maro dans laquelle le meurtre de Hainuwele s'est accompli.

Pour cette conception mythique, qui relie le mythe du passage à la forme de la spirale, donc au labyrinthe à voie unique, Kerényi peut alléguer des preuves archéologiques et folkloriques même de provenance européenne. Un des témoignages les plus spectaculaires est la série de labyrinthe, qu'on a trouvés dans les pays scandinaves et en Angleterre, et qui montrent tous, de manière irréfutable, la forme de la spirale. Ceux de la Scandinavie consistent de pierres, rangées systématiquement dans la forme d'une spirale, ceux d'Angleterre – qu'on appelle «mazes» avec un mot qui s'apparente à «amazement», ce qui veut dire émerveillement – sont taillés dans la pelouse, comme des chemins légèrement creusés dans la surface. Toutes les deux espèces se trouvent d'habitude dans le voisinage des cimetières. D'habitude, ces constructions portaient le nom des villes anciennes détruites – comme Babylon, ou Jérusalem détruite – en association avec des murailles tombées en ruines. Ces noms sont d'origine assez récente, et ils ont remplacé le vieux contenu mythique par des notions plus modernes: la preuve en est le fait, qu'on trouve parmi ces appellations le nom de la ville de Lisbonne; fait qui implique la date récente de ce nom par le souvenir du tremblement de terre et de la destruction de la ville au XVIII^e siècle, apporté en Scandinavie sans doute par des marins, témoins du désastre.

^c en 1755

Mais on trouve aussi, parmi ces appellations de ces restes, le nom de Troyes, et l'association avec cette ville historique de l'histoire ancienne des Grecs a mené à des conclusions étranges et abusives, surtout dans des études de savants germaniques, qui y ont cru trouver une preuve de la primogéniture de la culture germanique. Le nom de ces restes est – il est vrai – quelquefois «Trojaburg» en Allemagne, en Angleterre «Walls of Troy», au Pays de Gaulles «Caerdroia», mais l'association avec la ville de Troyes n'est qu'une éthymologie populaire de date relativement récente. Kerényi a, en fait, retrouvé l'origine authentique de cette appellation dans la racine du mot *truare* (amp. *truare*, *trua*, *trulla*)² qui signifie un mouvement circulaire, tournant autour d'un centre stable.

Kerényi a, en plus, trouvé la corroboration de cette interprétation dans une série de faits. Avant tout, il a pu constater, que les restes de labyrinthes en pierres rangées en Scandinavie portent, en dehors des noms comme Babylone et Troyes, aussi le nom de «Jungfrudans», c'est à dire danse de la vierge, le fait rappelle

² edit. note: *trold* (Scand.).

la danse Maro de Céram, et le mythe de Hainuwele; en plus, un témoignage recueilli sur les lieux constate que ces labyrinthes de pierres étaient utilisés comme terrains de danse, les jeunes hommes du village parcourant les chemins du labyrinthe jusqu'au centre, où une vierge (jungfru) était assise. Voilà donc une parallèle assez récente et d'origine européenne, qui s'apparente au vieux mythe de passage de l'île de Céram, au labyrinthe dansé de Hainuwele. Et voilà aussi un témoignage du fait, que le labyrinthe bâti et dessiné en forme de spirale pourrait bien être la forme figée, concrétisée d'un geste mythique, et hiératique, qui avait son origine dans une danse hautement significative et magique.

Dans le trésor de faits et de documents, que Kerényi a pu rassembler autour du labyrinthe à voie unique, il a trouvé une série de faits et de données, qui pourraient corroborer cette interprétation. Toutes ces données se réfèrent à des danses, à des mouvements magiques en spirale, dont la signification doit être le passage, et dont la forme – le dessin, dans le sens du terme »disegno« – est la spirale, le labyrinthe à voie unique. Il attache une telle valeur à cette forme dansée du labyrinthe, qu'il commence le chapitre de son étude consacré à la danse avec la phrase suivante: »Eigentlich müsste jede Untersuchung über das Labyrinth von dem Tanz ausgehen«. Kerényi considère, évidemment, la danse comme l'élément original de ce labyrinthe à spirale; dans sa conception du mythe de passage, il voit dans le mouvement, dans le geste, le fait de première importance. Et il trouve des témoignages pour cette interprétation convaincante – des preuves qui s'étalent à travers les siècles, et à travers les pays d'une vieille civilisation.

Le document le plus ancien est le dessin sur un pichet de cru étrusque de l'époque archaïque, probablement du VII^e siècle, de provenance de Tragliatella: la décoration montre sept jeunes danseurs, suivis par deux cavaliers; sur le cheval du premier cavalier, et derrière lui, un singe est assis; derrière le deuxième, le dessin du labyrinthe, soigneusement élaboré, apparaît.³ Kerényi note, qu'il semble le lieu de provenance des cavaliers, – et peut être des danseurs aussi. L'inscription sur ce labyrinthe lit clairement »Truia« – et voilà de nouveau ce mot énigmatique, que nous avons déjà rencontré en relation avec les labyrinthes de Scandinavie et d'Angleterre. Mais sur ce document étrusque il est nettement et irréfutablement relié à une danse.⁴

Kerényi le relie à un document littéraire, où le mot »Troia« réapparaît dans un contexte étymologiquement très ambigu: la description des »Ludus Troiae« ou »Troiae decursio«, dans le 5^e chant de l'Enéide de Virgile. Cette danse cérémonielle est décrite par Virgile comme un acte essentiel et significatif à l'occasion des funérailles d'Auchèse, père d'Enée; et la relation entre cette danse labyrinthique et la cérémonie des funérailles semble corroborer de nouveau le lien entre ce type du labyrinthe et la mort – semble donc confirmer l'interprétation du labyrinthe à voie unique comme la forme figée d'une danse mythique, d'un mythe de pas-

sage.

Mais il peut alléguer encore d'autres preuves. Sans que le mot de labyrinthique apparaisse dans Homère, – et de bonne cause, puisque le mot semblait réservé à la concrétisation du mouvement, dessinée ou bâtie – Kerényi peut citer un passage d'Homère, ou une danse pareille est décrite: sur le bouclier d'Achille, l'oeuvre du dieu Hephaistos, qui, lui aussi, fut une divinité du monde souterrain, du monde des grottes et des volcans. De là, il en revient aux danses hiératiques, consacrées sur l'île de Delos à Aphrodite. Cette danse, appelée »geranos« – la danse des grues⁴ – est caractérisée par un détail bien particulier: les danseuses – puisque la danse fut probablement exécutée uniquement par des femmes – tenaient une corde et tournaient de telle manière autour de l'autel de la déesse. Kerényi donne l'interprétation de cette danse dans le sens de la conception du labyrinthe: c'est un mouvement en spirale, qui se dirige d'abord à gauche, au sens contraire à la montre, donc dans la direction de la mort (la gauche étant dans toutes les civilisations méditerranéennes de cette époque la direction de la mort: voire même les mots, ou les euphémismes, qui indiquant cette direction dans les langages classiques). Au centre du mouvement, la première danseuse (la prêtresse?) fait demi-tour en face de l'autel (ou de la statue de la déesse?) en emmenant la rangée des danseuses dans la direction opposée, à droite, pour les conduire de telle manière de nouveau à l'endroit où la danse avait commencé, donc à la source de la vie, à la plénitude de la fête.. Ce qu'il y a de particulièrement frappant dans la reconstitution de cette danse sacrée, c'est le fait que la corde – qui pourrait même retenir un souvenir mythique du fil rouge de Ariadne – montrait au moment de la terminaison de la danse (au moment donc où la première danseuse fut arrivée de nouveau au point de départ) exactement la forme du labyrinthe à voie unique, de la double spirale.

Parmi la série si riche et si diverse d'exemples et de documents, que Kerényi a allégués dans son étude magistrale, cette description de la danse à la corde est peut-être le plus éloquent témoignage de l'identification des labyrinthes à voie unique à ce vieux mythe de passage, à la transition de la vie, par la mort, à la vie nouvelle et retrouvée. L'exemple nous donne la clef de la signification originale et mythique de cette figure, que nous trouvons si souvent – dessinée, employée comme décoration de la céramique et même ailleurs – qui est la spirale et son cousin très proche, le méandre: c'est le mouvement, le geste mythique, cette déambulation hiératique, dont le sens était relié à un des grands mystères de la vie: la réapparition de la vie après la mort – le blé qui meurt et qui repousse, la lune qui disparaît et recommence à croître, le mystère des intestins, miroir d'un autre monde. La spirale, le labyrinthe à voie unique, la danse sacrée, nous communiquent donc un des grands mystères de l'humanité prenant conscience du monde.

Mais c'est ce même exemple – la description de la danse sacrée à la corde – qui pose un problème difficile à résoudre: celui de la différence entre le labyrinthe à voie unique et cette autre forme du labyrinthe

³ edit. note: deux accouplement derrière le labyrinthe: voir ill no. 148

⁴ et à un mythe de passage: les deux couples amoureux qui apparaissent sur l'épaule du pichet, en portent témoignage

⁴ edit. note: grain?

le type dédalien à voies multiples. La différence est indiquée par la fonction de la corde, qui était très vraisemblablement un élément essentiel et d'origine de cette déambulation sacrée: dans le cas de la danse sacrée de Delos la corde est la matérialisation – si non la préfiguration, l'idée même? – de ce mouvement plein de significations et de présages; dans le labyrinthe dédalien – celui qui nous est livré par le mythe de Thésée et d'Ariadne – la corde est l'instrument de sauvetage, fil-reconducteur vers la vie en même temps que combinaison de secret et de mystère.

Les éléments mythiques, stipulés par Kerényi, sont donc éminemment présents dans le mythe de Thésée, dans la conception du labyrinthe dédalien: le fil conducteur d'Ariadne mène le héros de la vie à la mort, et de nouveau à la vie – son chemin est donc clairement celui d'un mythe de passage. Et il faut bien s'en rendre compte, que ce chemin de Thésée, matérialisé par le fil, décrit la forme parfaite d'un méandre – et si l'on le redouble par le chemin de retour, d'un double méandre – compliqué. Les conditions de la «déambulation sacrée» sont pleinement remplies – mais la question essentielle gît ailleurs: le chemin de Thésée – donc le méandre décrit par le fil d'Ariadne – ne coïncide pas avec la structure du labyrinthe dédalien; le fil d'Ariadne permet à Thésée de retracer son chemin, le chemin qu'il a choisi – arbitrairement ou selon sa propre volonté – en entrant dans le labyrinthe; qu'il a choisi parmi une série d'autres possibilités. Voilà donc un élément tout à fait nouveau qui s'introduit dans la conception mythique du labyrinthe – celui du choix – et donc du hasard – et des conséquences de choix – selon les paroles de Mephisto dans le Faust de Goethe: »im ersten sind wir frei, im zweiten sind wir Knechte«.

Pourtant – et voilà l'élément frappant dans cette transformation – le dessin original de la déambulation sacrée reste intacte, si l'on ne fait pas rentrer dans le compte les possibilités conditionnelles – et même en tenant compte de celles-là, le principe du fil d'Ariadne garantit la solution d'après la conception du vieux mythogène: le chemin que décrira le fil Ariadne que Thésée a déroulé et qu'il rassemblera de nouveau, sera toujours un méandre compliqué, qui – dédoublé avec le chemin de retour – rappellera la double spirale de la danse sacrée de l'île de Delos.

Seulement – et voilà le problème essentiel – le méandre constitué par le fil d'Ariadne, donc avec le chemin de Thésée et son chemin de retour – ne coïncide pas avec la structure du labyrinthe dédalien: la «voie sacrée», la déambulation mythique et rituelle de l'entrée au centre et de nouveau à l'entrée donc le passage de la vie, par la mort, à la vie regagnée – n'est possible qu'à base de la conscience du chemin choisi, conscience qui se matérialise dans le fil d'Ariadne. Voilà l'élément mythologique nouveau et vraiment révolutionnaire, qui entre dans la vieille conception mythique: c'est le choix, et donc le hasard, et avec ce choix la conscience, la mémoire du chemin choisi.

Nous nous trouvons donc, apparemment,

devant la révalorisation d'un mythe très ancien par une conscience du monde changée. Ce changement consiste dans la rupture entre la conception du monde d'une part, et du chemin de l'homme de l'autre part: c'est à dire que la structure du labyrinthe ne permet plus qu'une voie, que cette structure même nécessite le choix, le libre arbitre. Et le fait paraît caractéristique, que la mythologie antique ait paré ce changement d'un nom – de celui de Dédale, le grand génie inventeur et ingénieur, qui a construit le labyrinthe du Minotaure dans lequel Thésée s'est aventuré. De telle manière, Dédale – personnage aussi mythique que Hainuwele – se range dans la lignée des grands innovateurs de la vie humaine, avec Hercule, avec Prométhée: il avait inventé – dans le labyrinthe à voies multiples – un modèle nouveau du monde, mieux adapté aux expériences de l'humanité que cette vieille conception vénérable, matérialisée dans la double spirale ou dans le méandre.

Pourtant, le dessin et l'idée du labyrinthe à voie unique subsiste: non seulement dans les monnaies de Knossos, capitale de la Crète, qui ont conservé jusqu'au siècle avant J. C. le dessin du méandre comme représentation du labyrinthe. Et à très juste raison: puisque seul le chemin accompli compte, la voie donc qui va de l'entrée au centre et qui en retourne au jour, à l'entrée. Souvenons-nous du mythe de Hainuwele: seuls les pèlerins qui réussissent à franchir la porte à neuf volutes sortent en êtres humains – les autres, dont les chemins se perdent dans le labyrinthe, deviennent des bêtes ou des esprits. C'est donc le chemin accompli qui garde cette valeur mythique et sacrée, et ce chemin présente le dessin du labyrinthe à voie unique. Voilà, à notre avis, l'explication du dessin du labyrinthe à voie unique («unicursal» selon un mot employé par le savant anglais W. H. Matthews, auteur d'un livre extrêmement bien documenté sur le labyrinthe, intitulé: *Mazes and Labyrinths*, chez Longmans, Green & Co., London, 1922) sur les monnaies de Knossos; la théorie, selon laquelle les monnaies aient servi comme «guide» ou «clef» pour le passage du labyrinthe nous paraît beaucoup trop moderne et rationaliste pour une question si éminemment mythique et spirituelle.

Il y a, à côté l'exemple des monnaies, un autre témoignage de la survivance du labyrinthe à voie unique, qui pourrait, en même temps, éclaircir ce phénomène de la continuation du dessin méandrique sur les monnaies de Knossos: c'est cette même danse sacrée, à la corde, la danse appelée «geranos» ou danse des grues, sur l'île de Delos. D'après le mythe, dont nous devons la tradition surtout à Plutarque, cette danse, dont nous avons parlé plus haut, aurait été instaurée à Delos par Thésée, lors de son retour de la Crète à Athènes; cette danse aurait répétée et commémorée les pas et les mouvements de Thésée, en passant le labyrinthe à l'aide du fil conducteur d'Ariadne. Cette interprétation mythologique de cette danse accentue donc le détail de l'importance rituelle du chemin accompli: elle présente la double spirale – ou le double méandre – comme la forme idéale et exemplaire de ce passage de la vie

par la mort à la vie nouvelle, dont l'exploit de Thésée fut un témoignage sacré et héroïque.

Cette danse est appelée «la danse des grues» (geranos) et ce détail de la combinaison du labyrinthe avec l'oiseau pose, de nouveau, un autre problème, plus difficile encore à résoudre. Un fait dans ce contexte, qui avait déjà frappé Kerényi, doit être mentionné ici: c'est un petit détail de la crinochoë de Tragliatella, dont nous avons parlé en haut, et qui représente une danse de sept jeunes danseurs, danse qui est caractérisée par une inscription dans le labyrinthe dessiné comme "Truia". Or, les deux cavaliers qui suivent la rangée des danseurs, portent des boucliers sur lesquels des oiseaux sont dépeints – un détail, qui, malgré son rang secondaire dans l'ensemble, ne peut certainement pas être sans une signification directe.

C'est de nouveau Kerényi, qui, dans son étude si riche en perspectives, donne une possibilité d'interprétation. Il se réfère à la chanson des femmes de Troïène dans le Hippiolytos d'Euripide, ou le chœur profère le désir de pouvoir s'envoler comme des oiseaux. Là aussi, Kerényi voit la permanence de l'esprit mythique, dont les femmes restent les gardiennes même dans une époque plus rationnelle: avec un léger amendement au texte traduit par Wilamowitz, il réussit à l'image de l'oiseau avec celui de l'autre, qui – comme le labyrinthe – est une substitution pour le Hades, pour le monde souterrain.

Et voilà de nouveau une question qui se pose: quelle est la relation entre le labyrinthe dédalien et l'antre, la grotte, ce lieu naturel de vénération très ancienne, qui a toujours signifié le monde souterrain, et qui peut être aussi trompeur que le labyrinthe. La grotte, l'antre est un endroit où on peut se perdre, s'égarer, où quelque fois il faut retrouver, avec peine, l'entrée, et une autre fois on se trouve, comme par miracle, devant une issue qu'on n'avait pas soupçonnée. Est-ce que l'antre a été le modèle du labyrinthe pour ce personnage mythologique qui fut Dédale? On a pensé à la grotte dectéenne, endroit mythique de la naissance de Minos, dans le voisinage de Knossos; on a même voulu identifier les passages sinueux de la grotte de Gortyna, sur la côte méridionale de l'île de Crète, avec le labyrinthe dédalien. Différents éléments viennent compliquer le problème. Avant tout, voilà l'étymologie du mot labyrinthe. Le mot paraît relié à «labys», la dénomination de la double hache, employée dans les carrières et pour les sacrifices, notamment dans le sanctuaire de Zeus à Labraunda en Corée. La grotte de Gortyna était probablement une carrière de pierre – et la relation entre les tailleurs de pierre et le labyrinthe s'est maintenue jusqu'à l'ère tardive de l'empire romain: une stèle des «marmorarii», des tailleurs de marbre, dont Kerényi fait mention, parle du labyrinthe d'une manière qui fait croire à la permanence du souvenir d'une relation entre les tailleurs de pierre, le labyrinthe et le monde de la mort⁵. Mais

il y a aussi le témoignage d'Apollodore, d'après lequel Dédale aurait construit son labyrinthe crétois selon le plan du labyrinthe égyptien, mentionné par Hérodote, par Strabon et par Pline. Malgré le fait, qu'on ne peut pas se faire une idée exacte de ce monument, la phrase de Pline doit être retenue comme caractéristique, que la plupart des bâtiments se trouvaient dans l'obscurité totale. Voilà au moins un fait, qui relie ce bâtiment énigmatique à la grotte, au monde souterrain et à la grotte, au monde souterrain et à ce que nous imaginons que le labyrinthe dédalien peut avoir été.

Mais le fait essentiel de ce labyrinthe dédalien n'est pas sa construction, son apparence: les fouilles de Knossos, dirigées par Sir Arthur Evans, n'en ont pas encore révélé une trace. Le fait essentiel, pourtant est sa structure: c'est à dire que le labyrinthe à multiples («multicursal» avec le terme employé par Matthews) propose un modèle différent et nouveau du monde et de la voie de l'homme à travers ce monde: le passage mythique de l'homme, venant de la vie et allant à travers la mort à une vie renouvelée, dépend dorénavant du choix, par la mémoire, par le souvenir. En plus, il appartient à ce «modèle» et à l'image du fil conducteur, que le pèlerin ne peut retracer que son propre chemin – que l'image collective et universelle du labyrinthe à voie unique est donc remplacée par une forme plus individualisée. Mais le contenu mythique – l'idée du passage sacré – s'est maintenue, malgré cette «révalorisation» profonde du mythe, qui marque un point tournant dans l'histoire de la conscience humaine. Et ce qui s'est maintenu aussi, c'est la structure mythique de la conception du labyrinthe: en revenant de nouveau à la définition heureuse de Frankfort, c'est «une forme de poésie qui dépasse la poésie en ce qu'elle proclame une vérité»⁶. L'image mythique qui – malgré ses changements de décor et d'attributs, et même de contenu – garde sa signification comme «modèle» du monde et de la vie, conserve de telle manière son caractère mythique, son sens révélateur et deictique. La transformation du labyrinthe – de sa forme «unicursale» à celle qu'on peut appeler «multicursale» est un des exemples de la révalorisation d'un mythe par une conscience modifiée – elle n'en est pas la seule.

Après la période romaine – où le labyrinthe avait perdu son sens révélateur, et était devenu un jeu d'enfants, à peu près comme de nos propres jours – la foi chrétienne, encore au début de son essor, a produit une nouvelle transformation, une révalorisation réitérée, du labyrinthe. Le labyrinthe, dont on trouve alors le dessin dans les mosaïques des pavées des églises chrétiennes les plus anciennes, devient symbole chrétien, paradigme religieux, tout en conservant son caractère mythique, c'est à dire son sens de «modèle»

⁵ edit. note: rites d'initiation des Franc-maçons et du Tarot égyptien.

⁶ edit. note: voir le principe du «discursif» dans la pensée latin (Descartes, Proust et les explications de G. Bachelard).

du monde. Le plus ancien – si du moins les dates présumées de l'église et du pavée sont exactes – se trouve à Orléansville en Algérie, dans la petite basilique datant de 325. Les exemples se multiplient dans le haut moyen-âge, en Italie, en France et en Angleterre: quelque fois, surtout en Italie, ils sont encastrés dans les murs ou dans les piliers, près de l'entrée de l'église, par exemple à la cathédrale de Lucca⁷. Au début, la figure du Minotaure se trouve encore souvent au centre du labyrinthe; plus tard, elle est remplacée quelque fois par l'image de l'Ecclesia, en signe de la transformation d'un mythe payen en symbole chrétien. L'exemple le plus caractéristique de cette transformation, d'une date relativement ancienne, se trouve dans l'église de San Saerno (jadis des Douze Apôtres) à Pavia: il est daté de 903 A.D., et accompagné des symboles du zodiaque. La légende, placée auprès du labyrinthe, est un commentaire bien éloquent de cette révalorisation d'une image mythique, tout en gardant son caractère de «modèle», comme la strophe de quatre hexamètres le dit explicitement:

»Hunc mundum tipice laberinthus denotat iste:

»Intrante largus, redecente sed nimis certus

»Sic mundo captus, viciorum molle gravatus

»Vix valet ad vite doctrinam quisque redire.«

Le fait essentiel de cette conception consiste, de nouveau, dans l'accent posé sur le retour, plus qu'à l'arrivée au centre, comme les exemples plus anciens l'ont montré. Le vieux sens du labyrinthe – l'idée du passage – est donc remonté à la surface. Et tous ces labyrinthes, dont on trouve un assez grand nombre au XIIe et au XIIIe siècle, s'apparentent dans leur sens mythique et même didactique, aux premières paroles de la Divina Commedia de Dante:

»Nel mezzo del camin di una vita

»Nu tu trovai nu una selva oscura

»Che la duetta via eró smarrita...«

Dante, dans son grand poème en même temps révolutionnaire et résumant une époque, a donc transformé de nouveau l'image mythique et religieuse du labyrinthe en quelque chose qu'il avait vu, qu'il avait vécu: l'image d'une forêt, où le pas de l'homme se perd, comme dans un labyrinthe, mais le développement de la Divina Commedia reste néanmoins fidèle au prototype mythique du labyrinthe: donc au mythe profondément humain du «passage», – maintenant dans le sens chrétien du mot – de la vie des mortels, par la mort, à une vie nouvelle, acquise par la grâce de Dieu.

Dans ce sens, les labyrinthes se trouvent fréquemment dans les pages des manuscrits du moyen-âge, et dans l'emblématique des siècles suivants. Matthews, dont l'ouvrage est richement documenté, donne un exemple éloquent dans le labyrinthe utilisé par Bois-dofin de Laval, archevêque d'Embrun, en citant le commentaire donné par Claude Paradin dans son ouvrage intitulé *Devises Héroïques et Emblèmes*:

»par ce labyrinthe ... se pourroit entendre que pour rencontrer la voye, chemin de vie éternelle, la grâce de Dieu nous adresse: nous mettant entre les mains le filet de ses saints commandemens. A ce que le tenons suivons tousiours nous venions a nous tirer hors des dangereux fourvoyemens des destroits mondains.« La transformation du labyrinthe mythique en paradigme, en modèle théologique est donc pleinement accompli. Mais Matthews note en même temps un exemple de la sécularisation du même emblème: la devise choisie pour le même dessin par la famille anglaise des Vansittard »Fata viam niveniant«. Une nouvelle transition de la signification du labyrinthe s'annonce.

Cette nouvelle étape dans l'histoire du labyrinthe est de nouveau un déclin: ce qui était modèle du monde, image exemplaire de la vie, devient encore une fois un jeu superficiel, un passetemps. Evidemment, l'élément du jeu était toujours inclus dans le rite, dans la »déambulation sacrée« – mais ce jeu était hautement significatif, plein de sens et d'implications. Dans les labyrinthes du XVIIe et du XVIIIe siècle, qu'on trouve dans les jardins des châteaux et des grands manoirs de cette époque, taillés en bois et en autres plantes vivantes, ce sens a disparu: les labyrinthes ne sont désormais que des inventions ingénieuses, des dessins compliqués et accomplis, à travers desquels on se promène avec un souvenir lointain d'un contenu mythologique: l'antiquité, la conscience de l'humanité, est présente, mais son rôle n'est que celui de la décoration, de l'ornement qui doit parer la façade d'une vie différente, et qui ne fait plus appel à la conscience humaine. Les dessins de labyrinthe, les jardins à labyrinthe sont extrêmement populaires à cette époque, mais ils ont perdu leur sens mythique – de sorte qu'on peut les voir dégénérer, de nos jours, en jeu de kermesse.

Mais un réveil du mythe s'annonce de nos jours: l'homme angoissé par la complexité du monde, cherche de nouveau un modèle de la vie, et cette angoisse se traduit en termes mythiques. T. S. Elliott en rend témoignage, quand il fait dire au personnage du psychiâtre dans sa »Cocktail party«:

»But such experience can only be hinted at in myth and images.

»To speak about it we talk of darkness, labyrinths, minotaur terrors.«

L'homme de nos jours, qui a perdu ce fil conducteur que la religion lui avait offert pour sortir du labyrinthe, cherche un moyen d'en sortir, s'y trouver son chemin. N'oublions pas cette solution, que le mythe de Dédale propose à l'humanité: Dédale, après d'avoir été enfermé dans son labyrinthe par le roi Minos, s'invente les ailes, et s'envole du labyrinthe. Il s'enfuit du labyrinthe à voies multiples, aux erreurs et à l'égarement en ajoutant au modèle de son monde une nouvelle dimension, qui le libère.

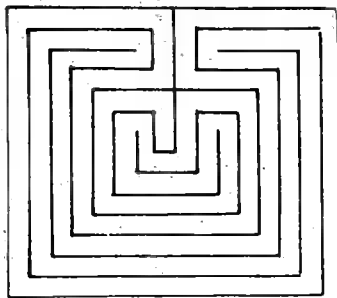
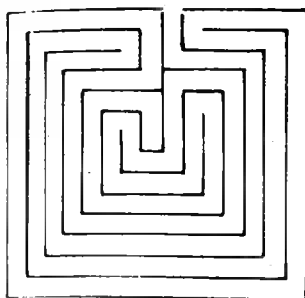
Dr. H. L. C. Jaffé

⁷ edit. note: voir aussi ill. no 127 de Telemark Norvège!

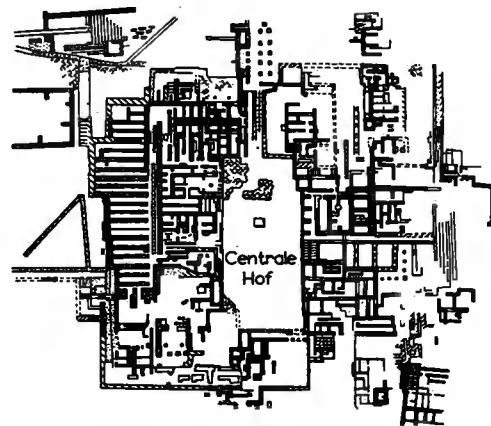


61





62



63

Falls es aber richtig ist, dass zu des Philostratos' Zeiten, also im 2. nachchristlichen Jahrhundert das Labyrinth in Knossos noch gezeigt wurde, so muss es dort jedenfalls etwas gegeben haben, das man zeigen konnte! Es ist nur die Frage, was das gewesen sein kann. Die Labyrinth-Form war jedenfalls von alters her in Knossos bekannt, denn auf der Wand eines Ganges am Ostende des minoischen Palastes hat J. Evans eine Labyrinthzeichnung feststellen können. Dieser glaubt deshalb, dass das Labyrinth eigentlich das Schema verschlungener kultischer Tänze zu Ehren der kretischen Muttergöttin Ariadne, d.h. 'Αριάδνη »die Hochheilige« war. Man darf hinzufügen, dass zu einem Tanz, besonders wenn dieser eine Kulthandlung war, auch ein Tanzplatz gehört, und dieser kann so eingerichtet gewesen sein, dass der Tanz die vorgeschriebenen Verschlingungen richtig vollziehen konnte. Etwas war also wohl in Knossos zu sehen, was zu beobachten war und das den Namen »Labyrinth« verdiente. Mehr als tausend Jahre später taucht in Knossos das Labyrinthmotiv wieder auf, und zwar auf Münzen, vom 4. Jahrhundert v. Chr. bis zum Ende der autonomen Prägung. Die ältesten Prägungen zeigen eine rechteckige Figur, mit einer Siebenzahl der Gänge, die in der Reihenfolge 3-2-1-4-7-6-5 aufeinanderfolgen



Daneben treten auch Münzen mit einem runden Labyrinth auf; im Ganzen sind zehn Stück erhalten, die wegen des attischen Münzfusses, nicht älter als etwa 200 v. Chr. sein können

Weil die rechteckige Form also etwa drei Jahrhunderte vorherrscht, ehe die runde Form auftritt, hat man die erstere als die ursprünglichere betrachtet und die Figur aus dem Swastikazeichen zu erklären versucht. Das kann aber schwerlich

richtig sein, denn der Umstand, dass man von einem Schneckenhausgebilde redet, weist auf eine runde Form hin.

Das Auftreten der Figur auf den Münzen beweist ihre grosse Bedeutung für Knossos; das wird gewiss teilweise auf die Bekanntheit der Theseussage beruhen, aber andererseits darf man annehmen, dass in Knossos das Labyrinthmotiv eine höhere Bedeutung als nur eine Erinnerung an eine geliebte Sage hatte; die Münzen dürfen als Beweis für die ununterbrochene Fortsetzung des Kulttanzes gelten. Vielleicht ist die viereckige Form der erste Versuch einer Münzprägung; sie lässt sich einfacher ausführen als die sich aufrollende Spirale, die dem Stempelschneider auch später nicht fehlerlos gelang.

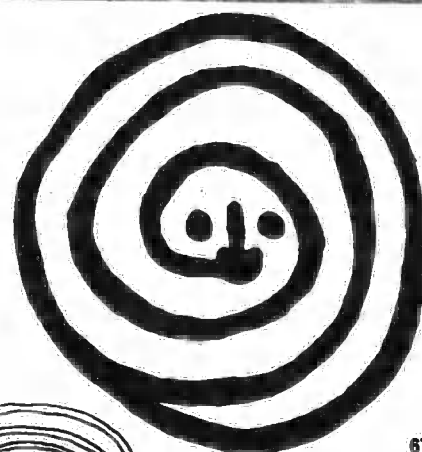


64





65



67

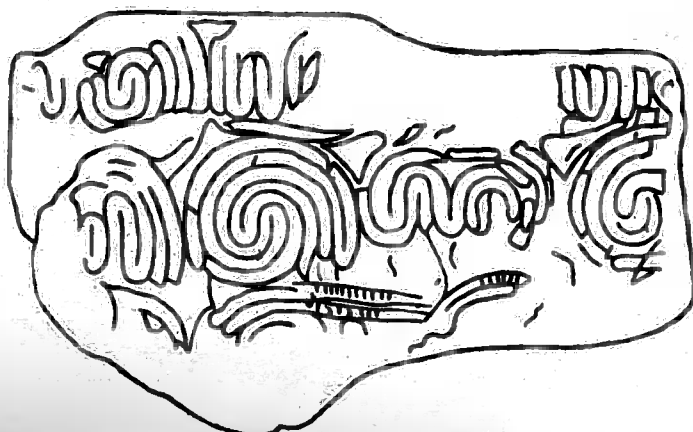
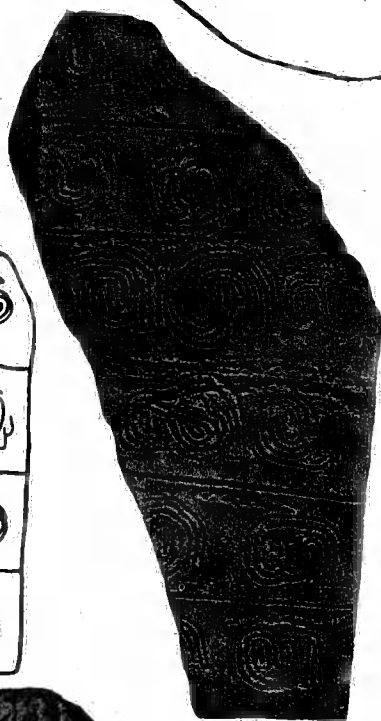
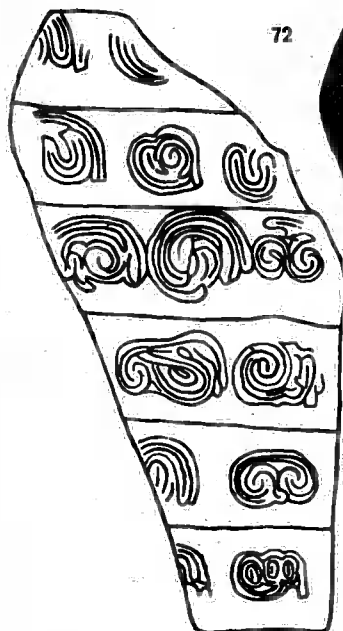
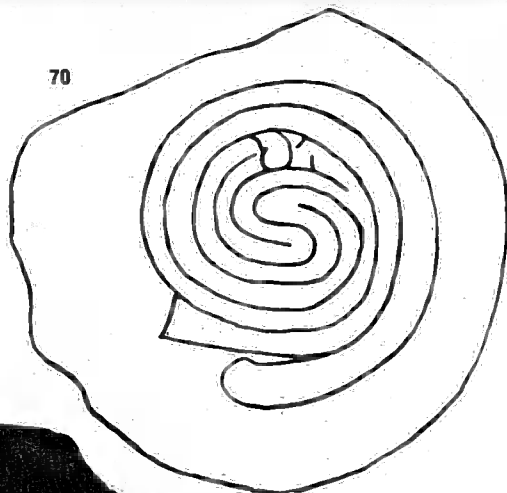


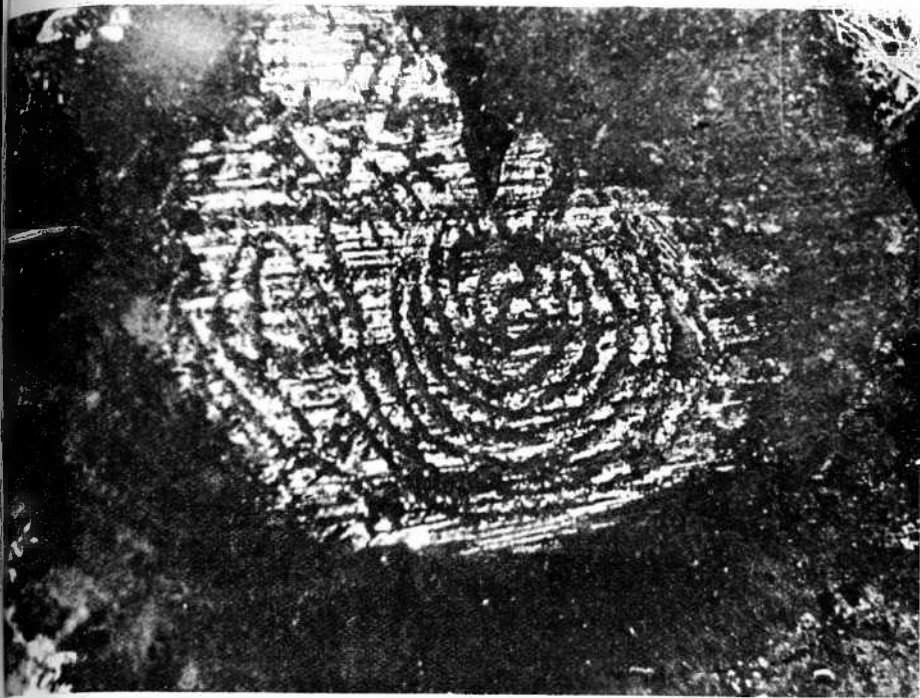
68



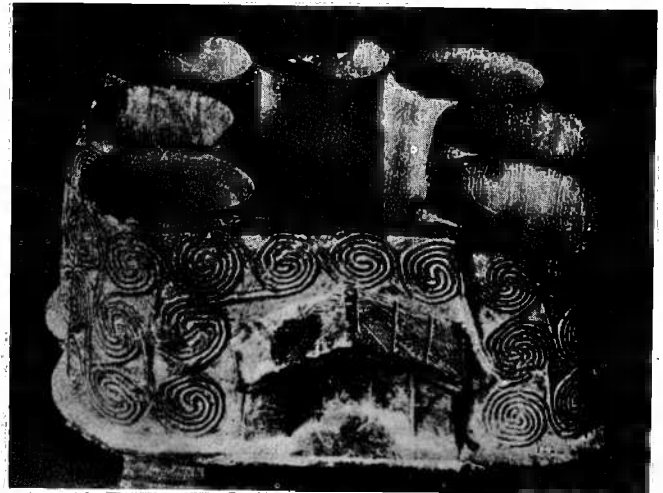
31

66

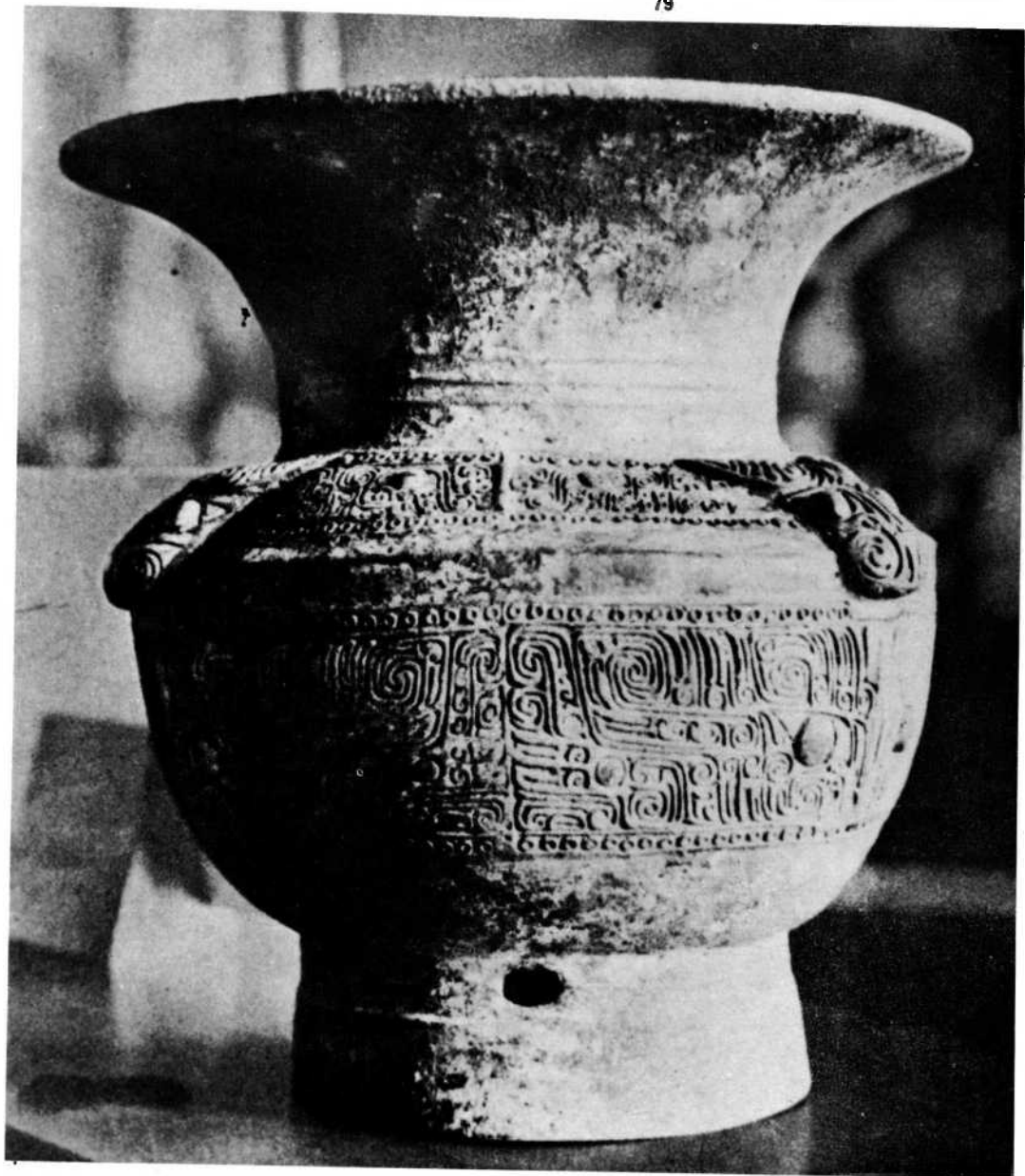




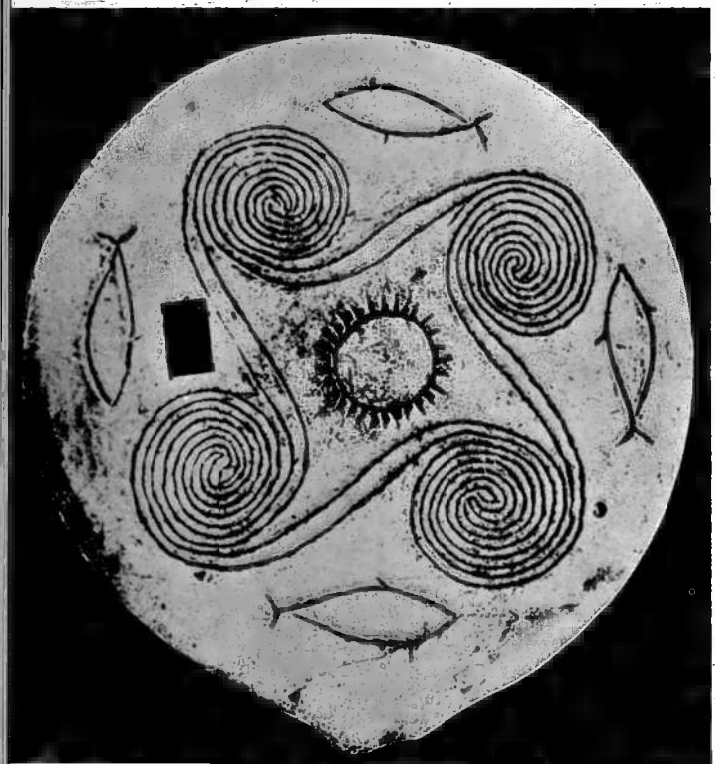
76



78



79



80

81

82

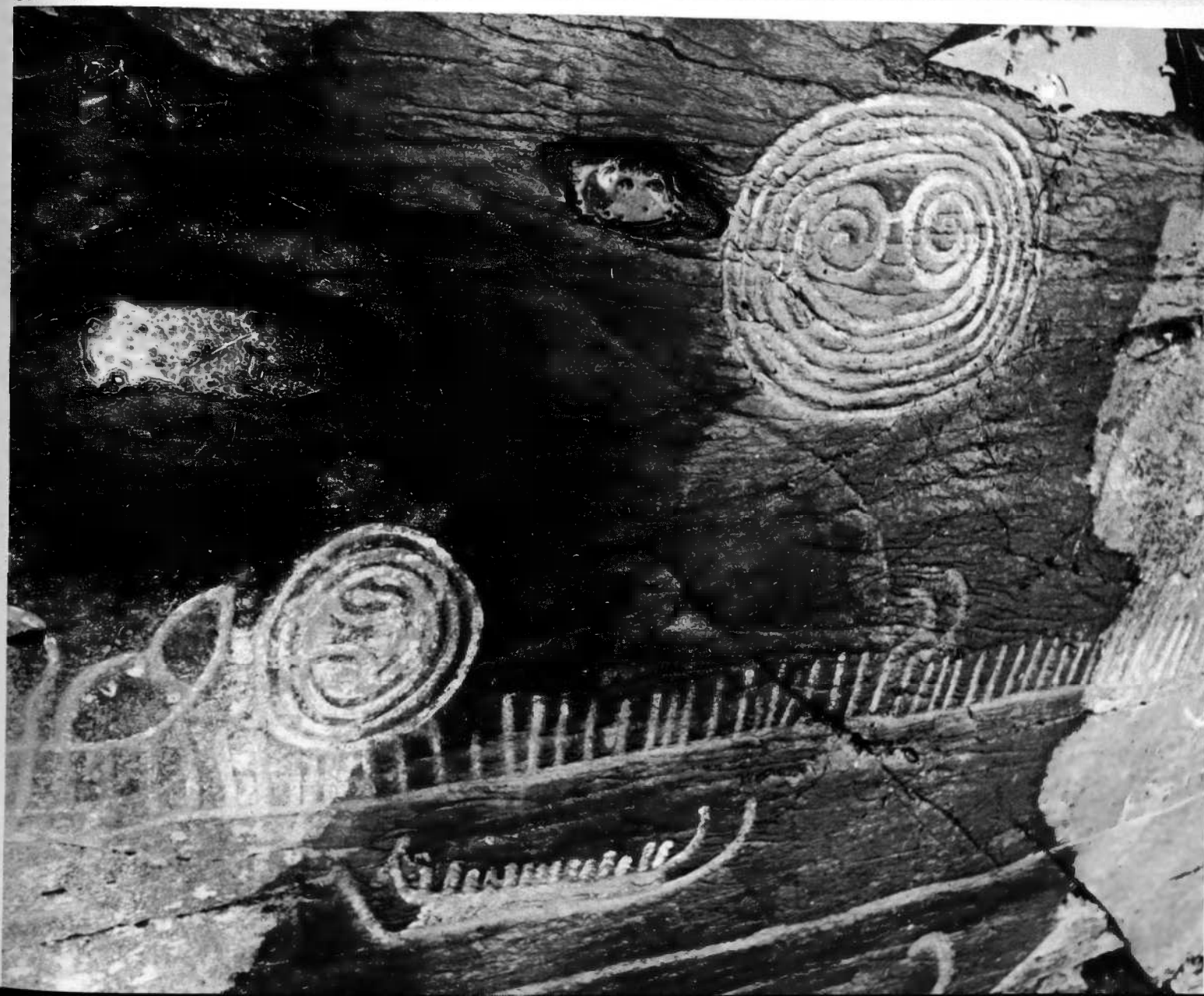


83





84 85

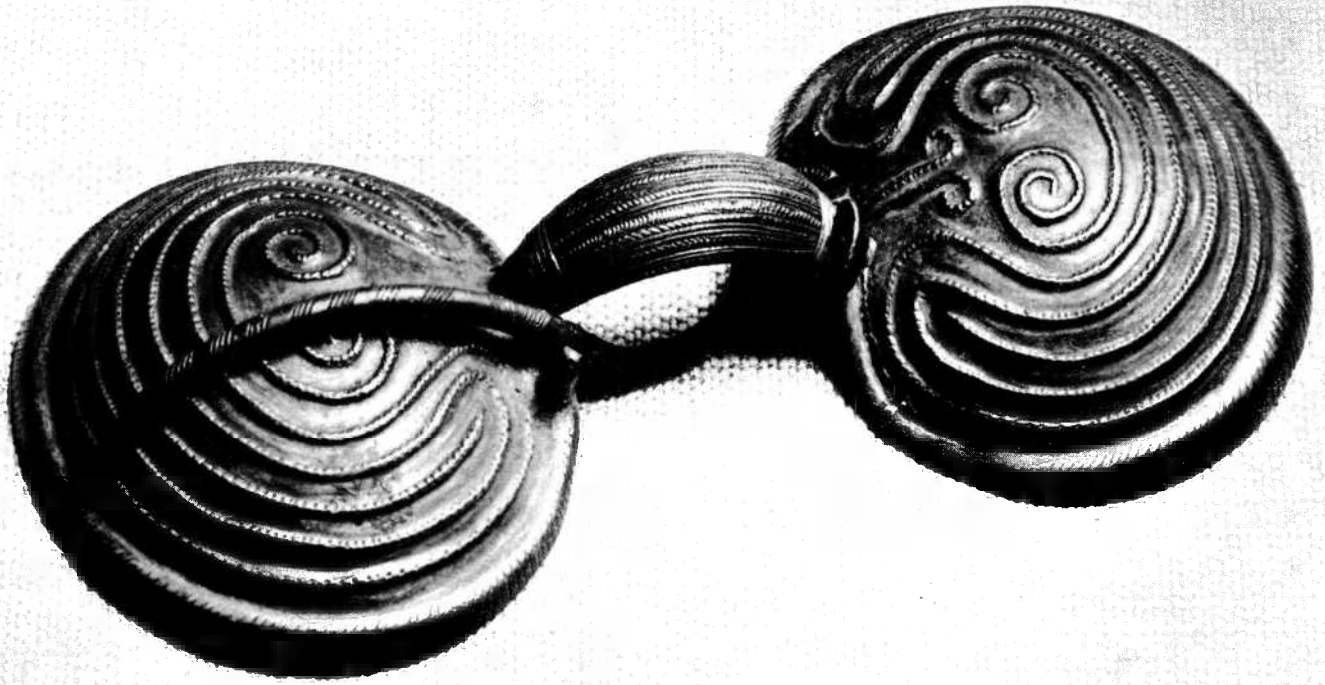




86

Une analysis situs des instants actifs peut se desintéresser de la longueur des intervalles comme l'analysis situs des éléments géométriques se desintéresse de leur grandeur. Seul leur groupement compte. Il y a alors causalité de l'ordre, causalité de groupe. Cette causalité a une efficacité d'autant plus sensible qu'on s'élève plus haut vers les actions plus composées, plus intelligentes, plus surveillées. **G. BACHELARD**

Corpse brought in through a secret door in the wall. Dignam is there now. Went out in a puff. Well, well. Better turn down here. Make a detour. **JAMES JOYCE.**



87

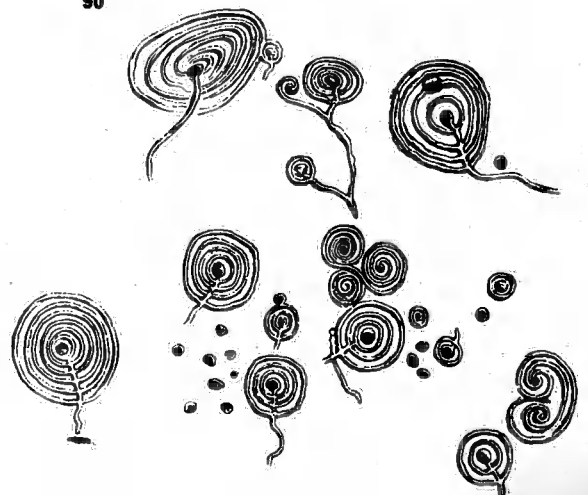


88

89



90





91



92



93



94



95

96

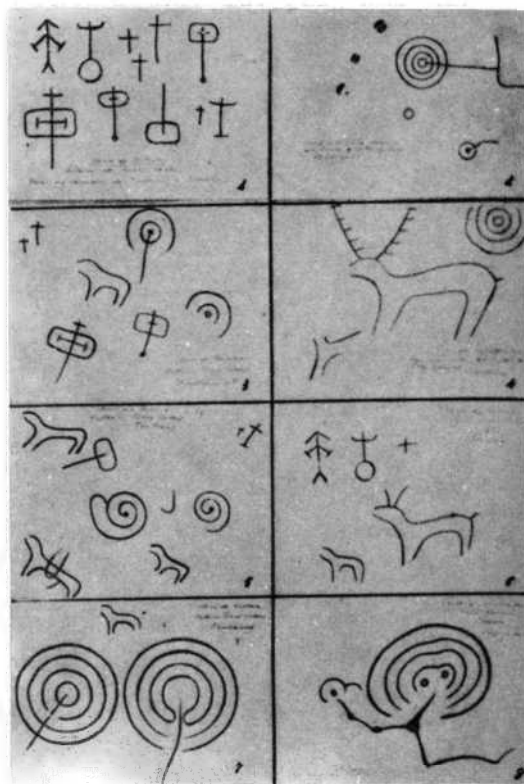
97



98



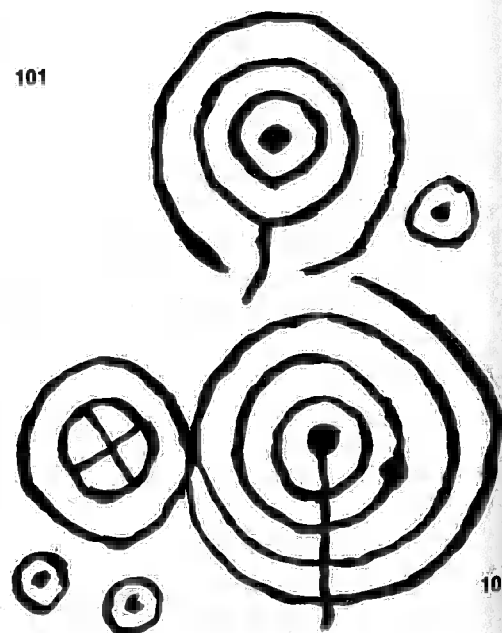
99



100



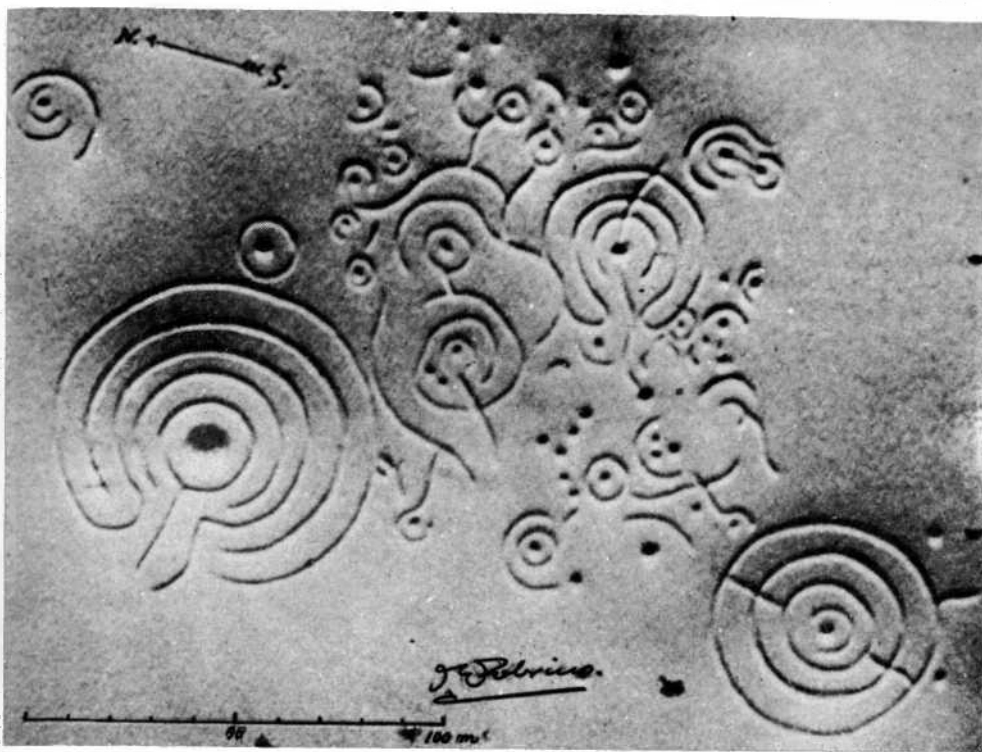
101



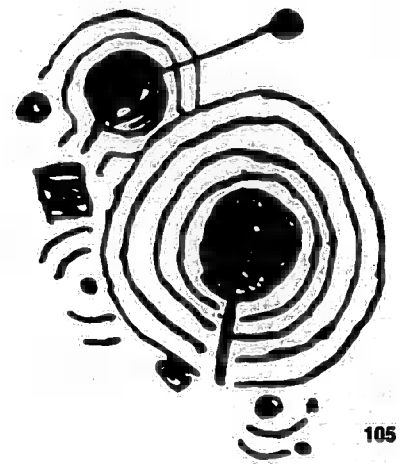
103



102



104



105

106



Charles Olson

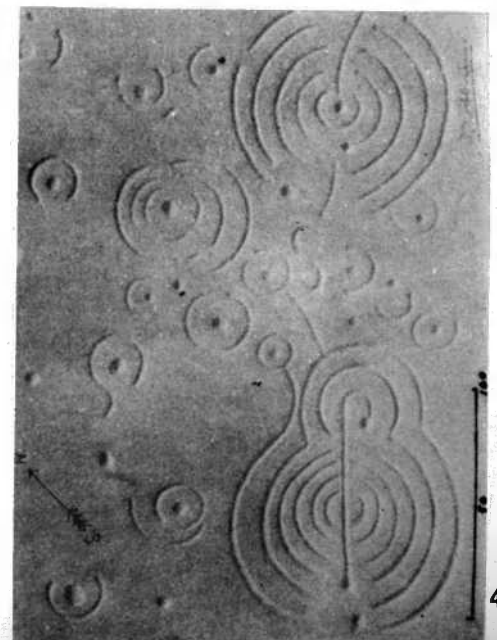
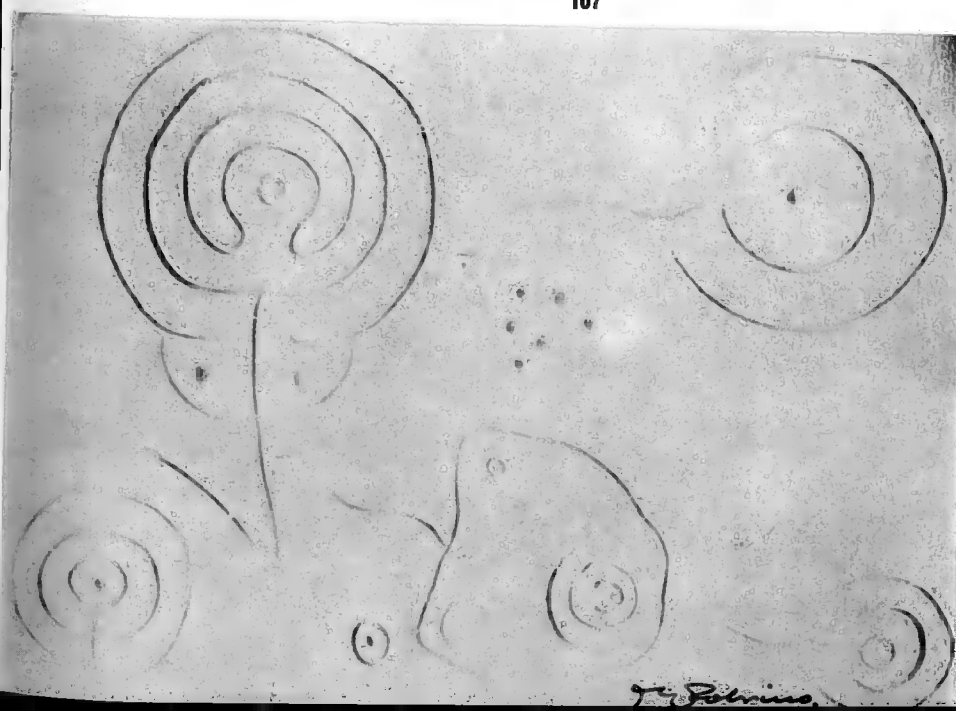
II

The death in life (death itself)
is endless. Eternity
is a false cause

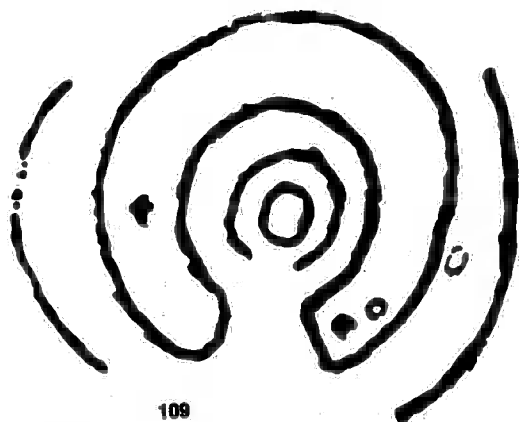
The knot is otherwise, each topological corner
presents itself, and no sword
cuts it, each knot is itself its fire

Each knot of which the nets are made
is for the hands to untake
the knot's making, and touch alone
can turn the knot into its own flame

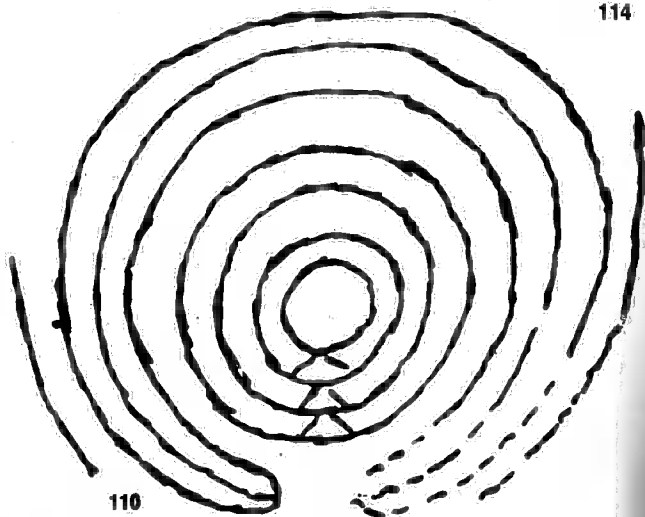
107



41



109



110



111

112



113



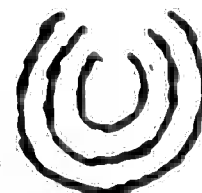
115



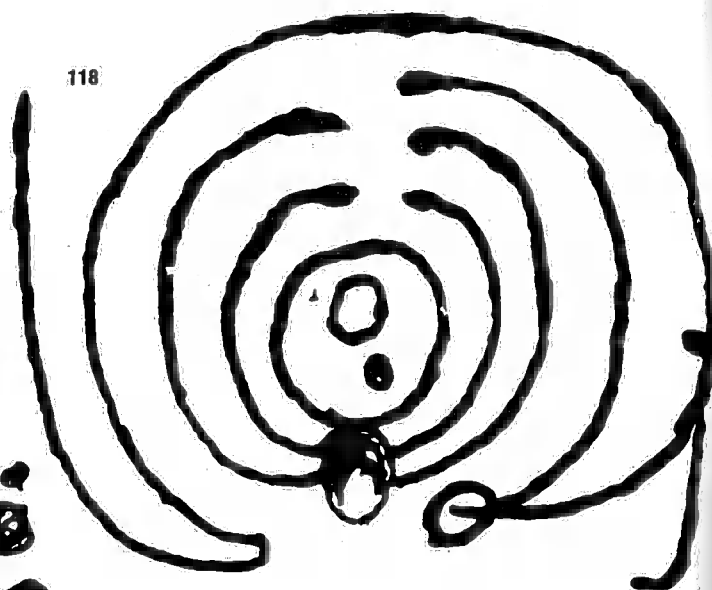
116



117



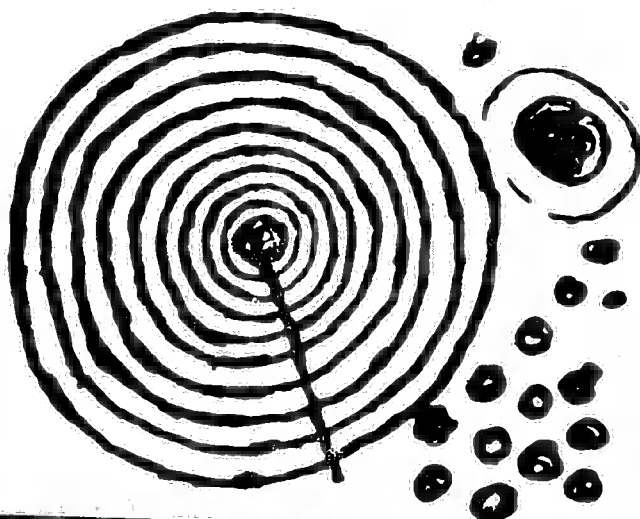
118



Toute durée véritable est essentiellement polymorphe; l'action réelle du temps reclame la richesse des coïncidences, la syntonie des efforts rythmiques.

G. Bachelard

44



119



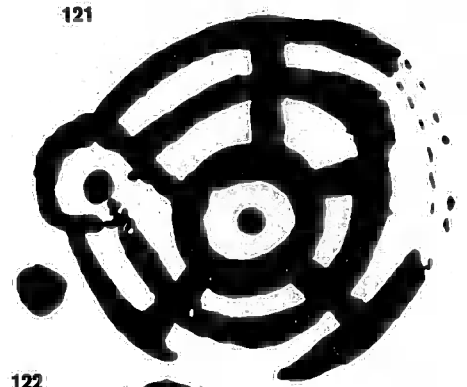
120



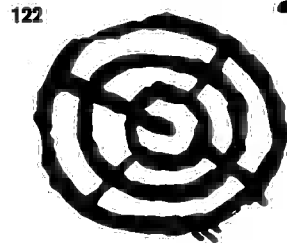
123



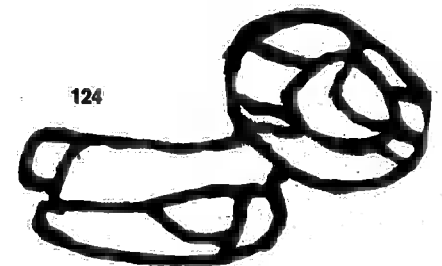
125



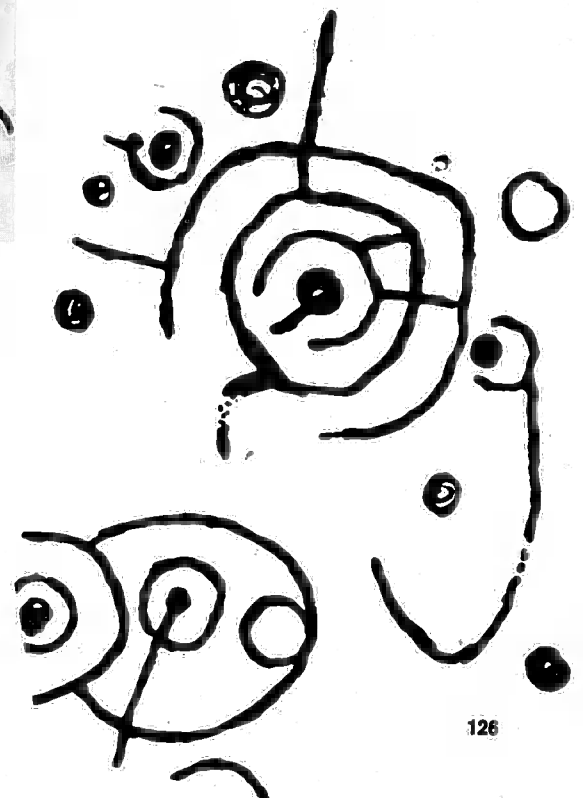
121



122



124



126





128



129

130

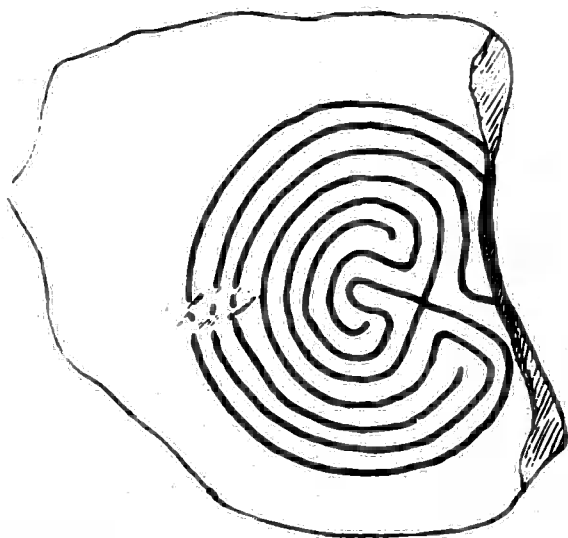


131



127

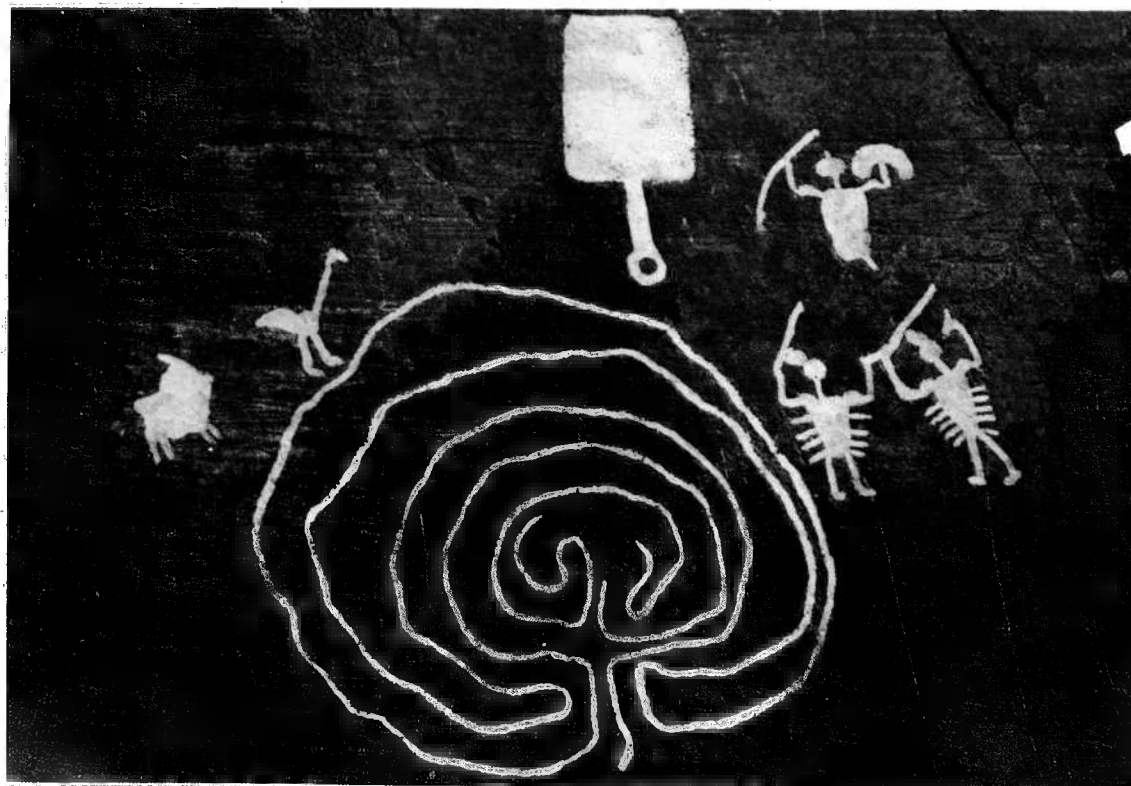
132



133

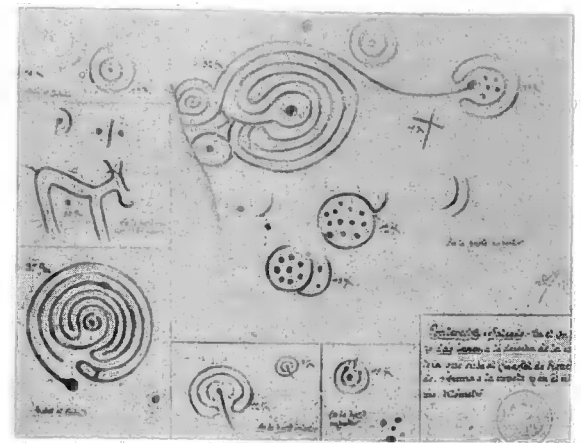


135





136



137



138

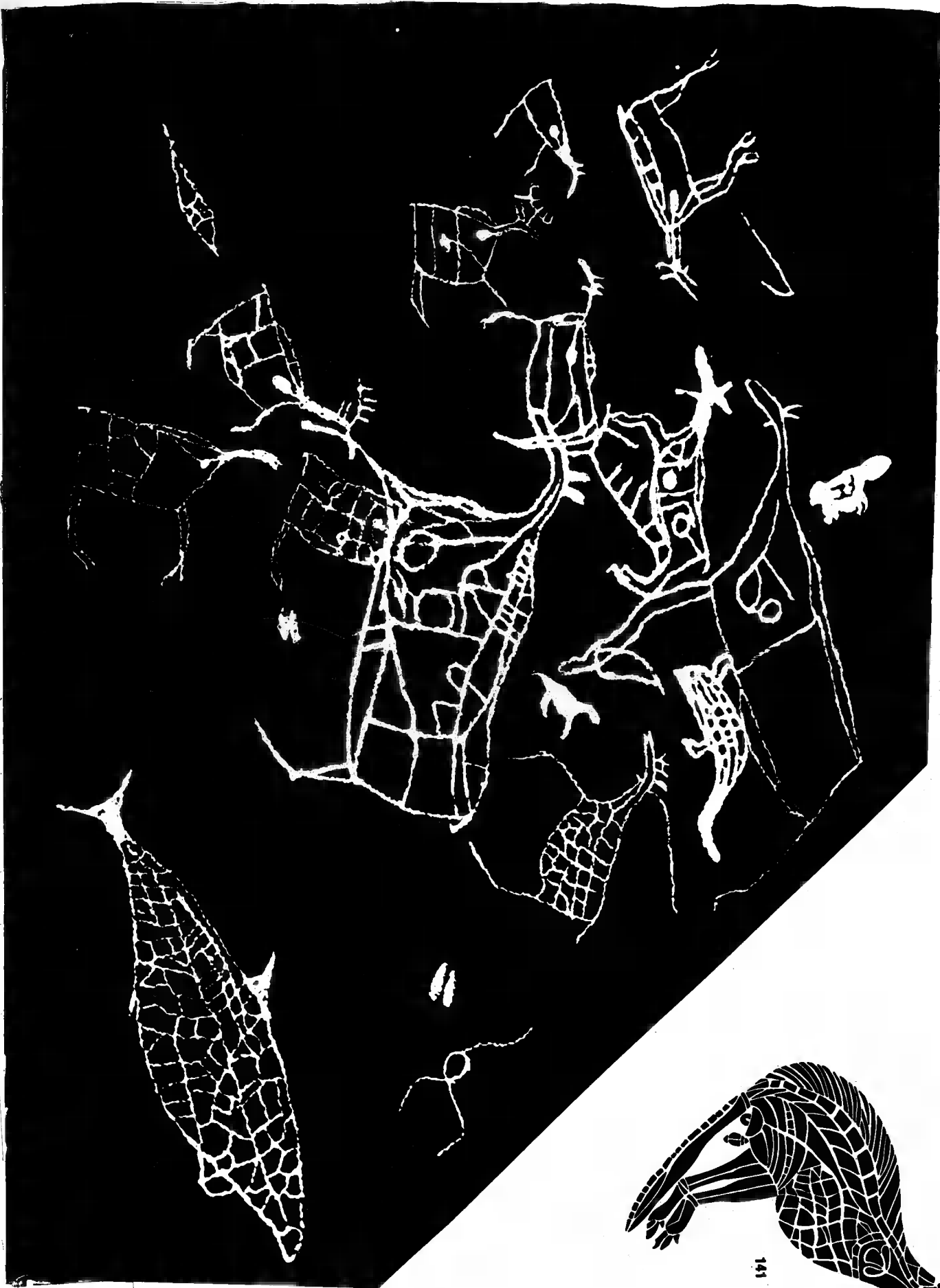


139

140



453 流水文銅鐸 流水文銅鐸は、袈裟髭文銅鐸(けさだすきもんどうたく)と並んで、もっとも定型的な銅鐸である。これは鯨(ひれ)に鋸歯文(きこしもん)、鐸身に流水文が一面に施され、その中央部に同方向に並ぶ鹿の群が鋳出されている。鹿の姿態は4足を地につけるもの、前足をあげるものなどあり、見ようによっては1匹の鹿が走るところを同一画面に描いたもののようにも思われる。高さ45cm 兵庫県豊岡市(旧城崎郡港村)大字気比出土 東京国立博物館



142



141



144

145



146



There are many examples that show the connection between labyrinths and „Trojaburgs“, not only in Norway and Sweden but also in England (the walls of Troye, Troytown, in Wales: Caer Droia) in Germany: Troiaburg. A strange paralel to this relationship are the drawings on an old Etruscan vase found in 1877 near Tragliatella some miles from Rome. The vase belongs to a groupe of other vases from the 7th and 6th century B.C., on the side of the vase there is among other things a labyrinth like drawing. In this, the word „Travia“ is written with Etruscan letters. Already at that time the name Troja must have been used for labyrinth. If the word Troja is of latin orgin one could think that the labyrinth had gone north together with the Troja-name from Rome.

In the north we find the word Trojaborg already in 1447. The word must have gone north very early because in classical times one did not call the labyrinth-figures Troya. There are other traces in the Scandinavian Folk-Tradition which explanation we must seek in the classical domaine.

On the vases from Tragliatlla two horse-ridders are coming out of the travia-labyrinth. There must habe been a game in connection with the labyrinth, a game on horse back. We do not know the intention behind this, but it must have had a cultus purpose. In classical Rome there was a game on horseback, mainly for the young nobility. Which is described in Vergils Aneid (V. 588) its name was Ludus Troiae. In the neighbourhood of Horns church in Vestergotland, Sweden, we know about a Trojaborg, of which it is said "that the former priests sons used to ride in it". It is also told about the labyrinth near Kungsöi that Queen Kristina "went riding in the labyrinth". It is tempting to belive that the stories about riding on horseback in the Trojaborg have their roots in a ritual game on horseback in connection to the labyrinth. The only tradition I have been able to find in Norway about Trojaborg is also in connection with horses. There is a folk-story about the "Truber slot (Truber Castle)", a labyrinth near Tønsberg. "At times one can see two raven black horses stampeding on the beach", "the Truber horses", "and then one can be sure it will be bad weather".

From: En ny Trojaborg
Prof. Sverre Marstrander

147



148



150



151



54

152



LABYRINTHES de la PRÉHISTOIRE en PATAGONIE.

Des recherches archéologiques effectuées en Patagonie par O. Menghin, il résulte que ce pays est riche en dessins ou gravures rupestres qui datent de l'époque pré-colombienne, leur origine semblant remonter à l'époque glaciaire.

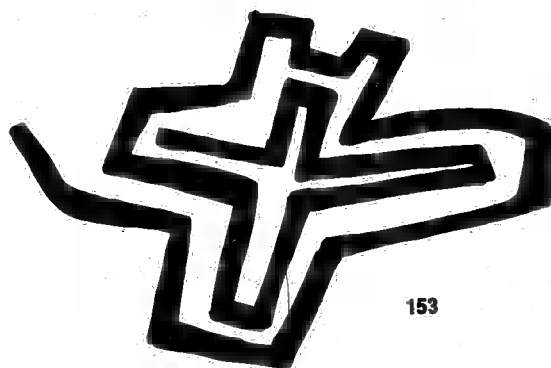
Une autre catégorie a été découverte dans le Sud de la Patagonie, à Santa Cruz, dans le Nord à Neuquén et à Córdoba, au centre de l'Argentine. Dans cette catégorie de dessins on voit de nombreuses de pattes d'animaux (pumas, autruches....) de pieds d'hommes et de signes à caractère symbolique (lignes, croix, cercles....) évoquant des figures humaines ou des labyrinthes.

La communauté agraire des Barreales se développe vers le milieu du 1^{er} millénaire après J.C. dans le Nord-Est de l'Argentine. Son style est dominé par la ligne brisée. Dans ses représentations on distingue des figures animales et humaines à signification symbolique, on a été utilisé triangles, carrés, croix... en zig-zag ou en escalier.

Mais reportons nous à O. Menghin :

" Cette variété de formes géométriques semble être l'apanage du Nord de l'Argentine dans le style Gréca de Patagonie; ce style influence depuis le V^e siècle la peinture rupestre du Nord de la Patagonie (Gréca signifie méandre grec)

et par la suite toute ornementation continue ou composée par éléments). Cependant d'après ce que nous avons constaté jusqu'ici, le Style Greco possède un élément qui fait défaut dans l'art Barriale, à savoir : le labyrinthe en forme de coin. On peut admettre que le labyrinthe circulaire représente la forme la plus ancienne (surtout si l'on suppose que le labyrinthe peut avoir comme origine la représentation des intestins d'animaux ou ceux de l'homme et que tout le concept de labyrinthe se rapporte en quelque sorte à la vision des entrailles); en tous cas les représentations circulaires apparaissent beaucoup plus tôt dans le vieux monde. Il peut, de ce fait, être intéressant de remarquer qu'on trouve en Argentine la même évolution chronologique. On pourrait en déduire que ces deux espèces de labyrinthes sont parvenues en Patagonie indépendamment l'une de l'autre. Mais aussi longtemps que la "civilisation" des Barriales est dépourvue de labyrinthe en coin, il faut supposer que la transformation de la forme circulaire en forme angulaire, même influencée par l'art nordique, ait été entreprise en Patagonie ou dans une région voisine. On a longtemps méconnu le labyrinthe en forme de croix de la province de San-Luis; celui-ci est le plus septentrional découvert jusqu'à présent (fig. I) : ce labyrinthe



153

Labyrinthe en forme de croix de San Luis Fig. I.
 Il se présente sous deux aspects: a/ peint sur rocher
 b/ gravé sur des haches rituelles et sur des dalles
 de pierre que l'on compare avec les "Charungas"
 australiens qui représentent l'âme des morts ou
 des vivants. Fig. III Labyrinthe linéaire placé
 au entre deux autres plus petits
 inachevés (Territoire de Rio Negro)

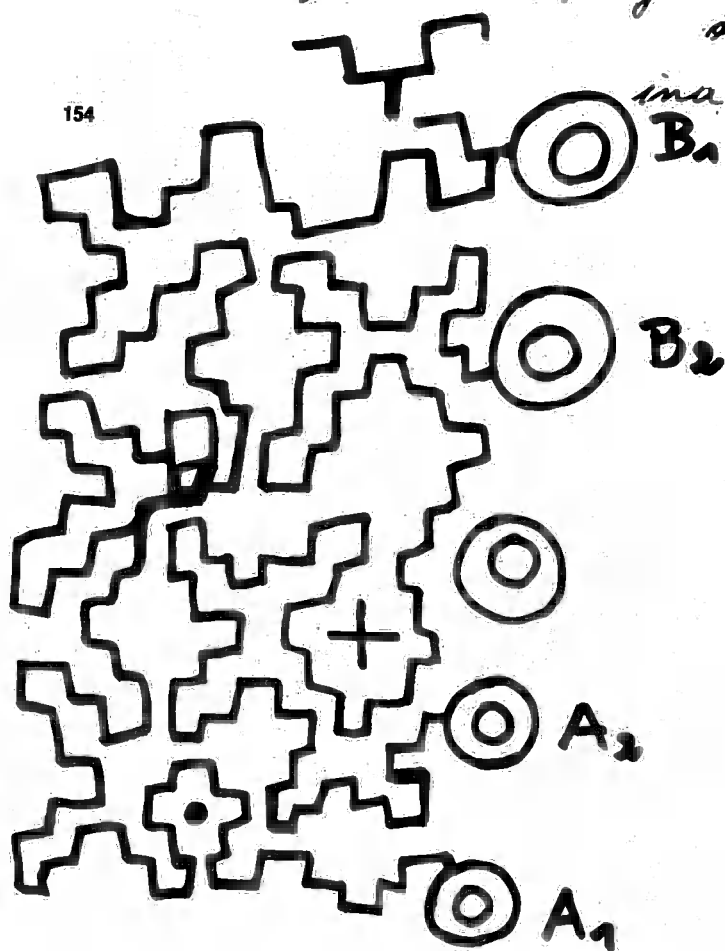


Fig. II

Labyrinthe en forme de couloir.
 Territoire de Neuquen Les entrées: A1 et A2 les sorties B1 et B2

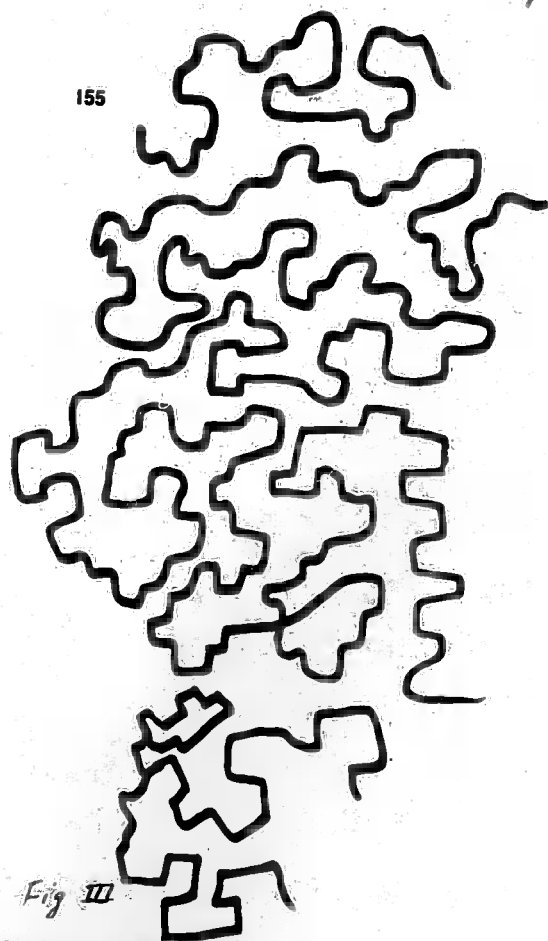


Fig. III

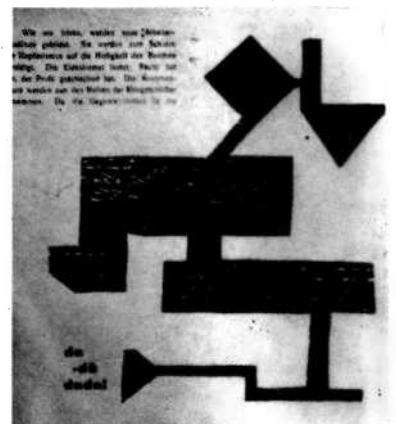
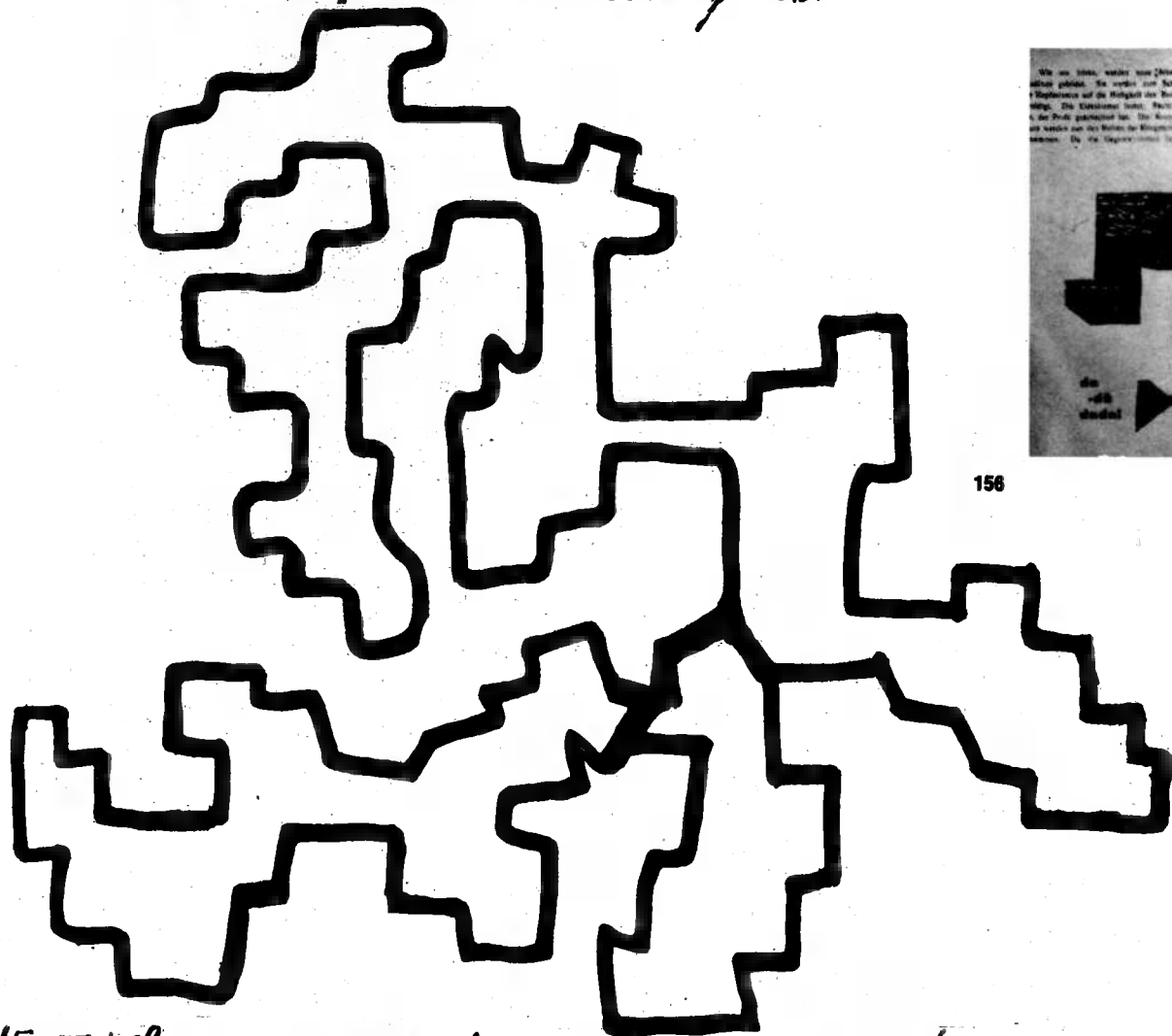
représente pourtant peu de parenté avec ceux de Patagonie.

On distingue généralement deux types de labyrinthes :

a) Le 1^{er} type de labyrinthe est représenté par un espace entre deux lignes (Fig. II) : les entrées sont marquées par les cercles A₁ et A₂, les sorties par B₁ et B₂.

b) Le 2^e type est représenté par une ligne continue (Fig. III) ; il est très répandu en Patagonie du Nord.

La figure IV montre un exemple de labyrinthe fermé à ramifications multiples.



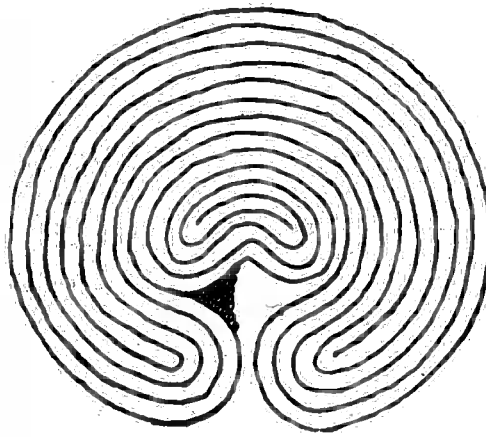
156

157

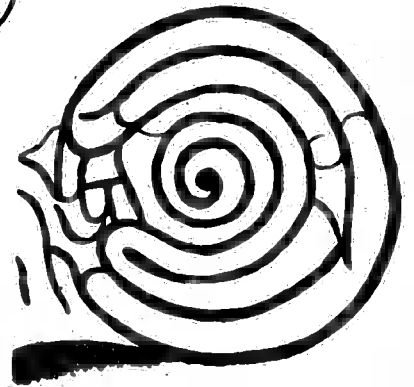
(Fig. IV) Labyrinthe linéaire fermé à ramifications multiples (Territoire de Rio Negro)



158



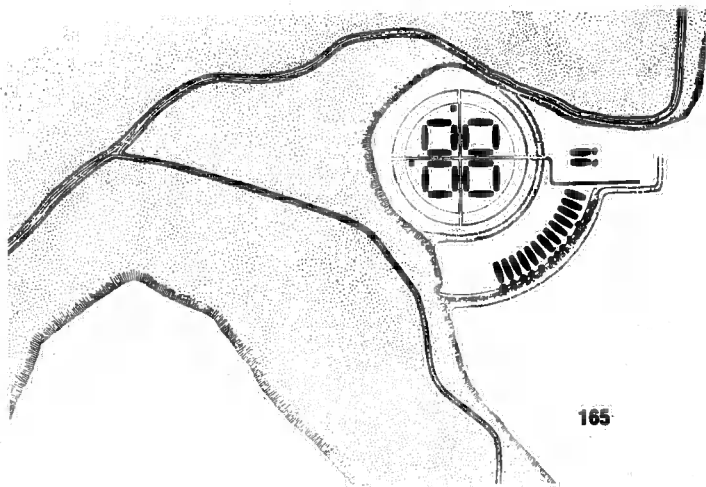
159



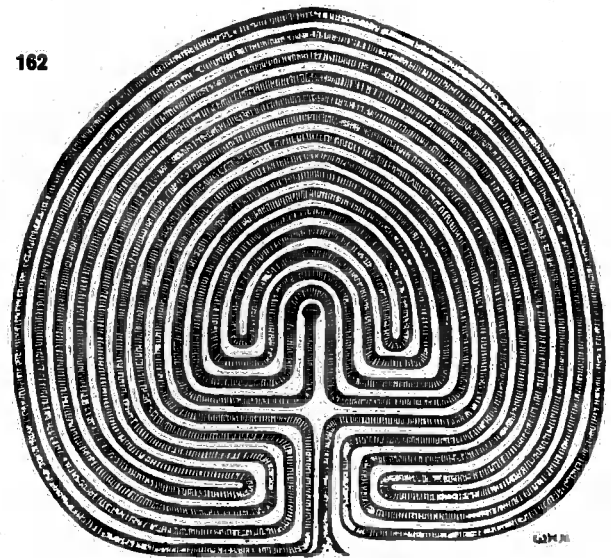
160



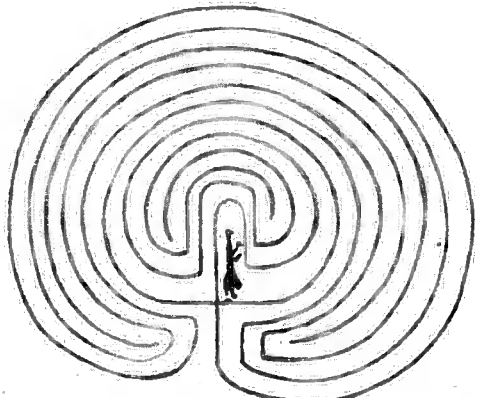
(A.B.B.)
161



165

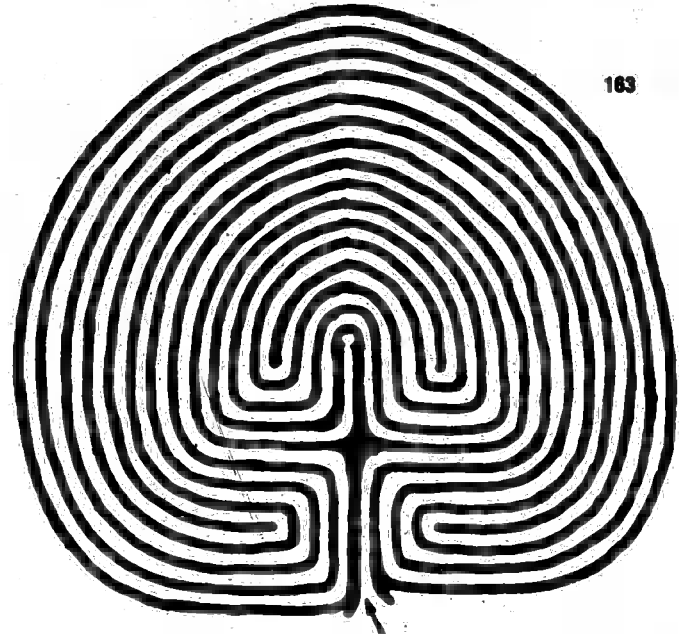


162

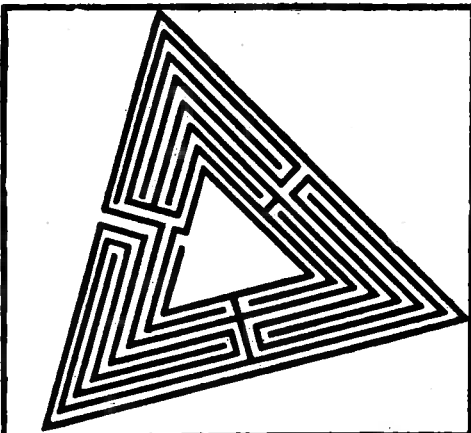


1240

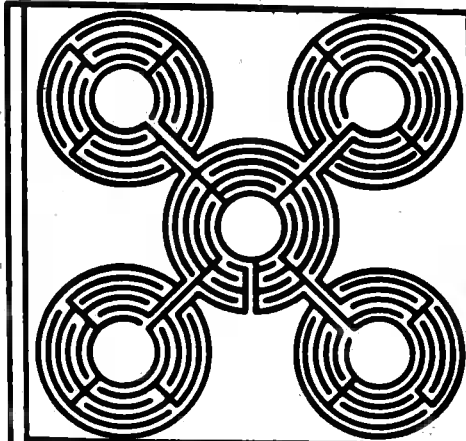
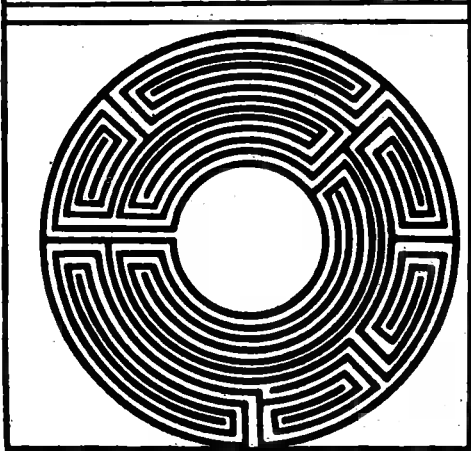
164
(A.B.B.)



163

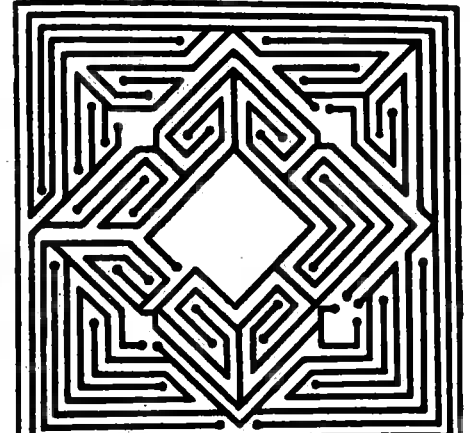
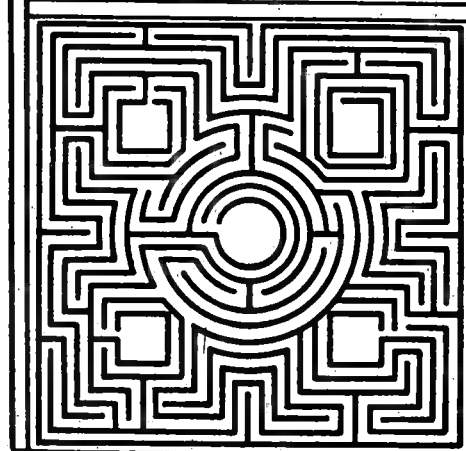


166



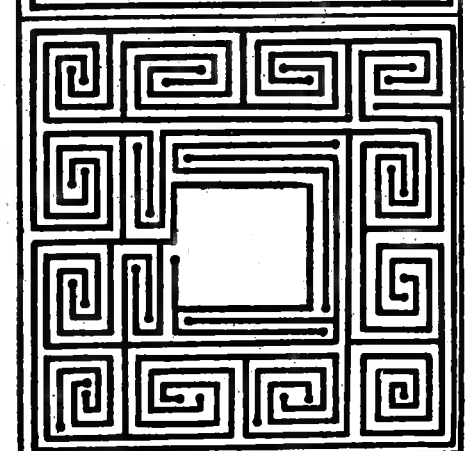
167

168



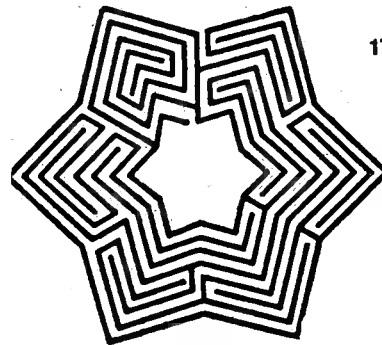
169

170

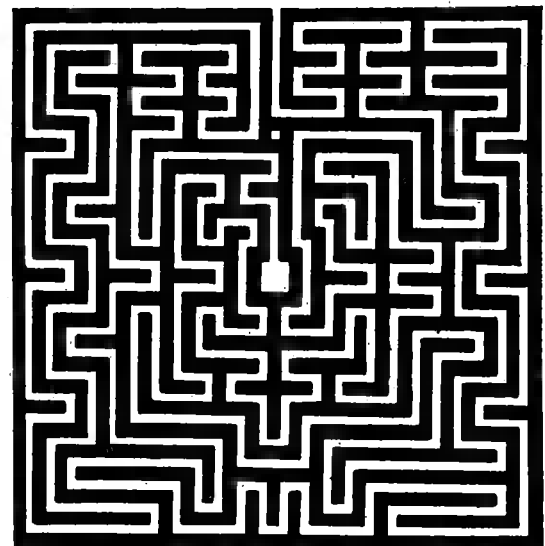
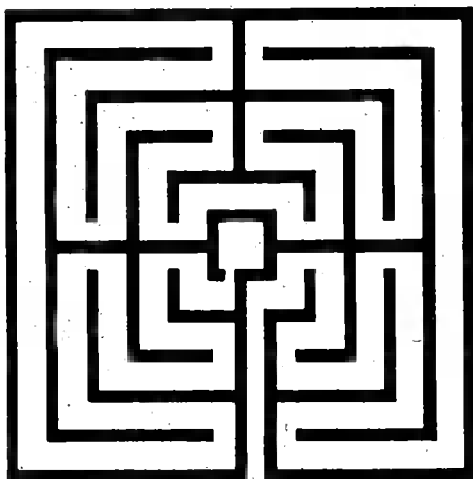


The nine men's morris is fill'd up with mud;
And the quaint mazes in the wanton green,
For lack of tread, are undistinguishable.
The human mortals want their winter here;
No night is now with hymn or carol blest.

Shakespeare. 172



171

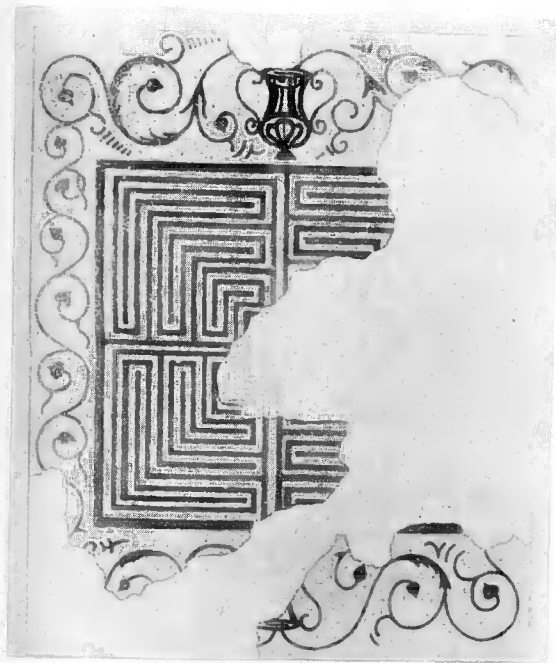


173

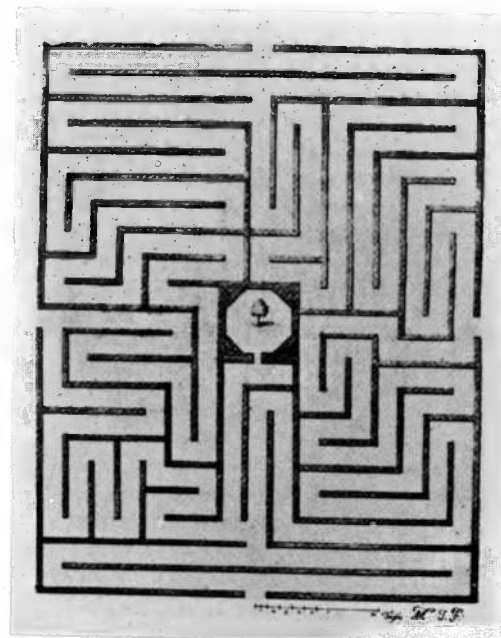
174



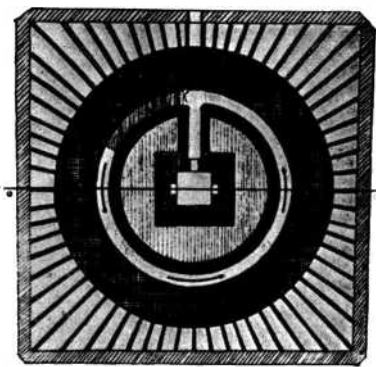
175



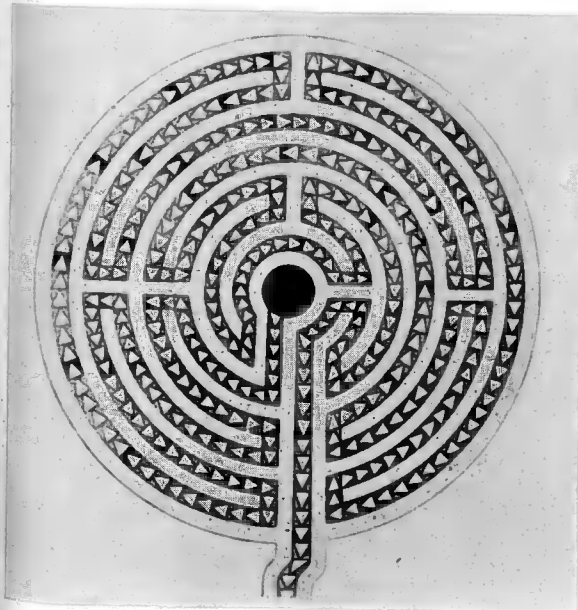
176



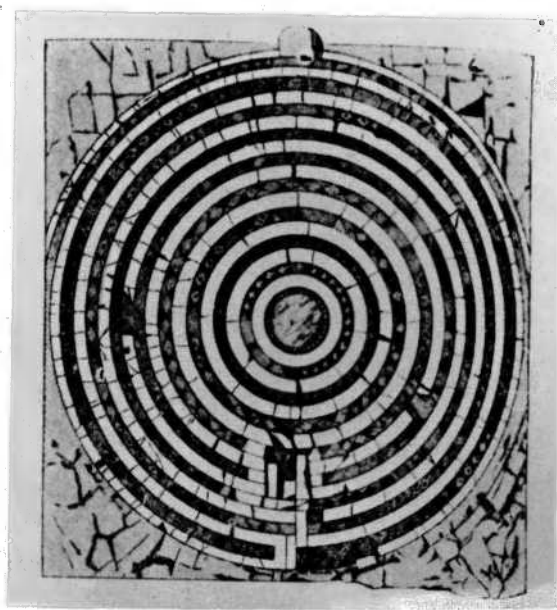
177

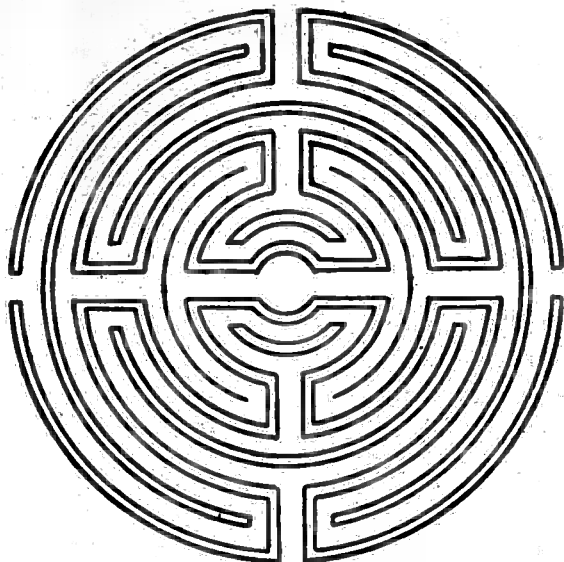


178



179





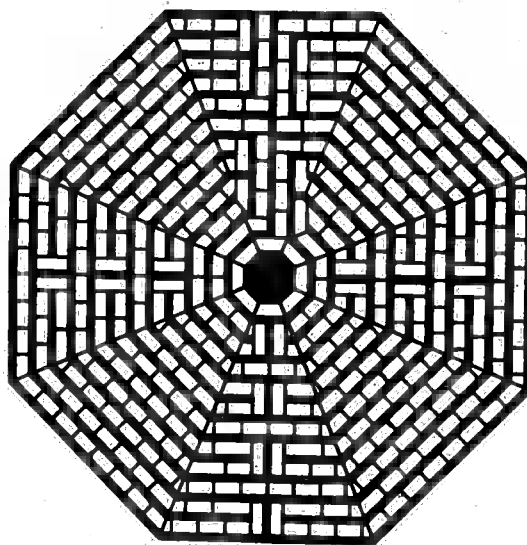
180



181

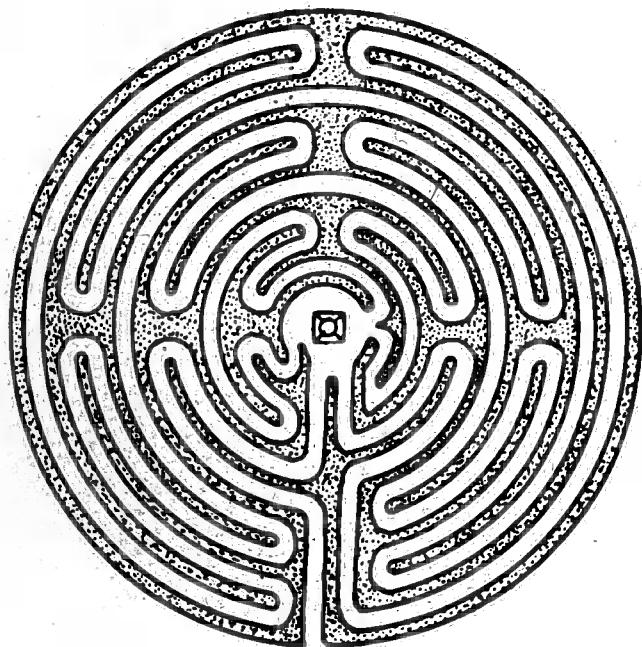
182

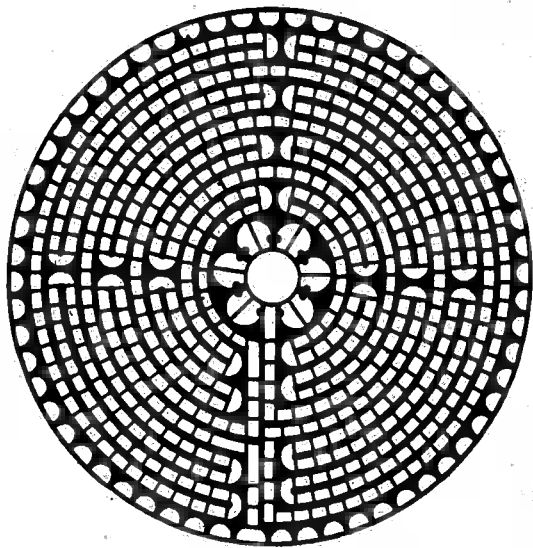
183



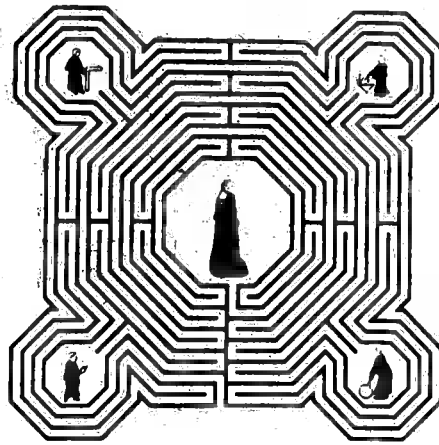
184

185

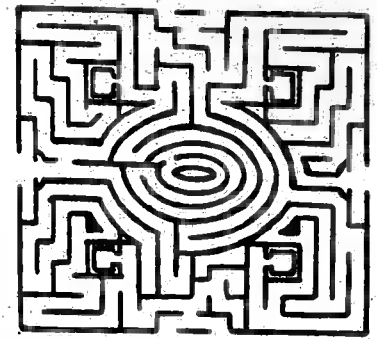




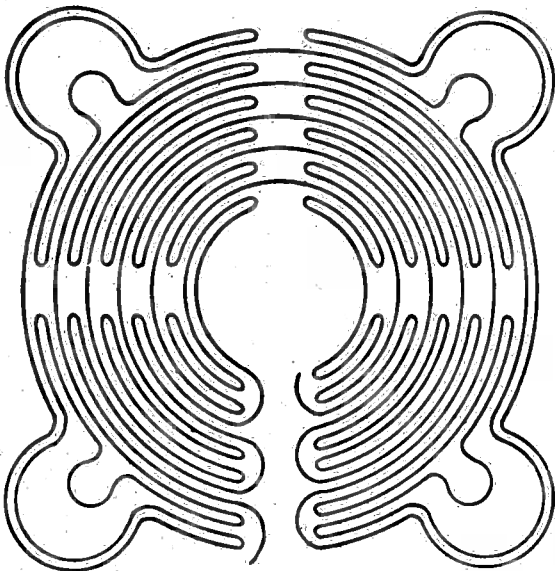
186



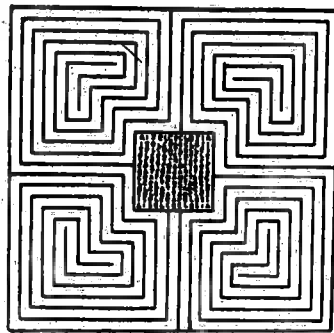
187



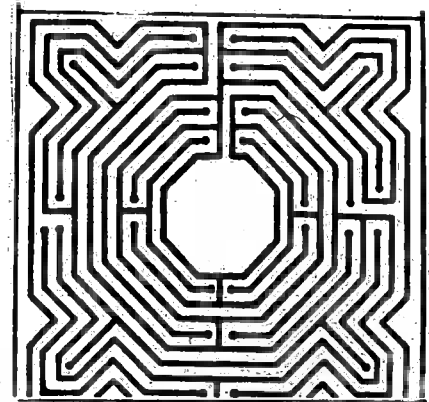
188



190



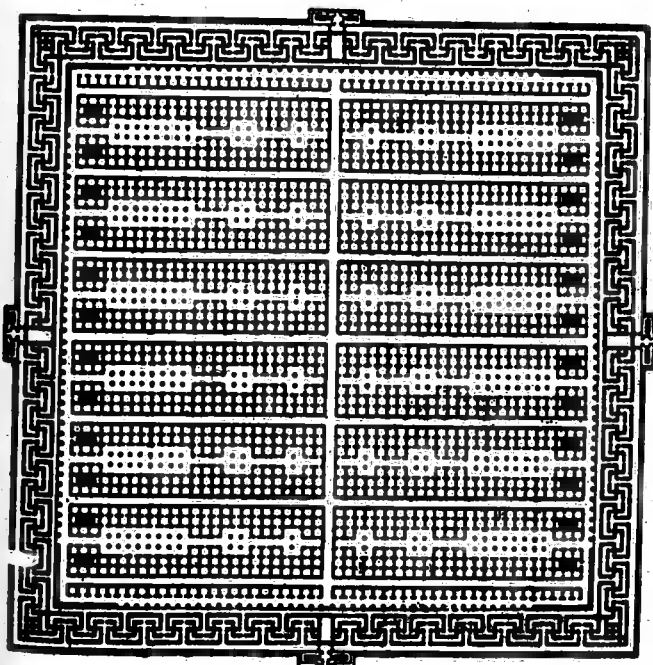
189



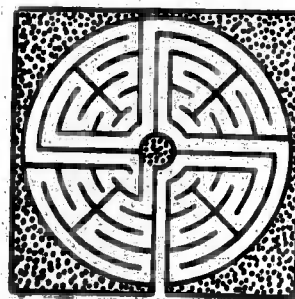
171

Cette contemplation difficile, qui doit être apprise et qui pourrait sans doute être enseignée, n'est pas loin d'être une méthode discursive d'intuition.

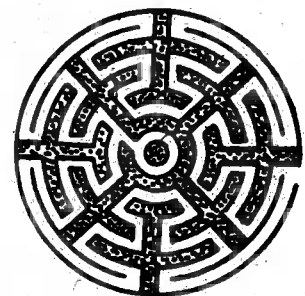
J. BACHELARD



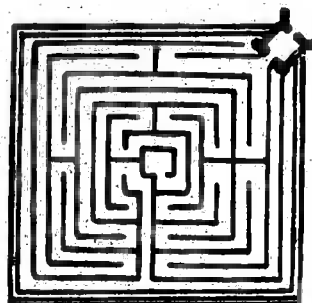
191



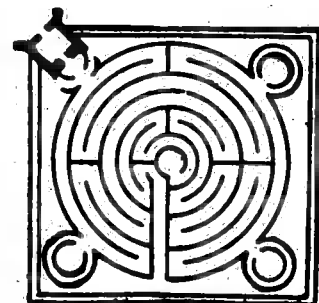
192



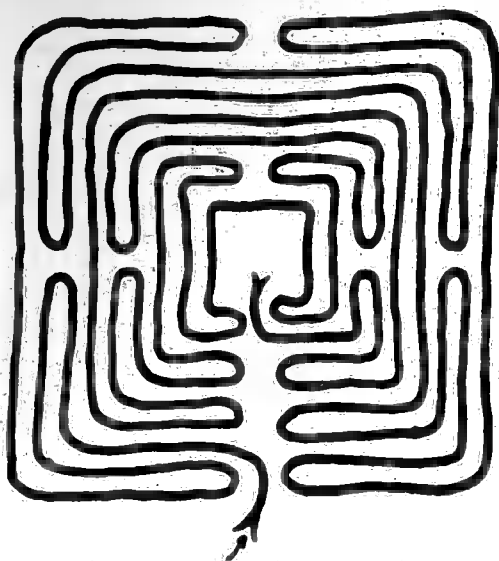
193



194



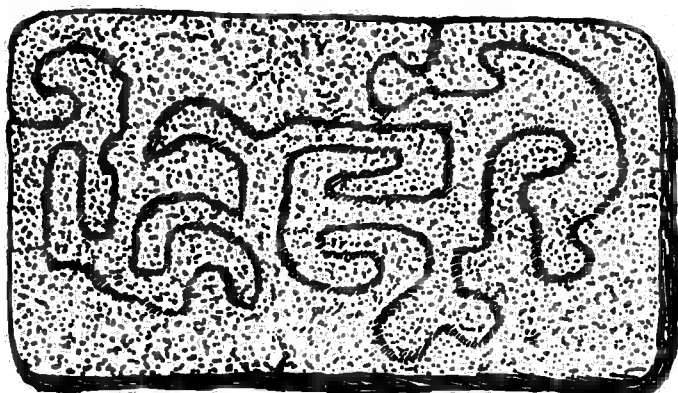
195



196



197



198



199



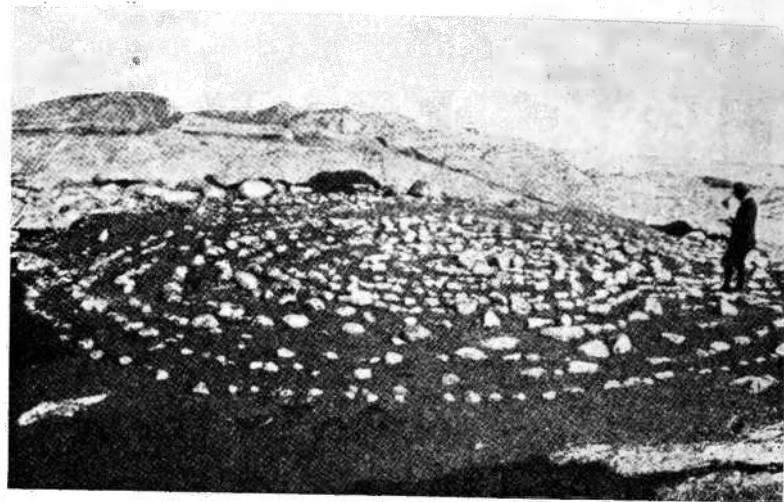
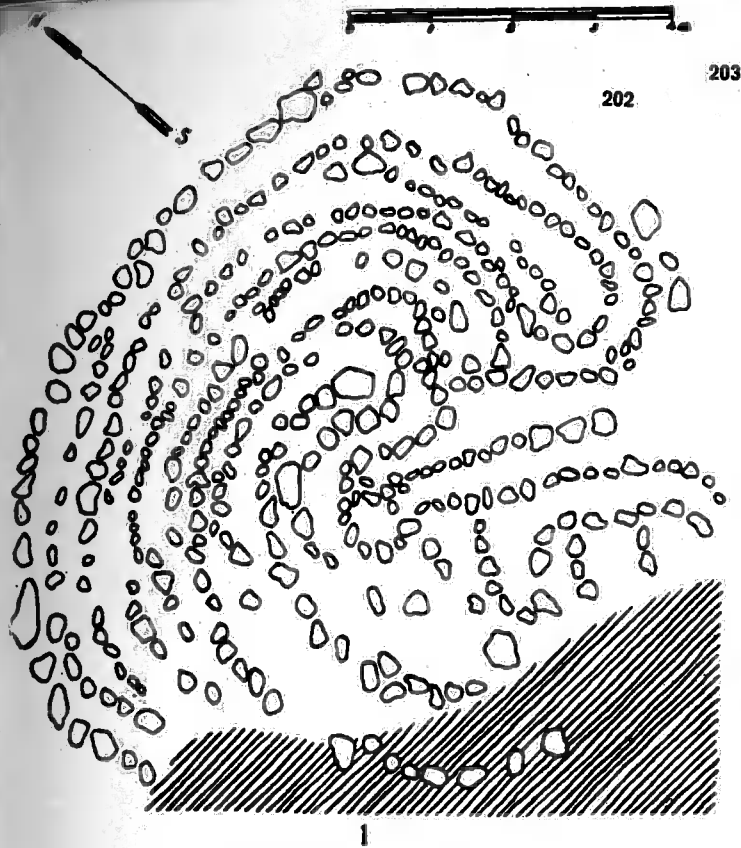
200



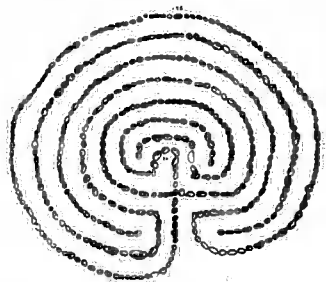
201

Gon. By'r lakin, I can go no further, sir ;
My old bones ache. Here's a maze trod,
indeed,
Through forth-rights and meanders ! By
your patience,
I needs must rest me.

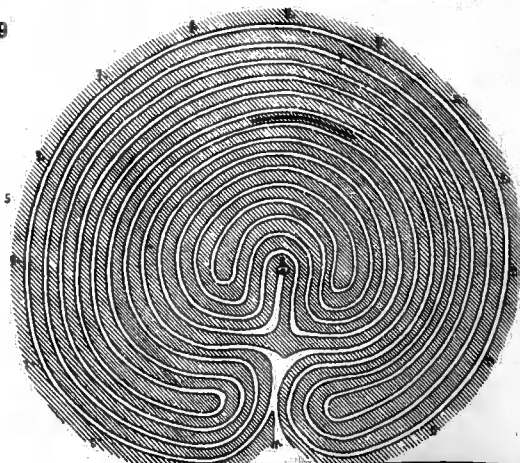
Shakespeare



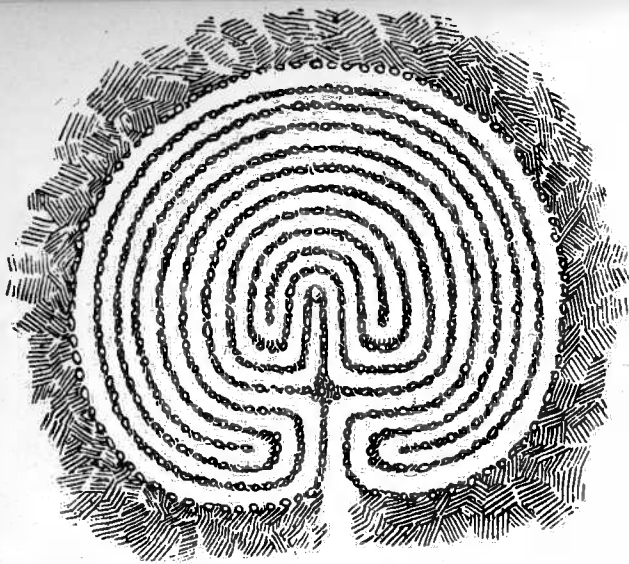
207



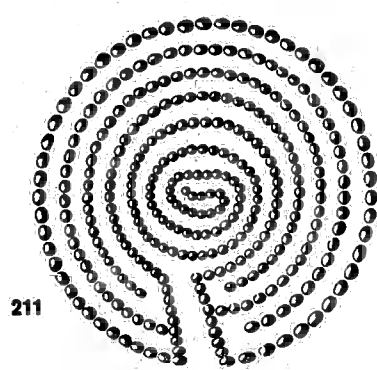
209



208



210



211



212



213

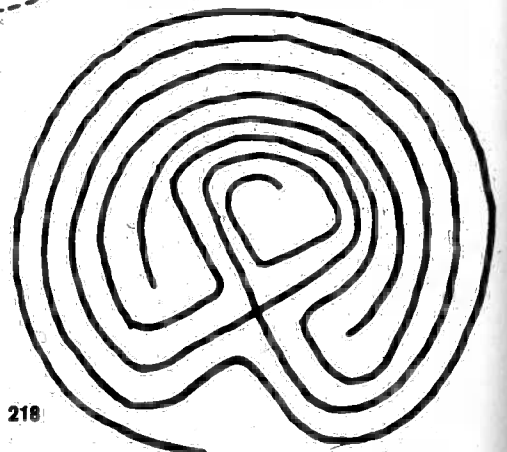


214

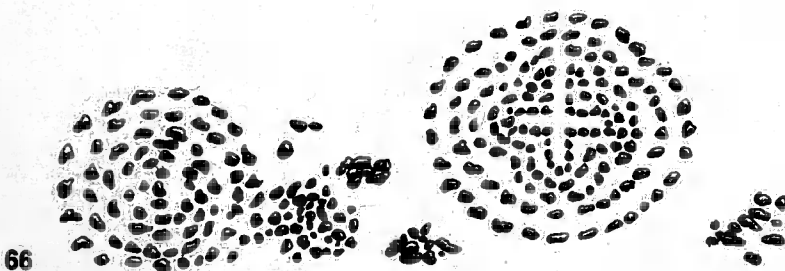


216

215



218



217

66

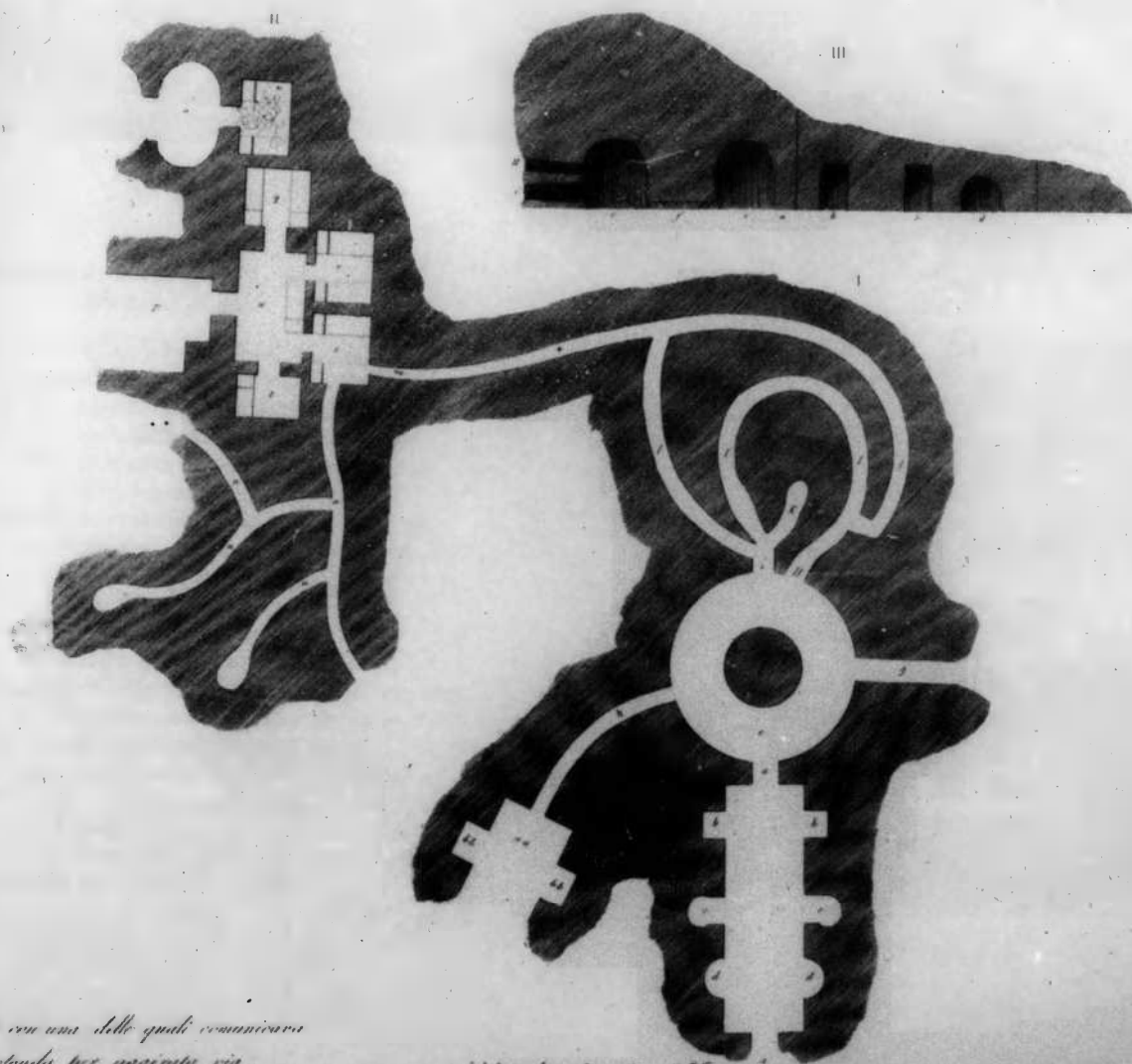
Steintreffe bei Krensborn unweit Frankfurt a. D.



219

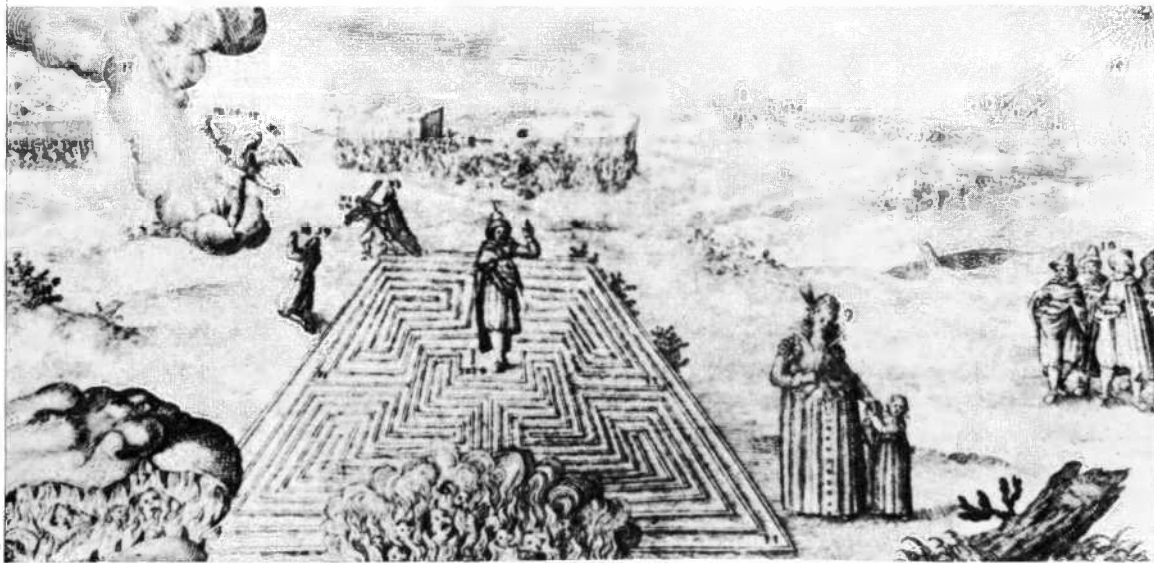
B.C.

Tav. IV.



... Grotte con distretto con una delle quali comunicava
 qui la tomba retonda per aggiungerla via.

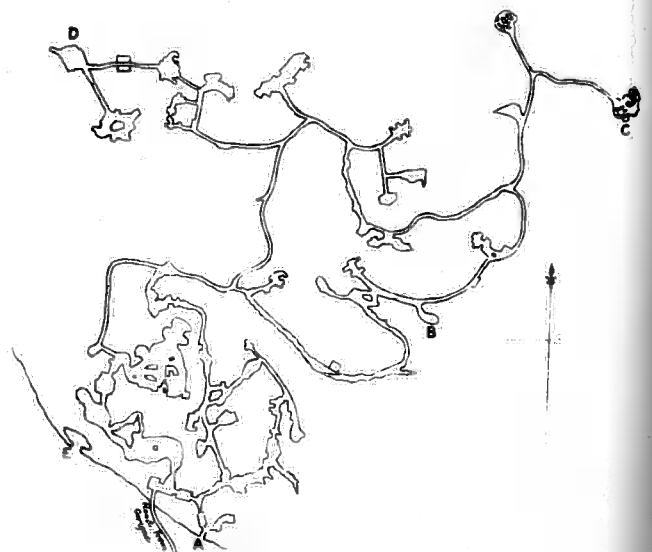
Berechter Wegweiser des irländischen Königs auß dem Pragerischen Thiergarten.

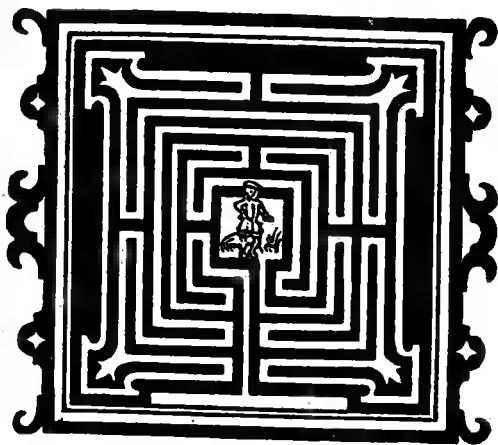


220



221





222

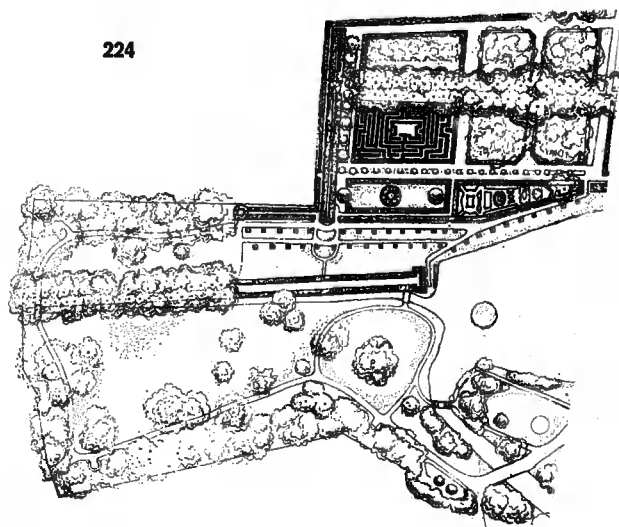


223

*Reflections on Walking in the Maze at
Hampton Court.*

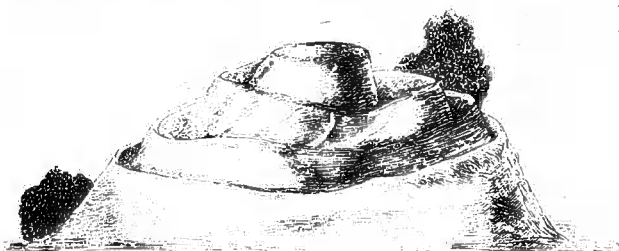
"What is this mighty labyrinth—the earth,
But a wild maze the moment of our birth?
Still as we life pursue the maze extends,
Nor find we where each winding purlieu ends;
Crooked and vague each step of life we tread,—
Unseen the danger, we escape the dread!
But with delight we through the labyrinth range,
Confused we turn, and view each artful change—
Bewildered, through each wild meander bend
Our wandering steps, anxious to gain the end;
Unknown and intricate, we still pursue
A certain path, uncertain of the clue;
Like hoodwinked fools, perplex'd we grope our way
And during life's short course we blindly stray,
Puzzled in mazes and perplex'd with fears;
Unknown alike both heaven and earth appears.
Till at the last, to banish our surprise,
Grim Death unbinds the napkin from our eyes.
Then shall GAY's truth and wisdom stand confest.
And *Death* will shew us *Life* was but a jest."

224





225



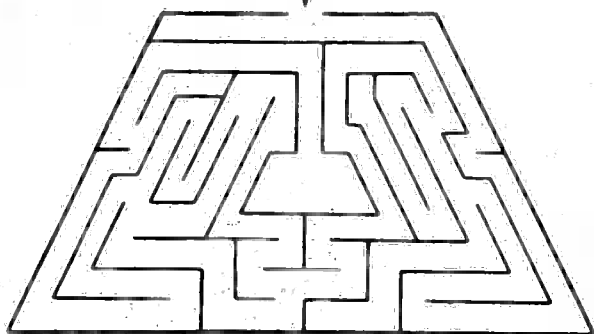
226

227

Später haben dann Liebhaber der Gartenkunst solche Labyrinth aus Hecken und dergleichen hergestellt. Dabei ist man über die einfache Grundform von Kreta hinausgegangen.

Als Beispiel sei das Labyrinth in Hampton Court Palace — mit leichten Abänderungen — wiedergegeben (Abb. 21). Der Eingang ist durch einen Pfeil gekennzeichnet. Welches Verfahren bringt den Wanderer sicher bis zum Innern? Folgendes Rezept wird gegeben: Man hält sich immer an der rechten Wand (oder natürlich auch an der linken). Man sieht leicht, daß man so leicht jede Sackgasse erledigt, daß man auf jeden Fall wieder herauskommt.

Die Frage ist allerdings, ob man auf diese Art auch alle Wege durchschreitet. Trifft das zu, dann ist man sicher auch durch das Innere gekommen. Es braucht aber keineswegs der Fall zu sein. Es kann Inseln geben, die man bei diesem Verfahren nicht erreicht. Der Leser, der den Weg durch das Hampton-Court-Labyrinth mit dem Bleistift macht, wird auf der linken Seite zwei solche Inseln entdecken). Der Wanderer müßte schon irgendeinmal von einer Wand zur gegenüberliegenden hinübergehen, entgegen seiner Anweisung. Ist er nun aber auf eine Insel geraten, dann kann er, seiner Wanderregel folgend, nicht wieder herunter; er bewegt sich „im Kreise“. Sollte er es endlich merken und etwa an



228

¹⁾ Vgl. H.E. DUDENEY, Amusements in Mathematics, London, Nelson & Sons [1917], S. 127 ff., der zahlreiche weitere Beispiele anführt.

der Stelle, um von der Insel zu kommen, wiederum die Wand wechseln, dann gelangt er in unserem Labyrinth auf eine zweite Insel. Man muß also vorsichtig sein mit solchen Abweichungen von der Regel. Es ist nun klar: Wenn der Innenraum, der des Wanderers Ziel ist, auf einer solchen Insel liegt, dann führt die Regel nicht dorthin.

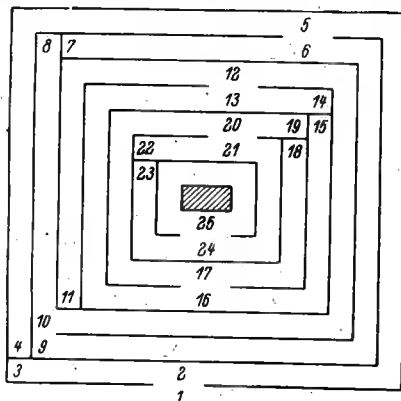
Das Beispiel, das wir gewählt haben, hat nur einen Eingang. Es gibt nun aber auch Labyrinth mit mehreren Eingängen. Man sieht, man kann das Problem von der eindeutigen Wanderung durch das kretische Labyrinth immer verwickelter machen — und DUDENEY erzählt von einem Mann in Philadelphia, der über dem Suchen nach Wegen durch Labyrinth irrsinnig wurde und sich eine Kugel durch den Kopf schoß. Ihm hatte kein Ariadnefaden geholfen.

Hat das Labyrinth mehrere Eingänge, dann braucht man nur, wenn man beim Austritt aus dem Labyrinth nicht seine ursprüngliche Eintrittspforte findet, diesen Ausgang als verschlossen anzusehen und weiterzuwandern und das zu wiederholen, bis man zum ersten Eingang zurückgekehrt ist. Trotzdem hat man aber natürlich nicht die Gewähr, daß man bei dieser Wanderung alle Gänge durchschritten und so irgend etwas, was man im Labyrinth gesucht hat — es braucht nicht gleich ein Minotaurus zu sein —, auch gefunden hat.

Auf Anweisungen, in jedem Falle alle Gänge zu durchschreiten, gehe ich erst an späterer Stelle (Kap. V, § 9) ein. Unwesentlich ist bei diesen Labyrinthwanderungen, ob sie sich in einer Ebene abspielen oder im Raum. Die angegebene Regel mit ihren Einschränkungen gilt also z. B. auch für das Durchwandern des Wegnetzes von Höhlen, Bergwerken, Katakomben usf.

§ 9. NOCHMAL'S LABYRINTHE

Den Zusammenhang zwischen Labyrinth und Linienkomplex wollen wir an einem weiteren Beispiel zeigen. Ich wähle eine jener Zeichnungen, die die Psychologen bei der Intelligenzprüfung verwenden.



229

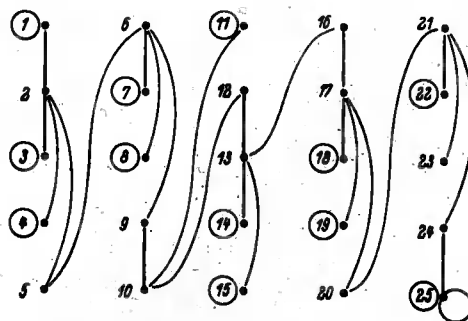
In Abb. 84 haben wir die in unserem Beispiel so in Frage kommenden 25 Punkte in einer an sich beliebigen Anordnung — statt des gewählten Rechteckschemas hätten wir z. B. auch eine Punktfolge auf einem Kreise benutzen können — aufgezeichnet und die gangbaren Verbindungslinien zwischen den Punkten eingetragen. Danach haben wir dann einen übersichtlichen Graph gezeichnet: Es ist in unserem Fall ein Baum, abgesehen von dem Kreis am Endpunkt.

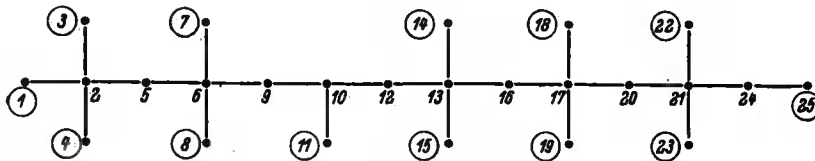
Natürlich gibt es auch Labyrinth mit einfach oder mehrfach geschlossenen Graphen. Der Leser möge selbst solche Labyrinth entwerfen oder an dem nun schon recht verwickelten Labyrinth von Hampton-Court versuchen, den zugehörigen Graph zu zeichnen.

Die in Kap. II, § 6 gegebene Anweisung, ein Labyrinth zu

Der Kandidat soll mit dem Bleistift einen zusammenhängenden Linienzug vom Eingang bis zu dem schraffierten Innern ziehen. Das ist in dem vorgelegten Fall natürlich sehr einfach.

Wir wählen als Punkte des zu dem Labyrinth gehörenden Linienkomplexes einmal die Enden aller Sackgassen und zum andern die Stellen vor und hinter einem Durchgang von einem Gang zum andern. Die Verbindungslinien sind dann die von einem Punkte zu einem andern führenden vom Labyrinth gestatteten Wege. Auch die Durchschreitung eines Durchganges gilt als Weg.





231

durchwandern, die man — nach dem bekannten Schlager — durch das Wort „immer an der Wand lang“ kennzeichnen kann, hat, wie wir ausführten, den Fehler, daß sie nicht das Durchlaufen aller Gänge verbürgt. Wir zeigten am Beispiel von Hampton-Court, daß „Inseln“ übergangen werden. CHR. WIENER, der diese Lösung erwähnt, gibt noch eine zweite Lösung¹⁾, die die Lücke ausfüllt; wir geben sie an, indem wir ihre Beschreibung an den zugehörigen Graph anknüpfen. — In der Praxis tut man gut, statt an der Wand der Gänge in ihrer Achse zu wandern; es wird also vorausgesetzt, daß man die Breite des Ganges übersieht.

Vom Anfangspunkt A aus wählt man irgendeine Linie AB und geht weiter, bis man entweder an einen Endpunkt Q des Graphs oder zu einem Punkt Q kommt, den man schon einmal passiert hat. Natürlich muß man ihn als solchen erkennen können, wozu irgendein Zeichen, etwa der berühmte Ariadnefaden nötig ist. In Q kehrt man um, geht zurück auf dem alten Weg bis zu einem Punkt R , in dem eine Linie mündet, die noch nicht begangen ist. Auf einer solchen noch nicht begangenen Linie geht man weiter bis man wieder zu einem Endpunkt kommt oder zu einem Punkt, den man schon passiert hat. Dann verfahren wir wie eben.

Das Verfahren, von dem der Leser selbst untersuche, ob dabei wirklich alle Linien des Graphs mindestens einmal durchlaufen werden, kann recht langwierig sein. Einfacher ist eine Anweisung, die man TRÉMAUX zuschreibt. Dabei setzt man voraus, daß man an jedem Punkt, zu dem man kommt, erkennen kann, ob er schon passiert ist, und wenn ja, jede dort mündende Linie begangen ist. Man muß also entsprechende Zeichen an den Gangmündungen machen.

Man komme bei der Durchlaufung des Graphs auf einem Wege PQ zu einem Punkt Q . Er sei ein Endpunkt, dann geht man zurück, geht also den Weg QP . Ist er kein Endpunkt und erreicht man Q zum erstenmal, dann geht man auf einem beliebigen Weg QR weiter. War man schon einmal in Q und ist PQ zum erstenmal begangen, dann kehrt man um und geht zurück, beschreibt also den Weg PQ . Ist aber PQ schon früher einmal begangen, dann geht man auf einer noch nicht begangenen Linie QR weiter. Ist keine solche Linie da, dann geht man auf einer nur einmal begangenen Linie QR weiter.

Man kann zeigen, daß man auf diese Weise jede Linie durchläuft, und zwar im Gegensatz zu dem eben angegebenen Verfahren von WIENER höchstens zweimal. Beweis bei KÖNIG, l. c. Von AHRENS, LUCAS u. a. angegebene Beweise sind lückenhaft. Bei K. weiteres von TARRY angegebenes Verfahren.

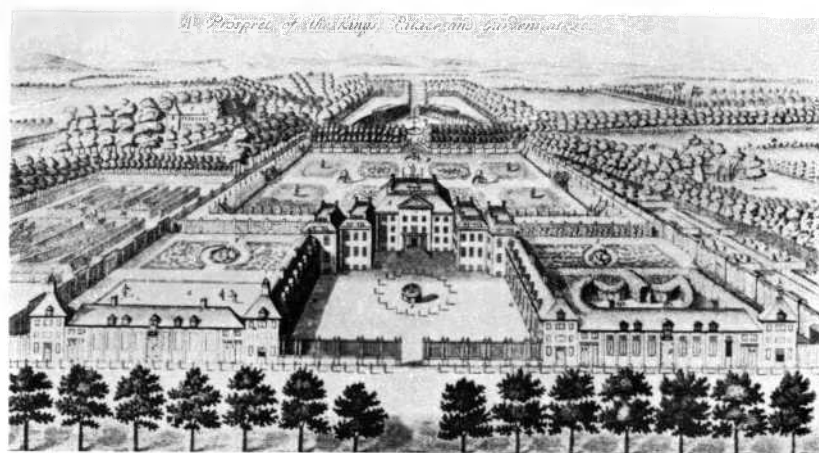
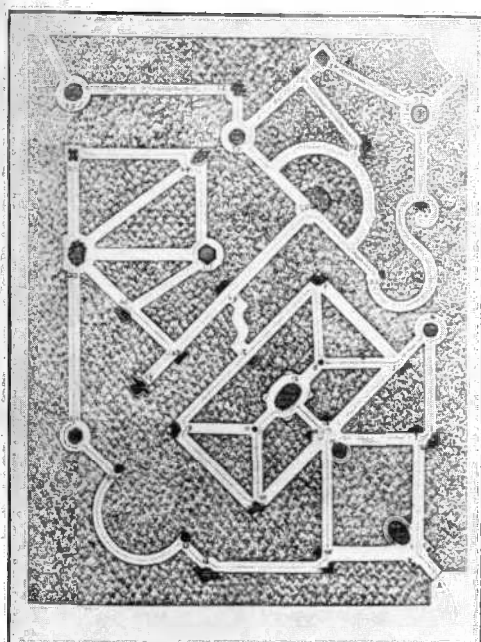
¹⁾ CHR. WIENER, Über eine Aufgabe aus der Geometria situs, Math. Annalen 6 (1873), S. 29 ff.

AVIS
LES JEUX
ET LE
TRANSPORT
DES CHAISES
SONT
INTERDIT
DANS LE
LABYRINTHE

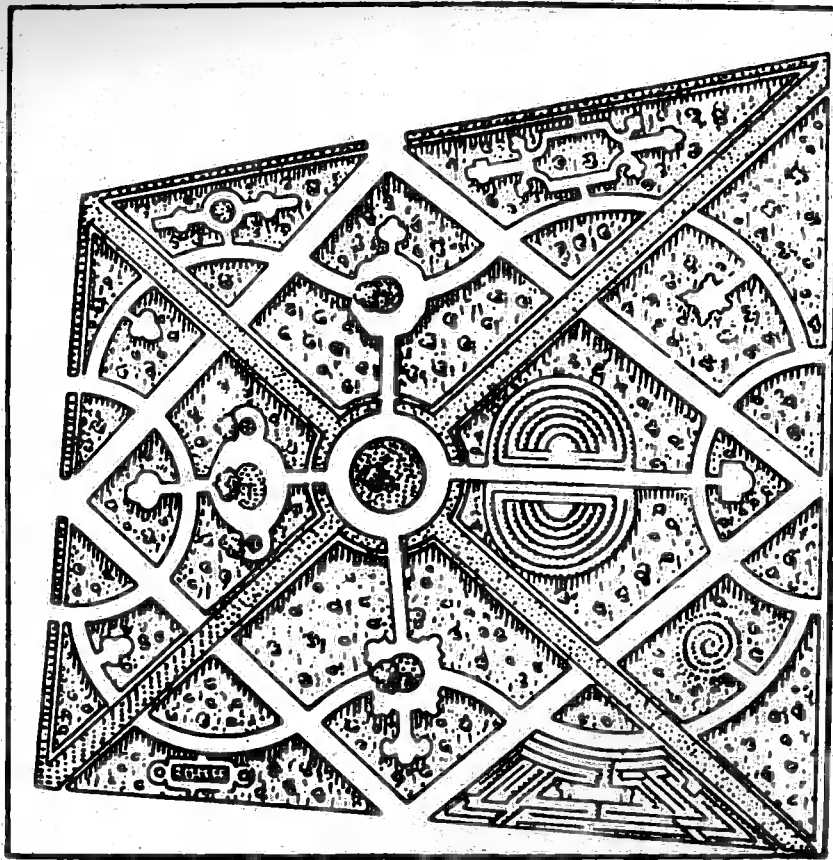
LES ROCAILLES
 ET LES PLANTATIONS
Sont sous la Sauvegarde
des Visiteurs qui sauront
respecter ce
LIEU HISTORIQUE

232

234



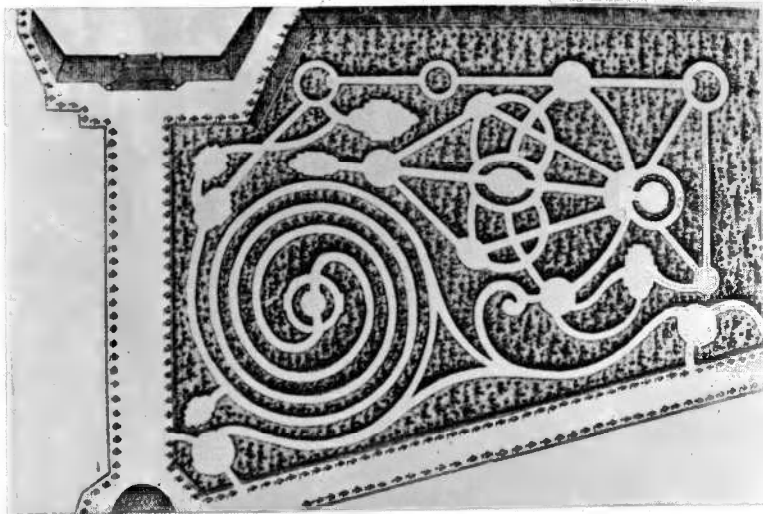
235



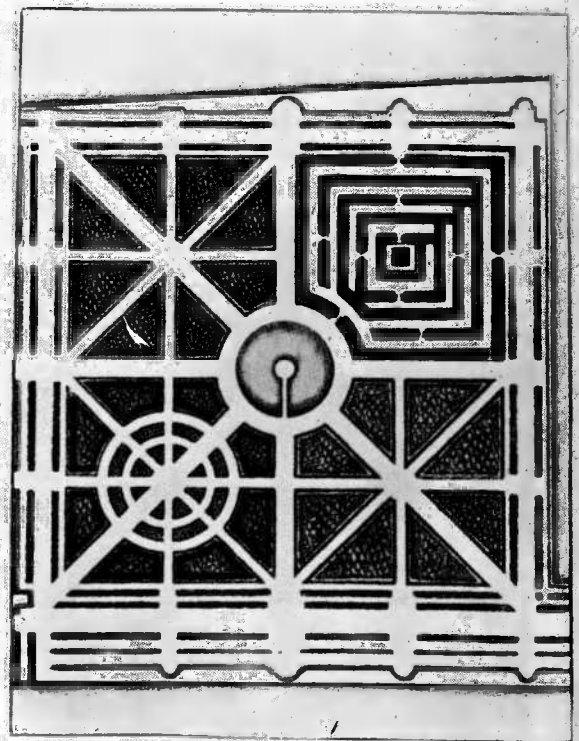
236



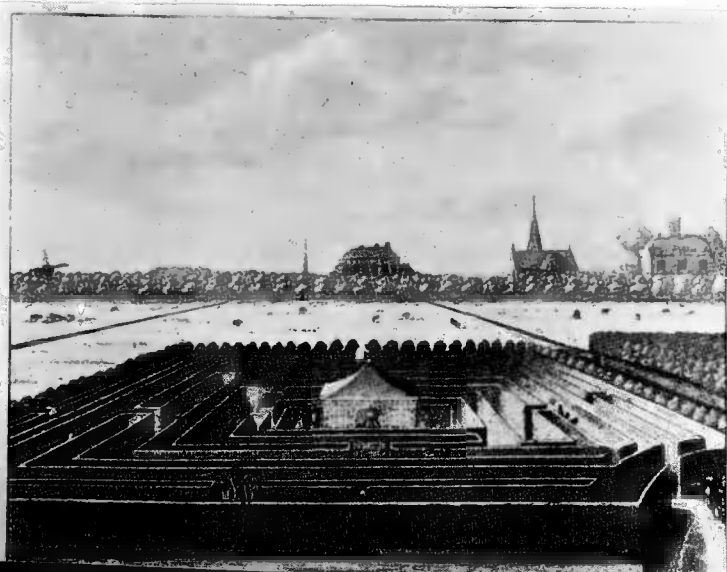
237

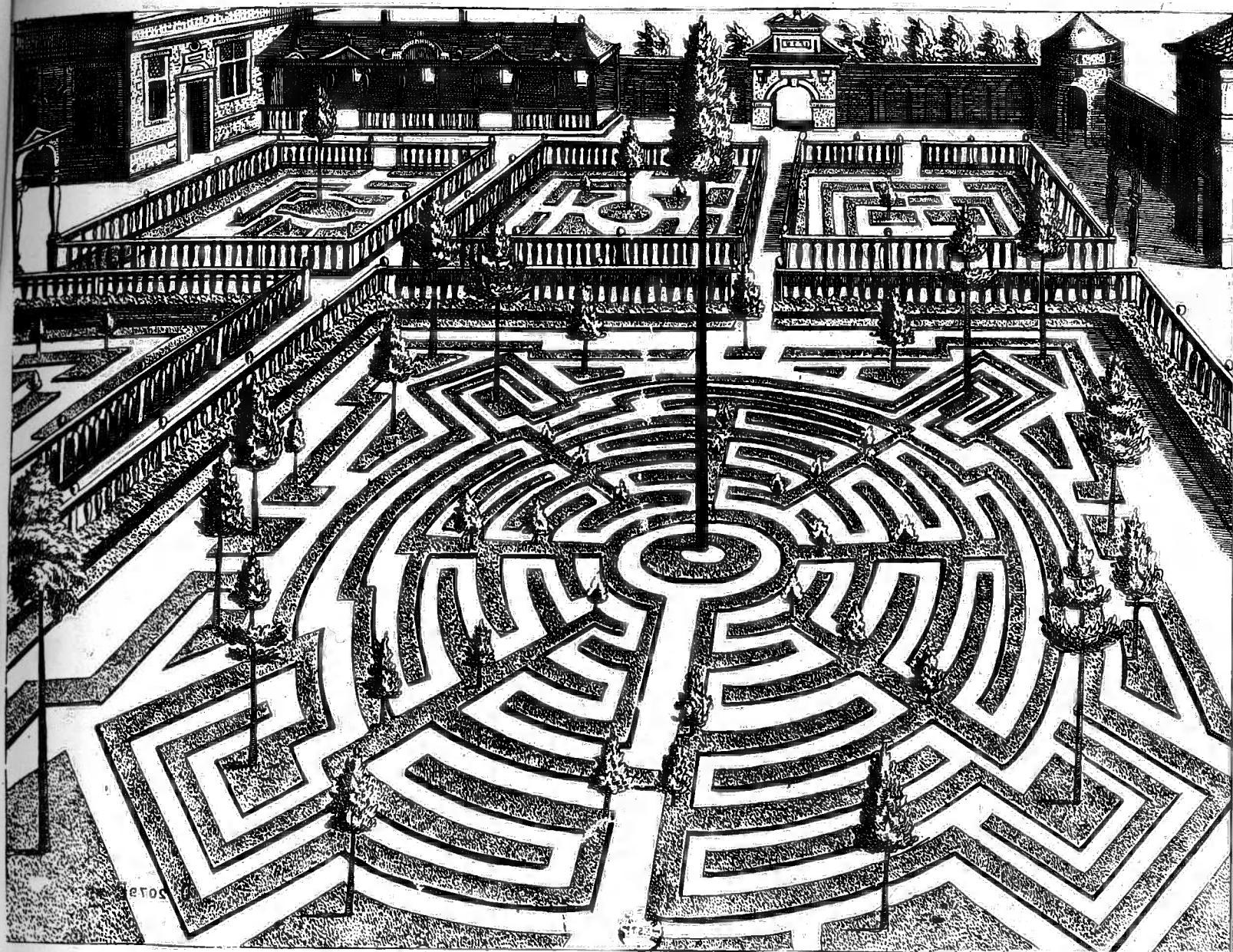


238



239



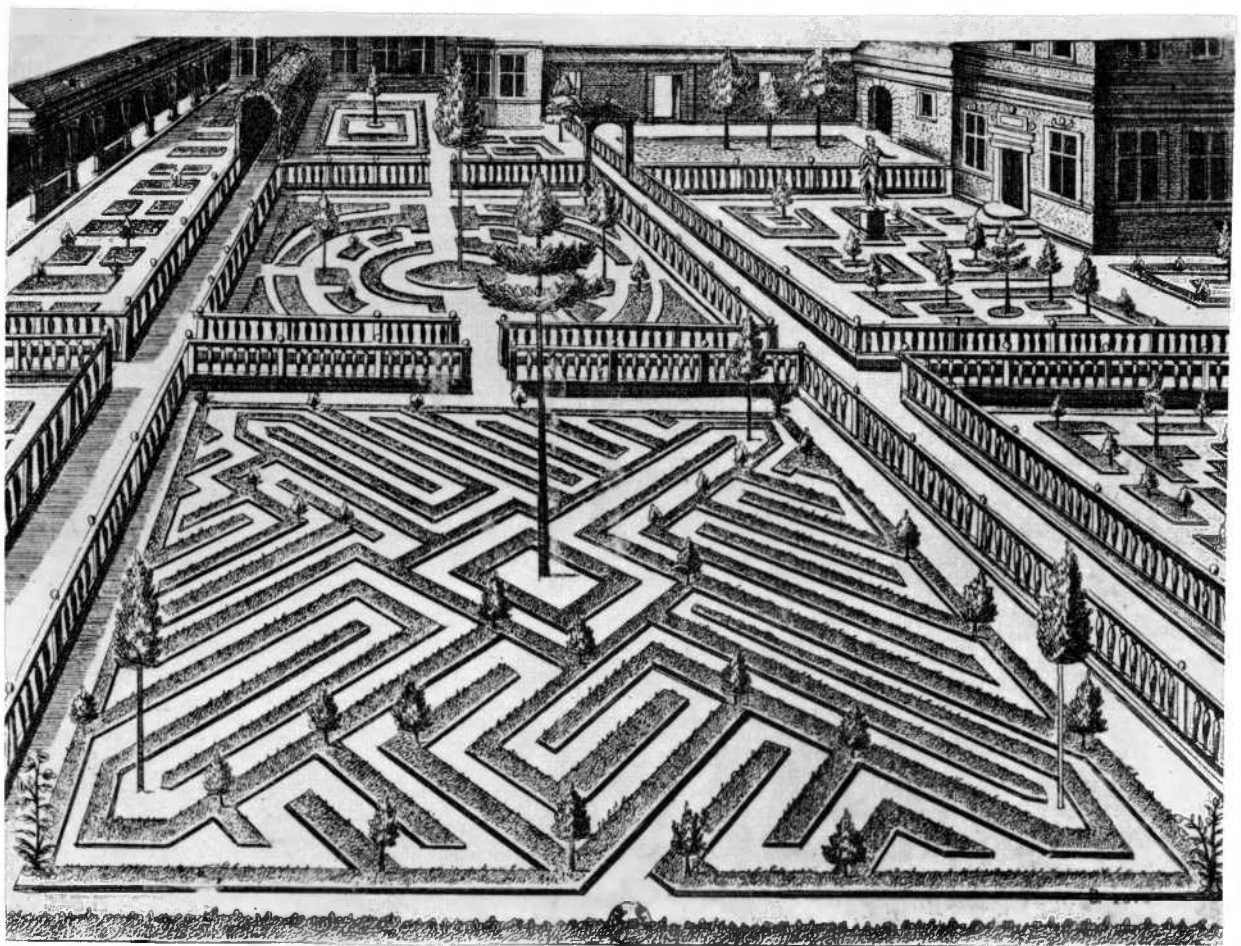


241

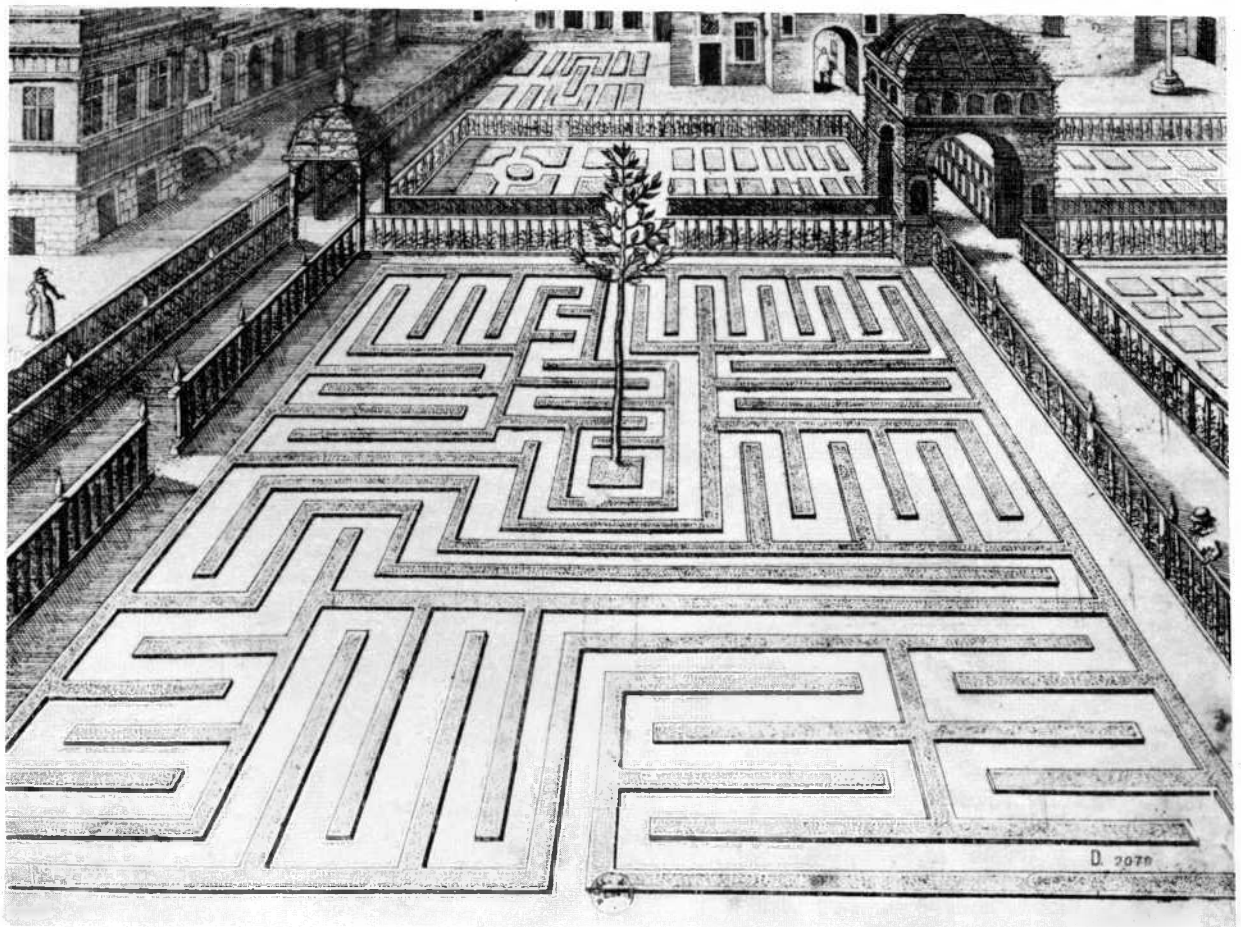
240

242



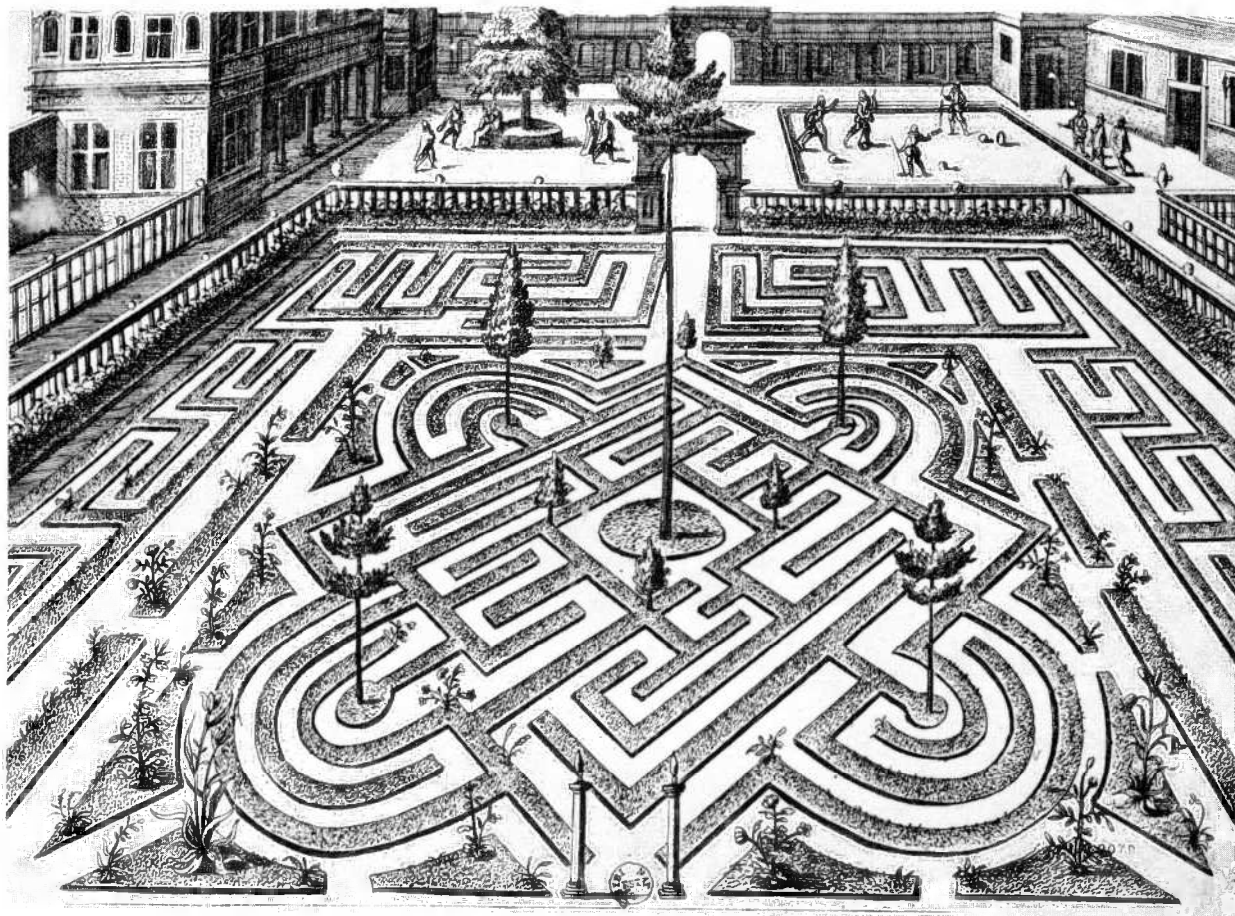


243

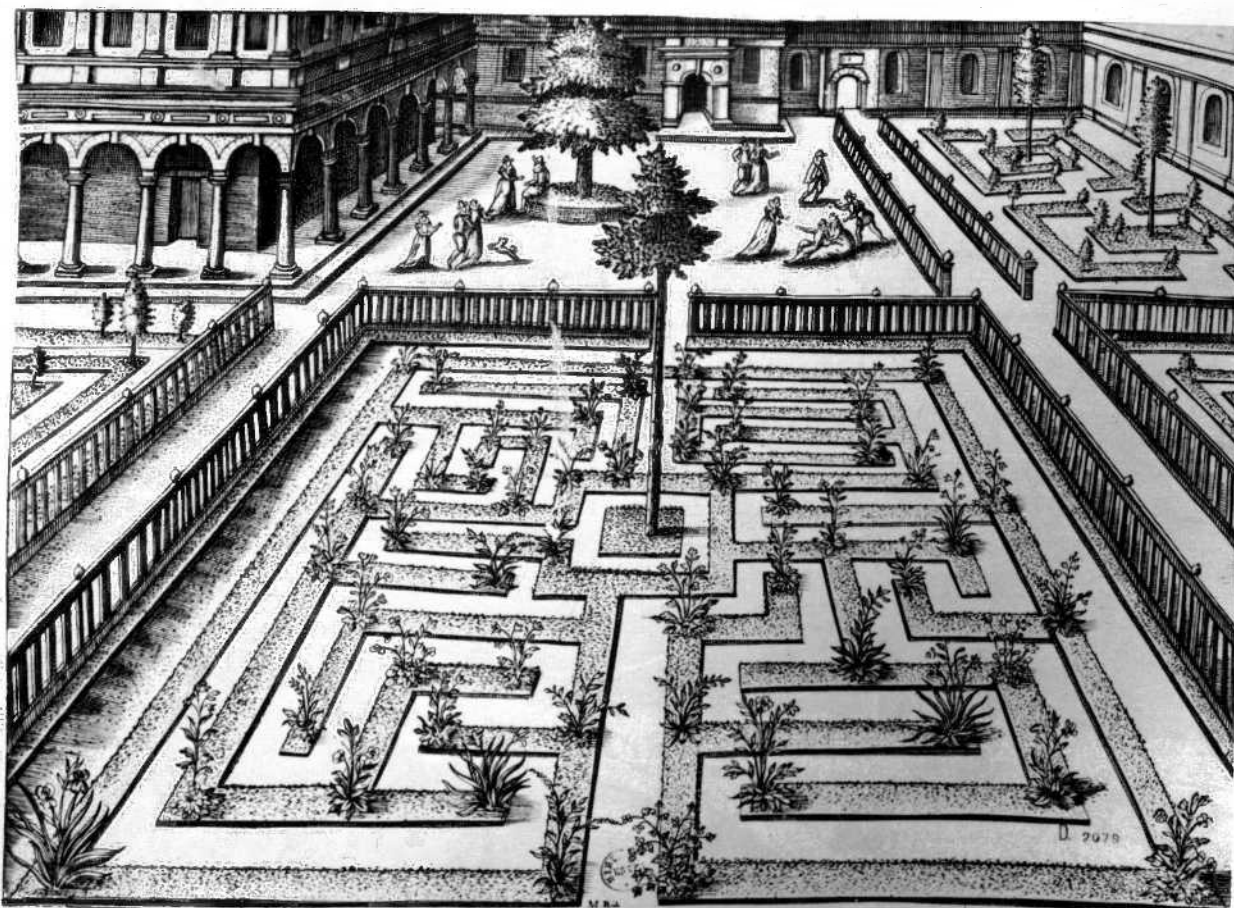


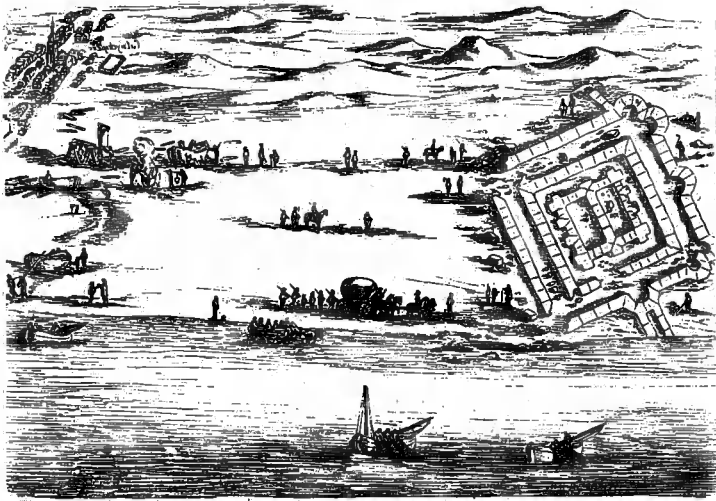
244

245

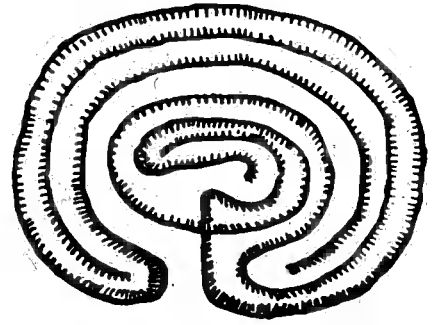


246

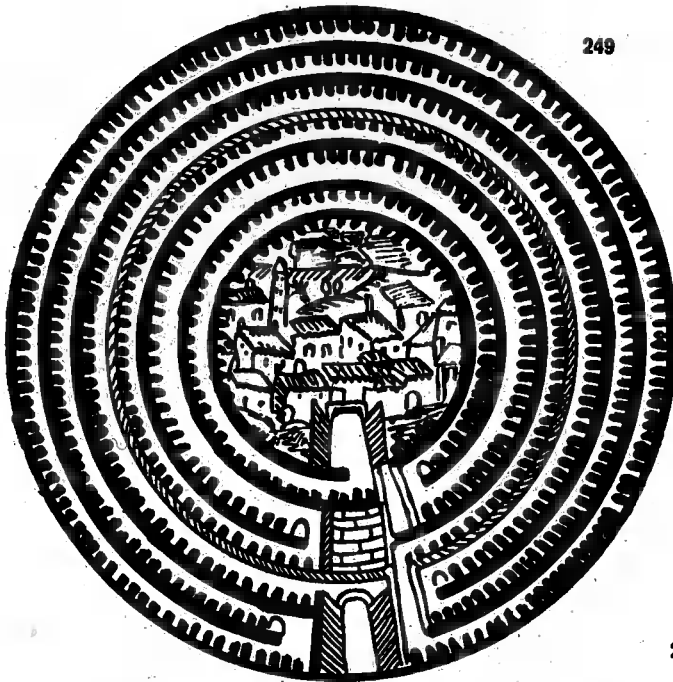




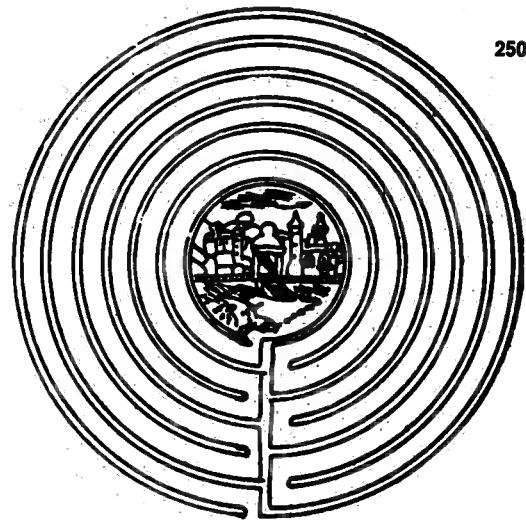
247



248



249



250

3

251

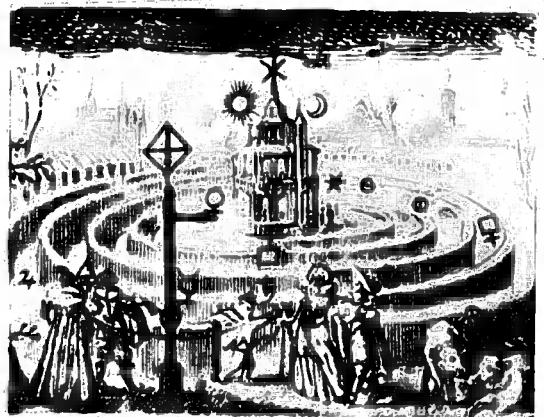


252



78

253



**BEYOND VISIBILITY
ABOUT PLACE AND OCCASSION
THE INBETWEEN REALM
RIGHT - SIZE
AND LABYRINTHIAN CLARITY**

Space has no room, time not a moment for man. He is excluded.

In order to "include" him – help his homecomming – he must be gathered into their meaning (man is both the subject and object of architecture).

Whatever space and time mean, place and occassion mean more.

For space in the image of man is place and time in the image of man is occassion.

Today space and what it should coincide with in order to become "space" – man at home with himself – are lost. Both search for the same place, but cannot find it.

Provide that place.

Is man able to penetrate the materials he organizes into hard shape between one man and another, between what is here and what is there, between this and the following moment? Is he able to find the right place for the right occasion? Is he permitted to tarry?

NO So start with this: make

a welcome of each door,
and a countenance of each window.

Make of each a place, a bunch of places of each house and each city *for a*

house is a tiny city, a city a huge house.

Get closer to the center of human reality and build its counterform – for each man and all men (today the architect is the ally everyman or no man).

Whoever attempts to solve the riddle of space in the abstract, will construct the outline of emptiness and call it space.

Whoever attempts to meet man in the abstract will speak with his echo and call this a dialogue.

Man still breathes both in and out, when is architecture going to do the same?

When it does, watch the thin lines – those narrow borderlines – loop into the places people need, watch how they are persuaded to loop generously into a tiny-huge

INBETWEEN REALM

It is with thise in mind that I venture to call architecture

built homecomming.

Switch on the stars before the fuses go!

"open up that window and let the foul air out"

In order to demonstrate the idea of ascending dimension and degree of complexity from house to city as a natural sequence towards an integrated entity, the tree analogy is sometimes put forward. The object of this analogy is, of course, to suggest the "organic" relationship between the smallest part – via intermediary stages each with an increasing degree of complexity – and the whole. It, furthermore, attempts to show the inadequacy of a too analytical and mechanically additive approach. Now whilst I am not prone to rely on comparison with natural phenomena, when dealing with human artifacts, because it tends to be misleading, I am altogether against analogies as such since they are not only misleading but false. The one in question is no exception and, had it not suggested an image to me, likewise based on the tree, I would not have mentioned it here. Needless to say an image is quite a different thing from a mere analogy. The tree image the tree analogy suggested, may, however, further assist understanding of the large house-little city image. As it is the tree analogy, apart from the fact that it fails to transcend the limits of an analogy as such, is a naturalistic rather than a "natural" one. – It confounds both biology and architecture, both the relation house-city and the essence of a tree. Had it also taken account of the fact that a tree grows from seed to maturity and is subject to birth and death; that new trees ensue from it; that it has systems (from root to leaf and leaf to root) by means of which it is able to live; that it is furthermore also subject to seasonal transformation it may have provided an analogy not altogether arbitrary in that it could still have shed some light on the qualitative meaning of small-large, many-few, part-whole, simplicity-complexity, unity-diversity and change-constancy. But it did not. Yet, suffering the weakness of incompleteness which adheres to all analogies, I do not think it could have shed full light on the multi-meaning of the twin phenomena mentioned. Analogies compare directly instead of identifying indirectly through what one may call poetic association. Now as soon as one identifies what a tree represents visually with what it represents beyond that (i.e. its visual reality with its life reality), it becomes easier to identifying what a city represents as a visual reality with what it represents beyond that – with the people that live there i.e. life reality. Similarly the tree image helps to identify what a house represents as a visual reality with what it represents beyond that – again with the people that live there, which is its life reality also as it is the life reality of a city. The tree analogy on the other hands fails altogether here, because it departs from the leaf (house) as a part and leads up to the entire tree (city). Direct analogy leads nowhere, neither to the idea tree nor to the idea city, neither to the idea leaf nor to the idea house. A tree can no more be conceived as a sequence of individually definable components gathered in ascending dimension and composite complexity to form an integrated whole than a city can. That is to say a tree conceived in terms of leaves, twigs, branches, limbs, trunk, entire tree is no more a tree than a city conceived in terms of houses, streets, quarters, center, entire city is a city (in terms of elements, groups of elements, larger groups and well related total thing).

The dimensional and quantitative leaf – tree sequence is therefore as lifeless as its false analogy, the house – city sequence. The full reality of both leaf and tree, house and city transcends all the quantitative connotations such a mechanical approach to the real problem of ascending and descending dimension of number and degree of complexity may provide and lies far beyond the very limited part-whole ambivalence the analogy suggests.

**Tree is leaf and leaf is tree
House is city and city is house.**

Take any part and there is the whole.
Take the whole and behold the part.
Whole is part and part is whole (provided
each is identified with what it needs in order to
be house city, leaf or tree: moisture, air, sap,
people and people's activities, emotions, associations.

It is the multiple meaning within the two images that matters in each case.

A tree is a tree because it is also a large leaf.
A leaf is a leaf because it is also a small tree.
A city is a city because it is also a large house.
A house is a house because it is also a small city.

Say, tree, leaf, large leaf, small tree.
Say, leaves or leaves on a tree.
Say, a few leaves still or many leaves soon.
Say, leafless tree.

Say, This tree when my child grows up and that tree when I was young.

Say, One tree, lots of trees, all sorts of trees, trees in the forest.

Say, forest (hear: dark, lost, owl's hoot, squirrel, toadstool, tiger, timber.

Say apple tree, apples, apple pie, fig tree, figs, fig leaf.

Say, NUTS!

I have spoken of place, of house and city as bunches of places – both, of the Inbetween Realm as man's home-realm.

The breathing image epitomizes my conception of twin-phenomena. We cannot breathe only one way – either in or out. As to what Jelly Roll cried: which window and what foul air? Answer: The “window” is reality and the “foul air” ... well, it is what exudes from the aggressive halves into which twinphenomena are brutally split by some disease of the mind which, in our particular part of the world, has been devoutly cultivated for 1963 years.

I am concerned with twinphenomena, with unity and diversity, part and whole, small and large, many and few, simplicity and complexity, change and constancy, movement and rest, open and closed inside and outside. – With why they too are ignobly halved and the halves hollowed out, and why they are withheld from opening the windows of the mind. As abstract antonyms the halves are rendered meaningless – hideous. If they are allowed to materialize into house or city cruelty oozes from their hollowness. For in such houses and cities everything is too large and too small, too few and too many, too far and too near, too much and too little the same, too much and too little different. There is no question of right-size. What has right-size is at once both large and small, few and many, near and far, simple and complex, open and closed. It will, moreover, always be both past and whole and embrace both unity and diversity. No, as conflicting polarities or false alternatives the hollow halves all spread the same evil: loss of identity and its attributes: frustration isolation and monotony (monotony not merely in the sense of uniform because, as I have already said: if a thing is too much and too little the same, it will also be too much and too little different.)

Right-size will flower as soon as the mild gears of reciprocity begin to move - in the climate of relativity, in the landscape of all twinphenomena.

When I say: make a welcome of each door and a countenance of each window: make of each a place and a bunch of places of each house and each city, because man's home-realm is the Inbetween Realm (the realm architecture sets out to articulate), my intention is to provide the right scope, for multimeaning. As soon as the equilibrating impact of the Inbetween Realm (extend so that it coincides with the bunch of places both house and city should be) manifests itself in a comprehensibly articulated configuration, the chances that the terrifying polarities which hitherto harass man's right composure may still be reconciled, will certainly be greater.

It is still a question of twinphenomena, a question of providing the inbetween places where they can be encountered, readily imitating psychic strain.

The motive behind the statement = a house is a tiny city, at city a huge house is to unmask the falsity which adheres to an array of false polarities. Not merely to small versus large, many versus few, near versus far but also part versus whole, unity versus diversity, individual versus collective simplicity, versus complexity, closed versus open and interior versus exterior. It seems to me, moreover that the statement upsets the fatuous architect-urbanist hierarchy. It is what I wanted it to do – gladly. The statement creates a climate in which the four isolated terms, tiny – city – huge – house, released from the bondage of their limited definition, can encounter each other liberally. The statement is, of course, ambiguous and consciously so. Its ambiguity is of a kind I should like to see transposed to architecture. It certainly belongs to the Inbetween Realm which – this must be stressed – includes, never excludes significant meaning.

Through multilateral identification the statement induces the limited connotations that have fastened on to the idea house and the idea city to relinquish their hold.

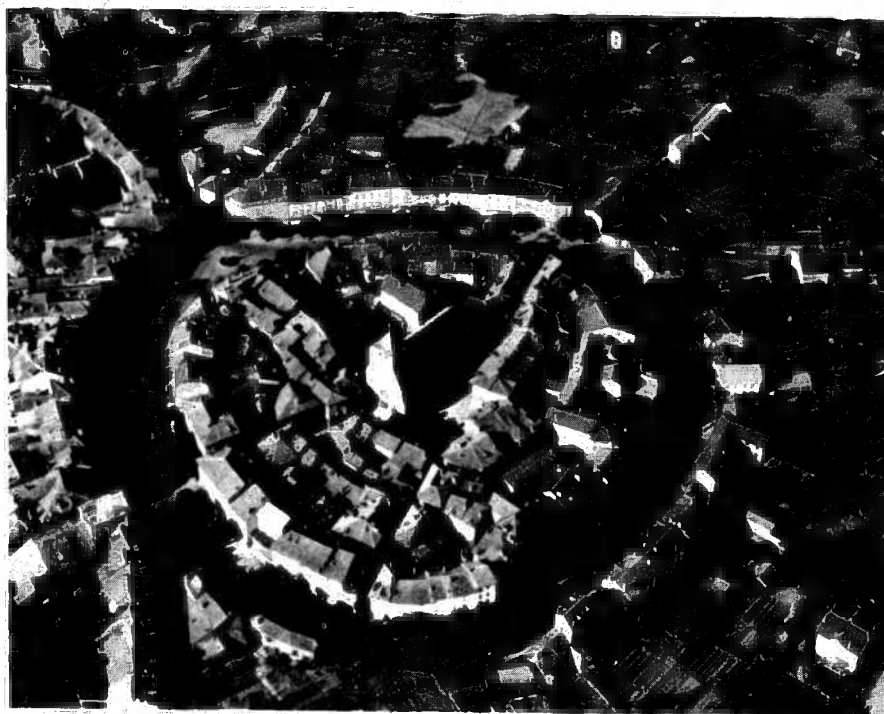
The essential sameness of house and city dwells in a different dimension altogether to the one in which their alleged difference is miserably cloistered. Both house and city are a bunch of places for people. Does it bring us anywhere to say one is much larger than the other, has more places, more aspects, or is more complex? I think it is better to say = look, they are all for the same species, so if they are right – possess right-size – they will be as simple a complex as the species they provide for, regardless of whether the bunch is small or large, whether there are few places to a small one and many to a large one, or many places to a small one and few to a large one.

Something may be appreciated as too small because it is small in the wrong way or not small enough in the right way. There may be too few of them, which may again imply too small in the wrong way, or there may be too many which, once more, may imply too small in the wrong way. Similarly something can be too large because it is large in the wrong way or not large enough in the right way. It may be too large because there are too few or too many of them in the wrong way – i.e. not enough in the right way. ! Objects may elude the right-size, which includes right number and distance because they are the same in the wrong way or not different enough in the right way. The difference may be too small or too large (too “small or too large in the wrong way). Or the difference may be too few or too many (too few or too many in the wrong way). This would mean that there is no significant difference or nothing significantly the same – hence to real unity and no real diversity: no real diversity: no real simplicity and no real complexity. When one deals with plurality one cannot disregard the singulars how can one deal with the singular and disregard the plural.

»HARMONY IN MOTION« embraces classical harmony – it does not reject it. (In order that we may overcome the menace of quantity the laws of what I call “harmony in motion” must be discovered – the aesthetics of number).

It is good to discover similarity in different ways and to recognize real differences as variations of the same – as good as it is to experience a similar kind of occasion repeated in different places and different kinds of occasions occurring in the same place.





I have identified the built artifact with those it shelters (the building with that building entered) – and, having done so, found it expedient

TO DEFINE SPACE SIMPLY AS THE APPRECIATION OF IT,
thus excluding all frozen properties attributed to it academically whilst including what must never be excluded: man appreciating it.

I have called architecture built homecoming.

Now it is with this in mind that I have come to regard architecture, conceived primarily in terms of direct space-expression, chained to the limitations of visibility as abstract and arbitrary.

By virtue of what memory and anticipation really signify place acquires temporal meaning and occasion spatial meaning. Thus space and time, identified reciprocally (in the image of man), emerge – humanized – as place and occasion.

Architecture must therefore “open” both space and time, “interiorize” them so that they can be “entered” – for space and time are still hideously inaccessible and void (the transparency of time is indeed opening up old mechanical notions. Architecture must also awaken to the truth that places remembered and anticipated dovetail in time’s transparency and that the great network of associations turns consecutive appreciation into simultaneous appreciation – from place to place, from occasion to occasion.

The large house – little city statement (the one that says: a house is a tiny city a city a huge house) can get on very well with these simple forgotten truths. It possesses a kind of clarity that never quite relinquishes the secret it guards. It is above all, this is my final point – a kind neither house nor city can do without. Let me

Call it labyrinthian clarity.

such clarity (ally of ambiguity) softens the edges of time and space and responds to regions beyond visibility (allows spaces to enter each other – occasions to encounter each other).

The Inbetween (home) Realm is never without it

Right-size goes hand in hand with it.

It harbours bountified qualihs: it is kaleidoscopic, has:

Scope for that which is smal yet large – large yet small
near yet far – far yet near
open yet closed – closed yet open
outside yet inside – inside yet outside

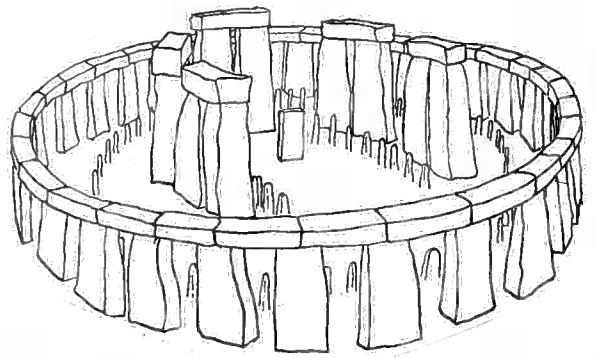
and withall, scope for the right delay
the right release
the right certainty
the right security
the right suspens
the right surprice

There is a kind of spatial appreciation that makers us envy birds in flight. There is also a kind that makes us recall the sheltered enclosure of our origin. Architecture will fail if it neglects either the one or the other kind (providing for Caliban requires providing for Ariel also.)

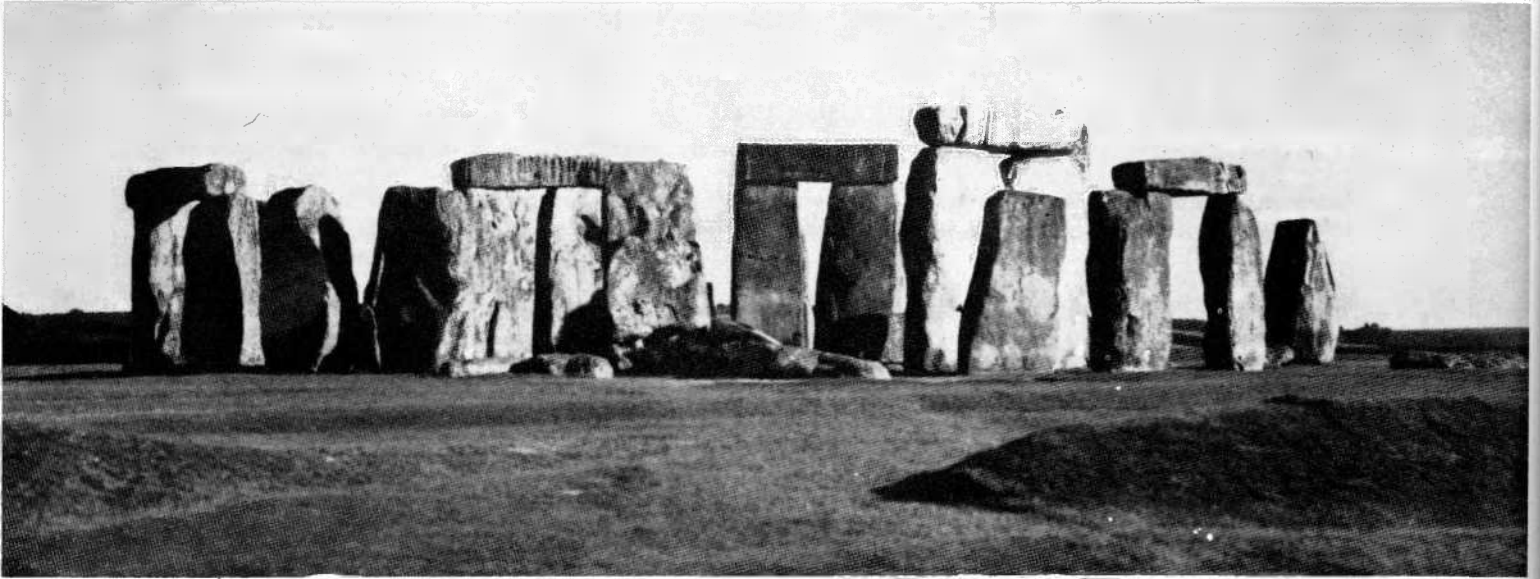
Labyrinthian clarity sings of both.

Aldo van Eyck

256



257



258

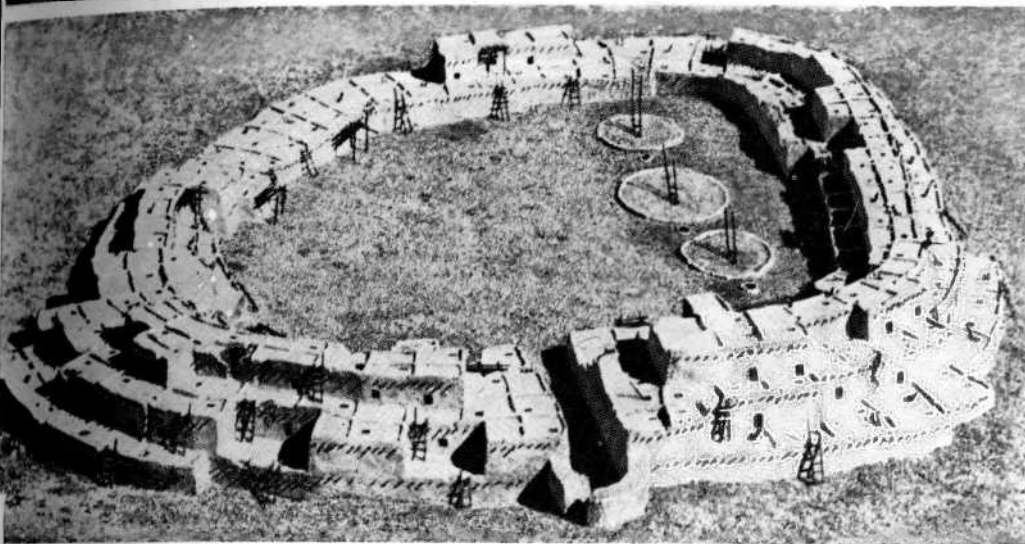




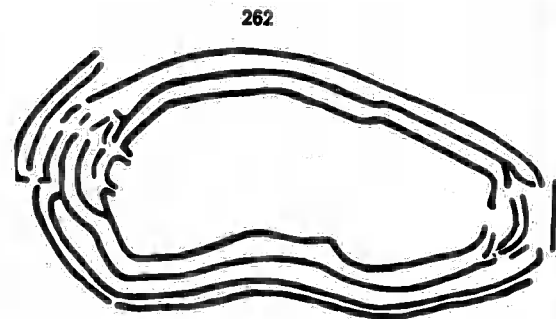
259



260



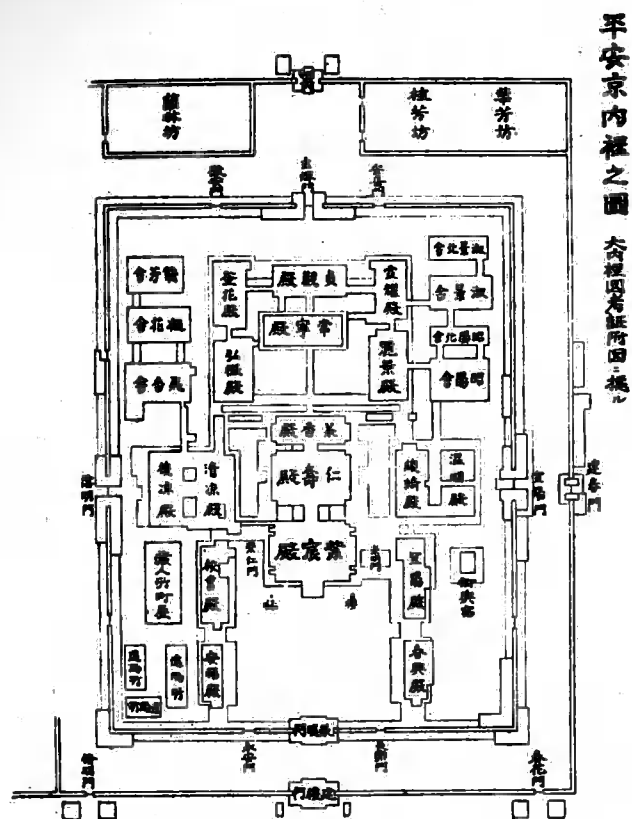
261



262

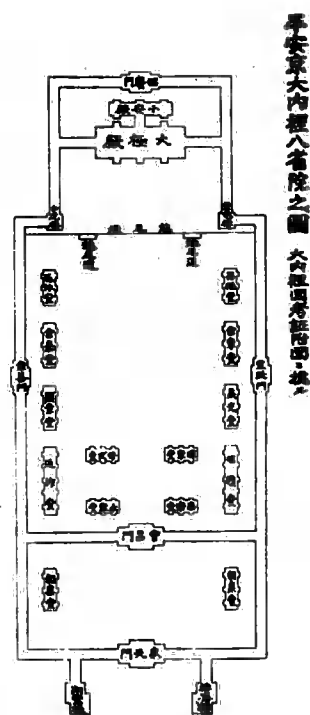
263



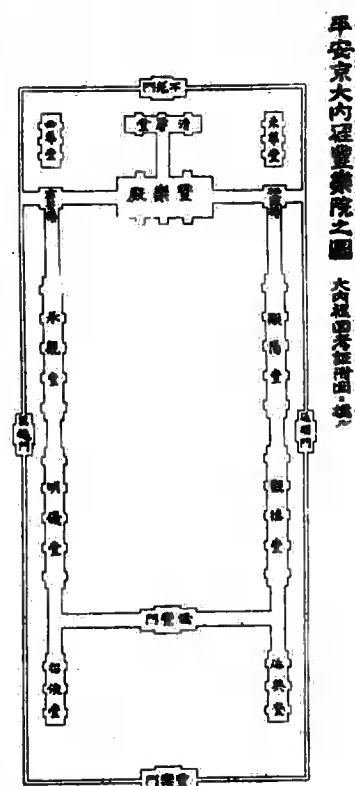


圖〇三三第

264

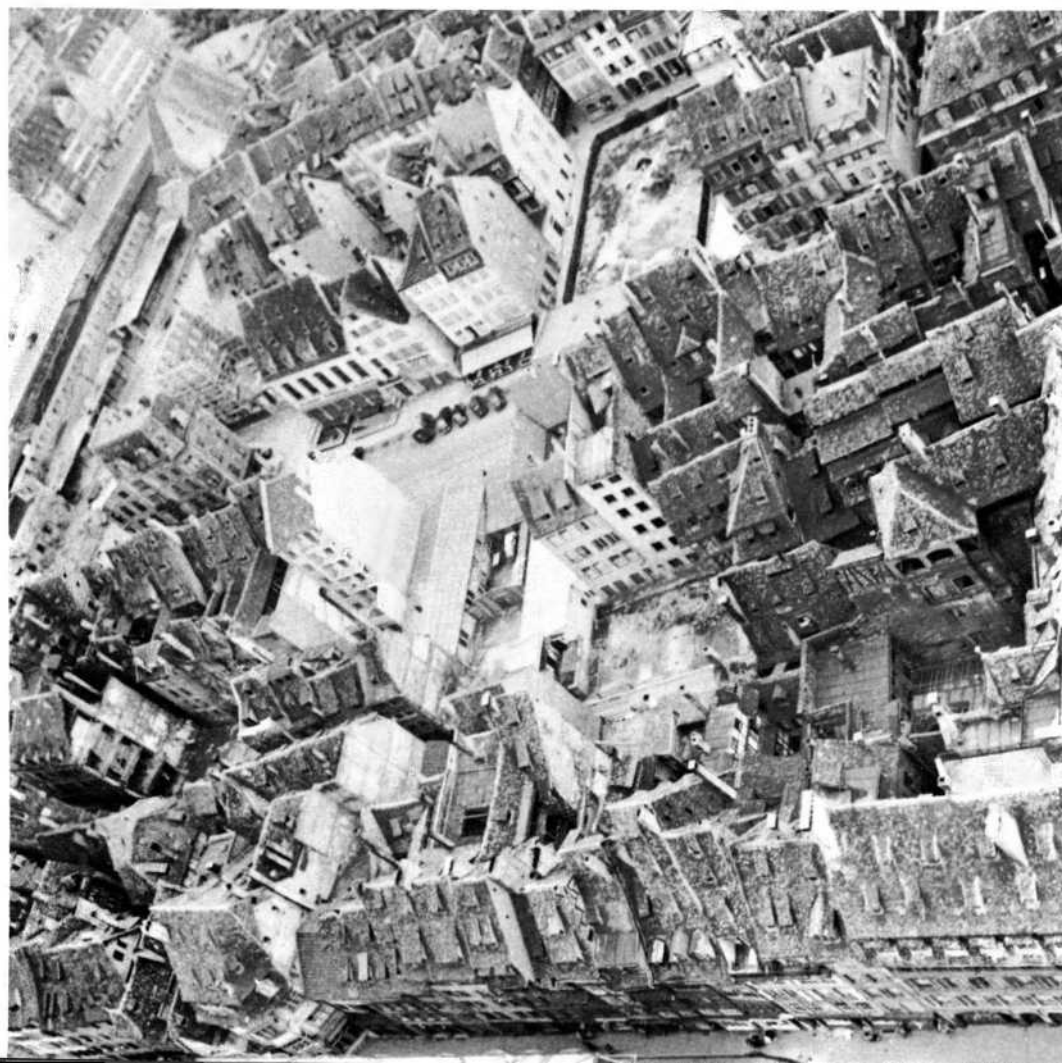


圖一三三第

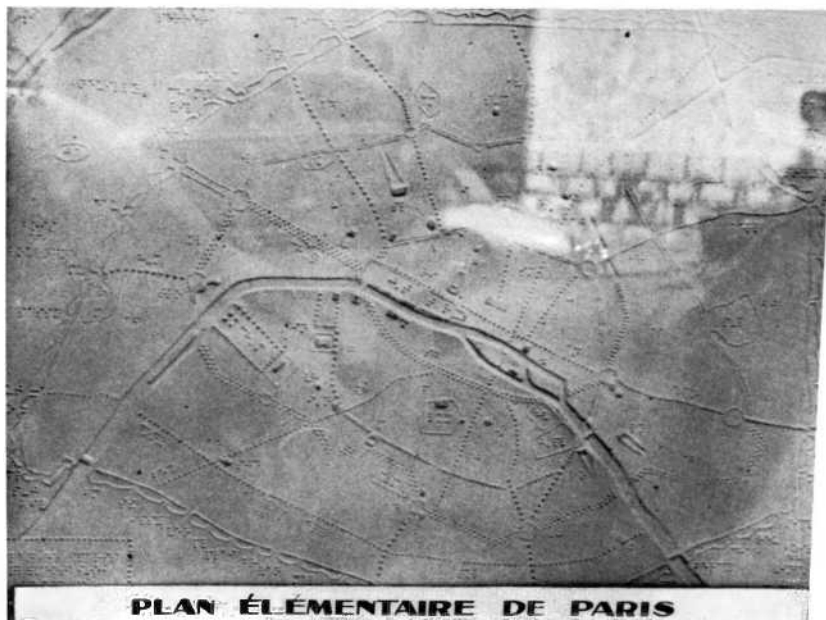


圖二三三第

265

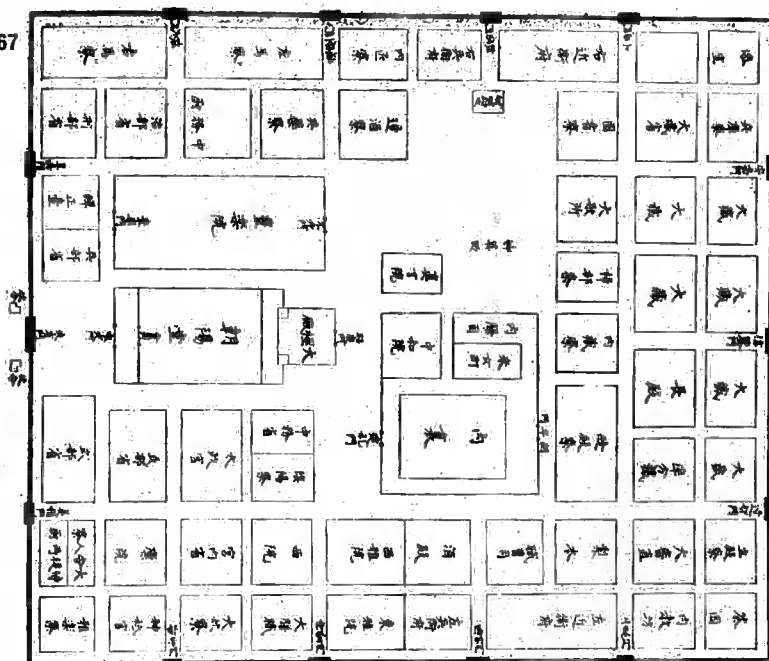


266

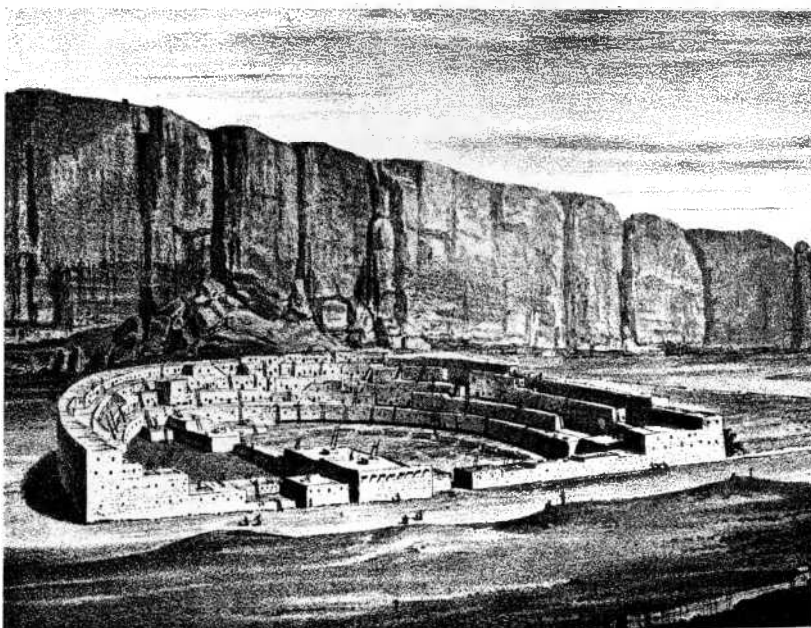


267

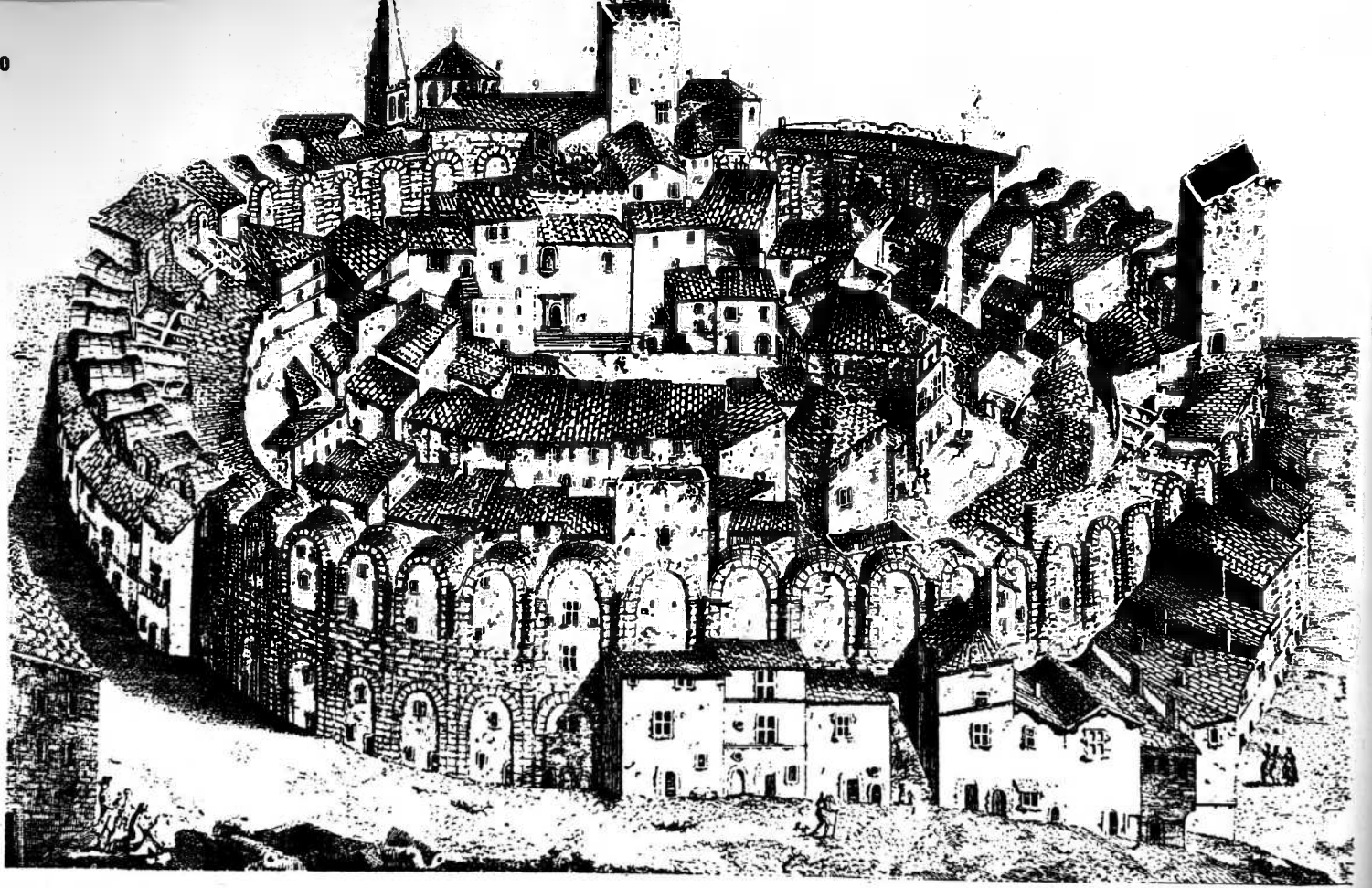
圖面平裡內大京安平 圖九二三第



268



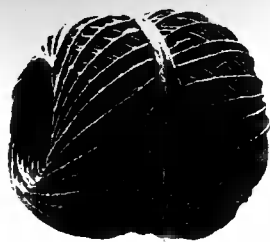
269



271

272

273



Um das Rätsel des Ariadnefadens
zu ergründen, muß man zunächst
auf eine finnische Sage zurückgreife

Die Himmelskörper Sonne

und Mond werden samt dem Feuer von der Pohjolawirtin in einem Felsen (Weltberghöhle) verborgen. Der Himmelsgott Ukko beschließt, eine neue Sonne zu schaffen. Er schlägt Feuer an und verbirgt einen Funken in einem goldgeschmückten Beutel in einer silbernen Truhe. Der Funke wird aber von der Tochter der Lüfte, die ihn zu einer neuen Sonne emporwiegen soll, fallen gelassen. Man findet ihn endlich im Bauch eines Hechtes. Darin steckt eine Lachsforelle, in ihr wiederum ein Schnäpel, im Darne des Schnäpels ein blauer und ein roter Knäuel. Der rote Knäuel wird abgewickelt und in seiner Mitte ist der Feuerfunke³. – Die beiden Knäuel sind nun offensichtlich die zwei Hälften der Sonnenspirale, und zwar der blaue ihr oberer Teil oder Himmelsweg, der konträre rote dagegen der unterirdische Teil oder Hadesweg⁴. Der mitten im roten Teil befindliche Funke erweist sich als Sonne im Wintersolstitium, also in der Tiefe des Labyrinthes.

«Lokes Gesang»
ein färöisches Lied

Würfelt' der Ries und der Bauersmann,
Verlor der Bauer, der Riese gewann.
«Gewonnen hab' ich im Wettstreit hier,
Nun begehr' ich den Sohn von dir ...
Es sei denn, daß du ihn birgst vor mir.»

Da wendet sich der Bauer an die drei Hauptgötter, sie möchten das Kind vor dem Riesen verbergen. Zuerst wird *Odin* beschworen. Augenblicklich ist er zur Stelle und zieht mit dem Knaben fort.

Odin gebeut, daß in *einer* Nacht
Erwachs' ein Kornfeld in üppiger Pracht.
Odin gebeut, der Knab so fein
Sei im Kornfeld ein Ährlein klein.
Mitten im Kornfeld ein Ährlein klein,
Im Ährlein mitten ein Korn allein.

Der Riese kommt, sucht nach dem Knaben, den er töten möchte.

Da war kommen der Knab' in Pein:
Durch die Riesenfaust glitt das Körnlein klein.

Nun wird *Hönir* um seinen Schutz angefleht. Auch er erscheint sofort und führt den Knaben mit sich weg.

Hönir gehet zum grünen Grund,
Da war kommen der Knab' in Pein:
Durch die Riesenfaust glitt das Körnlein klein.

Nun wird *Hönir* um seinen Schutz angefleht. Auch er erscheint sofort und führt den Knaben mit sich weg.

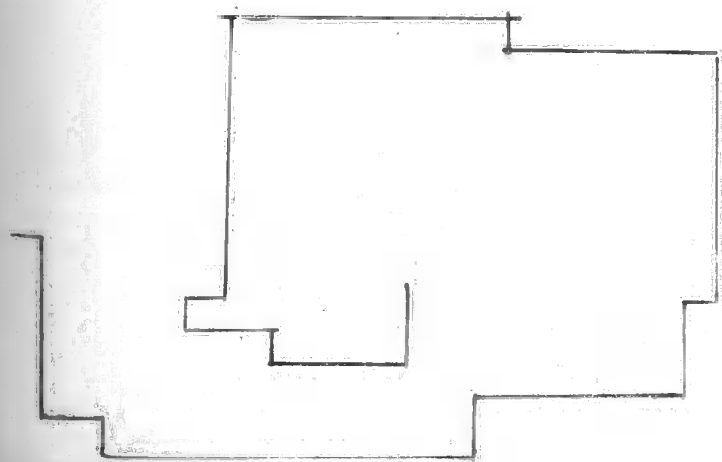
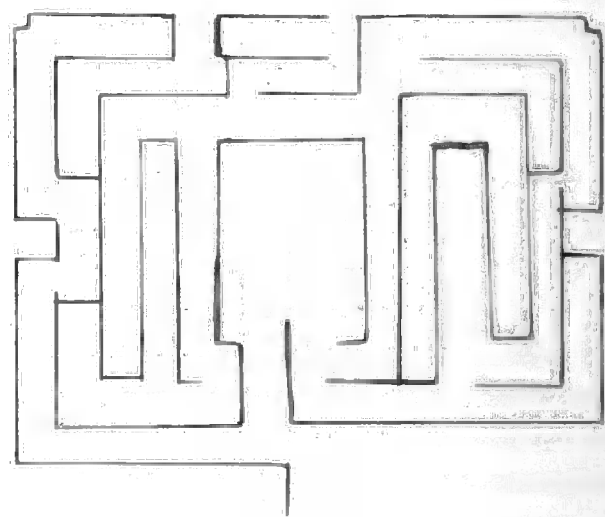
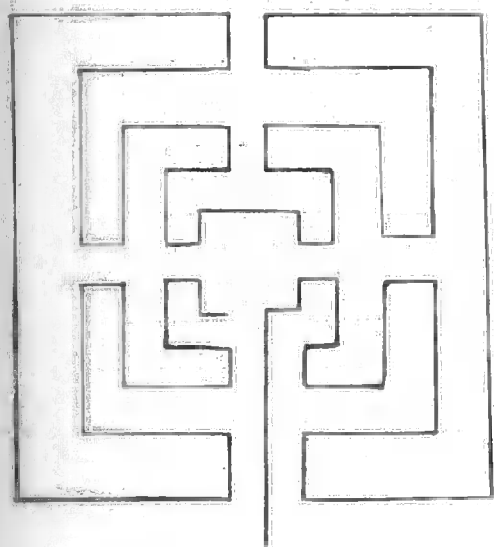
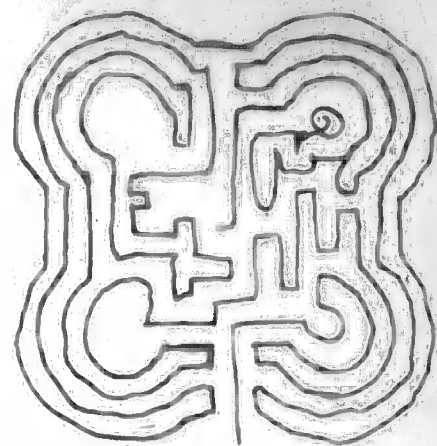
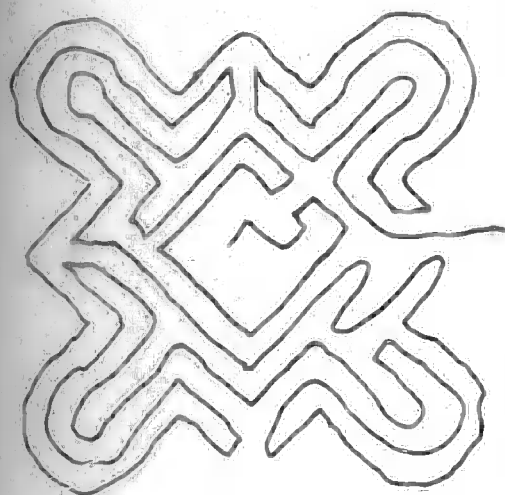
Hönir gehet zum grünen Grund,
Sieben Schwäne fliegen dort überm Sund.
Hönir gebeut nun, der Knab so fein
Sei am Haupt des Schwanen ein Federlein.

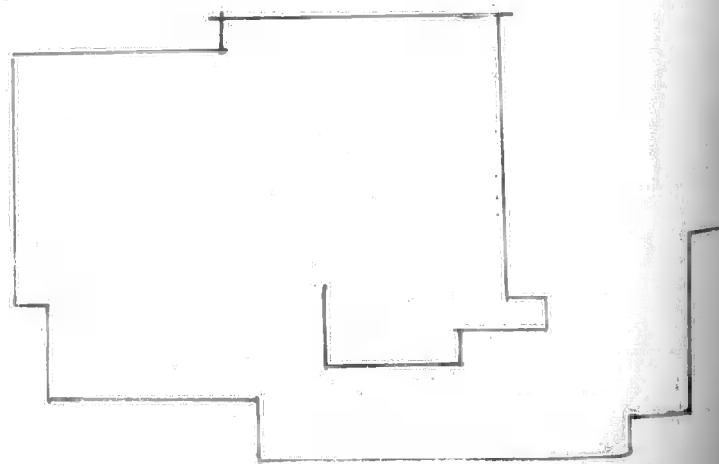
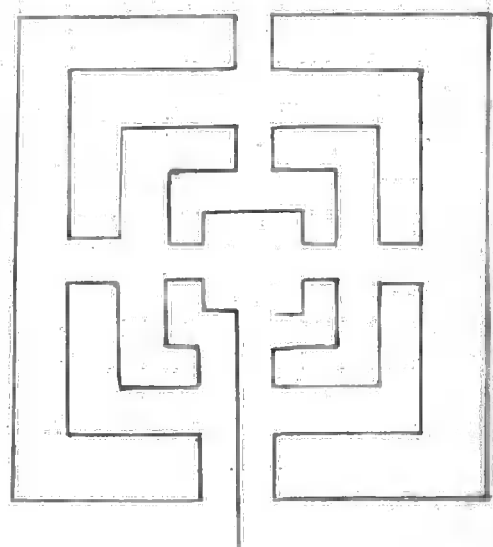
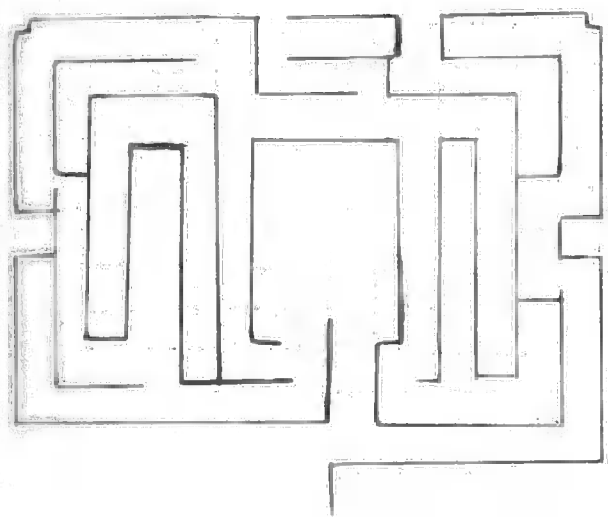
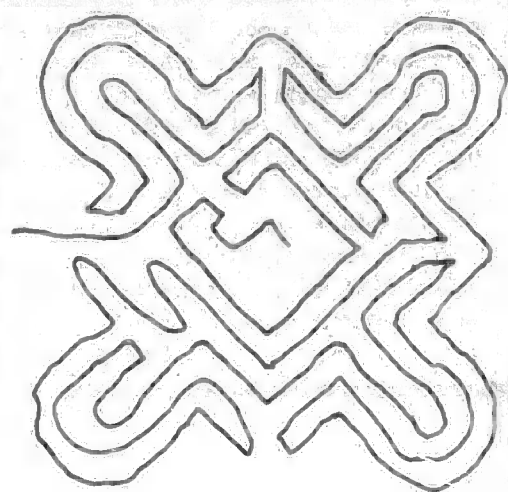
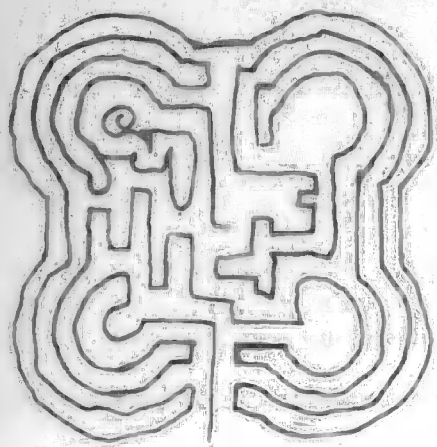
Der Riese kommt, ergreift den vordersten Schwan und beißt ihm das Haupt vom Rumpfe. Da war der Knab' in Kümmeris,
Als die Feder sich schlich aus des Riesen Gebiß.

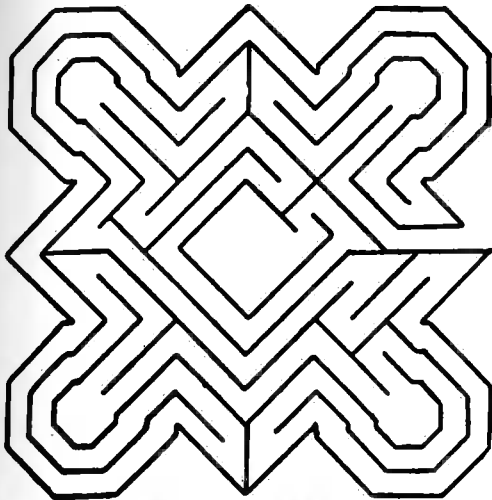
Endlich wird *Loke* herbeigefleht. Er kommt, rudert mit dem Knaben hinaus, fängt ein Fischlein und

Loke gebeut nun, der Knab so fein
Sei im Rogen ein Körnlein klein.

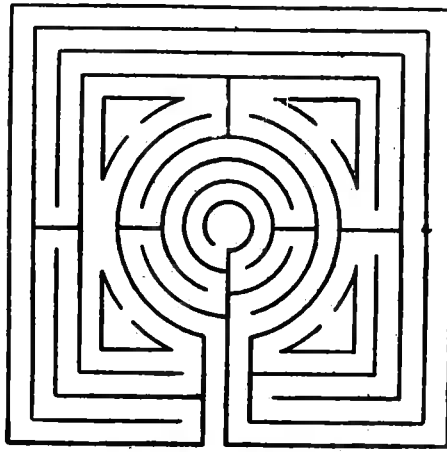
Wie Loke an den Strand zurückrudert, steht der Riese da und will auch hinausfahren. Loke begleitet ihn. Der Riese fängt den Fisch, öffnet ihn und zählt jedes Rogenkorn. Dabei gleitet ihm das Körnlein mit dem Knaben durch die plumpe Faust.



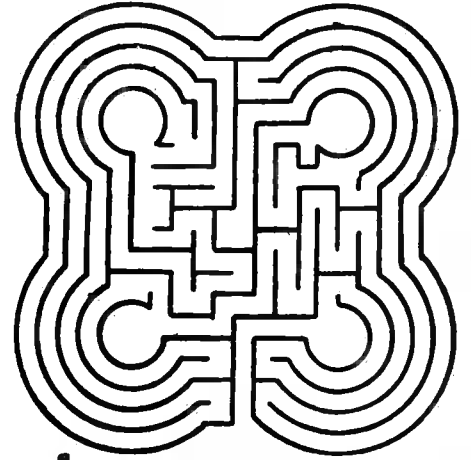




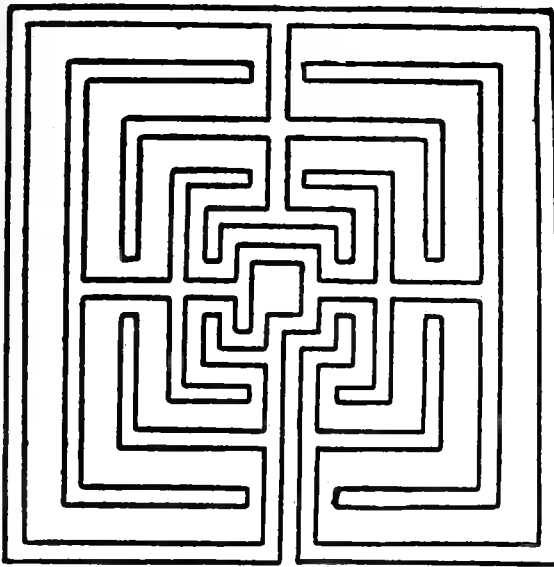
276^A v.—Labyrinth in Ely Cathedral. (W. H. M.)



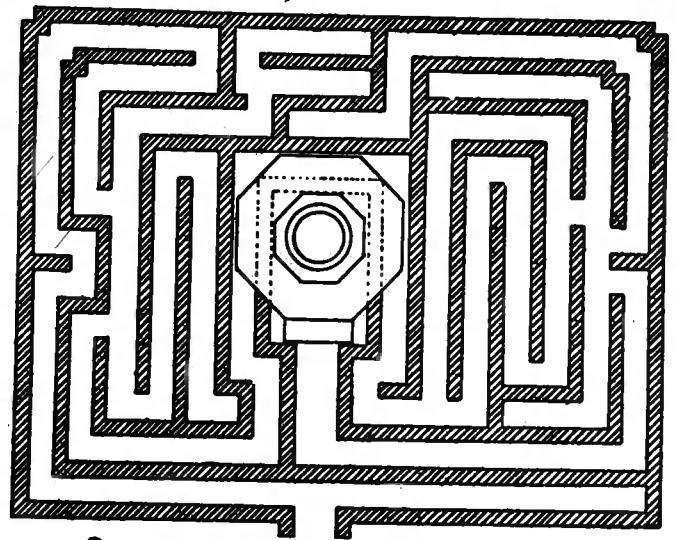
277^A —Maze Design by Adam Islip, 1602.



278^A —Maze Design by J. Commelyn, 1676.



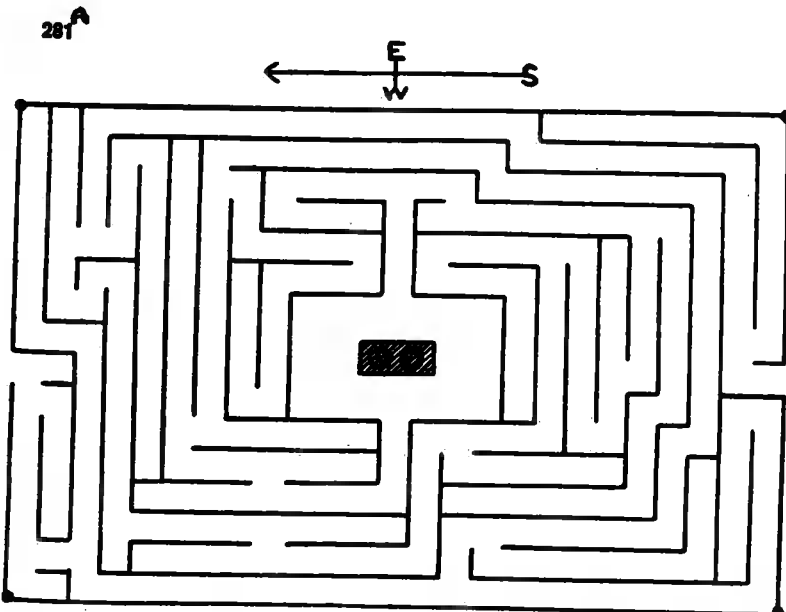
279^A



280^A —Labyrinth in Church at Bourn, Cambs. (W. H. M.)



282^A



281^A



Loke hat nun aber, ehe er mit dem Jungen zum Fischen ging, dem Bauer aufgetragen:

Rüsten mußt du ein *Knäuel* geschwind,
Derweil beide wir außen sind,
Schneide darein einen weiten Gang,
Leg dahinein eine Eisenstang.

Wie dann Loke und der Riese wieder an den Strand rudern,

Sprang der Knabe so leicht an Land,
Ließ nicht Spuren im weißen Sand.
Sprang der Riese so schwer an Land,
Sank bis tief ans Knie in den Sand.

Und nun erfolgt das Unerwartete, Erstaunliche:

Lief der Knabe in großer Eil,
Lief in Hast durch des Vaters Knäuel.
Lief durch des Vaters Knäuel so jach.
Folgt ihm arglos der Riese nach.
Blieb der Riese hangen im Gang,
Barst ihm im Haupte die Eisenstang ...

277

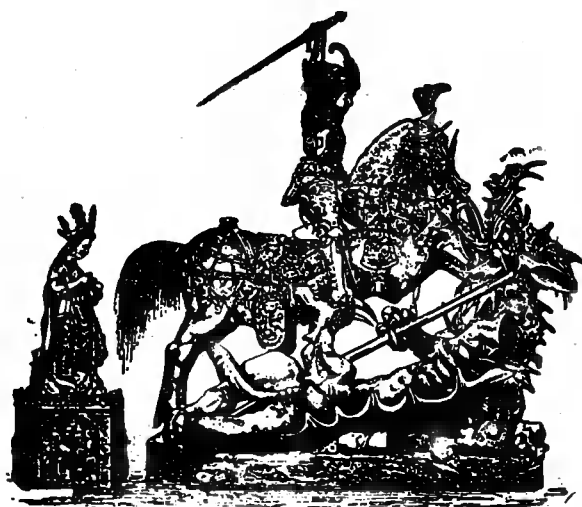


Sie reicht Theseus, nach gewissen Versionen, einen *Kranz* oder eine *Krone*, durch deren Glanz das Labyrinth erhellet wird.

„Morgen, wenn Du von hier fortziehst,
Werd' ich einen Knäul Dir geben,
Diesen wirfst Du auf den Weg hin,

Und er wird von selbst dann rollen,
Bis wo Du mit eignen Augen
Raschtfchens Zwinger wirst erblicken.“

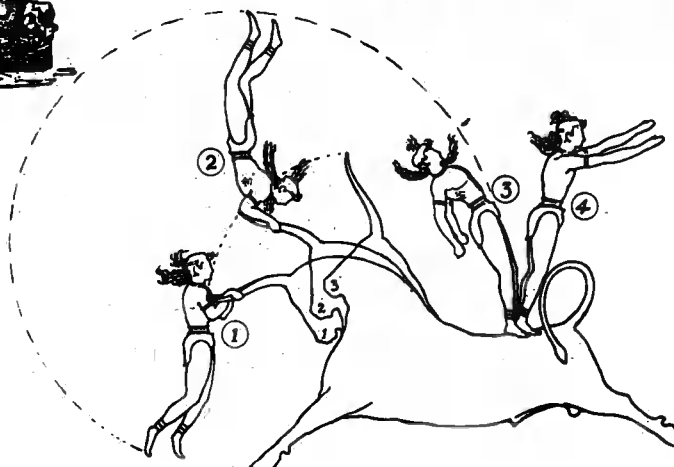
279

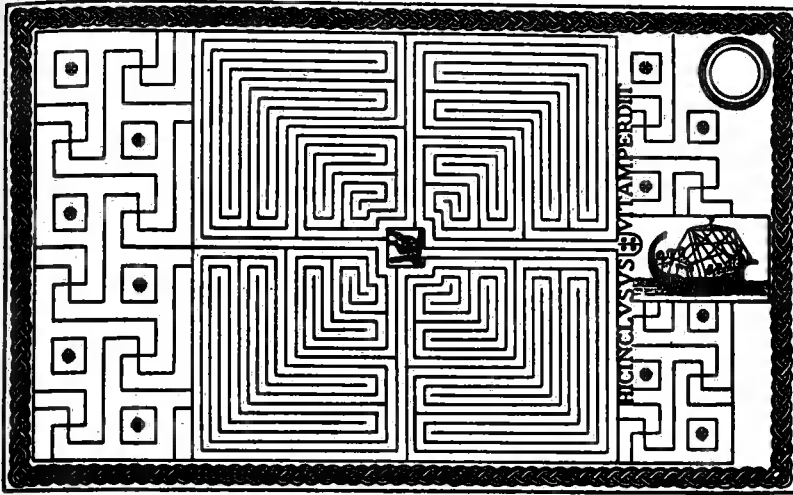


276



278

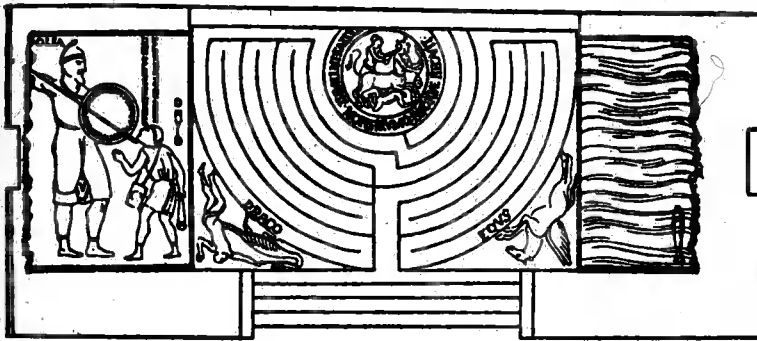




280



283



281

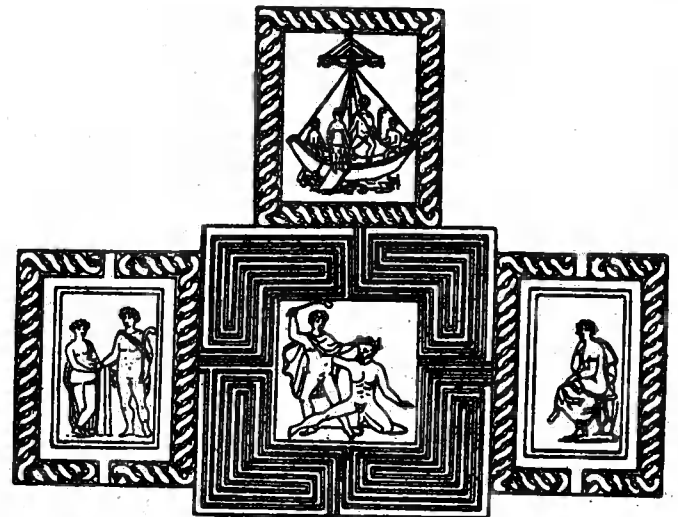


284

1. Herakles erschlägt das Meerungeheuer vor den Thoren Trojas und befreit die Hesione (älteste Form der griechischen Troja-Sage).
2. Perseus erschlägt das Meerungeheuer und befreit die Andromeda.
3. Jason erschlägt den durch Medea eingeschlaferten Drachen im Haine des Ares und entführt die Medea.
4. Theseus erschlägt den Minotaurus im kretischen Labyrinth und entführt die Ariadne.
5. Siegfried erschlägt den Drachen und reißt die Brunnhild aus dem Zauberschlaf.
6. Ragnar Lodbrok erschlägt den Wurm, der das Haus der Thora mit seinen Ringeln umzieht und befreit die Gefangene.
7. St. Georg erschlägt im bulgarischen Liede den Drachen vor den Thoren Trojas und befreit die Tochter des Königs von Troja.



282



285 —Mosaic at Salzburg. (Kreuzer.)

Ecce Minotaurus vorat omnes quos Laborinthus
Implicat: Infernum hic notat, hic Zabulum.





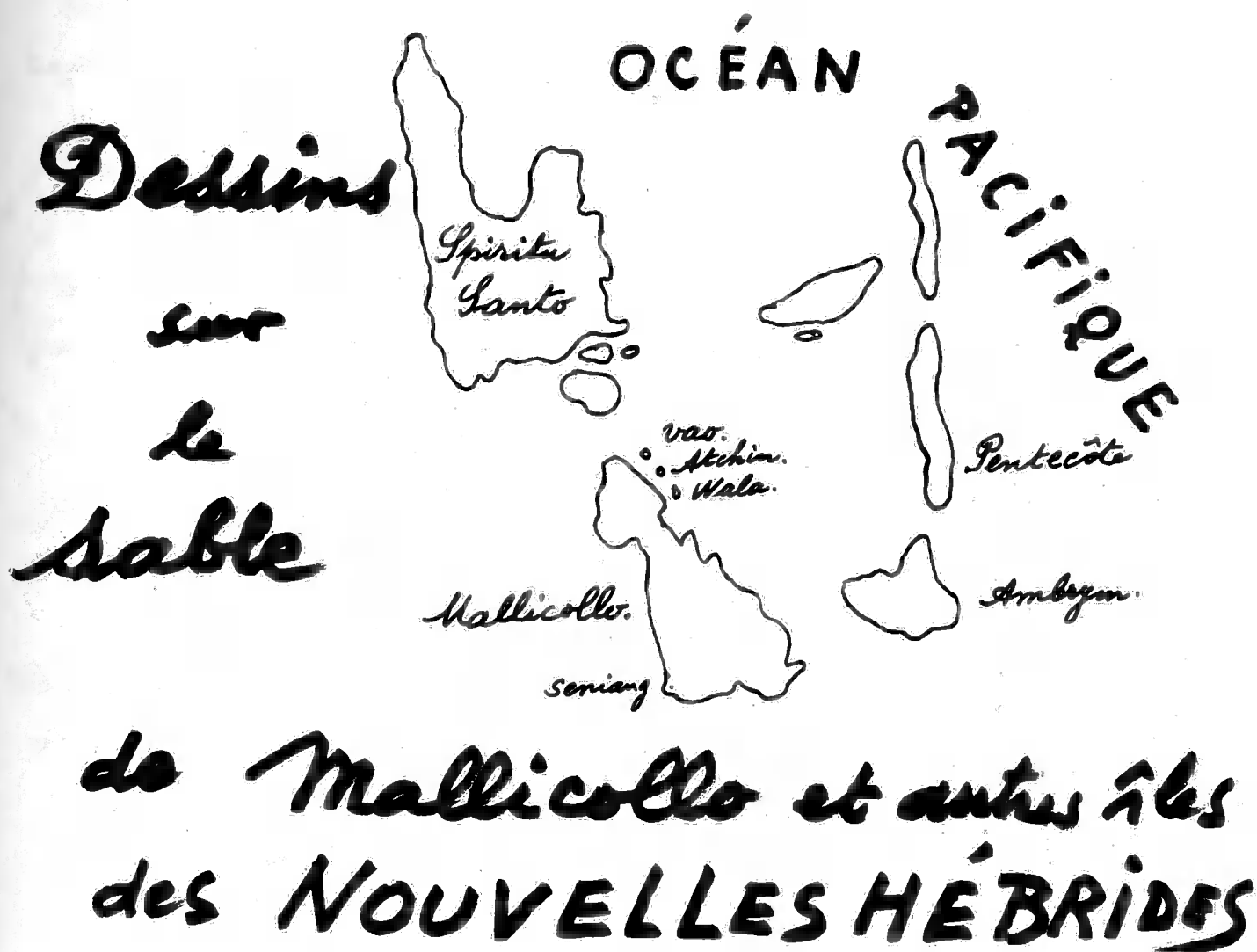
284 A

285 A



286 A

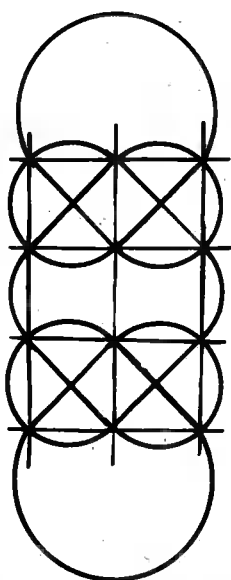
„Mit dieser Figur, welche Völundarhús genannt wird, hat es die Bewandtnis, daß in Syrien ein König war, welcher Dagur hieß. Er hatte einen Sohn, welcher Egeas hieß. Dieser Egeas war ein in Leibesübungen sehr gewandter Mann. Er zog in das Reich des Königs Soldan, um dessen Tochter zu freien. Der König sprach, er solle das Weib dadurch gewinnen, daß er allein das Tier überwinde, welches Honocentaurus heißt, welches niemand mit menschlicher Kraft bestiegen konnte. Weil aber des Königs Tochter über alle Maßen klug war, mehr als alle Weisen in jenem Reiche, versuchte jener Königssohn, sie insgeheim zu treffen, und erzählte ihr, was ihr Vater ihm auferlegt habe, wenn er sie gewinnen wolle. Weil er ihr wohlgefiel, sprach sie zu ihm: «Da menschliches Thun dieses Tier nicht mit Gewalt besiegen kann, will ich Dich lehren, eine Falle in dem Walde herzustellen, in welchem dasselbe beständig herumläuft; vorher aber (sollst Du) alle Tiere ausrotten, die es zu seiner Nahrung zu haben pflegt. Dann nimm Du Fleisch von einem Wildeber und bestreiche es mit Honig; damit wird das Tier angelockt, so daß es den Geruch davon bekommt und danach läuft. Dann wende Dich zur Falle und laufe allen Windungen nach, welche in ihr sein sollen, und springe dann auf die Mauer hinauf, welche zunächst an dem innersten Gemache ist, und von da aus töte das Tier; und wenn die Wunde nicht tödlich ist, so springe jenseits (d. h. des Mittelhofes) in den engen Gang der Falle, so daß der Weg für das Tier so weit wird, daß es Dir keinen Schaden thun kann.» Dann zeichnete sie auf einem Tuche die Falle auf, welche man Völundarhús nennt. Er aber ließ danach eine solche aus Ziegeln und Steinen herstellen und machte alles, wie sie ihm geheißen hatte; er ließ alle Tiere in jenem Walde ausrotten und brauchte das Fleisch als Vockspeise. Das Tier aber war hungrig und lief dem Wildbrete nach in das Haus hinein. Egeas aber warf die Vockspeise nieder und kam auf das Dach hinauf; er griff das Tier mit aller Kraft an und sprang jenseits von der Mauer hinunter in den Gang. Das Tier aber brüllte schrecklich und ward sieben Tage später in derselben Falle tot gefunden.“



Les dessins sur le sable de Mallicollo - la plus grande en surface des îles de l'archipel des Nouvelles Hébrides après Spiritu Santo - et des petites îles (Vao, Atchin, Oba, Ambrym) ont été étudiés par Bernard Deacon (1926-1927) et par John Layard.

Ces dessins, tracés sur le sable ou dans la poussière volcanique recouvrant l'aïre de la dune, étaient

à l'origine, dessinés par les femmes. Actuellement ils le sont par des hommes comme passe-temps; l'outil est un doigt (ou un bâton quand le dessin est plus vaste) qui, du commencement à la fin du tracé, ne doit pas quitter le sol.



I. Le Sentier (Seniang.)

Chaque dessin est apparenté au "Sentier", menant au pays de la mort situé dans un terrain boisé, derrière un roc gardé par un spectre femelle; Bemés Savsap.

Le mort devait traverser le labyrinthe dessiné sur le sol devant Bemés: chaque fois qu'arrivait un mort, Bemés effaçait rapidement une moitié du dessin et le mort devait le compléter. Celui qui en était incapable était dévoré et n'atteignait jamais le séjour des morts.

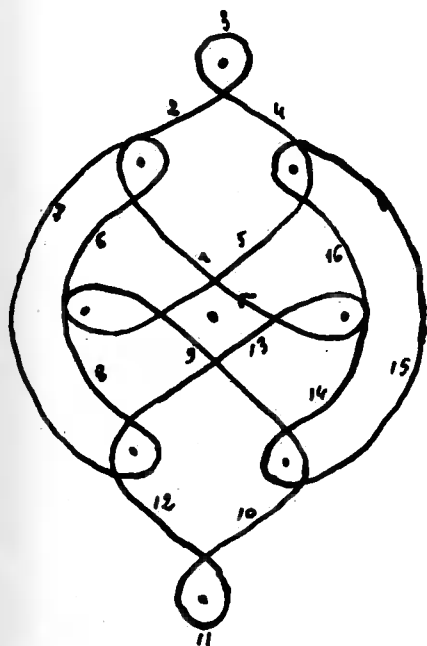
Les dessins sont variés et établis d'après la mythologie du labyrinthe. Certains se rattachent aux croyances religieuses, à la mythologie, d'autres à la vie quotidienne. Ils ont probablement une valeur rituelle, mais ils ne sont pas secrets, femmes et enfants pouvant regarder le dessinateur.

Leur réalisation exige beaucoup d'habileté d'autant plus que, comme nous le verrons, beaucoup sont compliqués. Un schéma - qui sert de guide à l'exécutant - est d'abord tracé: c'est un rectangle, deux axes rectangulaires,

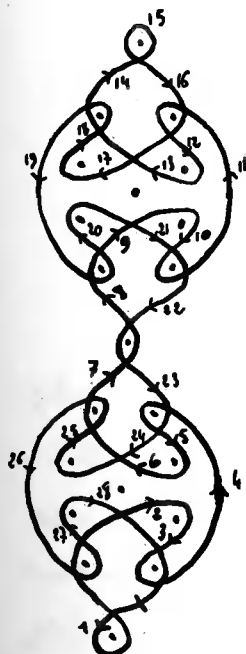
des lignes parallèles ou des points placés symétriquement par rapport à l'axe principal du dessin.

Caractères généraux.

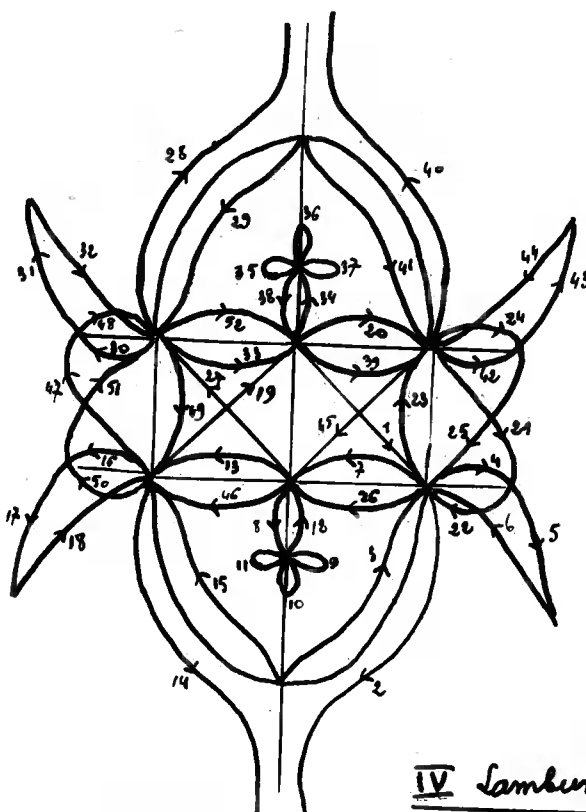
Ces dessins représentent des labyrinthes, le symbole de la renaissance. Leur analyse et l'étude comparée des rites mortuaires montrent que, le sentier qui mène à la vie future est une forme dégradée du labyrinthe de l'ancienne Égypte. Dans les petites îles (Vao, Atchin, Ambrym ...) l'on croit que le pays de la mort est une caverne ou une maison située dans le volcan, d'Ambrym; ce qui est en rapport avec les croyances de l'ancienne Égypte. En effet,



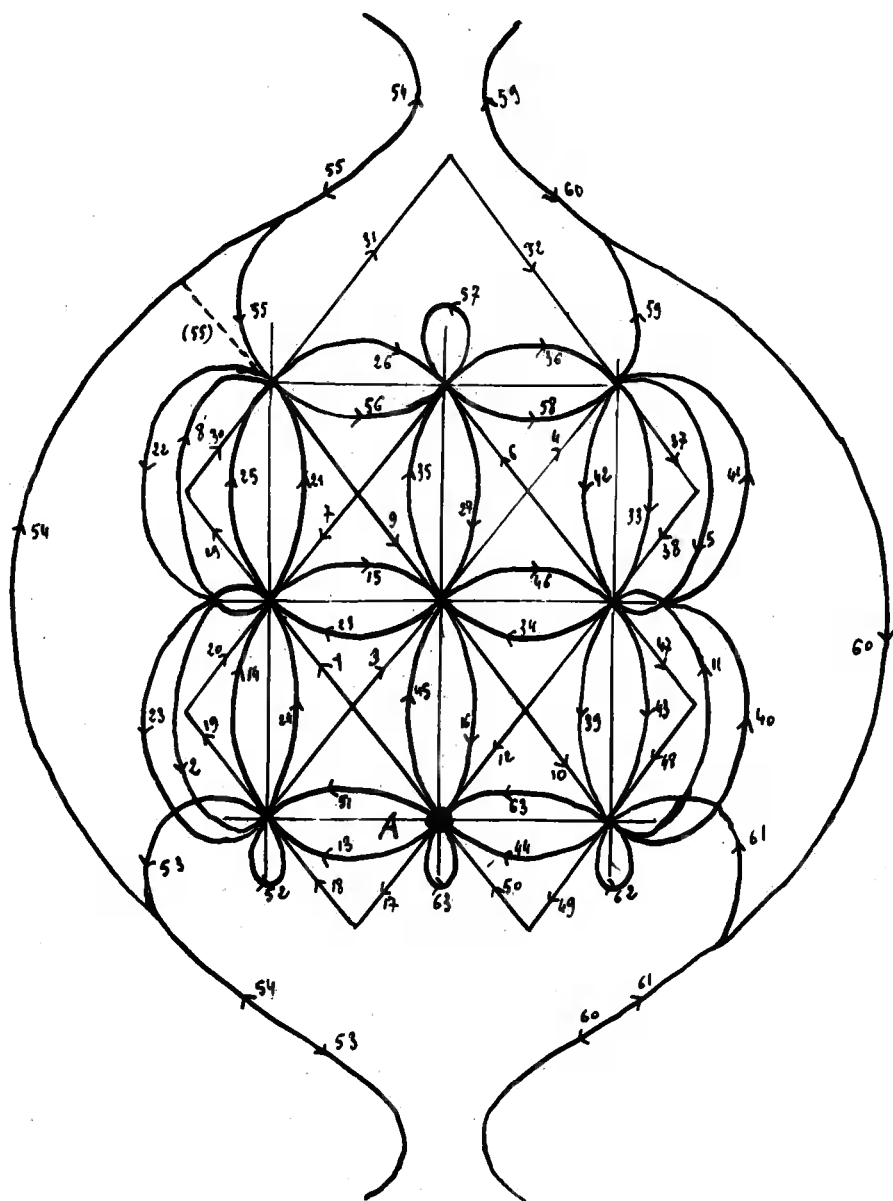
II
EST de MALLICOLLO



III
EST de MALLICOLLO

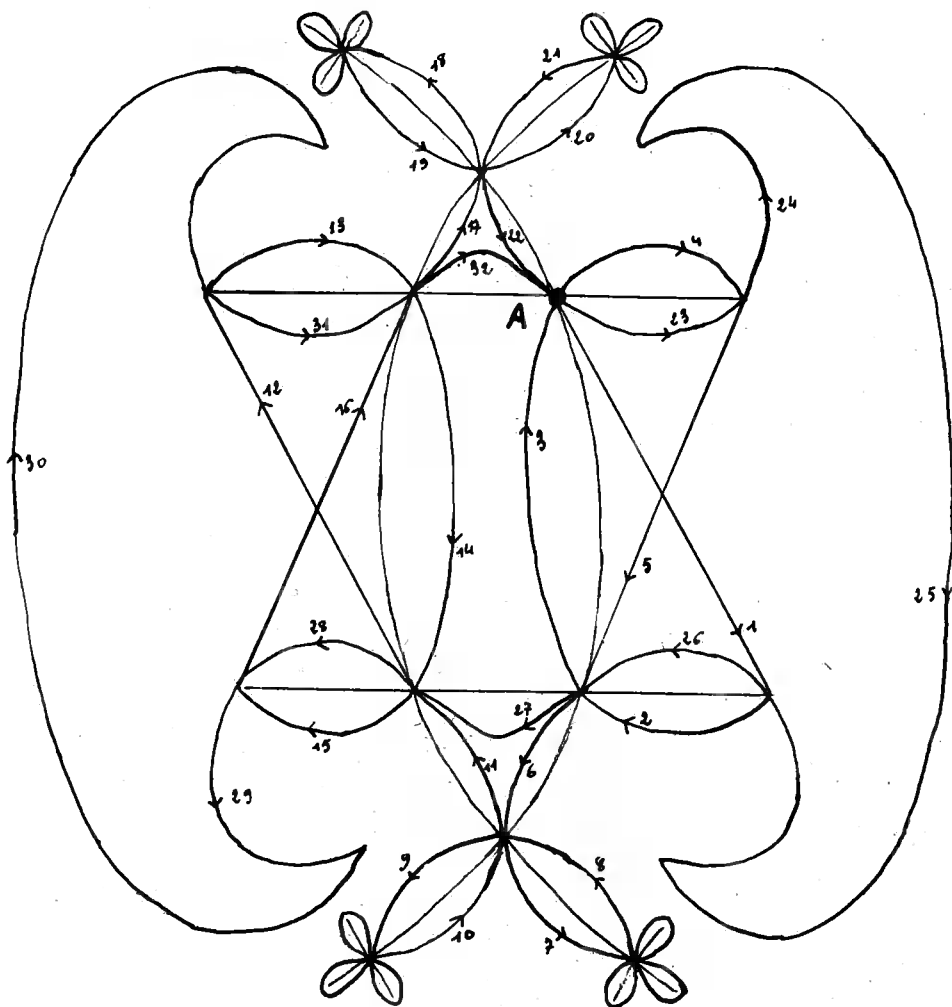


IV Sumbumbu.



V. Dessin de Lambumbu, départ et retour en A.

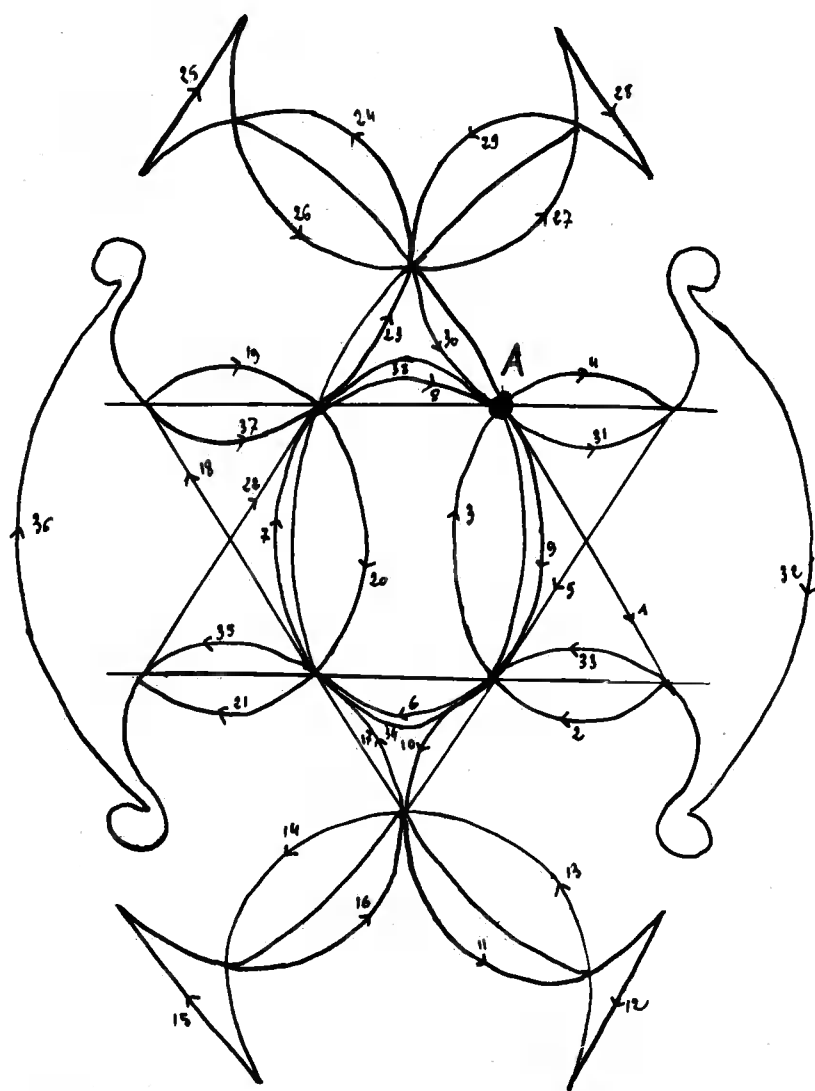
d'après le Livre des Morts, l'âme du défunt, conduite par Anubis, traverse le labyrinthe et, grâce au fil conducteur, réussit à atteindre Osiris assisté des juges. C'est le labyrinthe bâti sur les rives du Lac Moëris. Le labyrinthe chrétien, symbole du chemin menant à la Jérusalem céleste est dessiné sur le sol de la nef de l'église. Citons ceux de Reims, Amiens, St Quentin, St Omer, Chartres, Rome, Paris etc...



VI. Dessin de Seniang. A, commencement et fin du dessin.

Chez les Tamils de l'Inde du sud, de semblables dessins labyrinthiques sont dessinés par des femmes hindoues.

On sait aussi que dans le Nord de l'Angleterre et en Écosse, les femmes dessinent, sur le seuil ou le foyer de leurs maisons, des dessins labyrinthiques compliqués destinés à éloigner les



VII. Dessin de Seniang. A, commencement et fin du dessin.

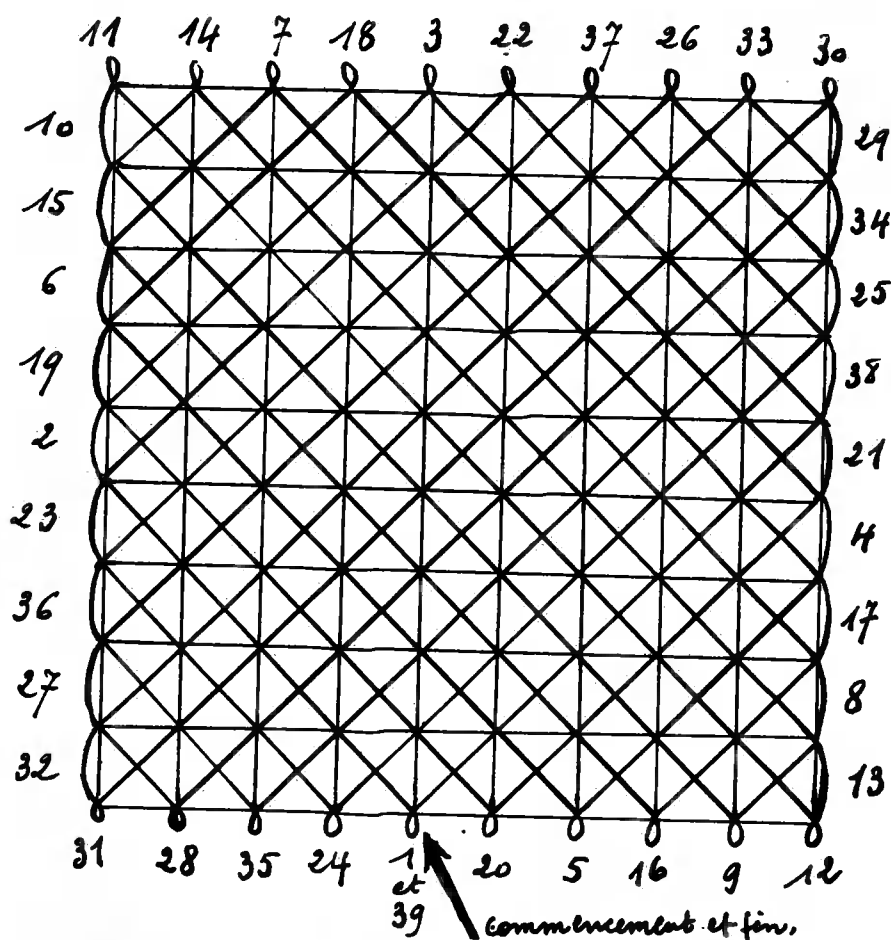
sorcières.

Les types de dessins.

Type A.

Les dessins de ce type sont formés d'une ligne continue ayant généralement un commencement et une fin.

On considère généralement deux sous-types : A_1 et A_2 .



VIII. Dessin d'Atchim (type A₂) formé d'une ligne sans fin.

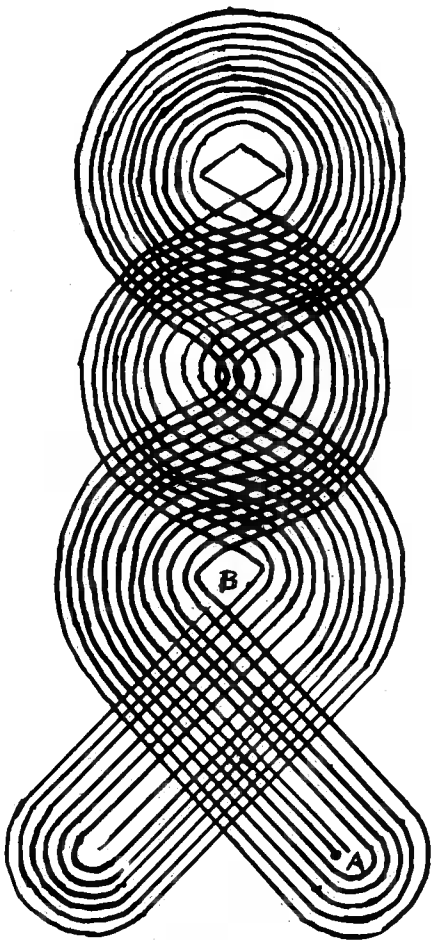
Ils ont chacun un rapport avec le labyrinthe de l'ancienne Egypte.

Le type A₁ est formé de lignes ou courbes parallèles. C'est le cas des dessins IX de Oba, XI de Oba et XII de Rao.

Le type A₂ est composé de lignes courbes ou de lignes courbes et de segments de droites. Exemples: les dessins II et III de l'Est de Malli'collo, XIV de Lambumbu formés de courbes; les dessins IV et V de Lambumbu, VI et VII de Peniang, X d'Atchim formés de courbes et de segments

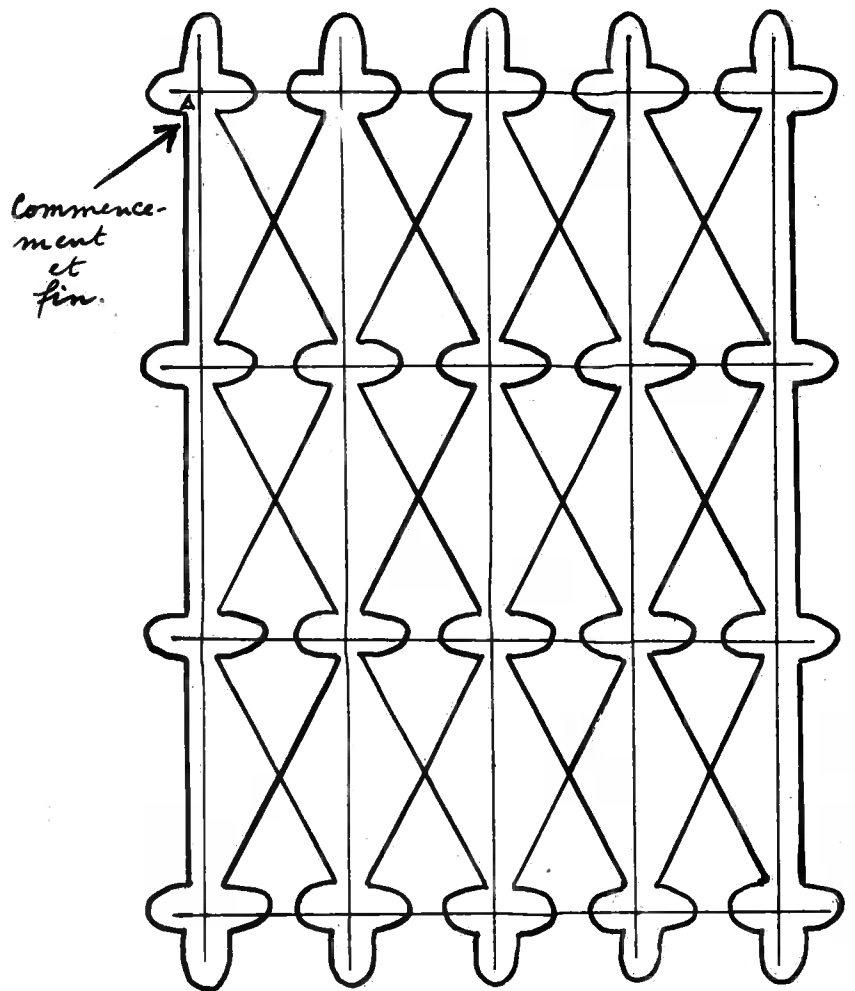
Type B.

Les dessins de ce type représentent le corps



IX. oba

A: commencement du tracé
B: fin.

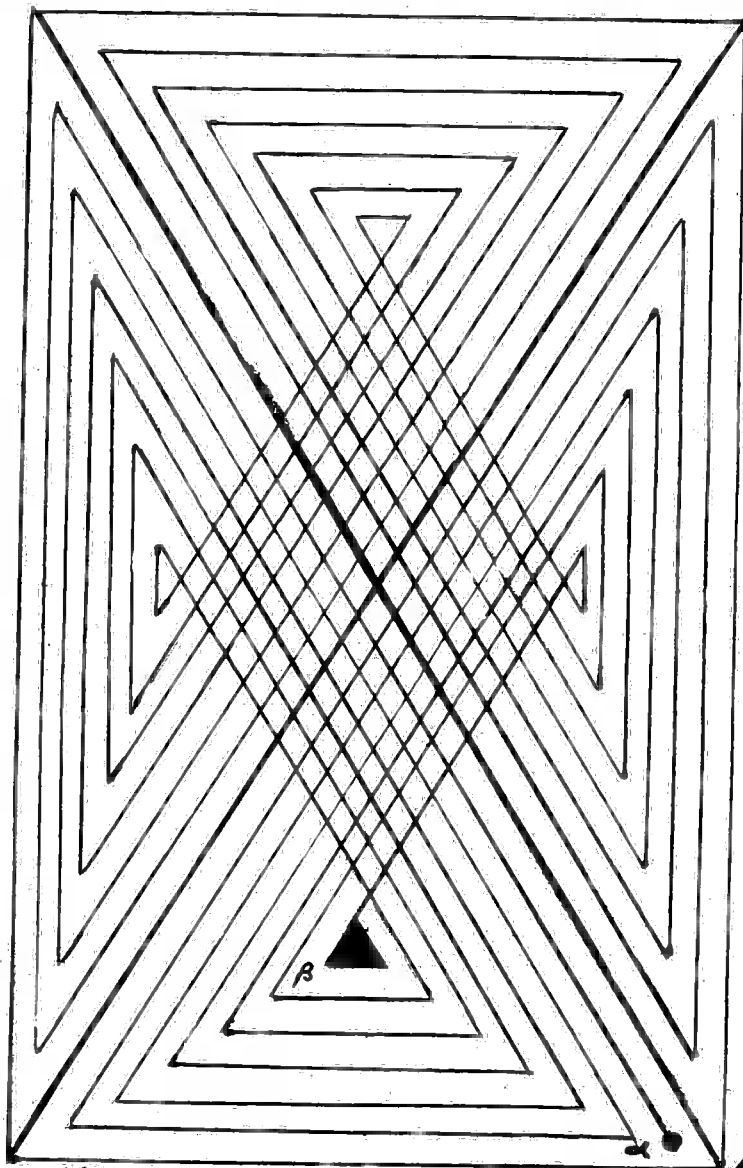


X. Atchin

commencement et fin du tracé en A.

du spectre Bernes Savsaph. Ils sont formés d'une ligne sans fin entourant un espace contenant généralement de petits cercles symétriques par rapport à l'axe du dessin; tracés sur le sol, ils sont souvent tatoués sur le corps des indigènes

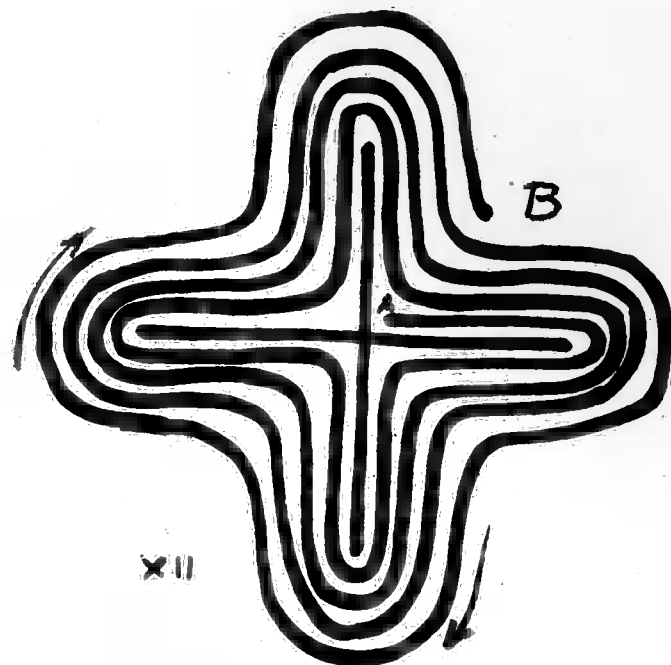
Les dessins XIII de Vao, XVI de Seniang, XVII de Seniang, XVIII de Logh. vana appartiennent à ce type B.



XI

XIII. Dessin de Vao (type B)

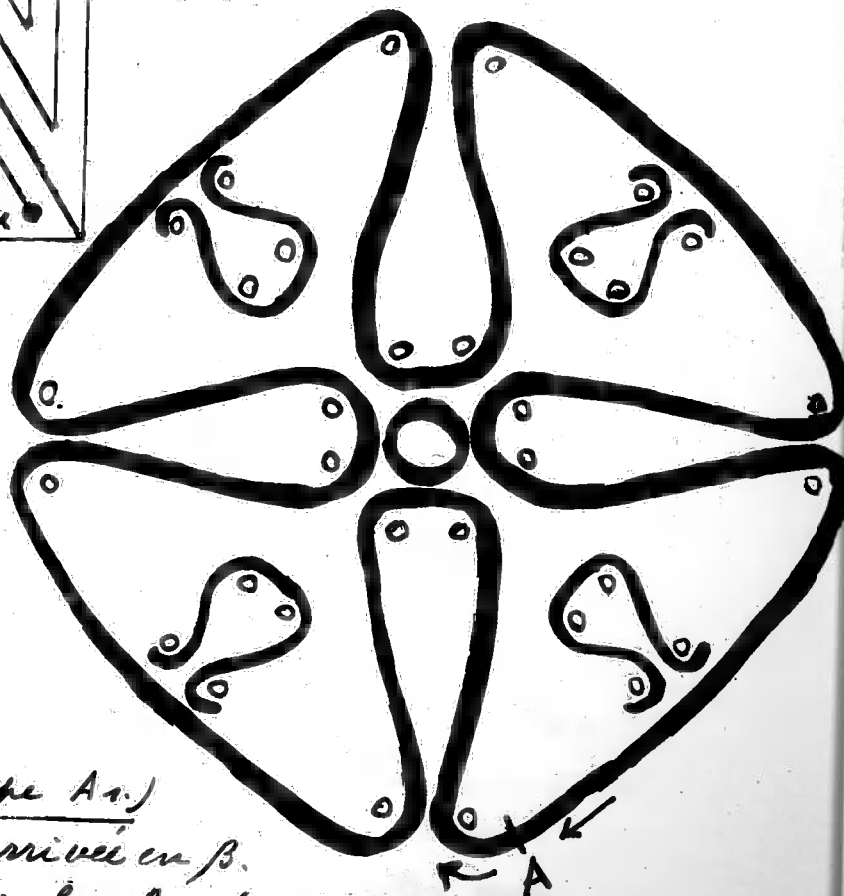
appelé "Kere," (renards volant)
formé d'une ligne sans fin
commençant au point A



XII

XII. Dessin de Vao (type A1):
il commence en A et se termine en B.

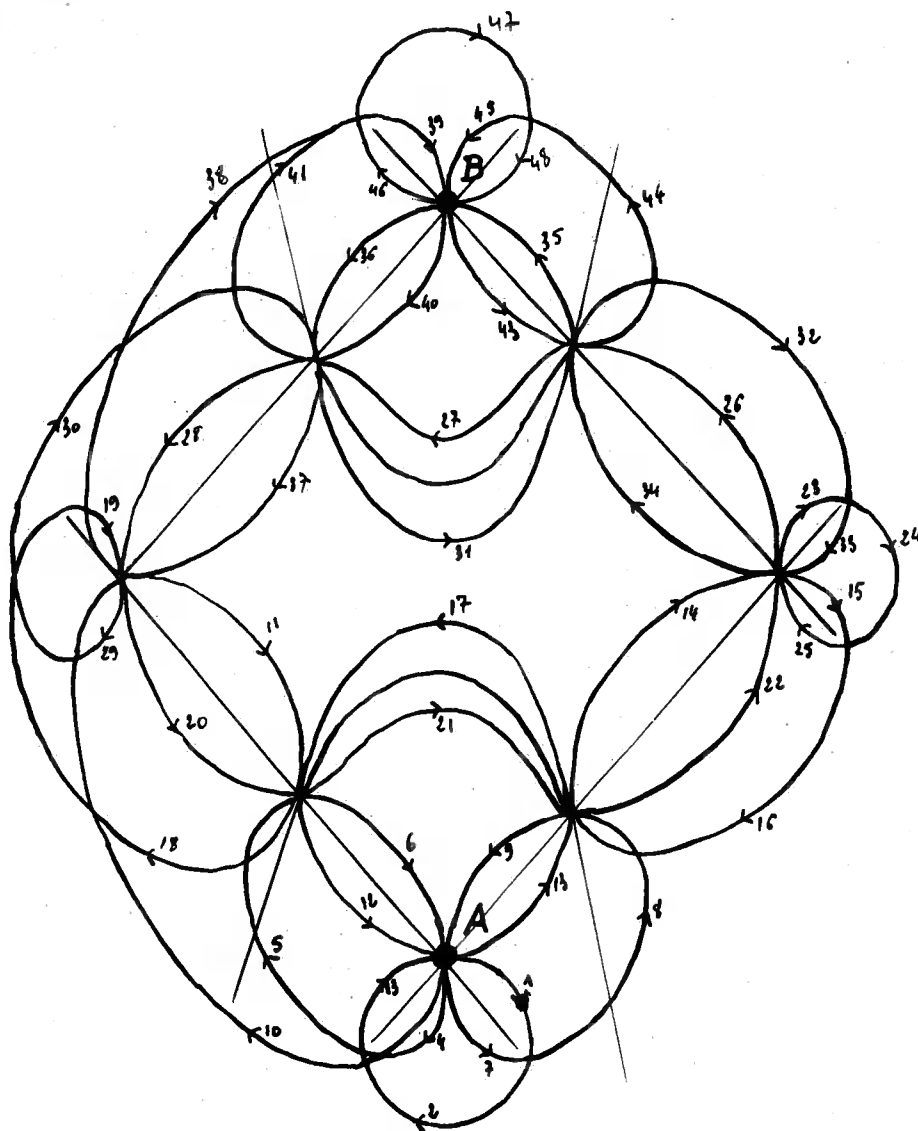
XIII



XI. TRACÉ de OBA. (Type A1)

Le départ est en A, l'arrivée en B.

Il existe un type C, dessin hachuré extérieurement
dont le rapport avec le motif du labyrinthe est incertain
le plus souvent et nous le laissons de côté. Max BUCAILLE.



XIV. Dessin de Lambumbu

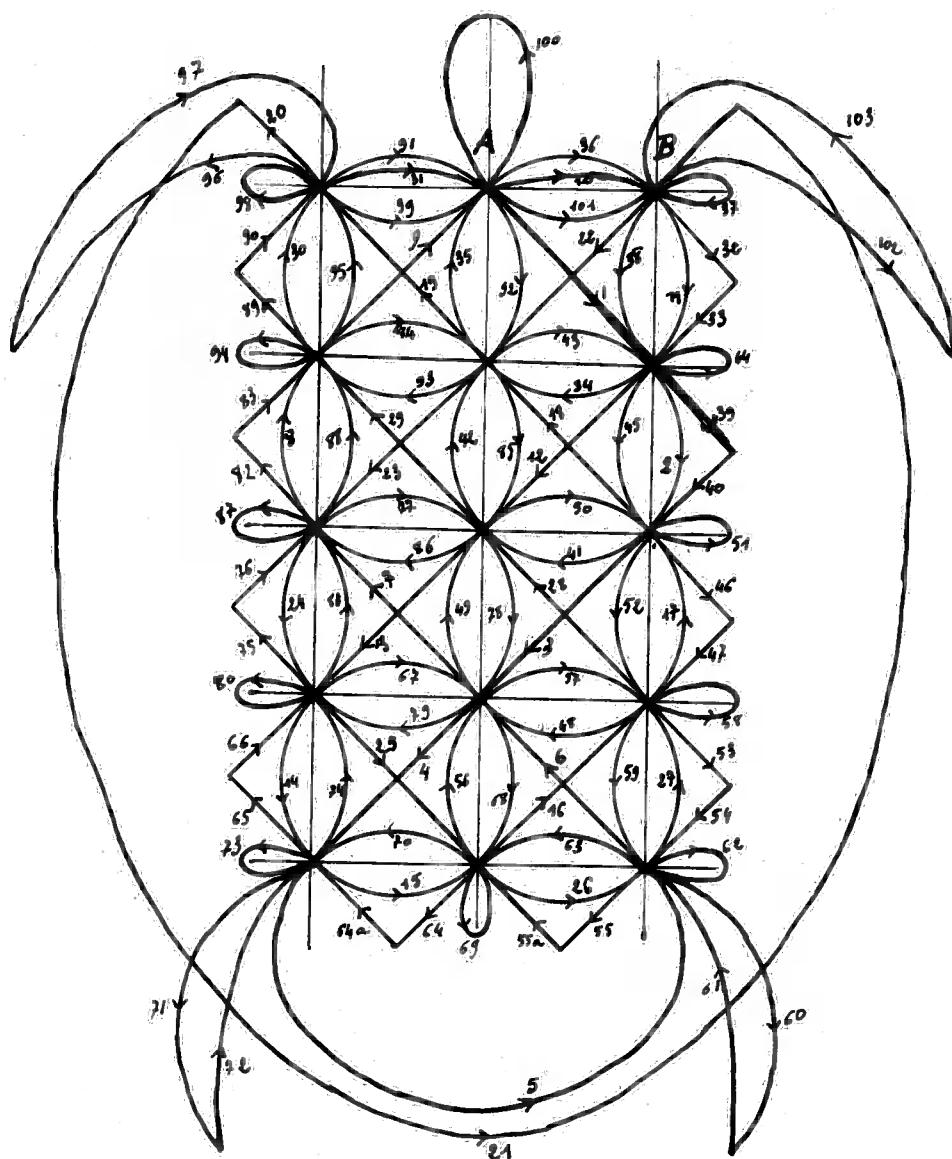
Départ en A, arrivée en B

X

Bibliographie

John Layard STONE MEN of MALEKULA
(Chatto and Windus. Londres, 1942)

Bernard Deacon GEOMETRICAL DRAWINGS from MALEKULA
and other Islands of the New-Hebrides (Journal of the Royal
Anthropological Institute of Great Britain. Vol. LXIV, 1934.)

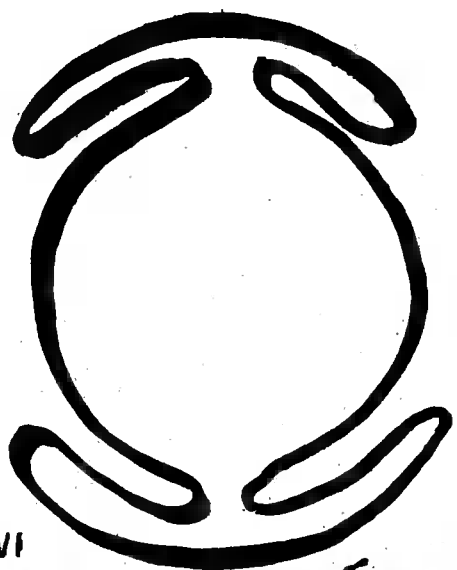


XIX. Dessin dit " la tortue " d' Ambrym.

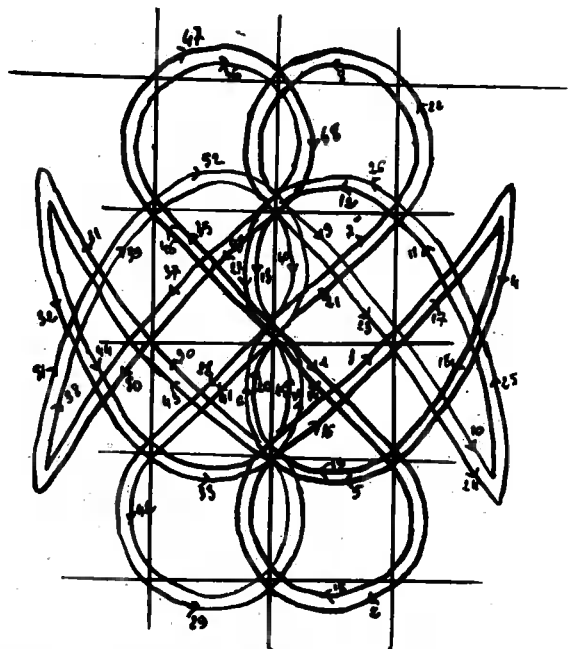
Il comprend deux parties :

1^{re} partie : départ et retour en A de 1 à 31.

2^e partie : départ et retour en B de 32 à 101.

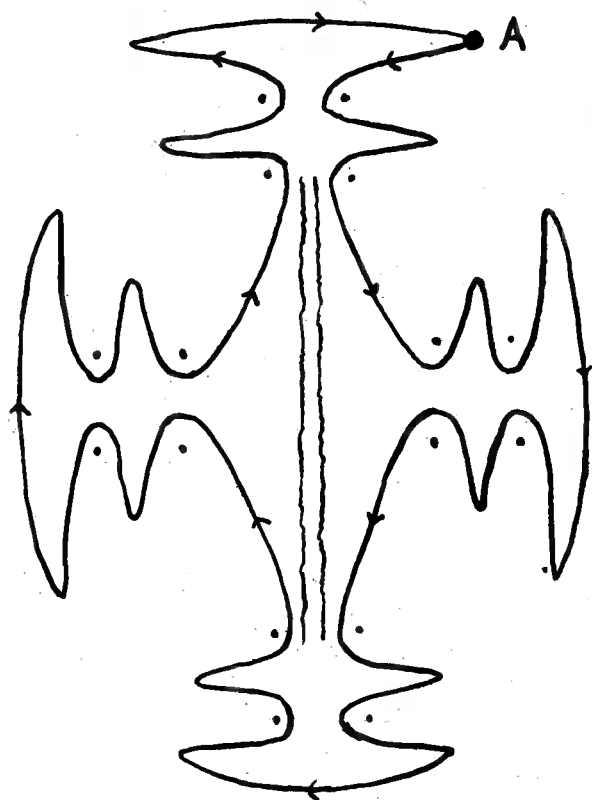


XVI
Dessin représentant Eomes
Savaap (Seniang.) Type B.

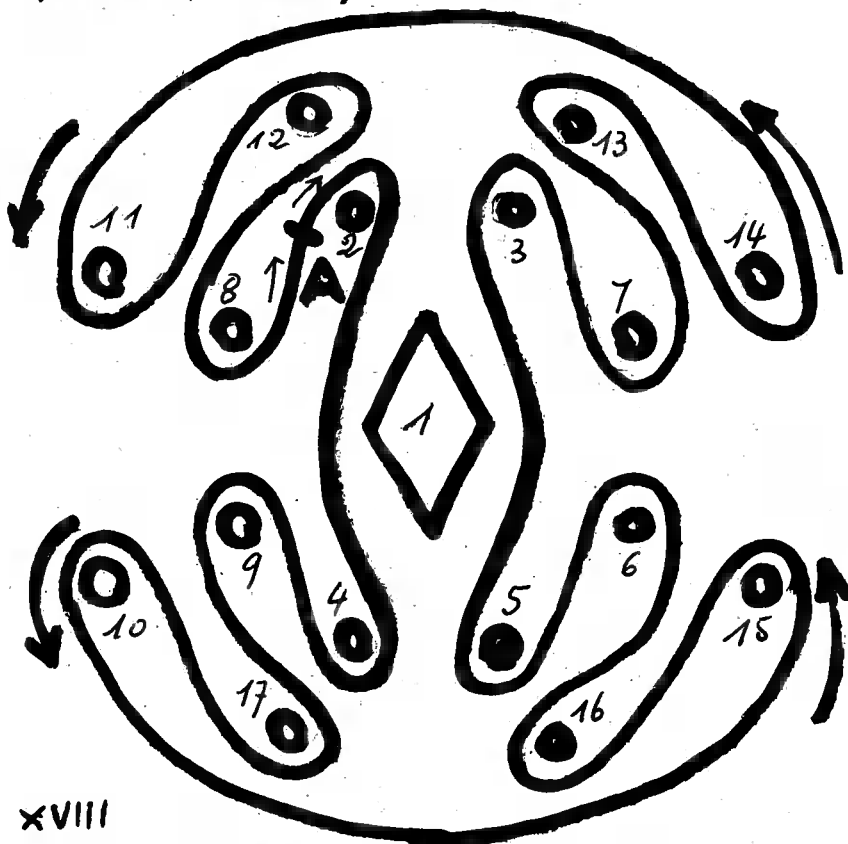


XV Dessin de Seniang ou Meulun.

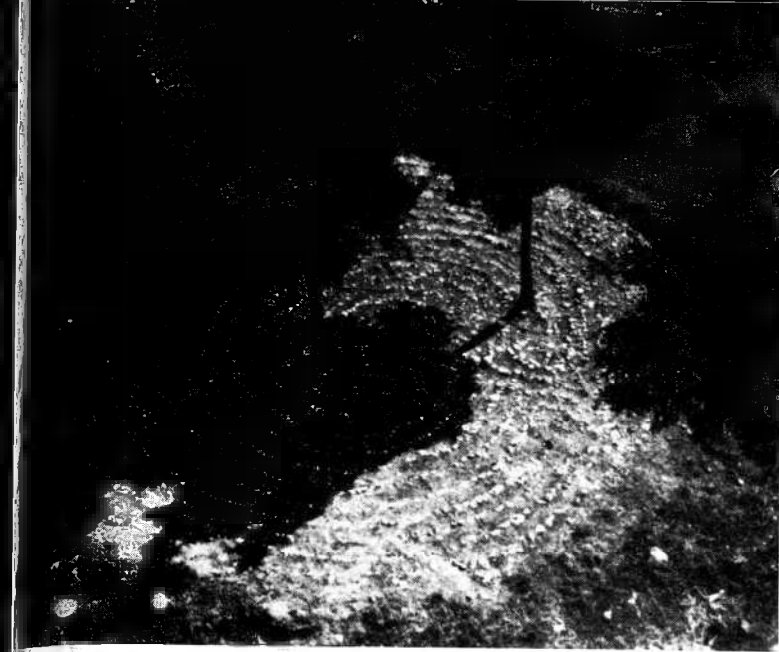
XVII. Dessin de Seniang représentant un spectre (Eomes)



XVII



XVIII
Dessin de Togh-vanu (āVao), type B.

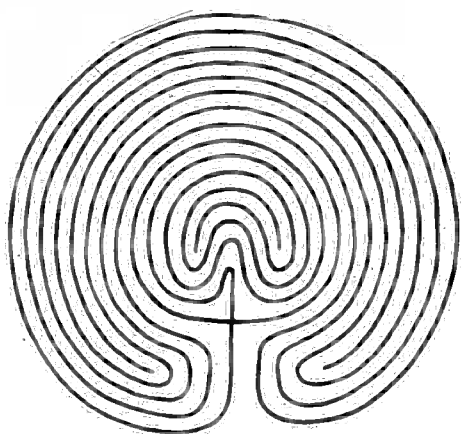


287

288



289



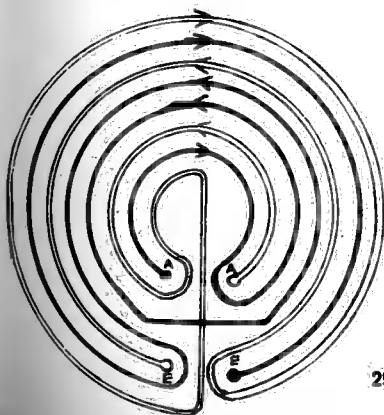
290



291



292



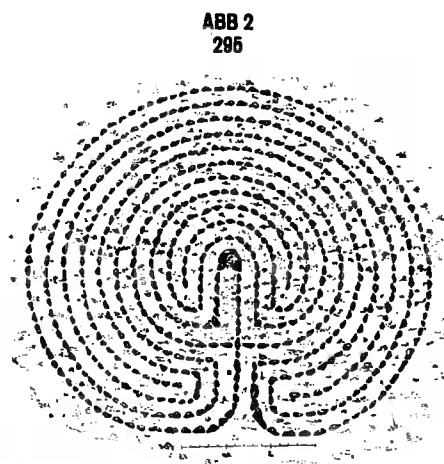
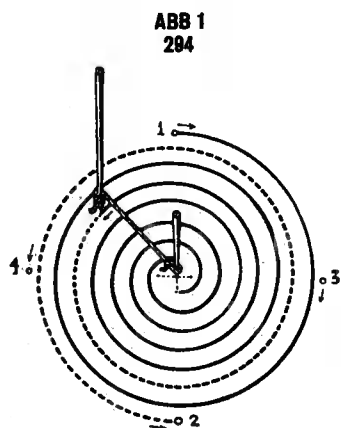
293

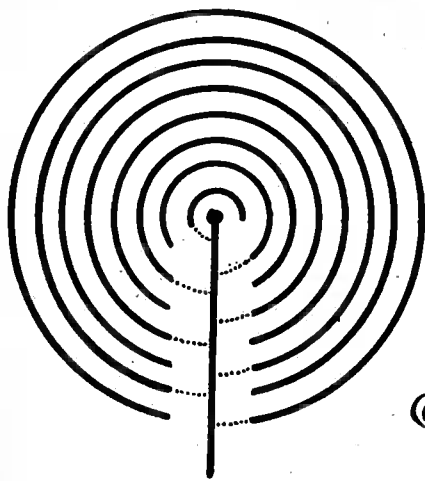
L'énergie causale n'est pas localisée sur le front d'onde causale. La cause réclame des convenances organiques. Elle a une structure temporelle, une action rythmique. Elle relève d'une topologie spatio-temporelle.

Trojaspiel und Kranichtanz. Der Aufsatz behandelt die labyrinthähnlichen Anlagen, die als Steinsetzungen oder Rasentorfwälle in Skandinavien und Finnland (gewöhnlich schw. trojeborg, jungfrudans, finn. jatulin tarha benannt) und in England (walls of Troy) zahlreich vorkommen, aber auch aus Nordrussland (Babylon), Island (Völundar hús) und Deutschland (Wunderkreis) bekannt sind. Als die eigentliche und »echte« Trojafigur wird die Form in der Steinsetzung Abb. 2 bezeichnet, wo die geometrische Grundform eine Spirale ist.

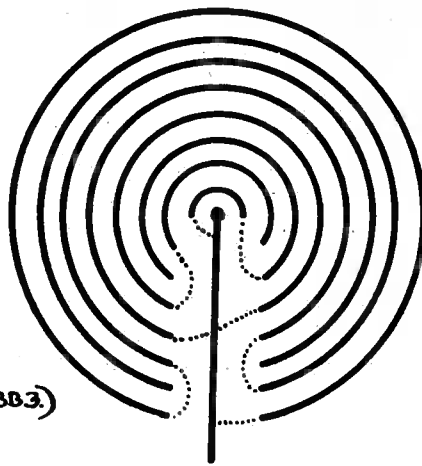
Zuerst fragt Verf. nach dem Prinzip, welcher der Ausführung der Trojafigur zu Grunde liegt, und findet ihn in einer Kombination eines Zeichnungsspiels (Abb. 4), die den Bauplan vermittelt mit der Spiralzeichnungsmethode, welche einen Schnurzirkel (Abb. 1) benutzend den Linien eine regelmässige Form gibt. In dieser Weise kann eine regelmässige Trojafigur leicht sowohl als Zeichnung wie auch im Freien (Abb. 5) ausgeführt werden. Deutsche, englische und skandinavische Überlieferungen berichten von Spielen und Tänzen in diesen Anlagen. Auch wenn die Kunst eine Trojaburg zu bauen sich bis in die neueste Zeit erhalten hat, scheint die Kunst innerhalb ihr zu spielen schon vor langer Zeit in Vergessenheit geraten zu sein. Die einfachen Wettläufe und Spiele, die in neuerer Zeit vorgekommen sind, können nicht als ursprüngliche betrachtet werden. Vereinzelte Angaben aus älterer Zeit deuten darauf, dass die ursprünglichen Spiele wenigstens seit dem 16. Jahrhundert aufgehört haben. Dagegen kommt man mit dem 15. Jahrhundert in eine Zeit, in welcher jedenfalls die Figur an sich noch Sinn und Bedeutung gehabt hat; davon zeugen u.a. ihr Vorkommen als Kalkmalerei in finnländischen Kirchen (Abb. 8), auf Steinkreuzen (Dänemark) und eine grosse Anzahl Labyrinthbilder in mittelalterlichen Handschriften. Die älteste bekannte Manuskriptfigur (in Sankt Gallen) stammt aus dem 9. Jahrhundert und wird als *domus Dedali* bezeichnet. Dieselbe Anknüpfung an die griechische Labyrinthsage hat die Figur in isländischen Handschriften aus dem 14. Jahrh. Die christlich-allegorische Auslegung des Labyrinths (die Welt), Thescus' (Christus), des Minotauros (der Teufel) und des Ariadnefadens (die Gnade Gottes) ist wahrscheinlich auch im Norden sekundär. In einem der isländischen Texte fehlt die christliche Auslegung. Die isländischen Labyrinthsetzungen können nicht älter als aus dem 9. Jahrh. sein. Sie deuten vielleicht an, dass die Skandinavier gerade zur Zeit der Islandsfahrten mit einem Trojaspiel vertraut waren. Wie weit zeitaufwärts in die vorgeschichtliche Zeit Skandinaviens man gehen kann, ist eine Frage, die Verf. offen lässt. Eine Datierung auf die Bronzezeit hält er indessen für so gut wie ausgeschlossen.

Der von der Trojafigur abweichende Labyrinthtyp, der in französischen und italienischen Kirchenlabyrinthen vorkommt, hängt mit gleichartigen Fussbodenmosaiken aus den römischen Provinzen zusammen. Diese Labyrinthgruppe hat keinen unmittelbaren Zusammenhang mit den nordischen Trojagebilden und braucht nicht herangezogen zu werden um diese mit den südländischen Labyrinthüberlieferungen zu verknüpfen. Dieser Zusammenhang wird ohne Zwischenglieder durch die im Norden früh dokumentierte Bekanntschaft mit der Minotaurossage, durch die Namen der Setzungen und vor allem durch das Vorkommen derselben Figur auf Silbermünzen aus Knossos und auf einer Vase aus Tragliatella bestätigt. Auf Grund dieser Funde brachte schon Benndorf die nordischen Troja-setzungen nicht bloss mit dem altrömischen Reiterspiel *ludus troiae*, sondern



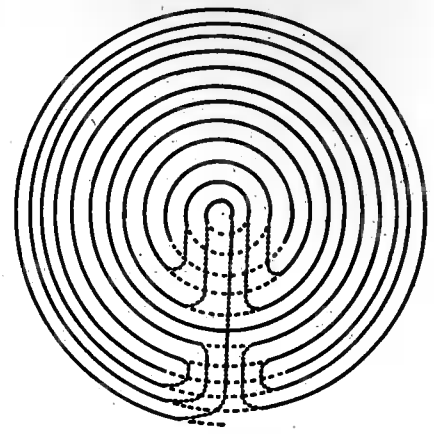


296



(ABB3.)

297



(ABB5.)

auch mit dem Tanzplatz *choros*, den Daidalos für Ariadne baute (Ilias 18, 590 ff.), in Verbindung. Verf. findet jetzt eine Anknüpfung an Ariadnes Faden in dem Strick, der, wie er festgestellt hat, bei der Anlage einer Trojaburg gute Hilfe leistet. Aber ausserdem stellt er die Frage auf: ist ein Strick oder Band auch bei Tänzen und Spielen in den Trojasetzungen benutzt worden.

Diese Frage führt zu einer Untersuchung über das Vorkommen von Bandtänzen in Griechenland und in den nordischen Ländern. Der im Altertum berühmte Kranichtanz, *geranos*, der auf Delos zu Ehren Ariadnes aufgeführt wurde, war sowohl ein Bandreigen wie auch ein labyrinthähnlich sich windender Tanz. Andere antike Angaben bestätigen das Vorkommen von Bandreigen bei den Griechen. Verschiedene Nationaltänze im Süden und Norden, besonders die deutschen »Bandtänze« berechtigen ihrerseits den Versuch ein Tanzspiel mit der Trojaanlage als Tanzplatz und Bändern als Hilfsmittel zu rekonstruieren. Die Bilder 16, 17 und 19 zeigen, wie solche Spiele vielleicht ausgeführt werden konnten: es gilt für die Tänzer das Band stets gespannt zu halten, was durch Herumwirbeln geschieht, wobei die Schnur um den Leib oder den Arm auf- oder abgewickelt wird. Dieser Art kann der berühmte Labyrinthtanz gewesen sein, den die Sage mit dem Labyrinth auf Kreta und mit Ariadnes *choros* verbunden hat. Vielleicht wurde gerade ein solcher Tanz auf dem grossen Tanzfest ausgeführt, das auf den von Evans wiederhergestellten Fresken aus dem Palast auf Knossos dargestellt ist.

Von ähnlichen Ausgangspunkten aus wird ein Versuch gemacht den *ludus troiae* der Römer, der ein Reiter- und Kampfspiel war, zu rekonstruieren. Bei dem »Trojaspiel im Kleinen«, das vermutlich als Knabenspiel in den von Plinius erwähnten Labyrinthsetzungen aufgeführt wurde, kann es nach der Ansicht des Verfassers so hergegangen sein wie auf Abb. 21, wo die Reiter von Knaben dargestellt werden, die einer auf des anderen Schultern »reiten«. Mit den Stricken versuchen sie einander »aus dem Sattel« zu werfen. Ein Spiel von diesem Typ kann mit verschiedenen Volkstraditionen zusammengestellt werden. Als ein wirkliches Reiterspiel könnte es vielleicht auf die älteren mittelalterlichen Reiteraufführungen, die den Turnieren der Ritterzeit vorangingen, und auf die ältesten Formen des germanischen Buhurtreitens zurückgeführt werden.

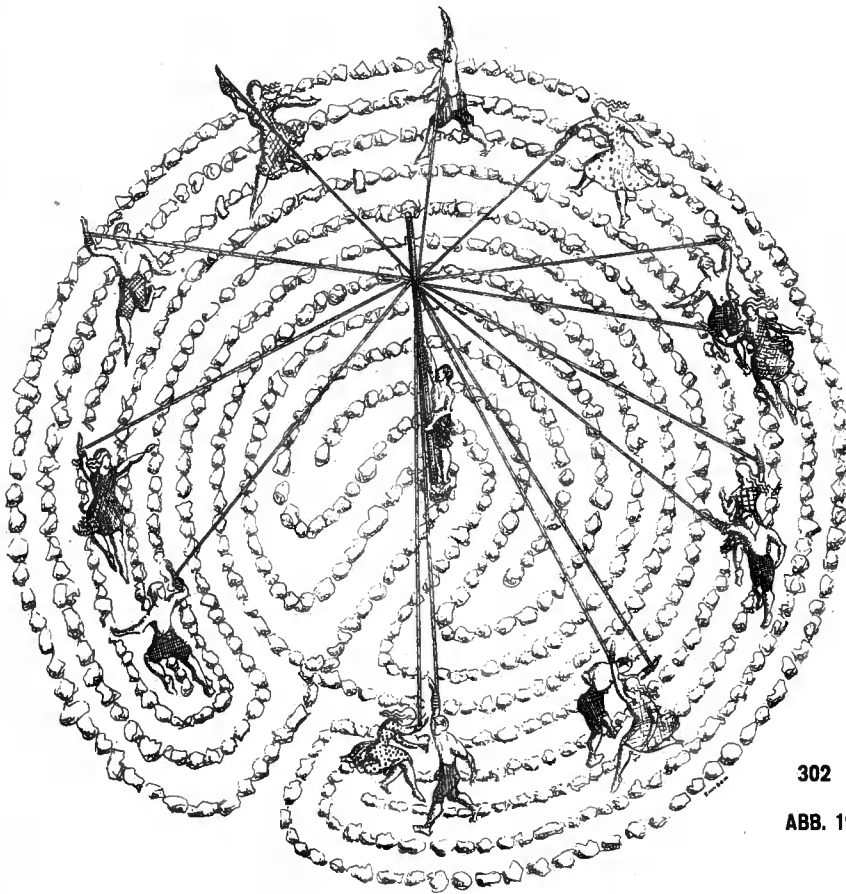
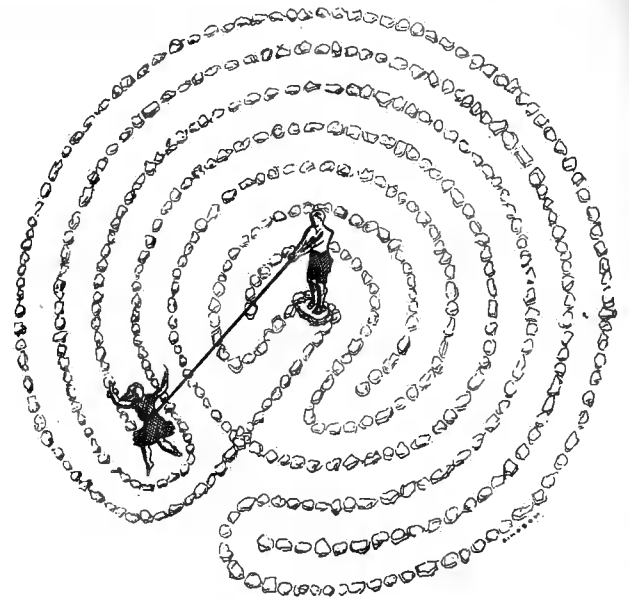
Zuletzt wirft Verf. die Frage auf, ob das Tanzspiel und das Kampfspiel ausser dem durch die Trojafigur gegebenen gemeinsamen materiellen Grund auch in irgend einem Ideenzusammenhang miteinander gestanden haben. Streit und Tanz, Kampf und Sieg sind Bestandteile eines Dramas. Dramatisch war auch die ursprüngliche Labyrinth Sage: Theseus kämpfte mit dem Minotaurus und besiegte ihn, darauf führten die befreiten jungen Athener einen Tanz auf. Wie die griechischen Drachensagen ihre Seitenstücke in den altnordischen und christlich-mittelalterlichen Sagenmotiven hatten, ebenso könnte ein Kampf- und Tanzspiel mit diesem Motivkern als ein dramatisches Schauspiel auf der Bühne der Trojaburg fortgelebt haben. Die aus Frankreich, Deutschland und England bekannten Drachenspiele — »der Drachenstich«, *ludus draconis* —, die St. Georgsumritte und verschiedene Frühlingsfestgebräuche könnten dann vielleicht mit den hier behandelten Trojasetzungen und in ihnen aufgeführten Spielen und Tänzen zusammengestellt werden.

LARS-IVAR RINGBOM.



ABB. 16
300

ABB. 17
299



302
ABB. 19

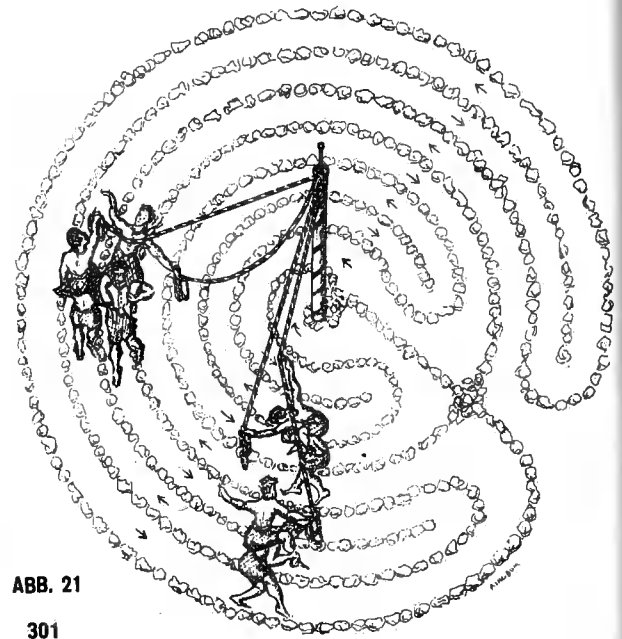


ABB. 21
301

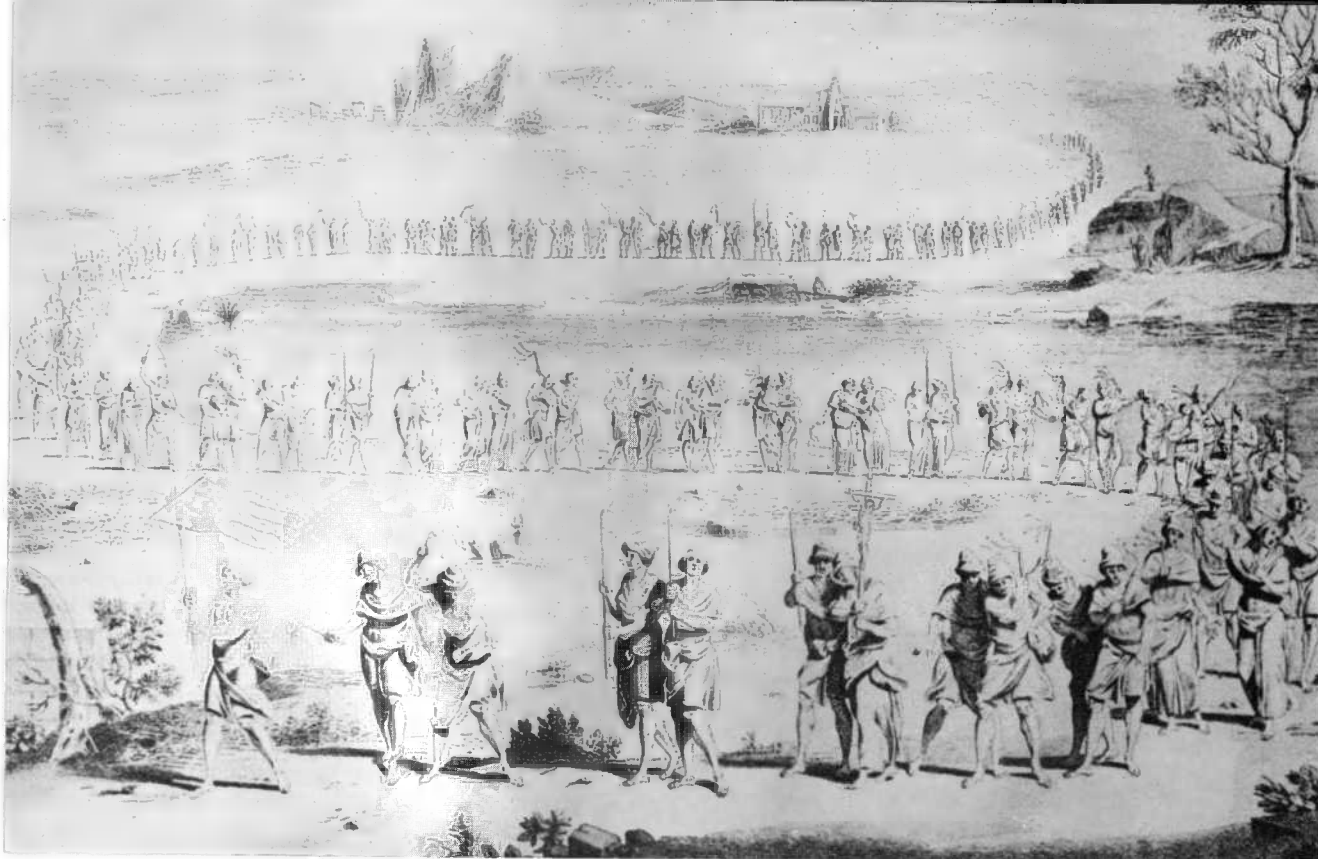


303 ABB. 18

ABB. 20

304





305



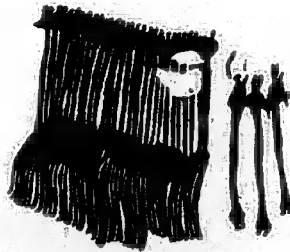
306



307



308



309

310



EXTRACT OF LITERATURE FOUND ON THE SUBJECT "A EGYPTIAN TAROT"

The tarot is an occult utility object and has, as such, an initiating value. It is as a means of initiation, that it will be discussed here.

There exists a secret tradition that says that the priests of the old Atlantis, before the downfall of their empire, brought the occult knowledge to Egypt, where at that time there did not exist any pyramids, sphinx, obelisks and other Egyptian peculiarities. This at least is written in the book by Woldemar von Uxkull:

Eine Einweihung im alten Aegypten nach dem Buch Thoth (Mit 22 Rekonstruktions-Zeichnungen im Text von Leo Sebastian Humer nach dem Bildercyklus im Einweihungstempel zu Memphis), Roland-Verlag München, 1922.

From which, later, a short extract will follow. The historical knowledge of v. Uxkull may be doubtful if one considers that the sphinx of Giseh found its origin in a time which for us via writings accessible, Egyptians had already long forgotten. The initiation rite, which was originated there should, according to many occultists, have been based on the tarot.

Such as Plato was responsible for the myth of Atlantis, according to reliable writers (the word van nearly not be used in connection with occultism) Court de Gebelin has created the Egyptian origin of the tarot. (See for example Guillet de Givry's "Le musée des sorciers, mages et alchimistes", librairie de France 1929, or Kurt Seligmann's "The History of Magic", Patheon Books Inc., New York 1948). I found the concerning passage by Court de Gebelin fully cited in Joachim Winckelman:

Tarot der Eingeweihten, Verlag Richard Schikowski, Berlin 1962: "Wenn man beweisen könnte, dass in unseren Tagen noch ein Buch der alten Ägypter existiert, das den Flammen entgangen ist, welche ihre herrlichen Bibliotheken verschlangen und welches das reinste Wissen über tiefste Dinge enthält, so würde ohne Zweifel jedermann sich beeilen, ein so wertvolles, so ausserordentliches Buch kennen zu lernen. Wenn man hinzufügt dass dieses Buch in einem grossen Teil Deutschlands sehr vüerbreitet ist, dass es seit vielen Jahrhunderten in den Händen aller Welt ist, würde die Überraschung sicher wachsen. Der Gipfelpunkt wäre, wenn man versicherte, dass man niemals vermutet habe, es sei ägyptisch, dass man es besitzt, ohne es zu kennen, dass niemals jemand versucht hat, ein Blatt zu entziffern, dass die Frucht ausserordentlicher Weisheit wie ein Haufen extravaganter Figuren angesehen wird, welche an sich nichts bedeuten.

Tatsache ist indessen: dieses ägyptische Buch, der einzige Rest ihrer herrlichen Bibliotheken, ist noch in unseren Tagen vorhanden, es ist so schlicht, dass kein Wissenschaftler daran dachte, sich mit ihm zu befassen, und niemand vor uns je an seinen berühmten Ursprung glaubte. DIESES BUCH IST DAS TAROT-SPIEL."

The enthusiasm of Court de Gebelin is partly explained by the fact that first in 1799 hieroglyphics could be deciphered thanks to a lucky archaeological find. Who was Court de Gebelin? According to Gerard van Rijnberk (Le tarot histoire, iconographie, esoterisme, Paul Derain, Lyon 1947):

"de Gebelin appartenait à l'ordre secret et occultiste des Elus Coens fondé par Martines de Pasqually. Il était le disciple et l'ami du mystique Louis-Claude de Saint-Martin. Il fut le maître de Fabre d'Olivet."

No small thing therefore.

The idea that the tarot was Egyptian achieved success and found followers in later great occultists and writers of the tarot such as Etteilla, Papus (Le Tarot des Bohémiens, Carré 1899) en Éliphas Lévi (Dogme et Rituel de la Haute Magie, 1956, Histoire de la Magie, 1862). From a reprint of the last book by the original publisher Felix Alcan, 1922, I will cite the following passage (page 81):

"Cet alphabet hiéroglyphique dont Moïse fit le grand secret de sa kabbale, et qu'il reprit aux Égyptiens; car, suivant le Sépher Jézirah, il venait d'Abraham: cet alphabet, disons-nous, est le fameux livre de Thauth, soupçonné par Court de Gébelin de s'être conservé jusqu'à nos jours sous la forme de ce jeu de cartes bizarres qu'on appelle le tarot; mal deviné ensuite par Etteilla, chez qui une persévérance de trente ans ne put suppléer au bon sens et à la première éducation qui lui manquaient; existant encore, en effet, parmi les débris des monuments égyptiens, et dont la clef la plus curieuse et la plus complète se trouve dans le grand ouvrage du père Kircher sur l'Égypte (note: Athanasius Kircher, jesuit, 1601-1680). C'est la copie d'une table isiaque ayant appartenu au célèbre cardinal Bembo. Cette table était de cuivre avec des figures d'émail; elle a été malheureusement perdue; mais Kircher en donne une copie exacte, et ce savant jésuite a deviné, sans pouvoir toutefois pousser plus loin son explication, qu'elle contenait la clef hiéroglyphique des alphabets sacrés."

Lévi copies it hereafter; but to look for the origin of the tarot because of that seems without reason.

The following legend was, according to P. D. Ouspensky (a new Model of the Universe; citations from the Dutch translation: een nieuw model van het heelal, by Carolus Verhulst, Servire, Den Haag 1950) contrived by Papus, who tells about it in his "Tarot des Bohémiens". Van Rijnberk has well-grounded reasons to presume that this has not been the case. In any event it is worth citing (according to van Rijnberk): "Dans une époque très reculée, les sages hiérophantes, dépositaires de la tradition occulte de l'Égypte, s'étaient réunis pour discuter d'un très grave problème. Par leurs facultés prophétiques, ils avaient acquis la certitude que, dans un temps prochain, la civilisation égyptienne serait détruite et, avec elle, les temps des dieux, les Sanctuaires du Culte public et secret, ainsi que les Écoles initiatiques ou s'enseignait la Vérité métaphysique. Il s'agissait donc de rechercher le moyen de préserver de la destruction complète les points les plus importants de la doctrine occulte. Plusieurs procédés furent proposés par les membres du conseil des hiérophantes. "Peignons les textes des axiomes sur les murs les plus solides du temple le plus vénérable", disait l'un, mais en lui objectait que la rage des envahisseurs et la force destructive du temps n'épargnerait pas l'édifice. "Gravons-les sur des plaques du métal le plus résistant", proposait un autre, mais lui répondait-on: "Si c'est un métal non précieux, il ne résistera pas à la rouille et, s'il est précieux, il sera inévitablement sujet à la convoitise". Un troisième hasarda: "Confions nos arcanes à un homme simple mais vertueux, qui en conservera le secret et la transmettra avant sa mort à une autre âme également simple et vertueuse, et ainsi de suite jusqu'au moment où la vérité pourra être de nouveau professée et comprise"; mais en lui opposait que la vraie simplicité de l'âme est chose rare et que la vertu est très sujette à la tentation. Alors, le plus jeune des adeptes parla ainsi: "Servons-nous des vices,

des péchés, des mauvaises passions de l'homme pour préserver le dépôt de nos doctrines secrètes: exprimons celles-ci symboliquement par des figures apparemment innocentes, qui, multipliées à l'infini, puissent servir à assouvir une des passions les plus vives de l'homme: la passion pour le jeu. Confions aux énergies du Mal la préservation des germes de Vérité qui contiennent la condition du Salut et du Bonheur du Monde". Cette proposition fut acceptée. Les Adeptes fixèrent donc en images symboliques les axiomes fondamentaux de leur Doctrine secrète: ils en firent un jeu qu'ils mirent en circulation et qui, diffusé à l'infini, préserva réellement sous cette forme allégorique les Vérités cachées. Telle serait l'origine du jeu de Tarot."

Van Rijnberk adds that the story should only be considered as allegoric. Real proofs of the Egyptian origin of the tarot, no matter how metaphorical one understands one's figurative speech, do not exist. The tarot first appears in the late Middle-Ages in Europe and about it's origin one can only guess.

There are authors who are not bothered by this. P. Christian (*Histoire de la Magic*, Furne, Paris 1870) says, talking about pictures in old Egyptian initiation temples, that should have looked a lot like the large arcana of the tarot (cited by Ouspensky): "The initiate sees a long gallery, supported by 24 pillars in the form of sphinx, 12 on each side. On each piece of wall between 2 sphinx are fresco paintings, that resemble mythical figures and symbols. These 22 pictures are placed in pairs opposite each other (note: the large arcana can be interpreted in pairs as antipodes. Such a view is clarifying. See for example Oswald With:

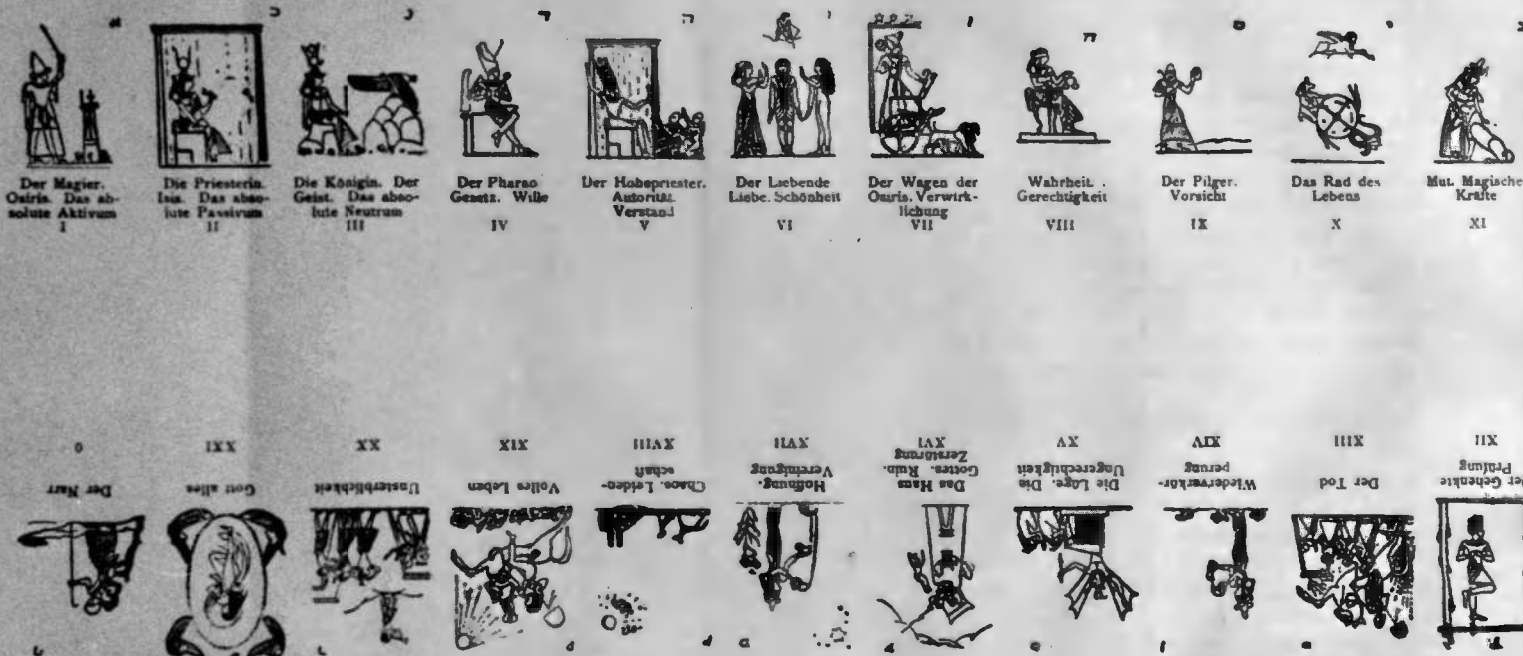
Le Tarot des imagiers du Moyen Age, Meurvy, Paris 1927). When he passes the 22 pictures in the gallery the initiate receives instruction from a priest. Every arcanum that is made visible and tangible is a formula of the law of human activity in connection with spiritual and material powers which junction brings forth the life-phenomena". Books that place the tarot in old Egypt are unreliable, however, the reality the myth has become in literature is too interesting to be concealed; moreover it fits, although maybe indirect, into the framework of the labyrinth.

Books that, with or without success, describe initiations are many, (for example Talbot Mundy's "Om", Bulwer Lytton's "Zanoni", of which the last seems to be inspired by the life of Cagliostro, books which can very well be read as adventure novels with a nice mysterious colour.) The following will give an extract of the formerly cited book by v. Ukkull (to which can be pointed out that the labyrinth idea is not only tangible presented when the neophyte has to do his physical test of strength, but also with the later initiation on a mystical level - but this inclines to platitudes.)

The neophyte first spends many years in meditation partly in the arcana gallery in a separated part of the temple, till he is considered ready to be initiated. It starts with a showing of courage, silentness and governing of senses. This test is described in the first part of the book: the neophyte has to go through a dark labyrinth, in which no going back is possible and only at the end of it salvation is waiting, in which he has to pass several obstacles: a very narrow passage, an abyss, a steep ascent, a fire, a beautiful woman, who wants to seduce him.

311

ANORDNUNG DES BILDERCYKLUS IM EINWEIHUNGSTEMPEL ZU MEMPHIS



Tarot Cards

312



THE TRUMP CARDS AND ACES

1. The Juggler—The Male Inquirer
2. The Popess—The Female Inquirer
3. The Empress—Initiative
4. The Emperor—Will Power

5. The Pope—Inspiration
6. The Lovers—Passion
7. The Chariot—Triumph
8. The Justice—Justice
9. The Hermit—Prudence

10. The Wheel of Fortune—Fate
11. The Strength—Force
12. The Hanged Man—Sacrifice
13. The Death—Death

It seems little as a price for the highest wisdom; nevertheless many cannot pass the difficulties, they fall into the abyss or succumb to hunger. And – one of the priests tells the newly passed neophyte where the beautiful female slave, who has to take care of the last test, comes from: “we buy the slaves; if they succeed in seducing the neophyte they will be given their freedom – they know this and they do their utmost”.

Hereafter starts the verbal teaching given by the high priest to the pupil and it consists of the explanation of the first nine tarot pictures:

Der Magier – Osiris – das absolute Aktivum – die Priesterin – Isis – das absolute Passivum – die Königin – der Geist – das absolute Neutrum – Der Pharao – Gesetz – Wille – der Hohepriester – Autorität – Verstand – der Liebende – Liebe – Schönheit – der Wagen der Osiris – Verwirklichung – Wahrheit – Gerechtigkeit – der Pilger – Vorsicht.

Equivalents of the most used Marseille game:

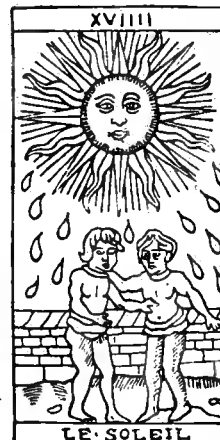
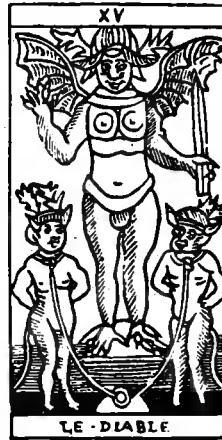
le bateleur – la papesse – l'impératrice – l'empereur – le pape – l'amoureux – le chariot – la justice – l'hermite.)

The neophyte assimilates each day one of the pictures, which, 11 on each wall, are painted in the big room of the temple.

Furthermore he gets acquainted with a sort of double, his leader (Führer) who will lead him in the third part into the world of the spirits and will complete the initiation.

The 3rd part describes each day the explanation of a following tarot picture (in total 22 large arcana, no. 10 til 22 are:

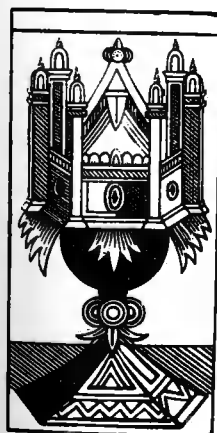
Das Rad des Lebens (Marseille: la roue de fortune) – Mut – magische Kräfte (la force) – der Gehenkte – Prüfung (le pendu) – der Tod (no XIII sans nom) – Wiederverkörperung (temperance) – die Lüge – die Ungerechtigkeit (le diable) – das Haus Gottes – Ruin-Zerstörung (la maison dieu) – Hoffnung – Vereinigung (l'étoile) – Chaos – Leidenschaft (la jugement) – Gott ben (le soleil) – Unsterblichkeit (le jugement) – Gott alles (le monde) – der Narr, Bild no O (le mat, sans numéro) by the high priest as well as a trip with the double spirit through the world of the spirits. To the peculiarities of the 3rd part belongs a small explanation of the theory of vampires. That the last was known as such in old Egypt one could conclude from the documentation that Tony Faivre (Le vampire, terrain vague) has collected in that field. Further it contains a very simplified though clear picture of the separation body/spirit; (what became of the occult 3rd part?) life/dead etc. and the inspection of the subject of the great pyramide that gives rise to so many mythical theories; the picture of the future should be engraved in it, as well as all sorts of astronomical proportions and constants of nature, which the Egyptians are supposed to have known, in any event their priests. (A discussion of literature about this can be found in Martin Gardner: Fads & Fallacies in the name of science, Dover). Furthermore, the answer to the question how the pyramide will be built: with for example resounding air columns, that are supposed to be able to carry the greatest burdens. Resent supporters of this theory can be found in the flying saucer atmosphere. (Leslie & Adamski: the Aztecs (or Incas?) should have known this secret). In short: a whole lot of theories, which are of no consequence here and which are collected no doubt by v. Uxkull from dubious scientific works in this field.



THE TRUMP CARDS AND

14. The Temperance—Economy
15. The Devil—Disease
16. The Madhouse—Ruin
17. The Stars—Hope
18. The Moon—Disappointment
19. The Sun—Happiness

Tarot Cards



ACES

- 20. The Judgment—Rebirth
- 21. The World—Success
- 22. The Fool—Atonement
- Ace of Rods—Action
- Ace of Swords—Struggle
- Ace of Cups—Family
- Ace of Pencs—Money

After this the initiation is over, the neophyte is "proficient", the reader is left with an unsatisfied and irritated feeling. This cannot be helped by for example verifying van Uxkull's data because no bibliography is given. I myself got the impression that his information is somewhat arbitrary and accidental, his devotion for the field not very large and his fantasy responsible for a large part of the work. It seemed sensible therefore to consult a book about the initiation that enjoys everybody's confidence, although it is less detailed of course: "Les grands initiés" by Edouard Schuré. (First edition 1889. I used the edition of the librairie académique, Perrin 1959). Although Schuré does not mention the word tarot in connection with the Egyptian Hermes-initiation, there are strong indications in the work that he must have meant that with the 22 pictures in the temple. He names contrary to v. Uxkull's literature, for example the Egyptian dead-books, in which also the double spirit, mentioned by v. Uxkull, plays a role. Also the labyrinth element is stronger represented in his story: When the novice is considered worthy to be submitted to the initiation he is brought to the initiation temple, the door of which is hidden behind the statue of the goddess Isis:

"la déesse assise tenait un livre fermé sur ses genoux, dans une attitude de méditation et de recueillement. Son visage était voilé; on lisait sous la statue: aucun mortel n'a soulevé mon voile."

The bearing and countenance are those of the "papesse" the 2nd large arcanum of the Marseille game. The neophyte, who enters the initiation temple has to work himself through a dangerous cave, he then comes into a large room with 22 pictures their meaning being threefold:

"Chaque lettre et chaque nombre exprime, dans cette langue, une loi ternaire, ayant sa répercussion dans le monde divin, dans le monde intellectuel, et dans le monde physique."

Schuré finds back this large room in the big pyramid of Giseh: how he recognizes it, he does not tell though. "Ainsi (...) le maître expliquait à l'élève le sens des arcanes, et le conduisait par Isis Uranie au char d'Osiris, par la tour foudroyée à l'étoile flamboyante, et enfin à la couronne des mages."

All also names or indications of tarot pictures. Then the neophyte has to pass the fire test (l'épreuve du feu), the water test and the Nubian beauty. When all this is accomplished to everybody's satisfaction then first begins the properly, so called initiation that more looks like a prolonged study of meditation about the large arcana. The finishing touch is formed by the great journey the neophyte makes in deep trance, followed by the story of "the vision of Hermes" (la Vision d'Hermès) told to him by the hierophant.

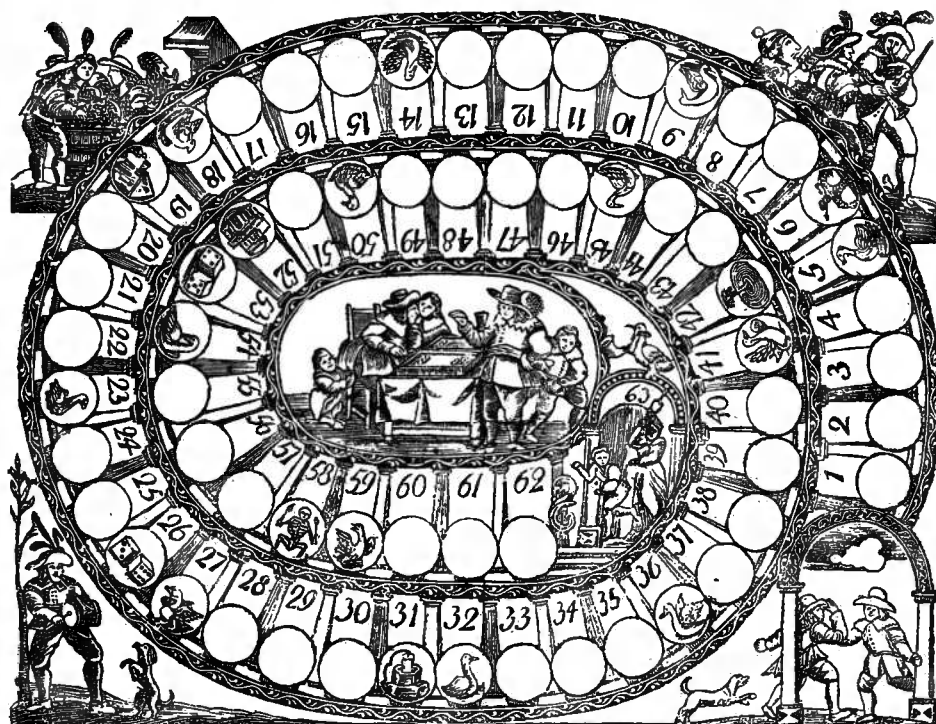
According to Schuré, Moses, Pythagoras and Plato received their initiation in Egypt. In conclusion: I believe to have illuminated herewith the most important facts of the legend of the Egyptian tarot. Something is forgotten though: all indications about the reality of the legend are being unsettled by the following: perhaps they themselves have been the consequence of the legend and so they could not be used again as proof of their reality; with the legend all reasons fall away on which one could have explained its reality.

Doets



313

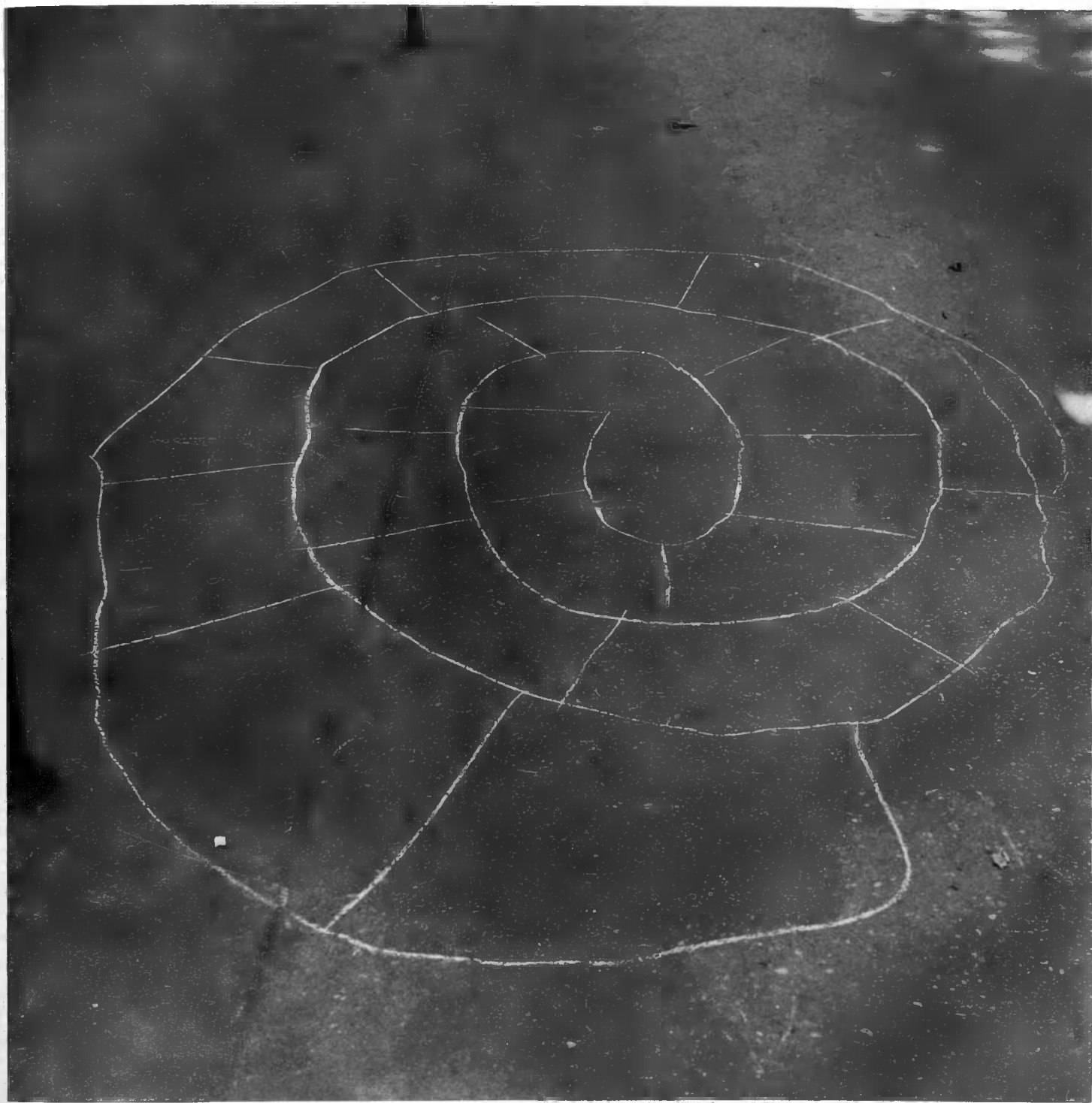
314



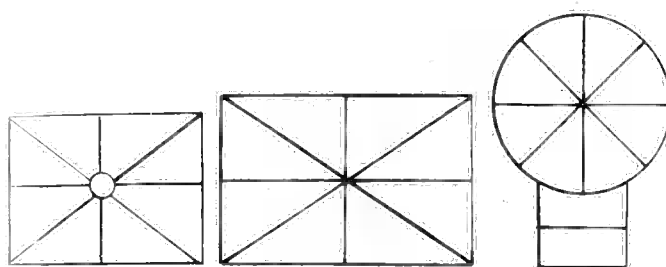
Het nieuw en vermakelyk Ganzen-spel, op welke wyze en hoe men het zelve spelen moet

Ten eerste moet men een paar dobbelsteenen aan alle kanten getrokken, en toen men op een oort wippen zal, dan legt men een spel te spelen, in, ieder een tekenen van het geworpen getal met een Penning, of een ander. Ten 2, den getalen die 6 en 3 te samen werpt legt men tekenen op het getal 15, en die 3 en 6 werpt op het getal 53. Ten 3, die eeniggetal werpt dat een Gans staat, moet daar niet blyven staan, maar een geworpen getal wordt telken toe dat hy komt daar een Gans en staat. Ten 4, die een het getal 6 komt daar een Brugg; staat, betaald tot een getal van 18. Ten 5, die een het getal 19 komt daar een loring is, betaald en moet daar een loring blyven tot dat alle dobbelsteenen dymal geworpen hebben. Ten 6, die een het getal 31 komt daar een Penning uitkomt, betaald, en leeft daar een loring tot dat hy van een ander verlost word. Ten 7, die in den Doodel is, die moet 3 achterwaerts gaan, en betaald met een Gans. Ten 8, in het getal 15 moet een Gansgehoort, die daar in valk betaald, en leeft daar een loring tot dat hy van een ander verlost word. Ten 9, die in 't getal 53 is, alweer een loring te doen komt, moet op een nieuw spel. Ten 10, die van een ander geestigt word, betaald en gaat te rug naar de plaats van den geest die hem reukt. Ten 11, die over het getal 53 werpt, als een vangen het getal te rug, indien hy op een Gans valt, moet een geworpen getal nog achterwaerts gaan. Ten 12, die in 53 werpt niet het spel, en in het volgende spel werpt by den eersten.

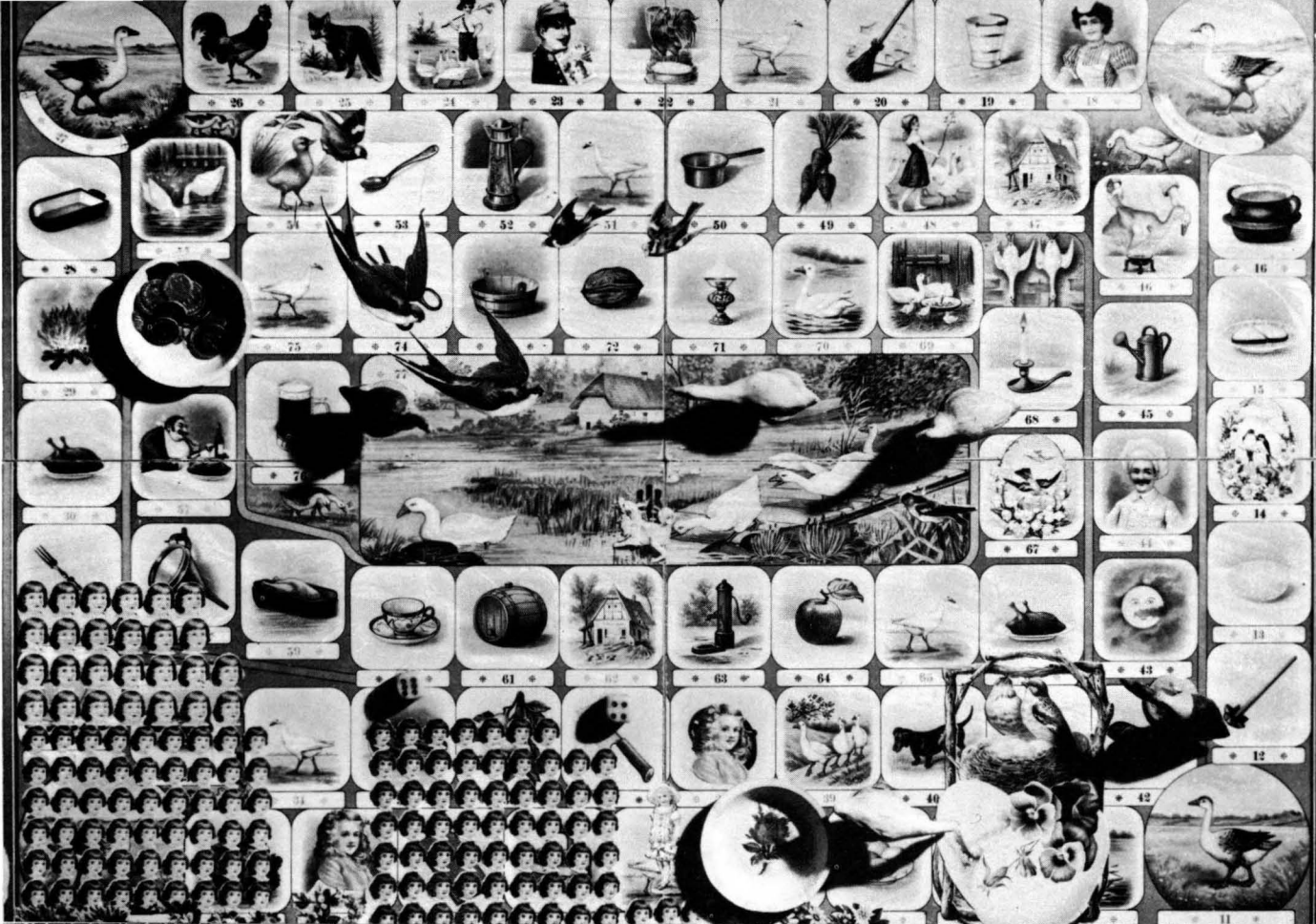
Te Tarnhout, op het Fabrick en Boekdrukkery van F. J. BRÉPOLS



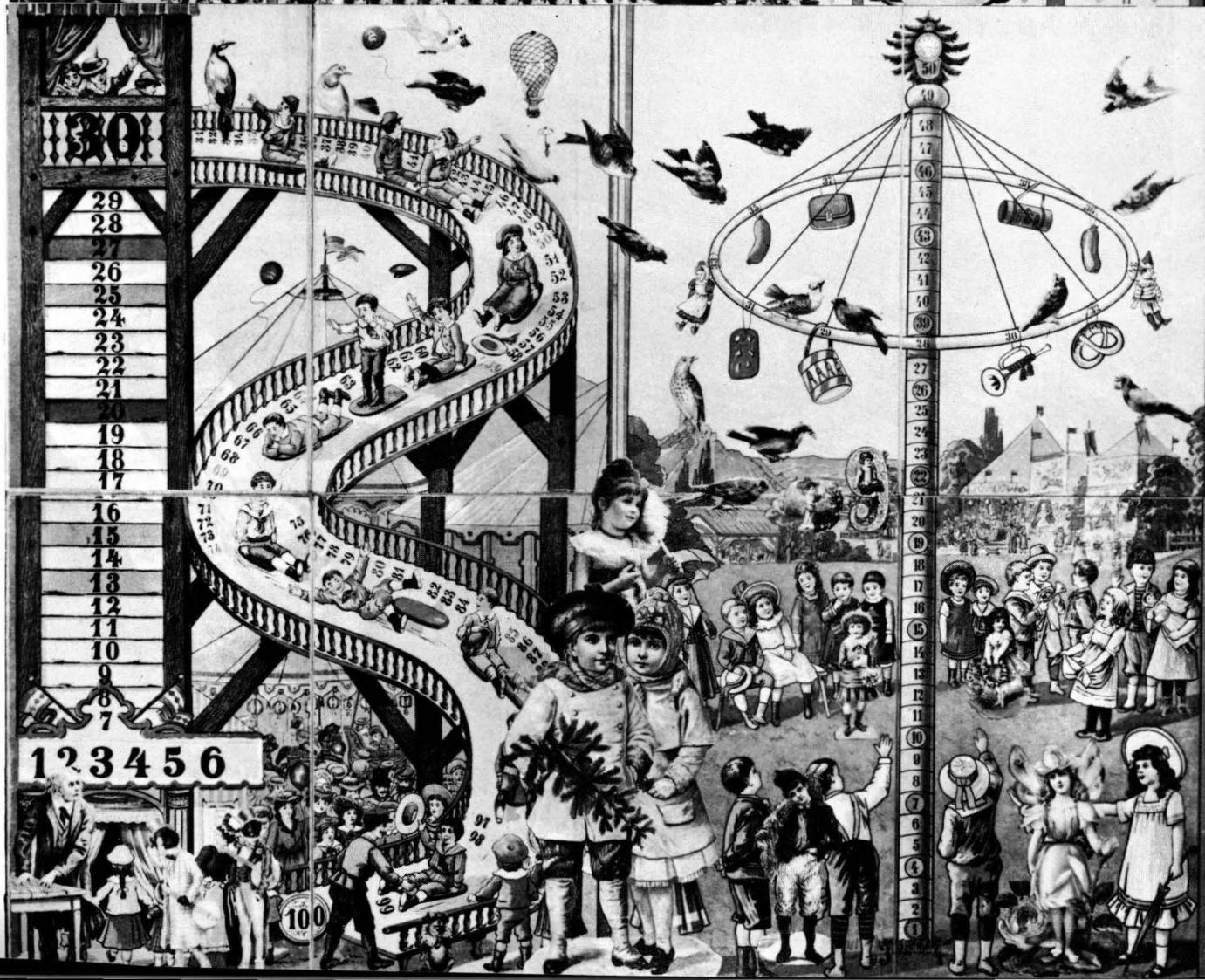
315



316



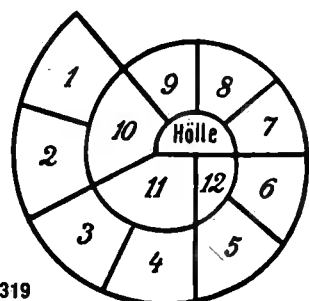
317



318

Das Himmel-und-Hölle-Spiel

Aus dem Gesagten geht hervor, daß der Außenring der Spirale bzw. ihr größter Bogen, dem Scheitelpunkt des Tierkreises oder dem «Himmel», ihr kleinster Bogen dem zodiakalen Tiefpunkt oder der Hölle entspricht⁽²⁾.



319

Das Himmel-und-Hölle-Spiel.

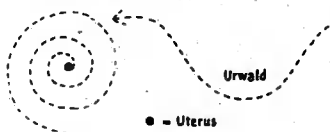
Das wissen oder wußten doch bis vor kurzem noch die Kinder, ohne es freilich zu verstehen. Sie kennen ein Spiel, bei welchem ein großer Schneckengang mit Kreide auf den Asphalt der Straße aufgezeichnet wird (in früheren Jahrzehnten mit den Schuhen in den weichen Straßenbelag eingekratzt wurde). Den Spiralgang teilen sie, von außen beginnend, in zwölf numerierte Felder. Auf einem Beine hüpfend, suchen sie, nach gewissen Regeln, ein Steinchen mit dem Fuß durch die Felder vor sich her bis zur Mitte zu schieben. Das dort gelegene Ziel heißt, wo die richtige Überlieferung sich erhalten hat, «Hölle», der Ausgangspunkt an der Peripherie «Himmel» – Bezeichnungen, die im Verein mit der Schraubenfigur und der Zwölfzahl der Felder uns ver-raten, daß dies Spiel in eisgrauer Zeit eine mimische Darstellung des Sonnenlaufes war, also einerlei Herkunft mit dem delischen Kranichtanz und dem von Homer erwähnten knossischen Reigen. Damals, in der späten Steinzeit und in der Bronzezeit, wurden solche Tänze auch auf dem Boden des heutigen Deutschlands und Skandinaviens in sog. Trojaburgen als heilige Riten aufgeführt. Die Kinder mochten dergleichen schon früh auf ihre Weise nachahmen; und da die Kirche ihre Spiele nicht wichtig nahm, konnte sich das Schema des Spiraltanzes bis auf unsere Tage erhalten.

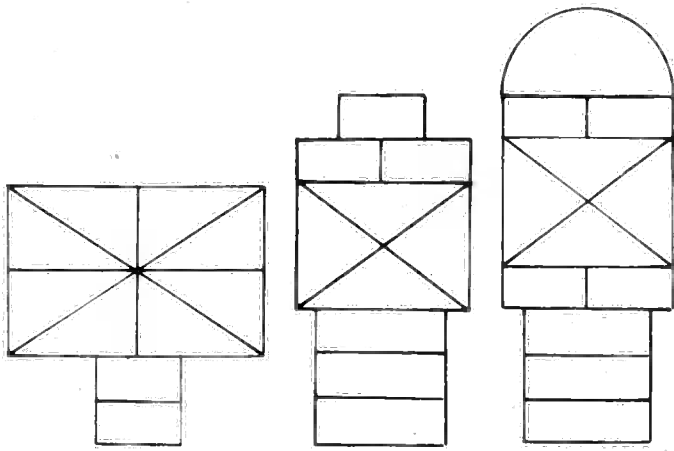
In Pommern scheint, nach Alfred Lucht, die Mitte der Spirale als «Himmel» zu gelten. Ebenso war es an meinem hiesigen Wohnsitz (Arlesheim bei Basel), wo die Spiralfigur von den heutigen Schulkindern freilich so gut wie vergessen ist. Das im Zentrum liegende Ziel hieß «Himmel» und wurde als Belohnung der im Spiel aufgewendeten Mühe betrachtet. Auch A. v. Scheltema² setzt den Himmel in die Spiralmitte, läßt aber durchblicken, daß auch die umgekehrte Benennung vorkommt: «Heißt dieses Ziel (in der Mitte) die Hölle, so mag wohl ursprünglich der Ort der Hel und der Frau Holle gemeint sein. Im schwedischen Spiel heißt das Ziel aber der 'Topf' (gryta).»

J. Schwabe

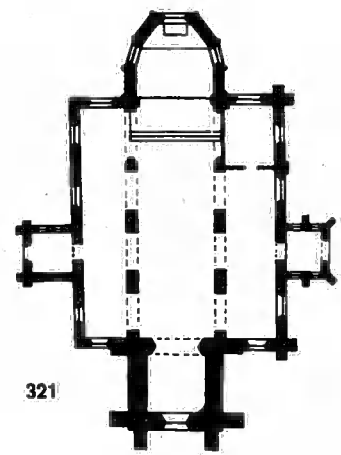
⁽²⁾ Die Mitte der Spirale ist mithin Uterus mundi, kosmischer Mutterleib

Dieser Sachverhalt kommt im Traum eines jungen Mannes, welchen C. G. Jung (Traumsymbole 101f.) mitteilt, richtig zum Ausdruck. Ihm träumte, er erhalte einen Brief von einer unbekannten Frau. Sie schreibt, sie hätte Schmerzen im Uterus. Dem Brief ist eine Zeichnung beigelegt, die etwa wie die nebenstehende aussieht. Daß der Urwald (das Chaos) außerhalb des Labyrinthes (der Spirale) liegt, charakterisiert dieses als Kosmos!





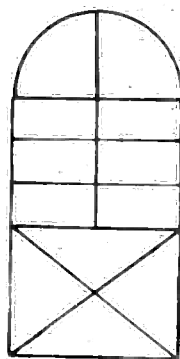
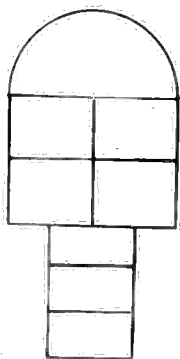
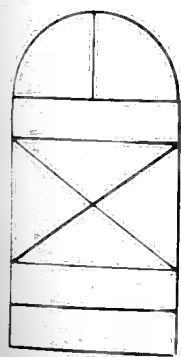
320



321

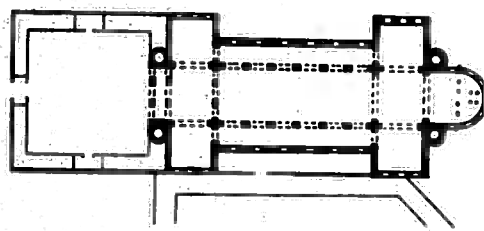
322



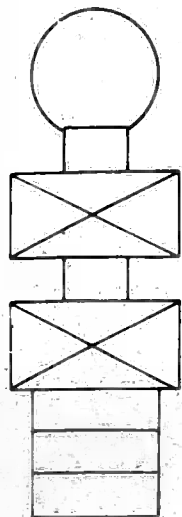


324

325

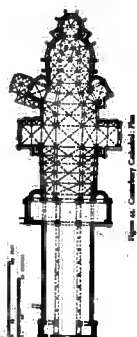
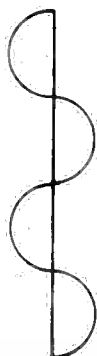


0 50 125 FEET
0 10 40 METRES

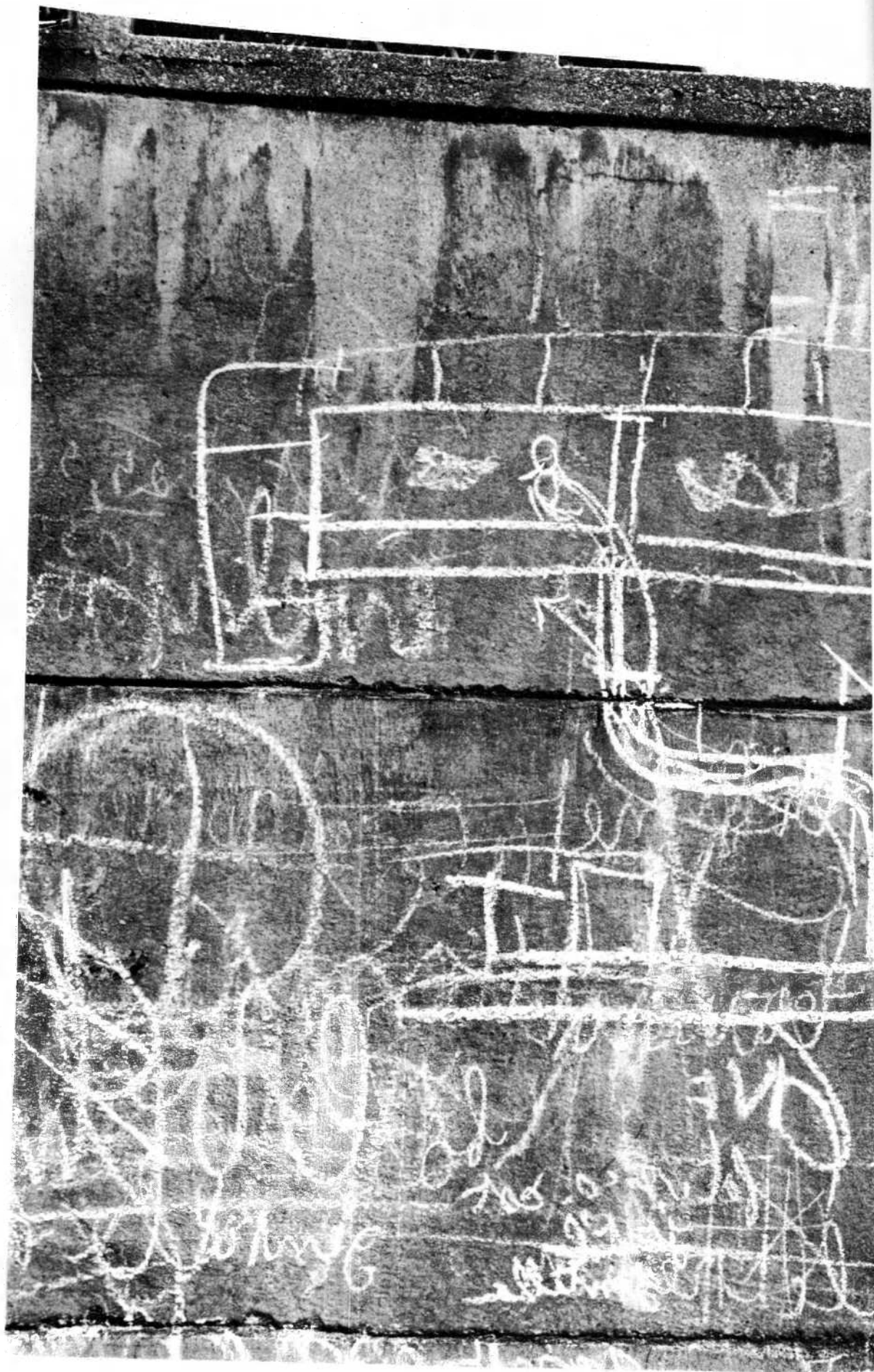


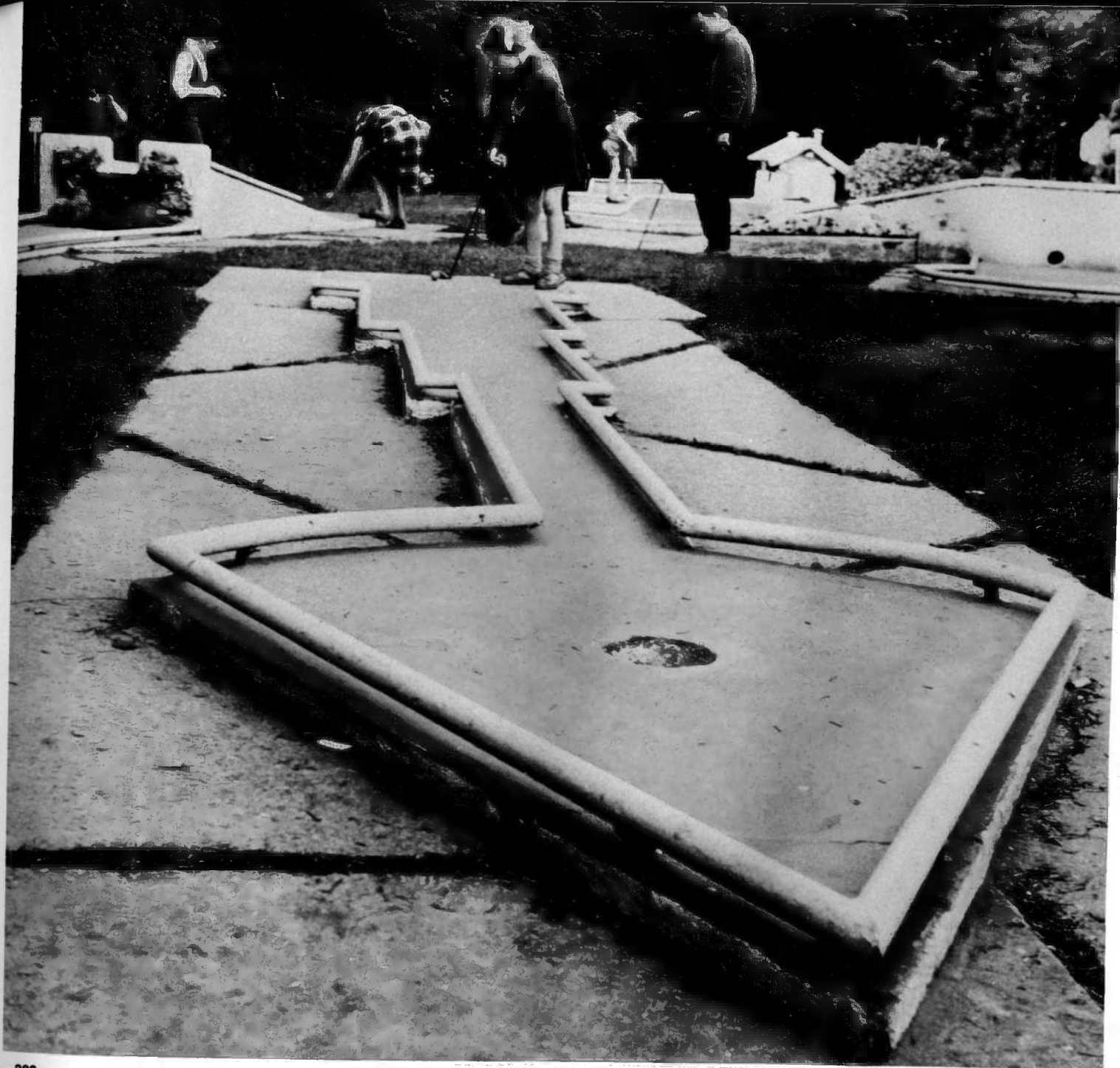
326

327

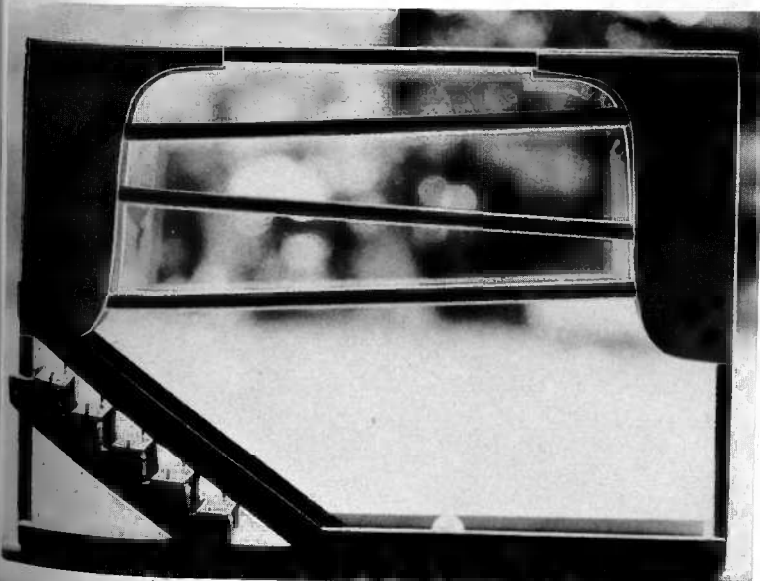


328





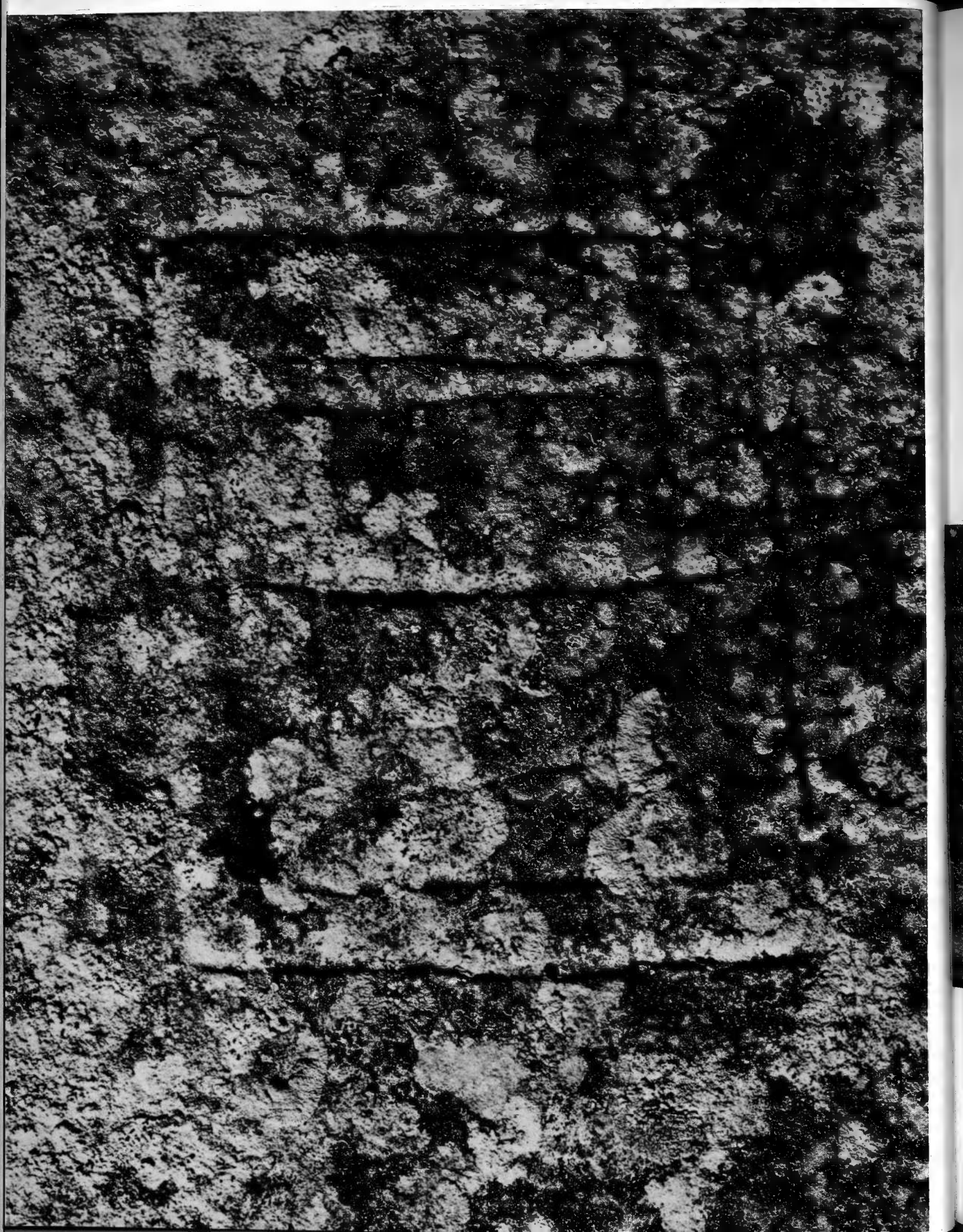
329

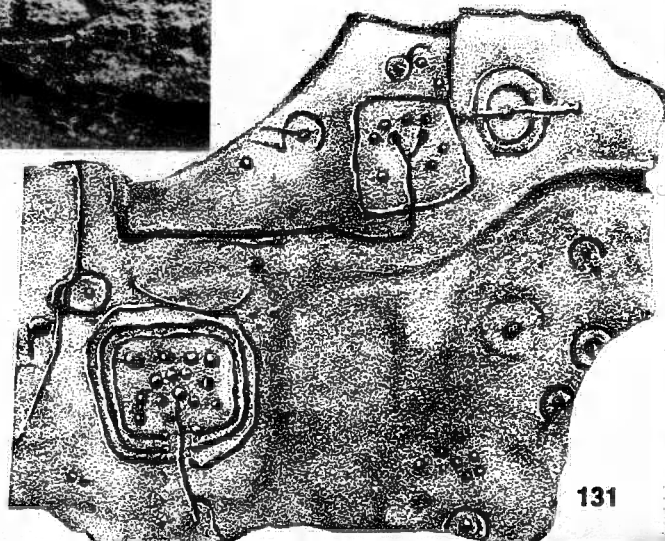
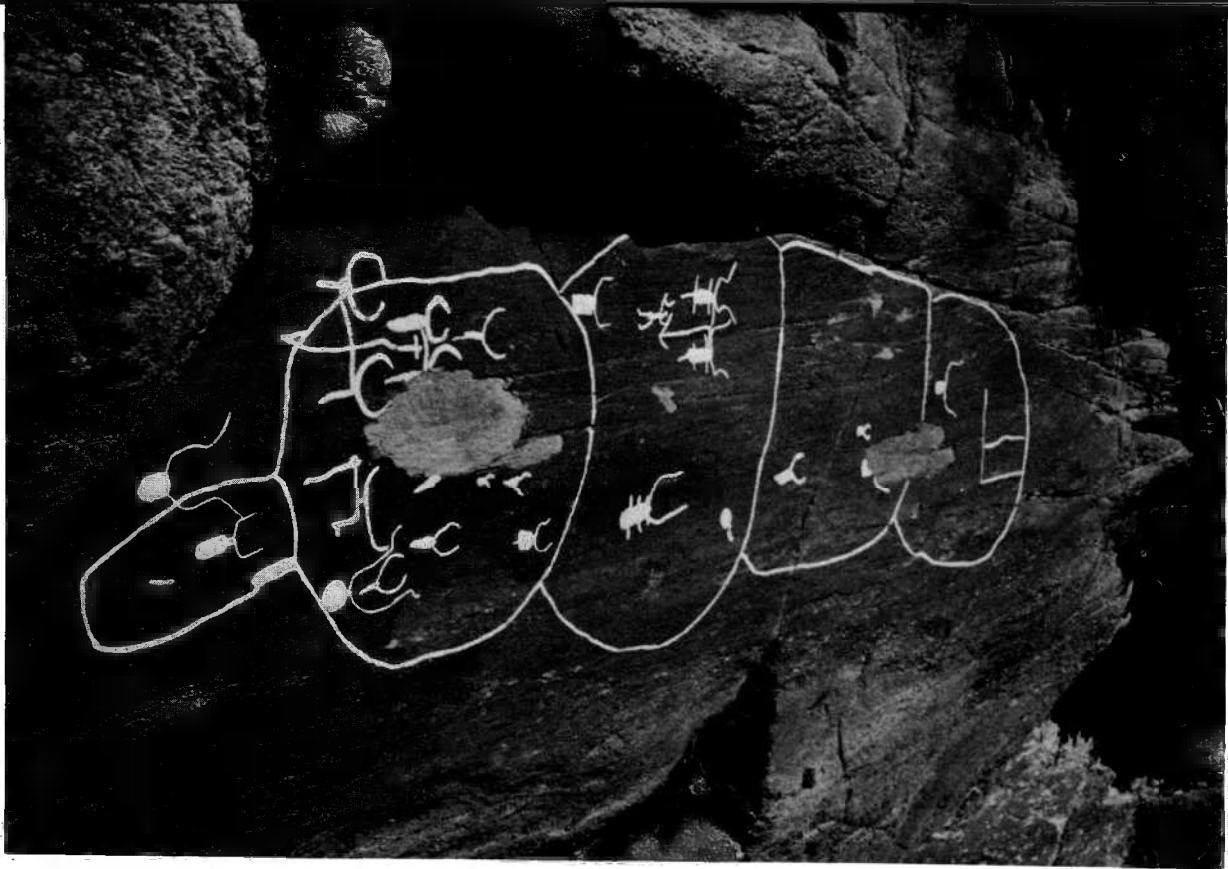


330

Un processus homogène n'est jamais évolutif. Seule une pluralité peut durer, peut évoluer, peut devenir. Et le devenir d'une pluralité est Polymorphe comme le devenir d'une mélodie est, en dépit de toutes les simplifications, Polyphone.

Q. BACHELARD



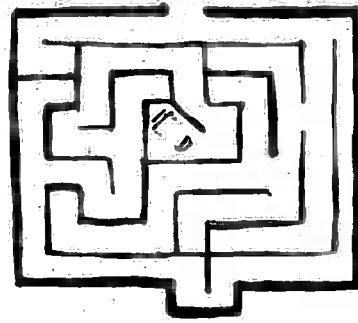




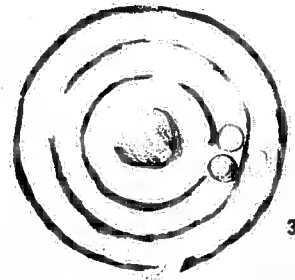
335



339

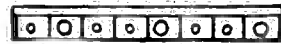
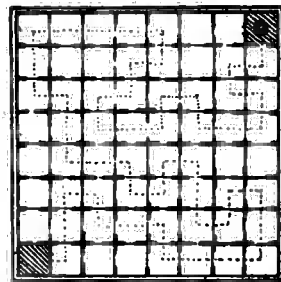
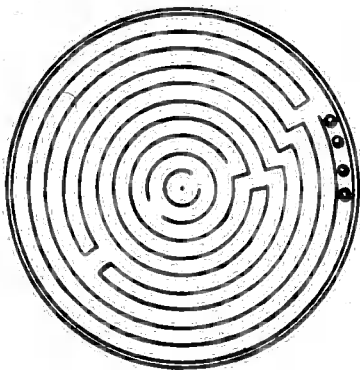
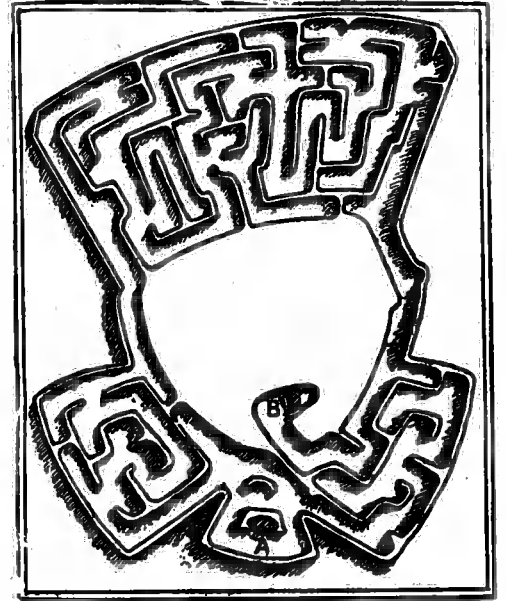


336

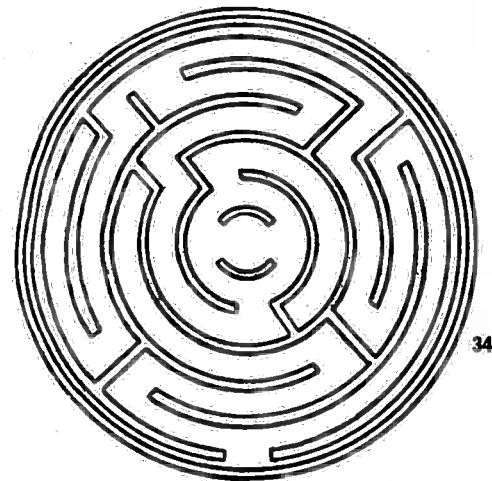


337

338



340



342

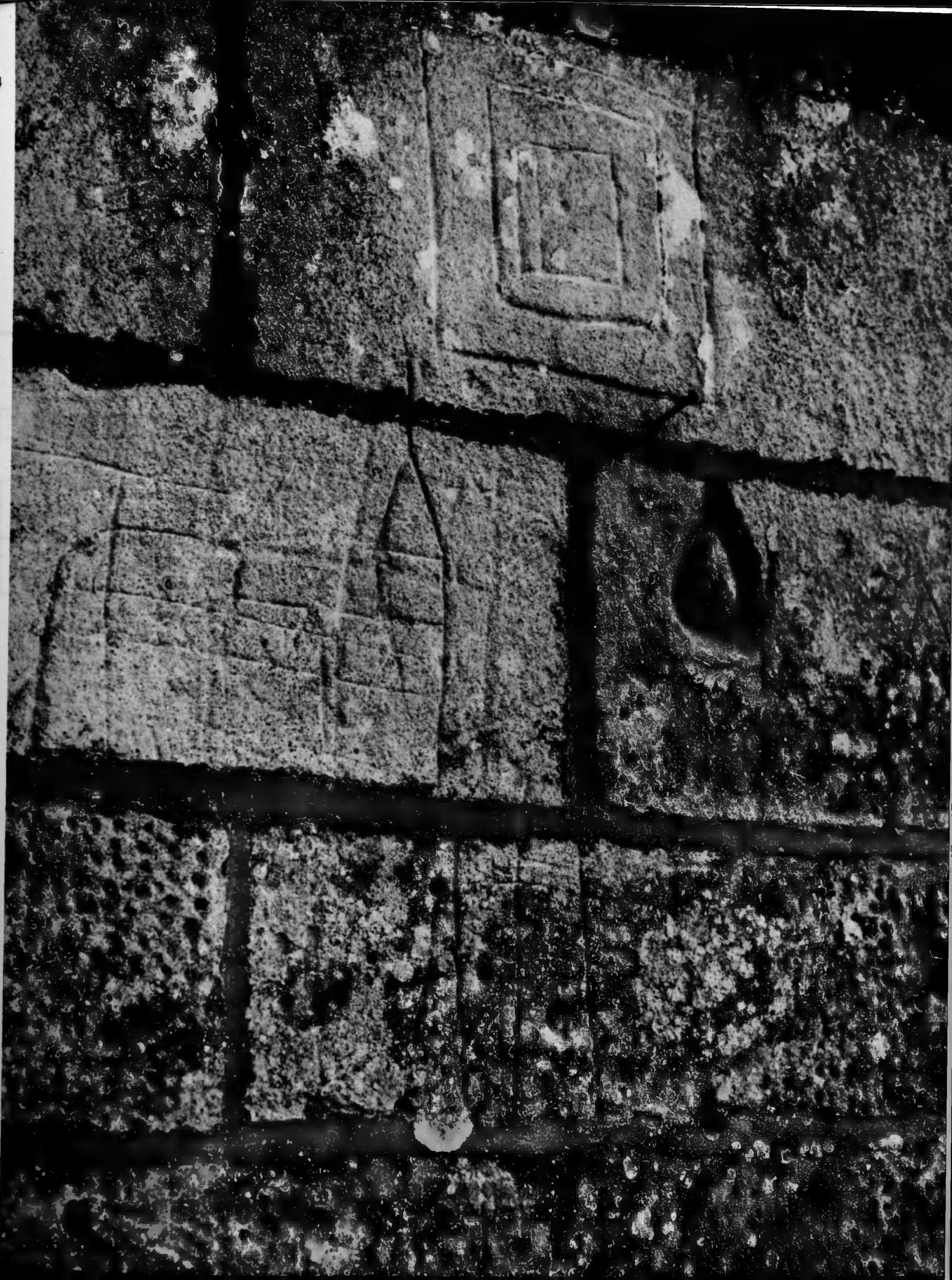


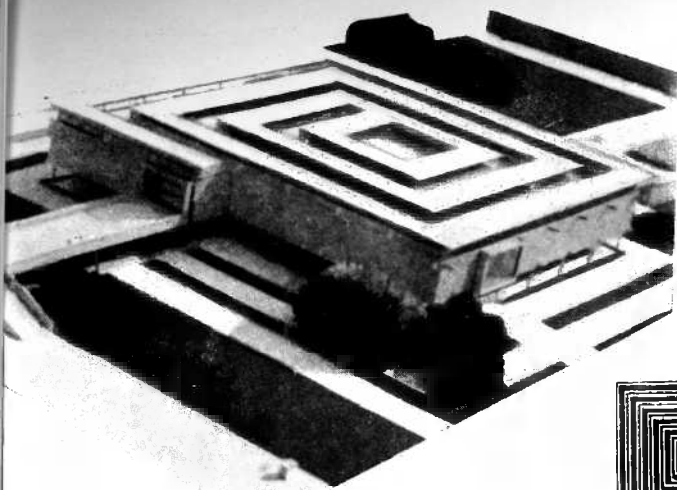
341



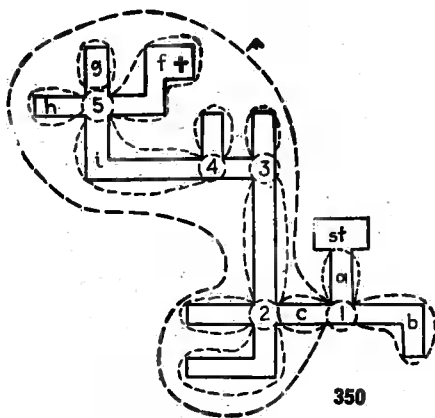
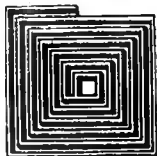






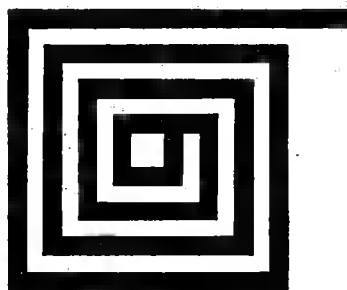


345



350

Maze learning. Connectedness or not connectedness with respect to the region containing food is the aspect according to which the field is structured. *st*, Starting point; *s*, position of rat; *a, b, c*, regions adjacent to *s*; *F*, region containing food; *f*, food.



347

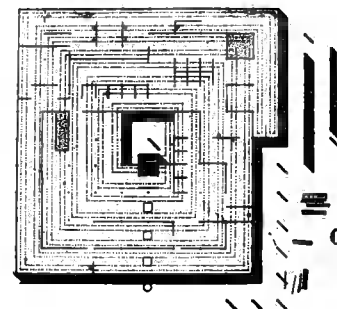
musée labyrinthe

bulletin

Internationales kunstzentrum ev.
erlenbach am main

136

346



A

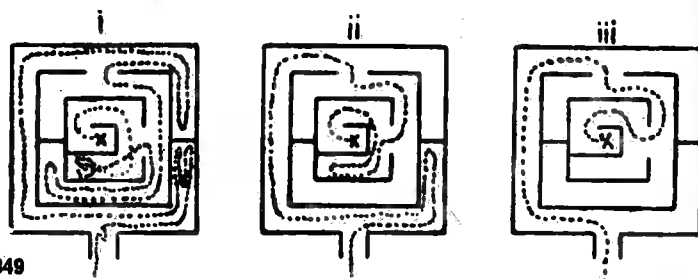
B

C

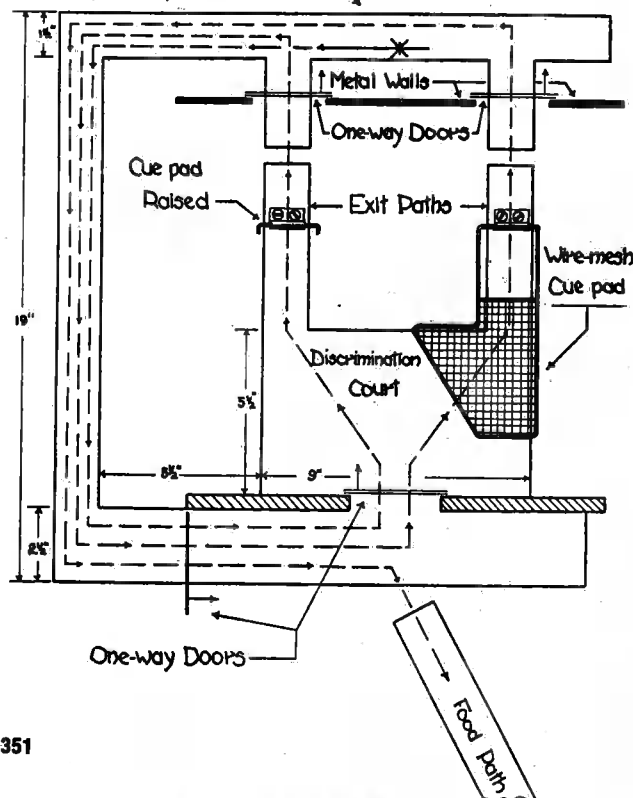
348



349



Starting Point



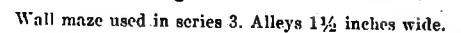
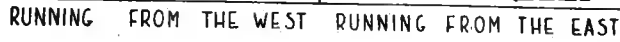
351

Diagram of the apparatus used in experiment III.

Feeding.—The animals were fed a modified Steinbock mixture in individual food chambers at the end of each run. Additional mash was given in their home cage following each day's running, supplemented by semiweekly feedings of lettuce.



Diagram of the apparatus used in experiments I and II.



PROBLEM

Figure 1 shows two discrimination boxes in each of which were white- and black-curtained exits. Drop doors forced the rats to pass through both of these boxes before they reached food. As is indicated in figure 2, the animals were thereby forced to pass twice by the starting point, which was situated on the opposite side of the apparatus from the terminal food box. Further description of the apparatus will be given below. It is essential now to note that the discrimination boxes could be entered only by left or right turns along a central connection path from the starting point.

DDY LABBY

356

357

I daniel spoorri

- 1 scouwer
- 2 fletswiel
- 3 schuimrubber vloer
- 4 draadbare stalen
- 5 schuim vloer
- 6 fletswiel
- 7 marmar
- 8 tetaalich
- 9 oede klerv
- 10 Deel
- 11 sippengas
- 12 schuim vloer
- 13 ruitachta (tinguist)
- 14 fletswiel
- 15 pappap
- 16 brandweirhelm
- 17 draadachtig
- 18 rubberdraden
- 19 bewegbare wand
- 20 "labben plige"
- 21 warm paneel
- 22 natte spoor
- 23 chloortut
- 24 bagetis up sterk water
- 25 rind licht
- 26 kettig
- 27 ruchtige wand
- 28 groene lamp
- 29 modder
- 30 microdon
- 31 matras

II per oled alvoh

- A gadesynchromiseerde radio (tinguist)
- 1 ingang
- 2 luffel
- 3 stoel
- 4 hobbelpaard
- 5 gebroden stoel
- 6 contra gewicht (vrieten boom)
- 7 deur met loppengins
- 8 cyther
- 9 fletswiel
- 10 doekblad met aluminium oerries
- 11 aluminium pen
- 12 ruitste met contra gewichten
- 13 magget
- 14 fletswiel
- 15 gure
- 16 niet gekruiste meubelen
- 17 afgang

III daniel spoorri

- 1 stoel
- 2 beekantje
- 3 beek
- 4 lamp
- 5 achtdertig

IV maritiel rooyne

- 1 jacht
- 2 luffel met bandier
- 3 deetje met parusel
- 4 groen gras met vruchten
- 5 bad met plastic deuren
- 6 boom vloer
- 7 avante tegels
- 8 muisje met zwam
- 9 strand
- 10 strandpaleis
- 11 de rand van het strand
- 12 oer in het midden

V uit de eent gliele

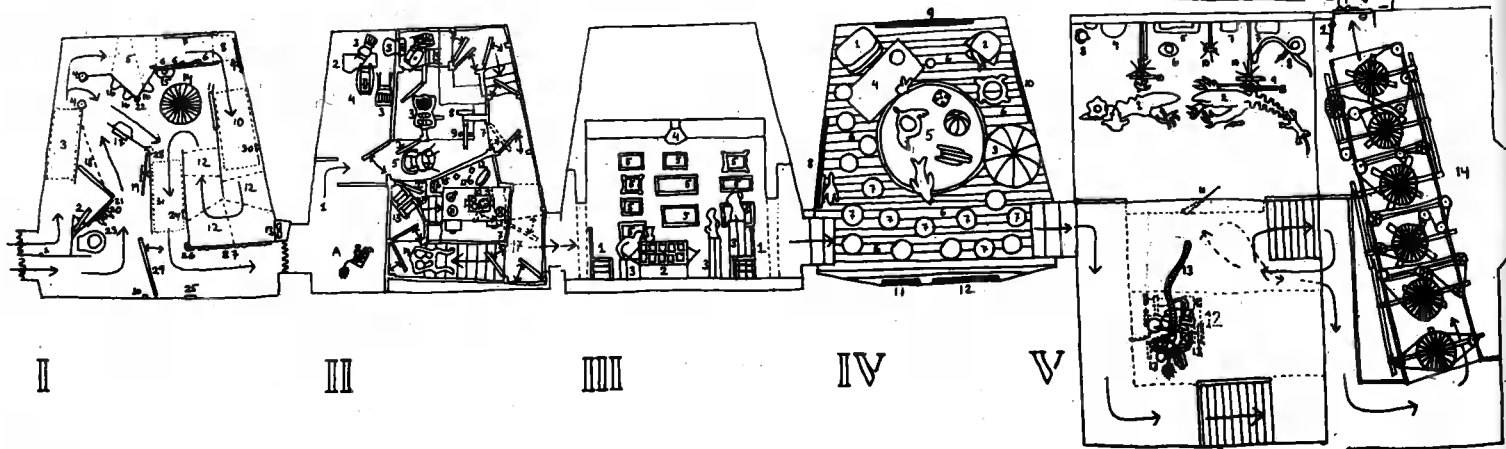
- 1 diphlocon tenten
- 2 tymanontrus van
- 3 loekstent
- 4 reket
- 5 luffel
- 6 pappap
- 7 veldmuis
- 8 vruur met grote aling
- 9 en 10 meubelen voor het monster en verhuistje (tinguist)
- 11 geweer
- 12 machine/sculptuur
- 13 "kummige h anten miltier"
- 14 doorloop met spiken

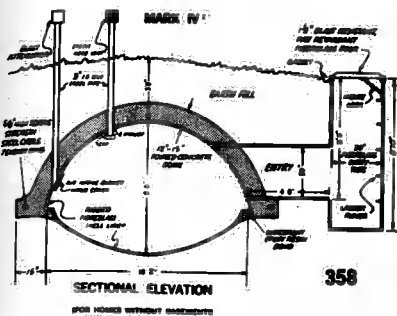
VI roket ranscheberg

- 1 dam
- 2 curies met een oer lard
- 3 lamp
- 4 bad met water en luffelpap
- 5 stakken van een vliegtuig, auto's, etc.
- 6 lang ding met licht en een met draadende tenten
- 7 luffel
- 8 tafel op vieren
- 9 tent
- 10 viltte vegenbarbering
- 11 schelpen
- 12 grond
- 13 hout

VII een tinguist

- 1 grote ventilator
- 2 kleine ventilator
- 3 loekstroom
- 4 balen
- 5 knuppelde balen

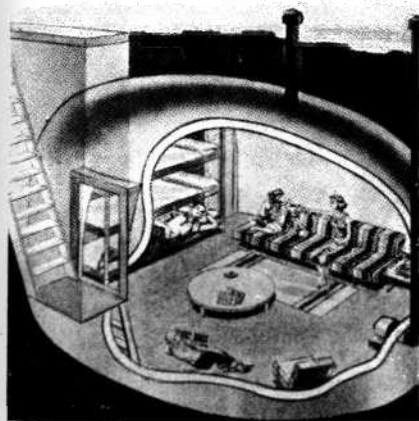




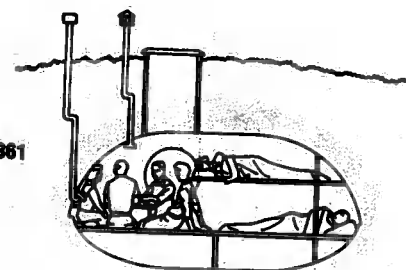
358



359

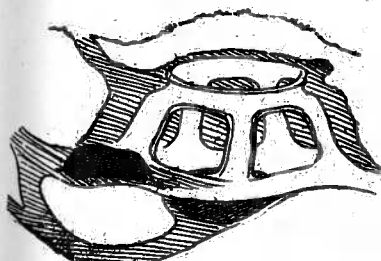
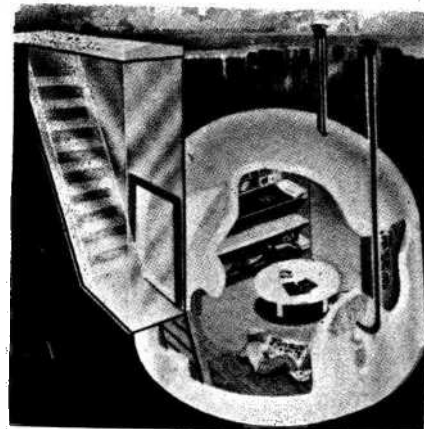


360



361

362



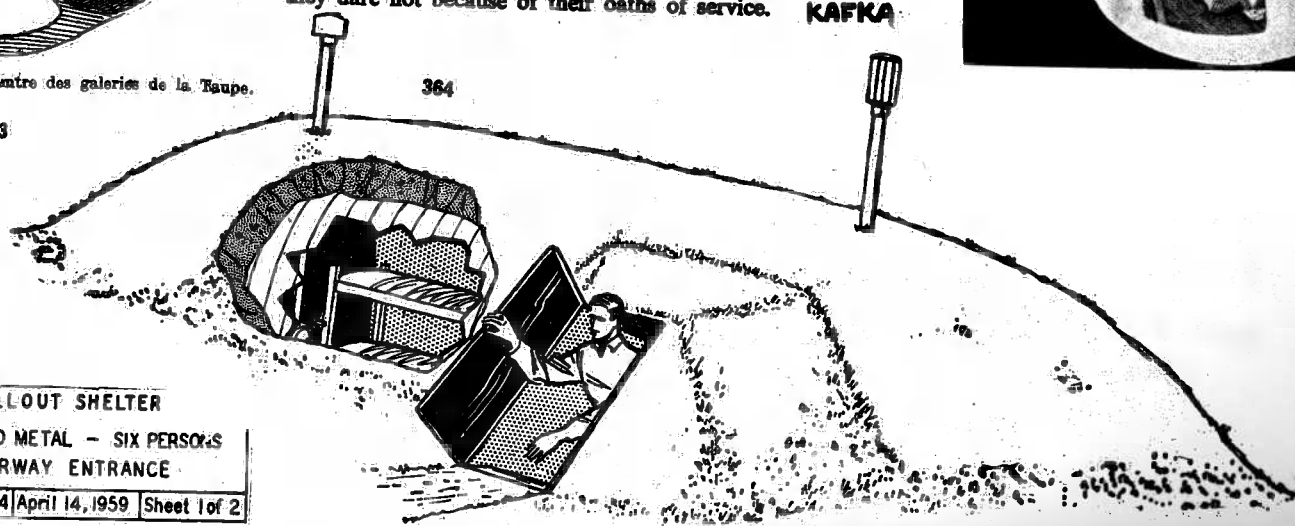
Centre des galeries de la Taupe.

363

Couriers

They were offered the choice between becoming kings or the couriers of kings. The way children would, they all wanted to be couriers. Therefore there are only couriers who hurry about the world, shouting to each other—since there are no kings—messages that have become meaningless. They would like to put an end to this miserable life of theirs but they dare not because of their oaths of service. **KAFKA**

364



FALL-OUT SHELTER

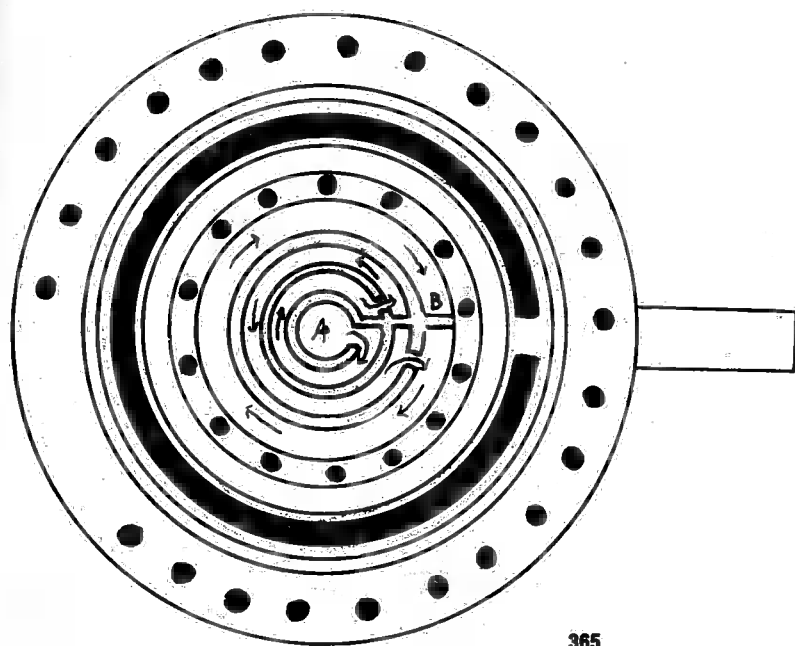
PRESHAPED METAL - SIX PERSONS
STAIRWAY ENTRANCE

Dwg. No. S.O.-4 April 14, 1959 Sheet 1 of 2

Erpynière et Cholos d'Épidaure

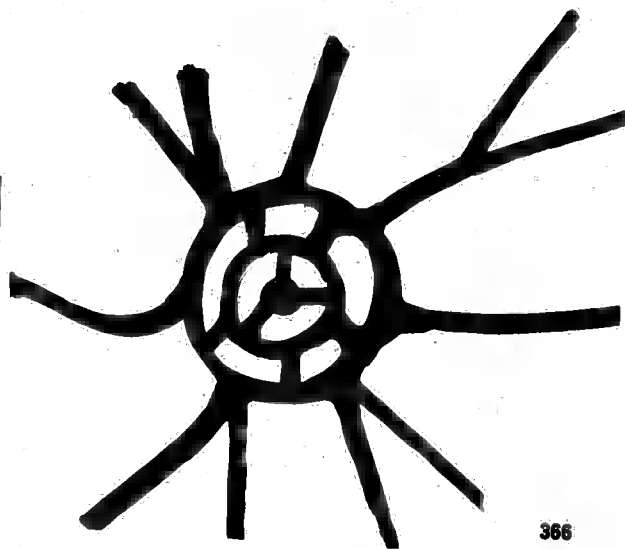
La Cholos d'Épidaure, centre du culte d'Esculape a été fouillée par Carradas et décrite par F. Robert. Il ne reste aujourd'hui que les fondations, formées de 6 murs concentriques, séparés par des couloirs concentriques. Les 3 murs extérieurs soutenaient 2 colonnades l'une dorique, l'autre corinthienne. Quant aux 3 murs intérieurs, ils forment le labyrinthe d'Épidaure. Chaque mur est percé d'une ouverture; les couloirs qui les séparent étaient fermés par des cloisons transversales dont 2 sont partiellement conservées; murs et ouvertures étaient placés de façon qu'un visiteur placé au centre, devait, pour arriver au 3^e mur, parcourir tous les couloirs. Il semble que la Cholos a été construite au milieu du IV^e siècle.

On retrouve dans la Cholos tous les éléments du "donjon", d'une erpynière: place centrale entourée de couloirs concentriques; alternance entre cloisons et issues; enfin, le parallélisme



365

Plan des soubassements de la Tcholos
d'Épidaure.



366

coupe horizontale d'une
taupinière.

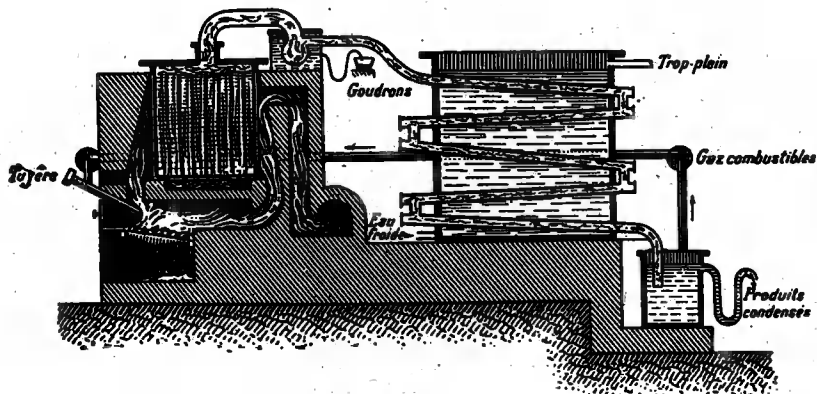


367

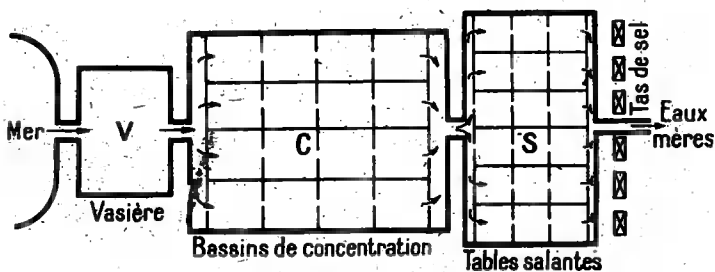
coupe
verticale
de la taupinière

sera parfait lorsque nous aurons signalé que, aux couloirs qui, dans la taupinière, relient l'étage inférieur à l'étage supérieur correspond à l'épidaure un escalier tournant qui reliait les soubassements de la Tcholos à son rez-de-chaussée.
on peut désormais affirmer que le labyrinthe reproduit le plan d'une taupinière.

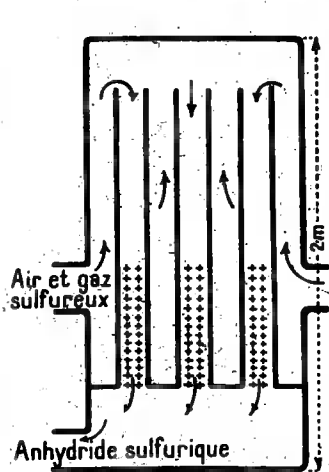
Max Bucaille.



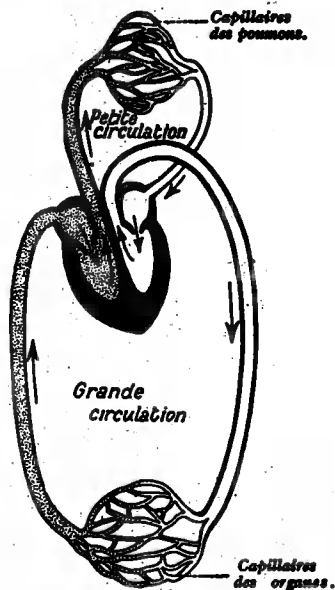
366 - Distillation du bois.



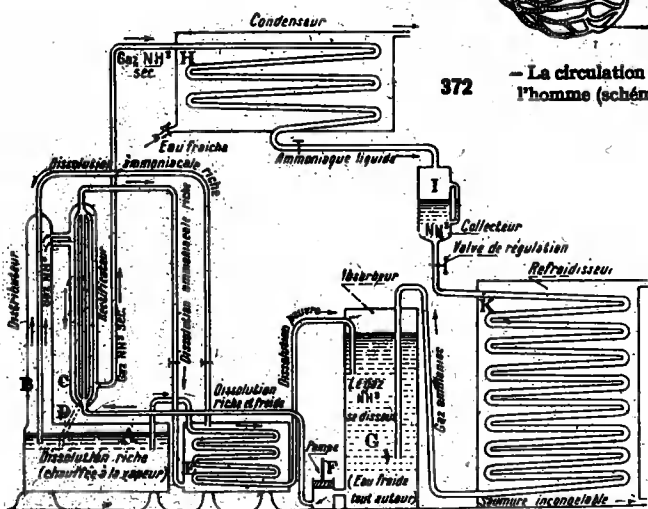
369 - Schéma d'un marais salant.



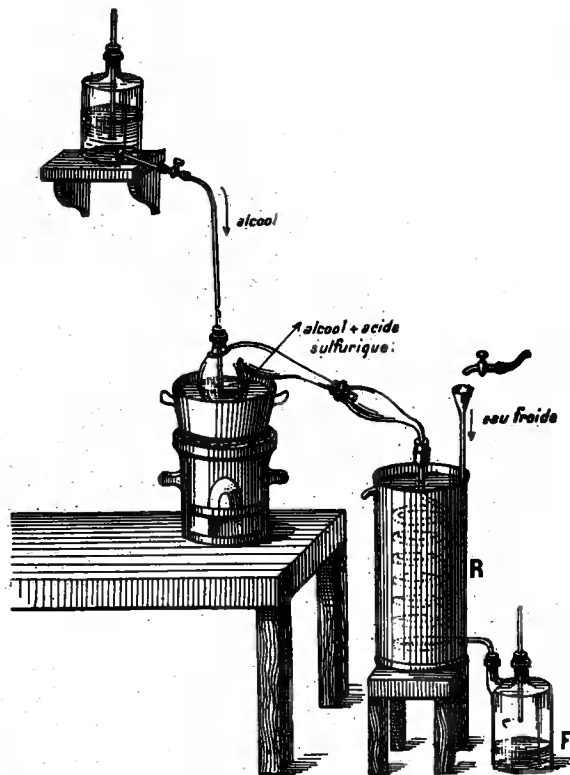
371 - Tubes à catalyse.



372 - La circulation du sang chez l'homme (schéma).



Machine frigorifique à affinité fonctionnant d'une manière continue et économique.



370 - Préparation de l'éther sulfurique : en B, l'éther arrive dans un serpentin refroidi où il se condense. Il est recueilli en F.

HENRI MICHAUX

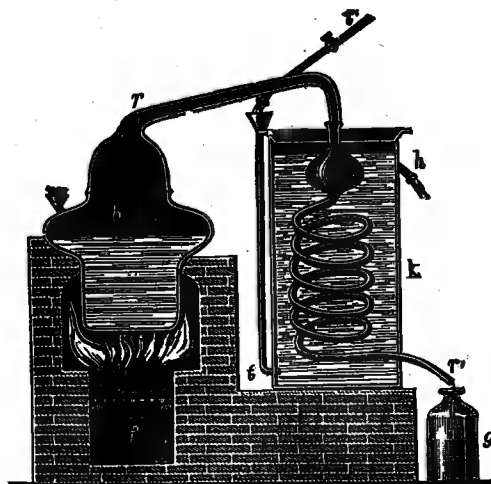
Labyrinthe

LABYRINTHE, la vie, labyrinthe, la mort
Labyrinthe sans fin, dit le Maître de Ho.

Tout enfonce, rien ne libère.
Le suicidé renaît à une nouvelle souffrance.

La prison ouvre sur une prison.
Le couloir ouvre un autre couloir :

Celui qui croit dérouler le rouleau de sa vie
Ne déroule rien du tout.



374 - Alambic.

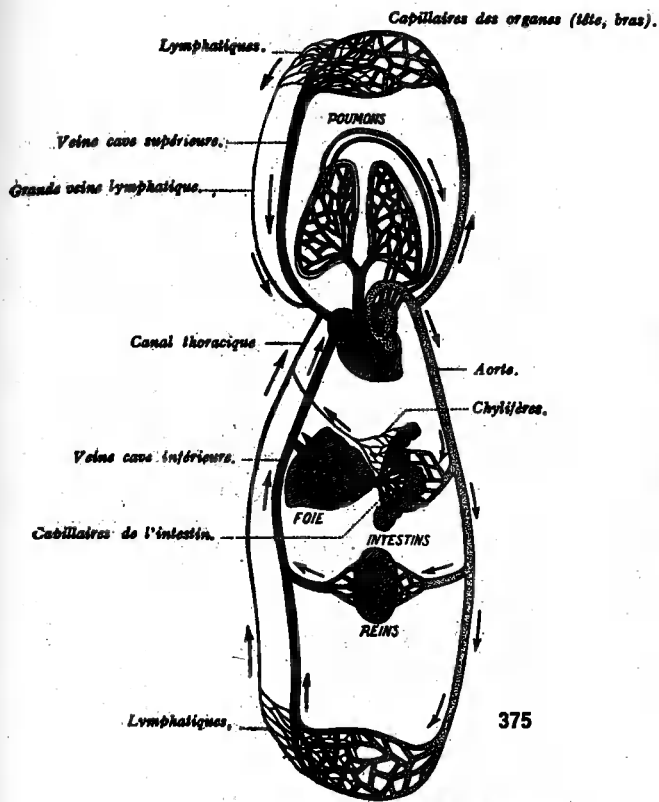
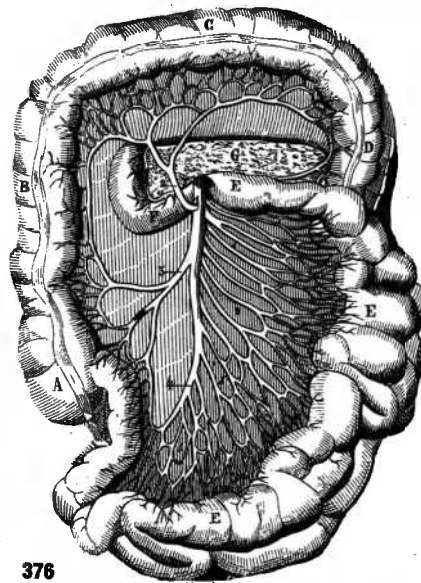
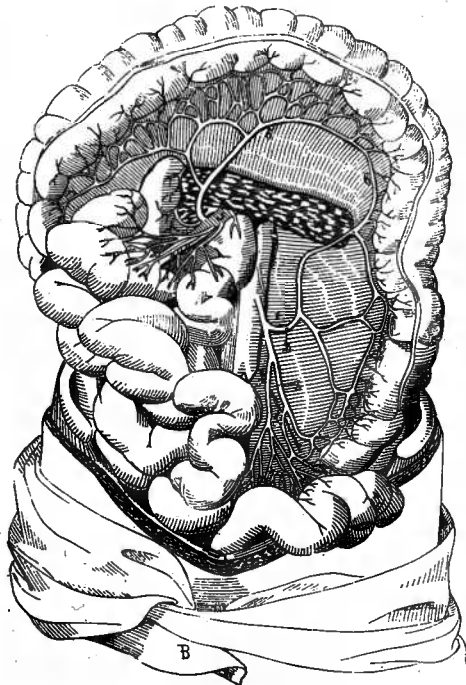
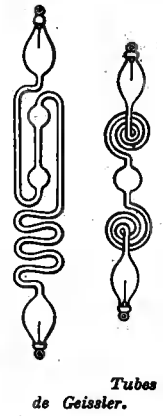


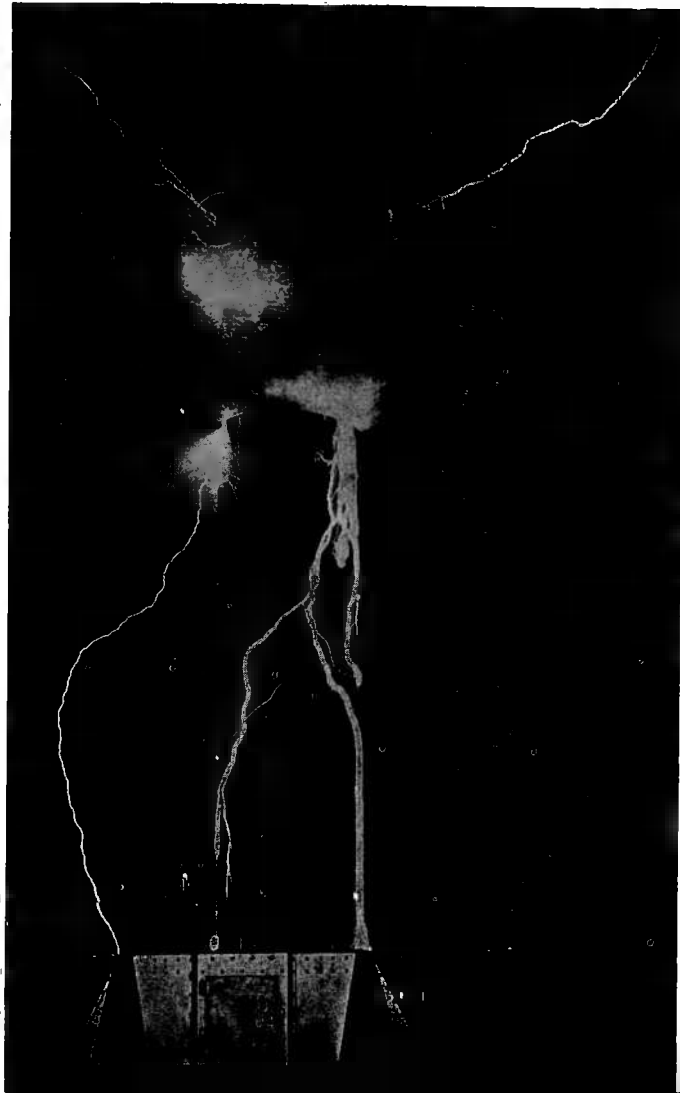
Schéma résumant les circulations sanguine et lymphatique.

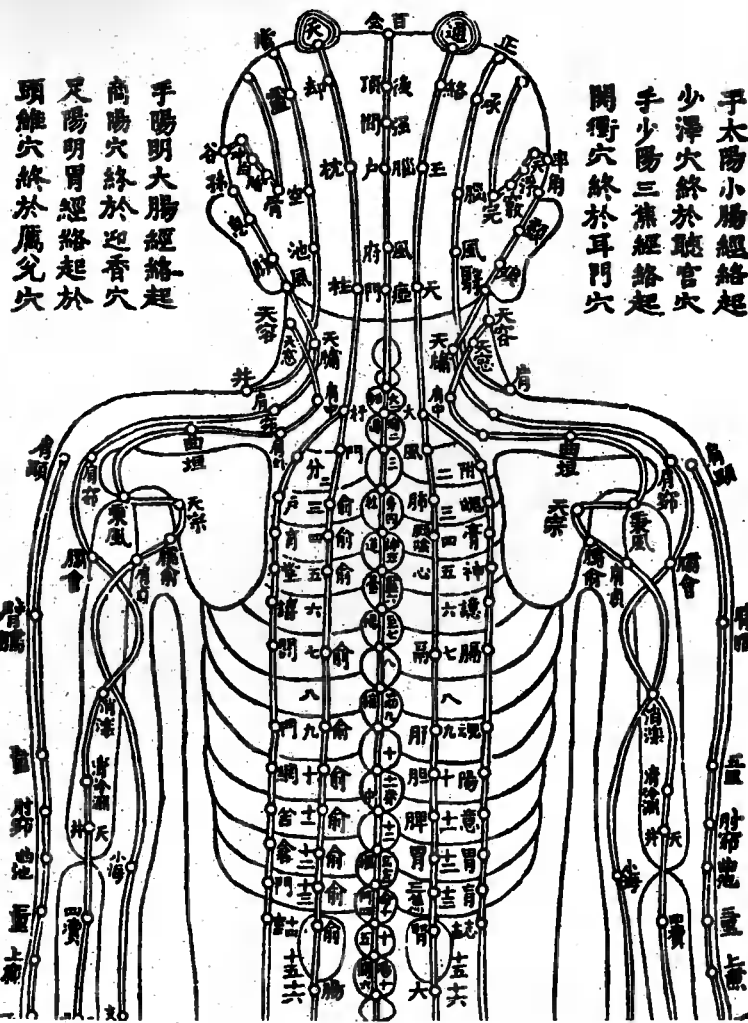


1. Tronc de la mésentérique supérieure. — 2. Première colique droite. — 3. Seconde colique droite. — 4. Extrémité terminale de la mésentérique. — 5, 5, 5, etc., branches mésentériques. — A. Cæcum. — B. Colon ascendant. — C. Colon transverse. — D. Colon descendant. — E, E, E, Intestin grêle. — F. Duodénum. — G. Pancréas.



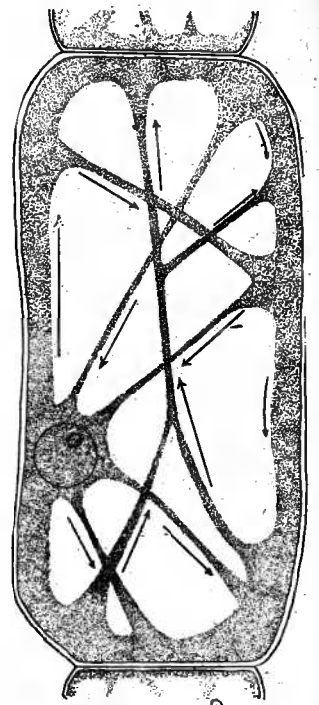
1. Tronc de la mésentérique inférieure — 2. Colique gauche supérieure. — 3. Colique gauche moyenne. — 4. Colique gauche inférieure. — 5. Tronc de la mésentérique supérieure. — 6, 6. Grande arcade formée par l'anastomose de la première colique droite avec la première colique gauche.





手太陽小腸經絡起
少澤穴終於聽官穴
手少陽三焦經絡起
關衝穴終於耳門穴
手陽明大腸經絡起
商陽穴終於迎香穴
足陽明胃經絡起於
頭維穴終於厲兌穴

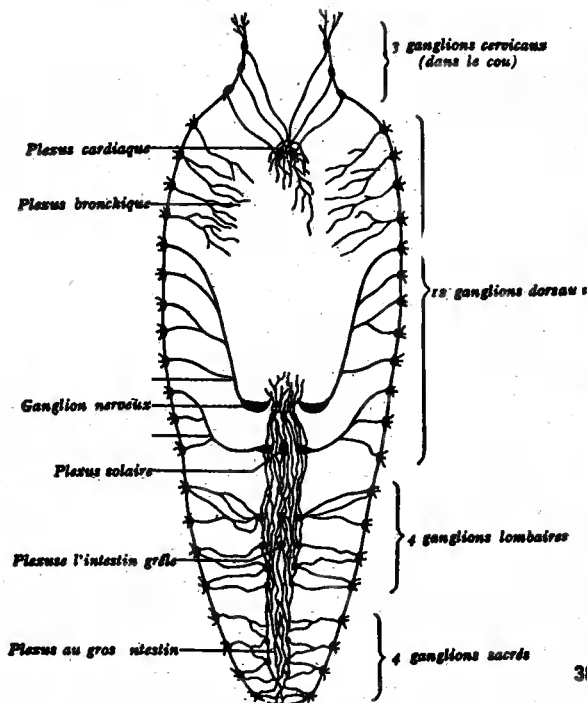
381



380

Les « points » d'acupuncture d'après un document chinois

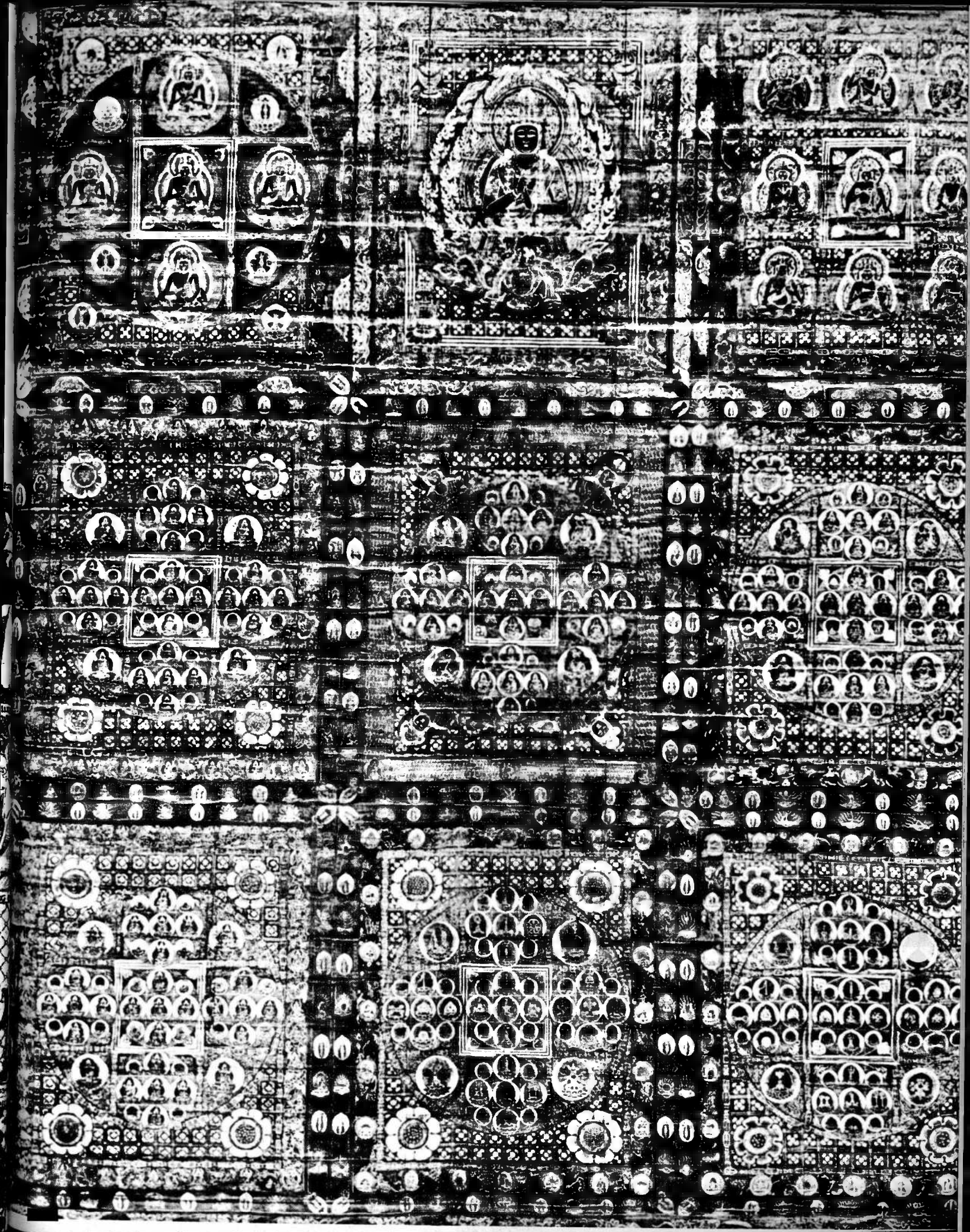
383

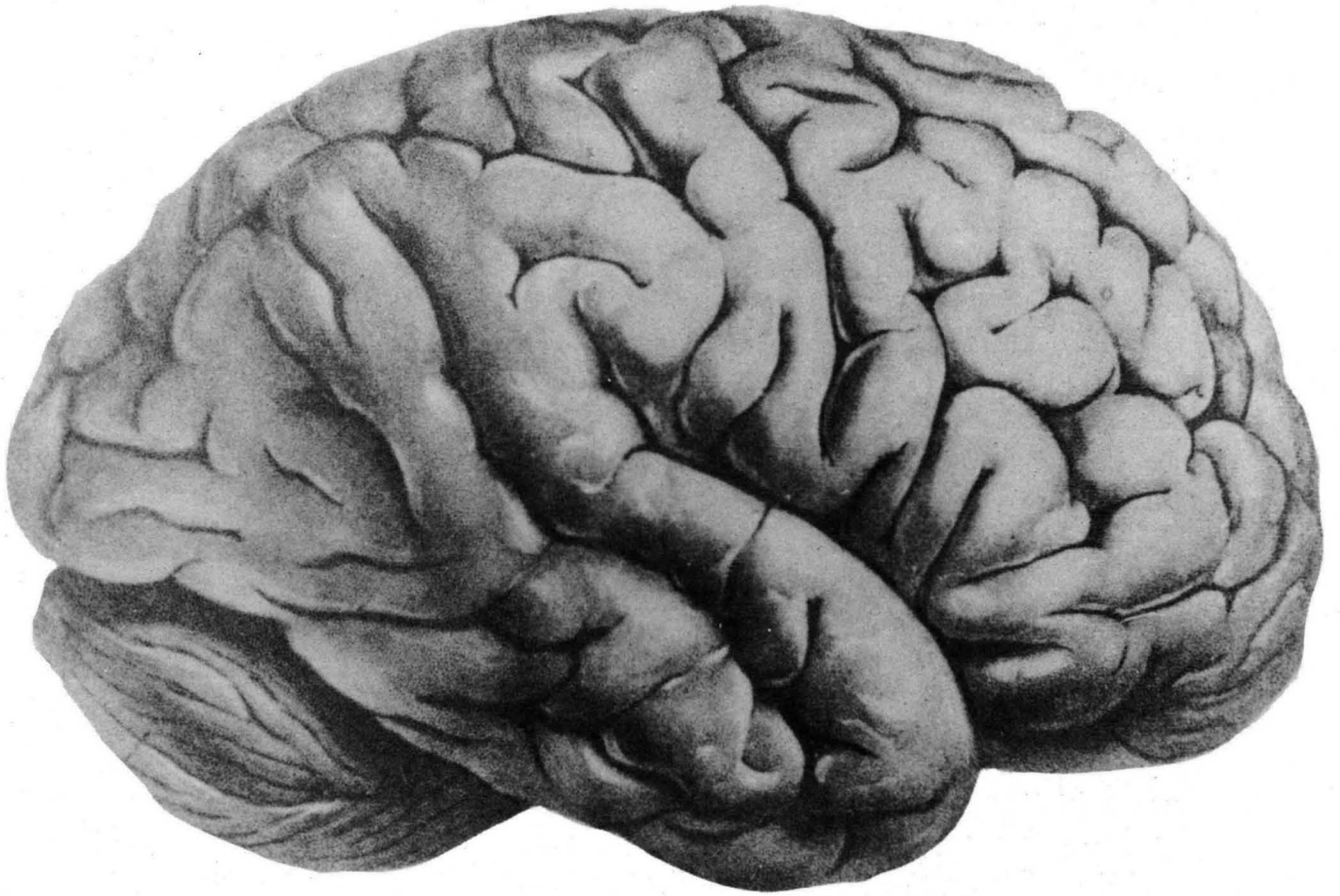


Système du grand sympathique (figure théorique).

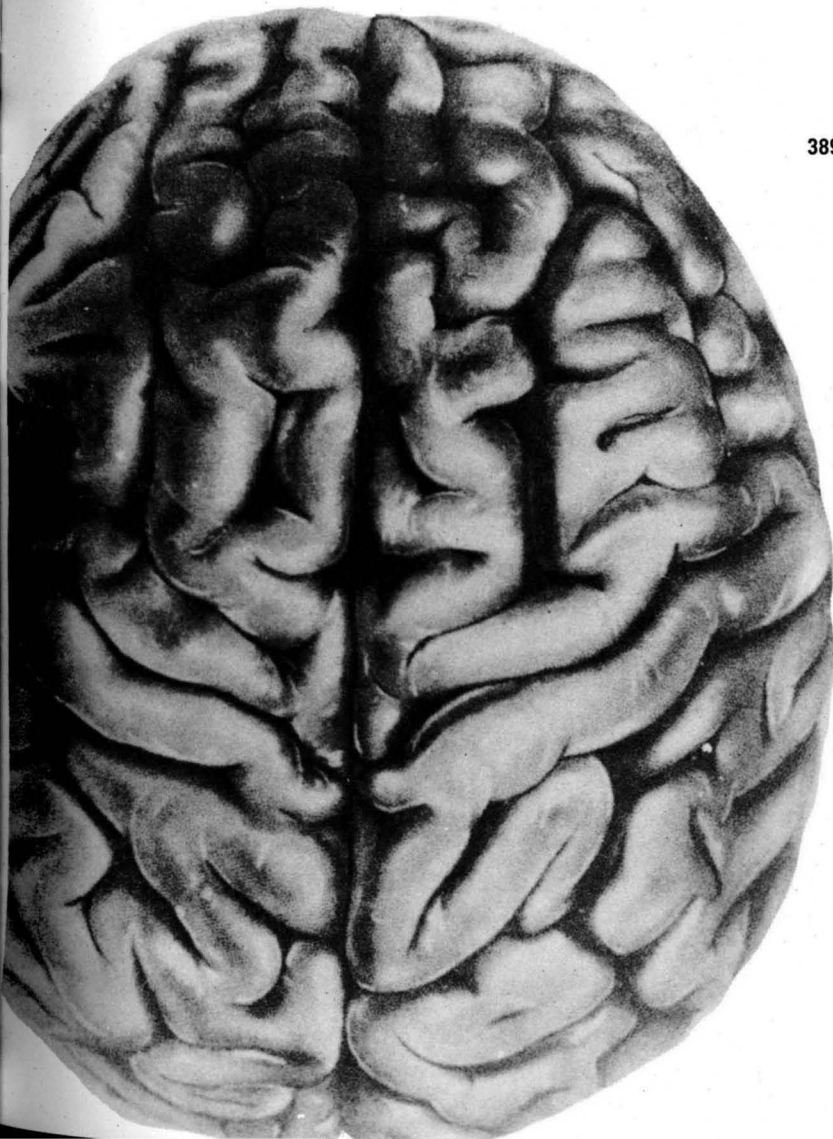
382

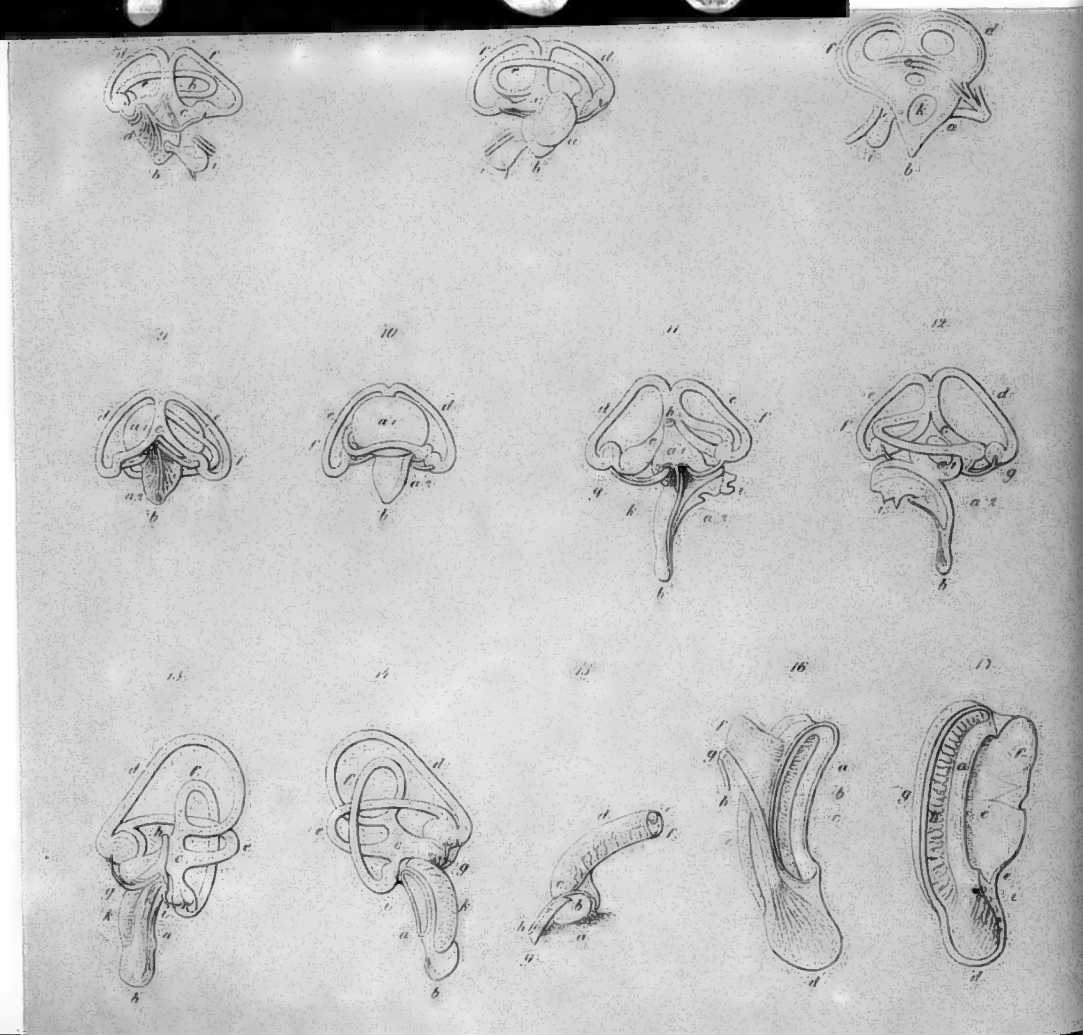
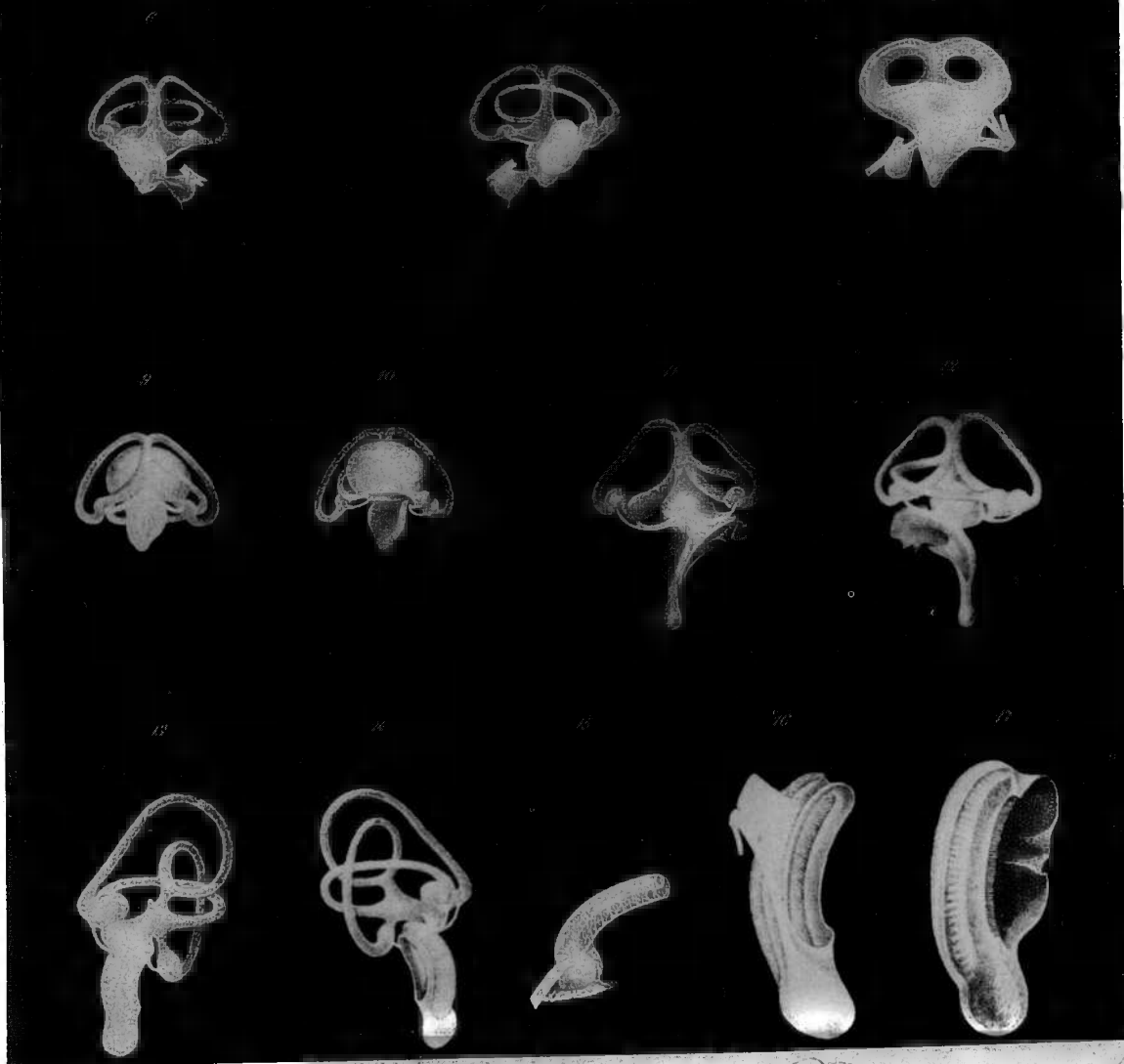


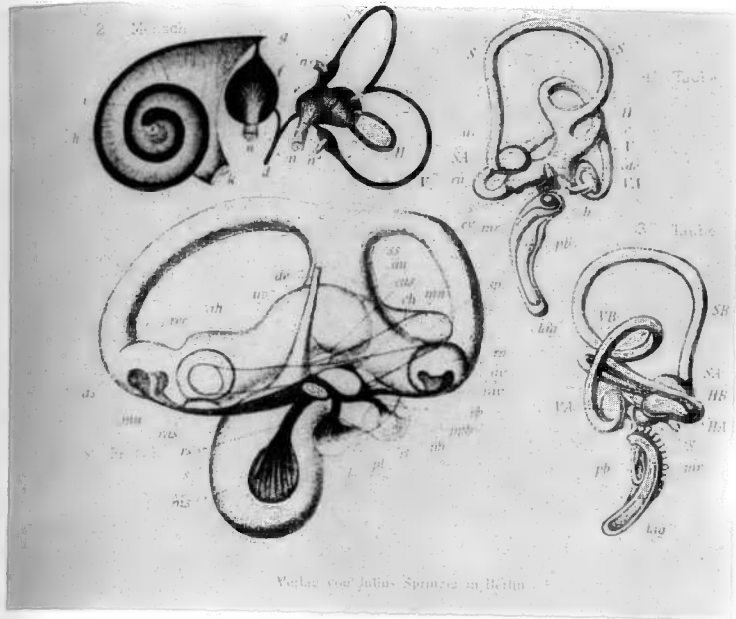




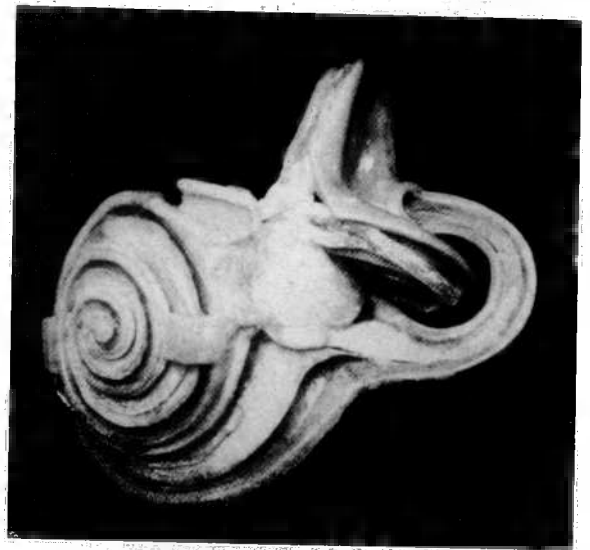
389



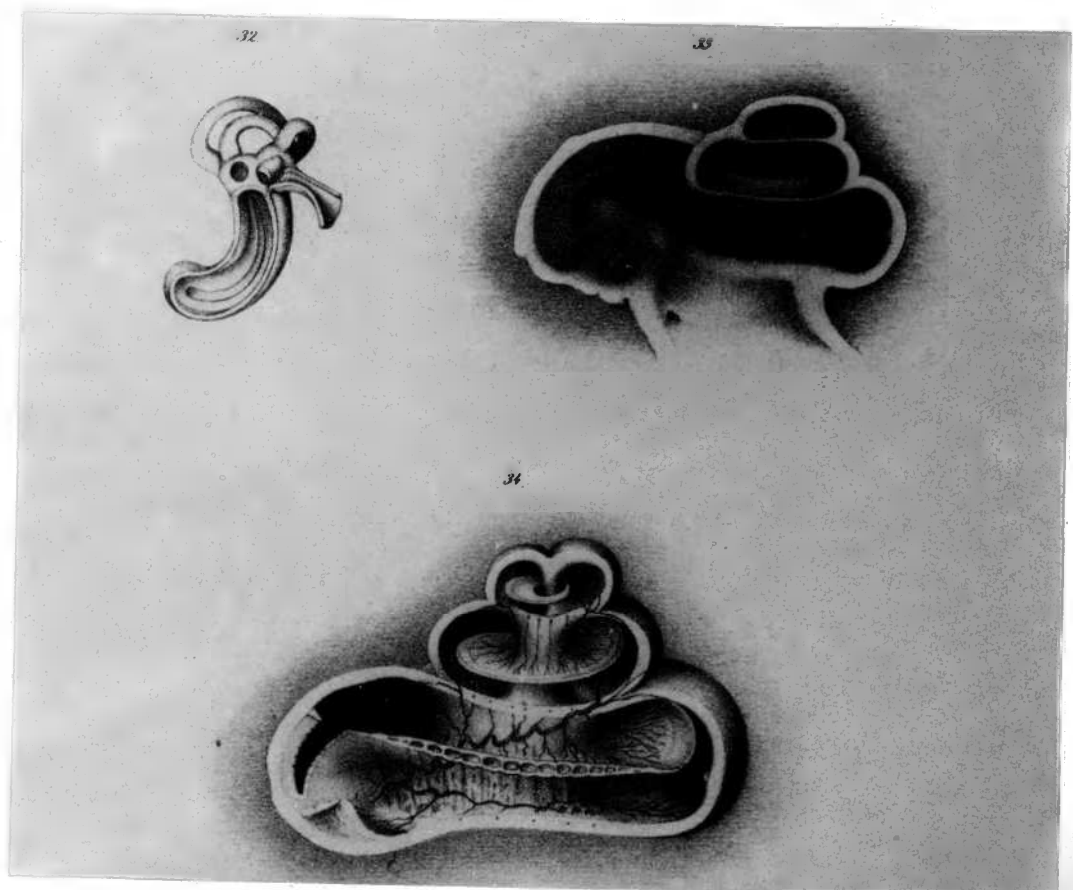
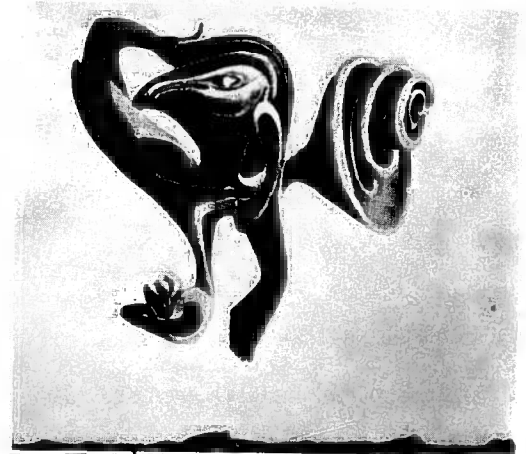




393 392



394



395



396

397



398





399

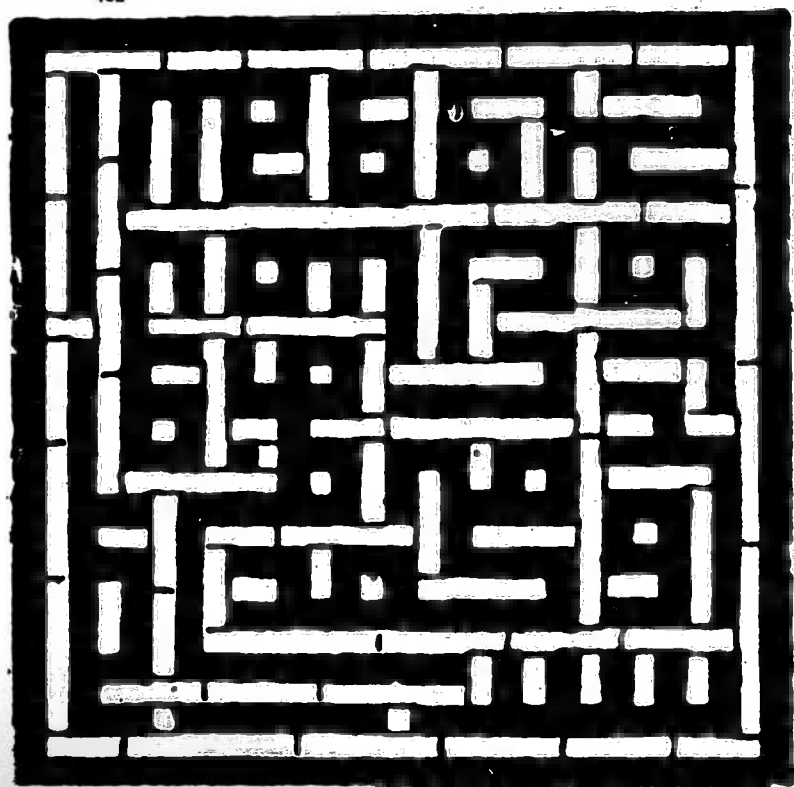


400

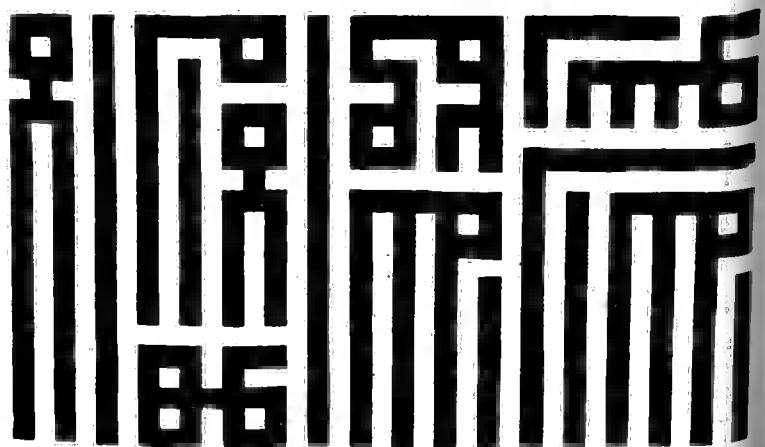


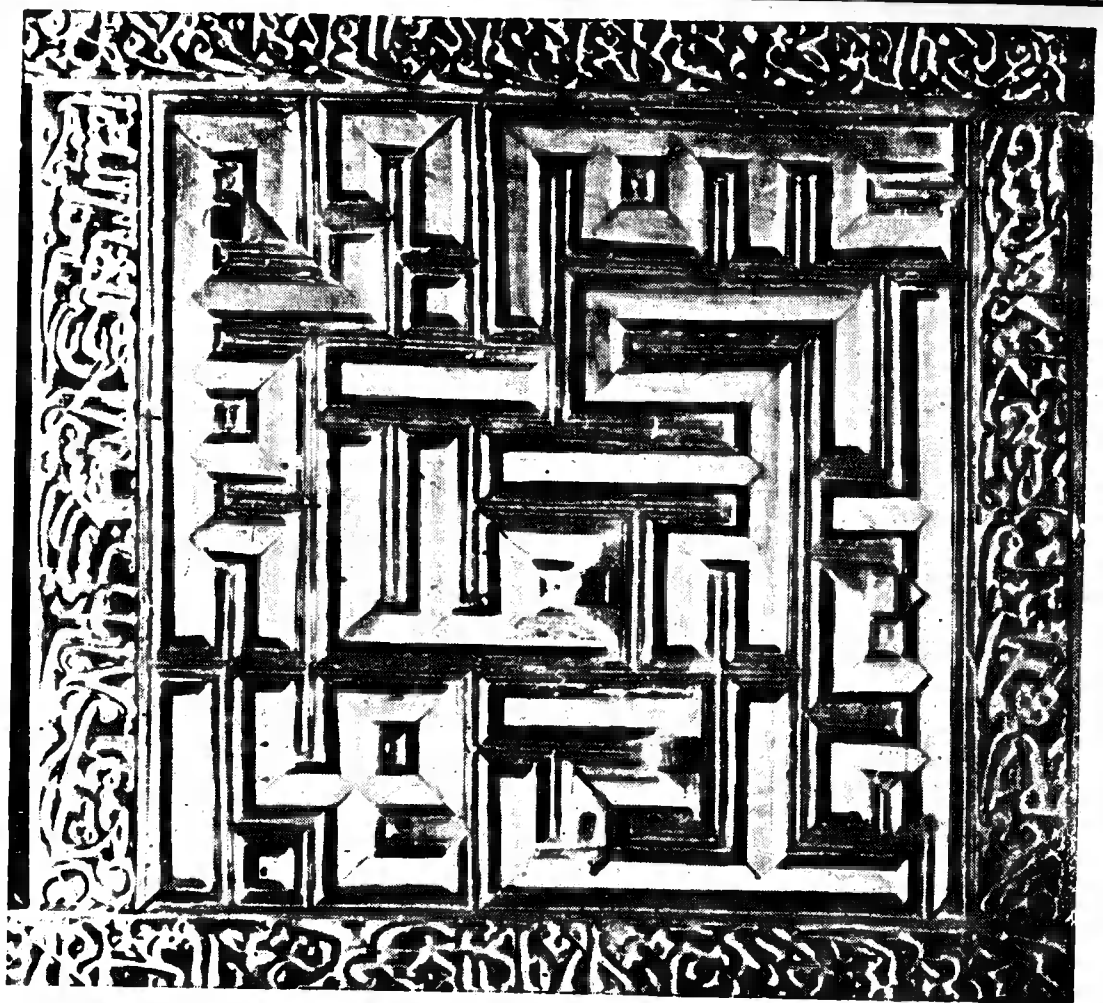
401

402



403





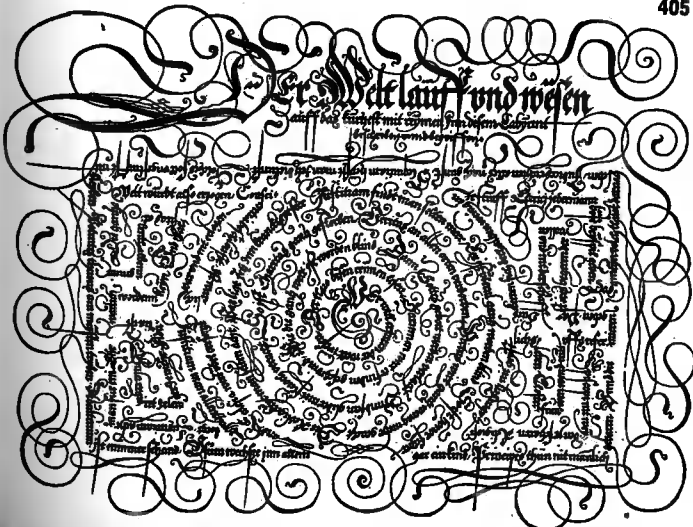
404

HÖCKE:

Umwege führen zum Mittelpunkt

Kehren wir zu unserem Labyrinth-Motiv zurück. Der durchaus religiös manieristische Kult, der die Welt als Labyrinth darstellt und dessen Mystagogien, Hieroglyphismen und Esoterismen, dessen Vorliebe für schwere Zugänglichkeit, Unverständlichkeit, für paradoxe Metaphern und «Verdrehtheit», so auffallend ist, hat «pansophische» Ursprünge. Wie aber können wir dieses Meta-Kulturelle besser begreifen als aus dem ständigen «Widerstands-Erlebnis» mit Geschichtlichem, mit Faktischem? Die ältesten Labyrinth, die in der europäischen Literatur erwähnt werden, sind Labyrinth in Ägypten und auf Kreta. Wieder ist es HERODOT, der uns eines der ältesten (ägyptischen)¹ beschreibt: es hatte 3000 Räume, in der fast unauffindbaren Herzkammer lagen die Könige und heiligen Krokodile begraben². Dann folgen PLUTARCH'S Berichte über die Taten des Theseus, über das geheimnisvollste aller Labyrinth, über das minoische von Knossos auf Kreta. Dädalus ist sein genialer Architekt. (Dädalus heißt der Held im «Jugendbildnis» JAMES JOYCE.) In diesem kretischen Labyrinth aber lebt ein Monstrum (I), der Minotaurus,

405



halb Mann, halb Stier Vereinigung des Gegensätzlichen. Die Dädalus-Labyrinth-Legende hat sich wahrscheinlich aus religiösen Grotten-Kulten der Steinzeit entwickelt. Von «Grotte» leitet sich, wie bereits dargestellt, die «Groteske» ab, deren labyrinthische «Irrwege» wir in der Engelsburg zu erklären versucht haben und die im «Ornament-Stil», diesem Vorläufer der geistig verflachten «abstrakten» Kunst, in einem nur noch pseudo-spekulativen Teig versinken.

Was ist wesentlich das Labyrinth in alten Kulturen? Eine «vereinigende» Metapher für das berechenbare und unberechenbare Element in der Welt³. Der Umweg führt zum Mittelpunkt. Nur der Umweg führt zur Vollkommenheit. Das Fundament mancher ägyptischer Pyramiden ist labyrinthisch gebaut. Neuerdings hat man entdeckt, daß die Grundrisse der Akropolis in Athen wie des Grabmals des AUGUSTUS in Rom labyrinthisch sind. Auf dem Boden der Orchestra des altgriechischen Theaters von Athen fand man ein labyrinthisches Mosaik.

Das Labyrinth-Motiv taucht wiederum «explosionsartig» im 16. und 17. Jahrhundert sowie zwischen 1880 und 1950 auf⁴. HANS VREDEMAN DE VRIES zeichnete in seinem Buch «Hortorum Viridarium Formae» (Antwerpen 1583) erste zauberhafte Garten-Labyrinth. Sie werden bald in ganz Europa Mode⁵, mit den dazu gehörenden, halbversteckten

«Monstren» aller Art. Kein Zweifel also: würde man den Grunaris aus Orsini-Villa in Bomarzo freilegen, würde sich ein Labyrinth ergeben. Englisch «Maze» (Labyrinth) heißt auch «Erstaunen» = Stupore, Verwirrtwerden im Unverständlichen. Die Engländer nennen die barocke Prosa: «labyrinthische Prosa». Die Welt als Labyrinth! Am besten baut man sie — aus Kunst und Literatur — durch «konkrete» Fragmente wieder auf. PARACELUS schreibt einen «Labyrinthus medicorum», HENRY KING publizierte 1627 ein Gedicht, in dem es heißt: «The crooked labyrinth is life, it is although sin.» Doch wir nähern uns einer Klimax: 1631 veröffentlichte COMENIUS, d. i. JAN AMOS KOMENSKÝ, ein in ganz Europa berühmter tschechischer Polyhistor (1592 — 1670), ein Poem: «Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens». Dazu, so kurz wie möglich, eine Inhaltsangabe: Ein junger Mann unternimmt mit zwei Begleitern — einer heißt «Ich weiß alles», der andere «Täuschung» (also das Berechenbare und Unberechenbare) — eine Reise um die Welt. Der junge Mann trägt eine Brille, durch die er alles «anders» sehen kann. Dreht man jedoch diese Brille um, so sieht man die «wahre» Welt. Das Kleeblatt gelangt an einen Ort mit sechs Hauptstraßen. Alle führen auf ein rätselhaftes Schloß, ein Schloß des «letzten» Wissens. Aber noch ein zweites Schloß gibt es, das «Schloß des Glückes». Der «junge Mann» durchwandert alle «labyrinthischen» Straßen und alle Um-Wege. Er begegnet und beob-

achtet alle möglichen Menschen in allen erdenklichen sozialen Lagen und psychologischen Situationen, aber alles ›verkehrt‹. Schließlich wirft er die ver-kehrte Brille fort und kniet nieder vor Gott: dem absolut Un-verkehrten¹.

Wir werden später noch einmal Gelegenheit haben, wenn wir das PRAG RUDOLPHS II. und ARCEMBOLDIS schildern, an KAFKA zu denken, an seine Romane, an diese unergründlichen und letztlich nie ›klar und deutlich‹ zu ›definierenden‹ Epen des Labyrinthischen. Und nun ein anderer Kronzeuge dieser damaligen Epoche, der Spanier BALTASAR GRACIÁN. Er verfaßte einen allegorischen Roman, ›Criticón‹ oder ›Über die allgemeinen Laster der Menschen‹ erschienen zuerst 1651 – 1652. Der Held kommt in eine große Stadt, sicherlich Madrid, damals schon untergehende Metropole eines Weltstaats. GRACIÁN schildert also seine eigene Umwelt, wenn er schreibt: ›Es war ein musterhaftes Labyrinth und eine wahre Stätte des Minotaurus. Der große Platz war – geräumig – ohne Perspektive und Ebenmaß. Alle seine Tore waren falsch, und keines stand offen; Türme in Menge, mehr als in Babel, und sehr dem Winde ausgesetzt.‹ – ›Ein Babel an Wirrwarr, eine Lutetia, d. h. Paris, an Schmutz, ein Rom, was die Veränderungen, ein Palermo, was die Vulkane, ein Konstantinopel, was die Geistesumnachtung, ein London, was die Pestilenzen, und ein Algier, was die Gefangenschaften angeht.‹ – ›Verwirren wir uns nicht in diesem höfischen Labyrinth. Nichts sollst du glauben, was immer man dir sagt, nichts zugestehen, was immer man von dir fordert, nichts tun, was immer man dir gebietet.‹ – ›Glaub mir, da ist kein Wolf, kein Löwe, kein Tiger, kein Basilisk, der es dem Menschen gleich täte.‹ – ›Das ganze Weltall setzt sich aus Widersprüchen zusammen, und seine Übereinstimmung besteht aus Unstimmigkeiten.‹ – ›Die einen Zeiten stehen gegen die anderen, selbst die Gestirne führen Krieg unter sich und besiegen einander.‹ ›Die Dinge der Welt muß man sämtlich verkehrt herum betrachten, damit man sie richtig sieht.‹ Dafür gibt es bei PARMIGIANINO einen Konvexspiegel, bei COMENIUS eine Brille, bei GRACIÁN einen Wunderspiegel, der alles anscheinend Natürliche in Chimären verwandelt. Es ist dies ein Ent-täuschungsspiegel, da er die Kehrseite der täuschenden Natur-Wirklichkeit zeigt, der Welt überhaupt, denn diese ist nichts anderes als ein ›Labyrinth der Ränke, Unwahrheiten und Chimären‹.² In Nürnberg (nur zwei Beispiele aus dieser Zeit), der Heimat des hochmanieristischen Pegnesischen Blumenordens und der Wirkungsstätte des MARINO-Schülers HARSPÖRFER, entstand 1676 ein berühmter ›Irrgarten‹ bzw. ›Irr-Hain‹, auch Irrwald genannt – wie BOMARZO. DANIEL CASPAR VON LOHENSTEIN aber, der Übersetzer MARINOS und GRACIÁNS, dichtet eine ›Aufschrift eines Labyrinths‹, deren erste Verse lauten: ›Wie irrt ihr Sterblichen, die ihr den Irrbau seht / Für einen Irrgang an, der euch nur soll verführen.‹ Und er gibt einen typisch manieristischen guten Rat: ›Wer aber durch den Bau vernünftig irre geht, wird seines Heiles Weg, der Wahrheit Richtschnur finden.‹ Noch ›labyrinthischer‹ die beiden folgenden Verse: ›Denn unser toter Geist wird lebhaft und erhöht / Zu Gott erst, wenn er sieht sein scheinbar Nichts verschwinden.‹ Was aber ist Gott? ›Ein Wesen sonder Ende.‹

Schließlich noch einige Beispiele aus der modernen Literatur. Der spanische Dichter JUAN RAMÓN JIMENEZ veröffentlichte 1910 eine Gedichtsammlung mit dem Titel: ›Labirinto. In einem Gedicht GARCÍA LORCAS heißt es: ›Konfuses Labyrinth / Schwarze Sterne / Meine Illusion bricht entzwei / Fast wie Verfallenes.‹ Von JORGE LUIS BORGÉS erschienen (in französischer Übersetzung) ›Labyrinthes‹, Erzählungen, die sich technisch höchst labyrinthisch entwickeln.³ Darin heißt es: ›Unerträglich träumte ich von einem sauberen, kleinen Labyrinth, in dessen Mittelpunkt eine Amphora stand, die meine Hände fast berührten, die meine Augen sahen, aber die Umwege waren so kompliziert, so verwirrend, daß mir klar wurde: eher würde ich sterben als je dorthin gelangen.‹ Der ›Held‹ steht vor einem Labyrinth: ›Ich weiß nicht, um wieviel Zimmer es sich handelt; mein Unglück und meine Angst vervielfältigen sie dauernd.‹ In der Heimat des in geistiger Verstortheit endenden GÓNGORA mußte das Labyrinth-Motiv so ›halluzinatorisch‹ bleiben. Doch auch im Heimatland der ›Preziösen‹, in Frankreich, finden wir damals wie heute, das Motiv ebenso oft. Nur wenige Beispiele, zuerst ein ›kurioses‹. Die Preziösen umschrieben das Verbum ›kämhen‹ mit der Hyperbel: ›délabyrinthiser les cheveux‹. In einem Gedicht PAUL ELUARDS, die-

ses ›preziösesten‹ unter allen französischen Surrealisten, finden wir: ›Schwarzes Licht (GARCÍAS ›schwarze Sterne‹ und GÓNGORAS ›roter Schnee‹) alter Brand / Mit den in einem Labyrinth verlorenen Haaren‹, während HENRI MICHAUX (geb. 1899), der Verfasser eines langen Gedichts ›Enigmes‹, überzeugt ist, man werde ›im Labvrinth den geraden Weg finden.‹ Und unmittelbar bezogen auf das Baum-Flechtwerk-Labyrinth LEONARDO'S der Vers in dem Gedicht JEAN COCTEAU'S ›Plain Chant‹: ›Unser Liebes-Flecht-Werk gleicht Zeichen, die sich auf einem Baume überkreuzen.‹ Ein neuer deutscher Lyriker, JOHANNES POETHEN, stellt in seinen Gedichten ›Risse des Himmels‹ fest: ›Jenseits der Sandlabyrinth / Wirst Du mit Krügen schlafen / In denen nicht Asche nistet.‹ RENÉ CHAR aber meint in seinen ›Blättern des Hypnos‹: ›Der Mensch lehnt sich dagegen auf, seine Labyrinth zu verlassen. Der vieltausendjährige Mythos zwingt ihn zum Bleiben.‹ Echt visionär, in einem genialen Beziehungswahn, hämmert geradezu, in einem Figuren-Gedicht (graphische Umrisse einer Sanduhr), DYLAN THOMAS Bezüge der manieristischen ›Welt des Labyrinth‹ fest, und man braucht diesen Text nun nicht zu übersetzen:

›And we have come
to know all
Places
Ways
Mazes
Passages
Quarters and graves
Of the endless fall.‹

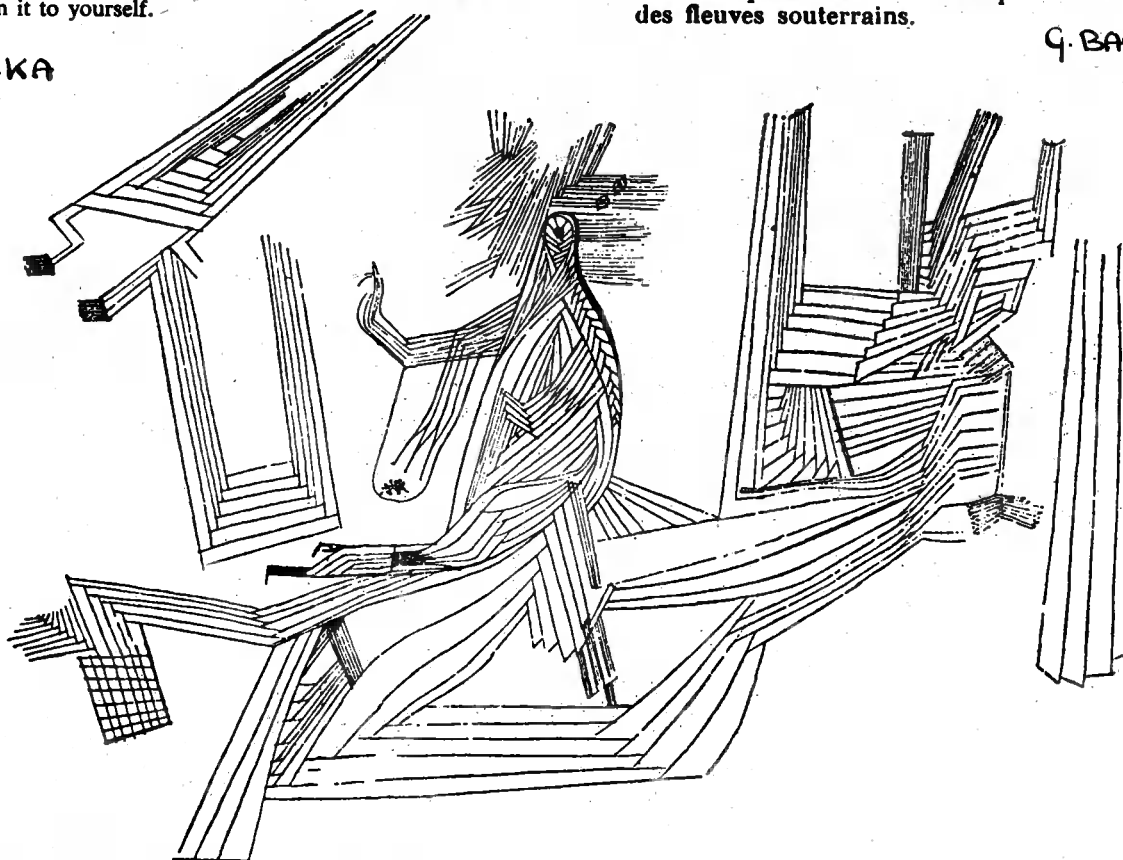


¹ TESAURO berichtet von einem Labyrinth-Gesellschaftsspiel, das damals in großer Mode war. Es hieß ›das Labyrinth des ARIOST‹. Das Spiel hatte symbolische Orte und Figuren, so u. a. die ›Grotte des Merlin‹, die ›Burg des Atlas‹ usw. Literarische Vorlage ist der ›Heilige Wald‹ im ›Orlando Furioso‹ von ARIOST. (Letzte Fassung 1532). Der ›Heilige Wald‹ galt also als labyrinthisch.

1. An Imperial Message

The Emperor, so it runs, has sent a message to you, the humble subject, the insignificant shadow cowering in the remotest distance before the imperial sun; the Emperor from his deathbed has sent a message to you alone. He has commanded the messenger to kneel down by the bed, and has whispered the message to him; so much store did he lay on it that he ordered the messenger to whisper it back into his ear again. Then by a nod of the head he has confirmed that it is right. Yes, before the assembled spectators of his death—all the obstructing walls have been broken down, and on the spacious and loftily-mounting open staircases stand in a ring the great princes of the Empire—before all these he has delivered his message. The messenger immediately sets out on his journey; a powerful, an indefatigable man; now pushing with his right arm, now with his left, he cleaves a way for himself through the throng; if he encounters resistance he points to his breast, where the symbol of the sun glitters; the way, too, is made easier for him than it would be for any other man. But the multitudes are so vast; their numbers have no end. If he could reach the open fields how fast he would fly, and soon doubtless you would hear the welcome hammering of his fists on your door. But instead how vainly does he wear out his strength; still he is only making his way through the chambers of the innermost palace; never will he get to the end of them; and if he succeeded in that nothing would be gained; he must fight his way next down the stairs; and if he succeeded in that nothing would be gained; the courts would still have to be crossed; and after the courts the second outer palace; and once more stairs and courts; and once more another palace; and so on for thousands of years; and if at last he should burst through the outermost gate—but never, never can that happen—the imperial capital would lie before him, the center of the world, crammed to bursting with its own refuse. Nobody could fight his way through here, least of all one with a message from a dead man.—But you sit at your window when evening falls and dream it to yourself.

F. KAFKA



407

PAUL KLEE: Die scene mit der Laufenden (1925)

"Labyrinthe"

Il y a une très grande différence entre le rêve du mur qui barre la route et le rêve du labyrinthe où se présente toujours une fissure : la fissure est le début du rêve labyrinthique. La fissure est étroite, mais le rêveur s'y glisse. On peut même dire que dans le rêve toute fissure est une séduction de glissement, toute fissure est une sollicitation pour un rêve de labyrinthe. Dans la pratique du rêve éveillé, Robert Desoille demande souvent au rêveur de se glisser dans une fente étroite, dans un étroit intervalle entre deux murs de basalte. C'est en effet une image active, une image onirique naturelle. Le rêve ne formule pas une claire dialectique en disant : il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, car le rêve de labyrinthe est en somme une suite de portes entr'ouvertes. Cette possibilité de se glisser tout entier dans la moindre fente est une nouvelle application des lois du rêve qui acceptent le changement de dimensions des objets. Norbert Casteret décrit la technique de patience et de calme par laquelle l'explorateur des cavernes arrive à se glisser dans de bien étroites chaudières. La lenteur est alors, dans cet exercice réel, une nécessité; le conseil de lenteur de Casteret revient donc à une sorte de psychanalyse des angoisses archaïques du labyrinthe. Le rêve connaît d'instinct cette lenteur. Il n'y a pas de rêve labyrinthique rapide. Le labyrinthe est un phénomène psychique de la viscosité. Il est la conscience d'une pâte douloureuse qui s'étire en soupirant.

Parfois, cependant, la matière qui rêve en nous est plus fluide, moins serrée, moins opprimée, plus heureuse. Il est des labyrinthes où le rêveur ne travaille plus, où il n'est plus animé de la volonté de s'étirer. Par exemple, le rêveur est simplement emporté par des fleuves souterrains.

G. BACHELARD



408

Ces fleuves ont les mêmes contradictions dynamiques que le rêve du labyrinthe. Ils ne coulent pas avec régularité, ils ont des rapides et des méandres. Ils sont fougueux et repliés, car tout mouvement *souterrain* est courbe et difficile. Mais comme le rêveur est *emporté*, comme il s'abandonne sans volonté, ces rêves de fleuves souterrains laissent moins de traces; on n'en trouve que de pauvres récits. Ils ne donnent pas cette expérience d'angoisse primitive qui marque un rêveur circulant la nuit dans d'étroits défilés. Il faut un grand poète comme Blake pour voir ces courants souterrains, sous-marins.^{1^{er}}

Nous verrons, tandis qu'au-dessus de nous
Rugiront et tourbillonneront les vagues,
Un plafond d'ambre,
Un pavé de perle.

En résumé, le labyrinthe est une *souffrance première*, une souffrance de l'enfance. Est-ce un traumatisme de la naissance? Est-ce au contraire, comme nous le croyons, une des plus nettes traces d'un archaïsme psychique?



"Twopence each", the huckster said. "Four for sixpence".

"Tattered pages. *The Irish Beekeeper. Life and Miracles of the Curé of Ars. Pocket Guide to Killarney.*

"I might find here one of my pawned schoolprizes. *Stephano Dedalo, alumno optimo, palman ferenti.*

"Father Conmee, having read his little hours, walked through the hamlet of Donneycarney, murmuring vespers.

"Binding too good probably, what is this? Eight and ninth book of Moses. Secret of all secrets. Seal of King David. Thumbed pages: read and read. Who has passed here before me? ... How to win a woman's love. For me this. Say the following talisman

three times with hands folded:

"Se el yilo nebrakada feminum! Amor me solo! Sanktus! Amen.

"Who wrote this? Charms and invocations of the most blessed abbot Peter Salanka to all true believers divulged. As good as any other abbot's charms, as mumbling Joachim's. Down, baldynoddle or we'll wool your wool.

"What are you doing here, Stephen?"

"Dilly's high shoulders and shabby dress.

"Shut the book quick. Don't let see.

"What are you doing?" Stephen said.

"A Stuart face of nonesuch Charles lank locks falling at its sides. It glowed as she crouched feeding the fire with broken boots. I told her of Paris. Late lieabed under a quilt of old overcoats, fingering a pinchbeck bracelet, Dan Kelly's token.

Nebrakada Feminum.

"What have you there?" Stephen asked.

"I bought it from the other cart for a penny", Dilly said, laughing nervously. "Is it any god?"

"My eyes they say she has. Do others see me so? Quick, far and daring. Shadow of my mind.

"He took the coverless book from her hand. Chardenal's French Primer.

"What did you buy that for?" he asked. "To learn French?"

"She nodded, reddening and closing thight her lips.

"Show no surprise. Quite natural.

"Here", Stephen said. It's all right. Mind Maggy doesn't pawn it on you. I suppose all my books are gone".

"Some", Dilly said. "We had to".

"She is drowning. Agenbite, Save her. Agenbite. All against us. "She will drown me with her, eyes and hair. Lank coils of saweed hair around me, my heart, my soul. Salt green death.

"We.

"Agenbite of inwit. Inwit's agenbite.

"Misery! Misery!"

A Seeker of Labyrinths

by

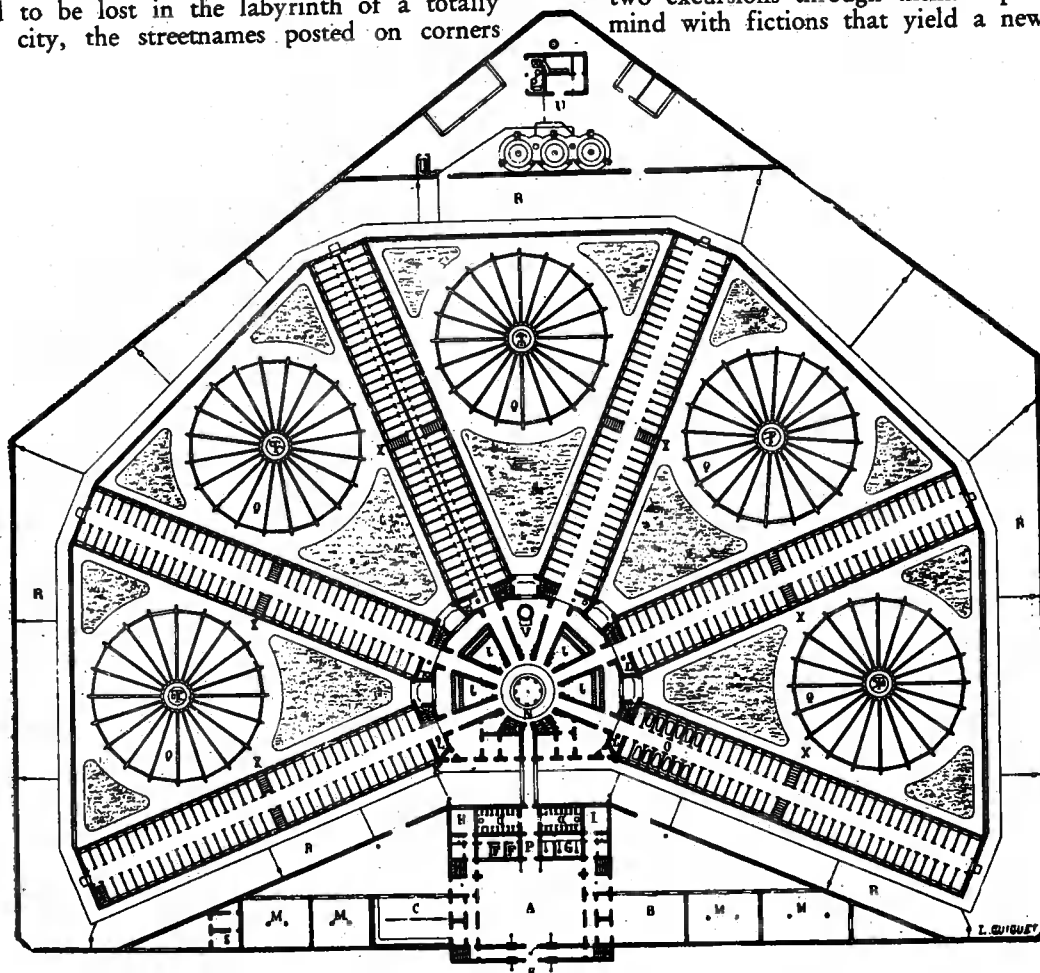
Edward Mazman

She is talking. I am sitting before her pretending to listen deferentially. I am aware only that she is using long ambulatory sentences, interspersed now and again with a curt phrase or a momentary pause for the intake of air. It is pleasing just to listen to the sounds she makes. Meaning will come all too-soon, I fear. It always does. I am a desperate man. In an age when all seek to be understood, I seem to be the only one trying to avoid just that. The last thing I desire is to be understood. The moment someone says he understands me, I retort with something like, "My ambition is to kill the Atlantic Ocean with a kitchen knife," or I may insist that I be allowed to eat my soup with a straw, or for one month I will sit with my back always to the moon. Usually, however, nothing avails -- I am "understood" despite all my efforts not to be so defined, so circumscribed -- and I am compelled to flee.

I am, therefore, a much-travelled man. I have been to most of the great cities of the world. Ah, how wonderful to be lost in the labyrinth of a totally unfamiliar city, the streetnames posted on corners

an incomprehensible jumble, the talk of the inhabitants a mere gribberish, known by no one, in no danger of being understood! But always someone steps forward to "assist me" -- a sweet young girl who takes my arm and guides me about, or an amiable old man, who hands me a map of the city. As I lack the temerity to push the girl away from me before she ensnares my arm or to tear the map to shreds as soon as it is thrust into my hands, I meekly walk along with her and hope to hear nothing or, failing that, hope to forget whatever I may hear, or I lean over the map with feigned interest as an arthritic finger indicates the important sites. And though I try not to hear or see, my mind will catch the name of a street here and note that it runs from the harbour to the center, that it is intersected by such a street there and by such another just north or south, until, rapidly and inexorably, the whereto of the city's streets become known to me, their names posted on corners dishearteningly intelligible. This labyrinth a shambles, I would move on.

I am older now, wiser perhaps, more sedentary at least, and my favorite labyrinths are found in books, in paintings, and in music. Labyrinthian systems of thought -- Marxian, Darwinian, Spenglerian -- somehow fail to make me wish to make more than one or two excursions through them. I prefer to defy my mind with fictions that yield a new meaning with



410

Plan de la prison cellulaire de Mazas.

A, cour de l'administration ; B, cuisine ; C, corps de garde ; D, salles provisoires de dépôt ; E, entrée ; F, salle des fouilleuses ; G, greffe ; H, panneterie ; I, cabinet du directeur ; J, parloirs ; K, descente du passage des vivres ; L, passage dans l'extérieur des voûtes pour les chariots de vivres ; M, magasins ; N, salle et bureau du surveillant ; O, cellules des baigns ; P, passage du greffe ; Q, préaux cellulaires des prisonniers ; R, chemins de ronde ; S, salle des morts ; T, centre des préaux et demeure du gardien ; U, usine à gaz ; V, cheminée de ventilation ; X, escaliers des préaux cellulaires, ils y descendent un à un et sont dirigés du centre I dans chaque petite cour.

every reading; with paintings that can dash me against the far wall or draw me gently into them or alternately do both; and with, what I consider leads to the most subterranean and most involved all labyrinths, music. But even as I look at a painting, or try to follow the various threads, singly and in their totality, of a musical composition, my mind is busily storing as much as it can in its memory corner so that on each subsequent experience of that painting or that music it will become more familiar to me, less labyrinthian. In time I may come to cherish these works more than all others, but I will nevertheless be in constant search of some new and unknown experience in sight or in sound.

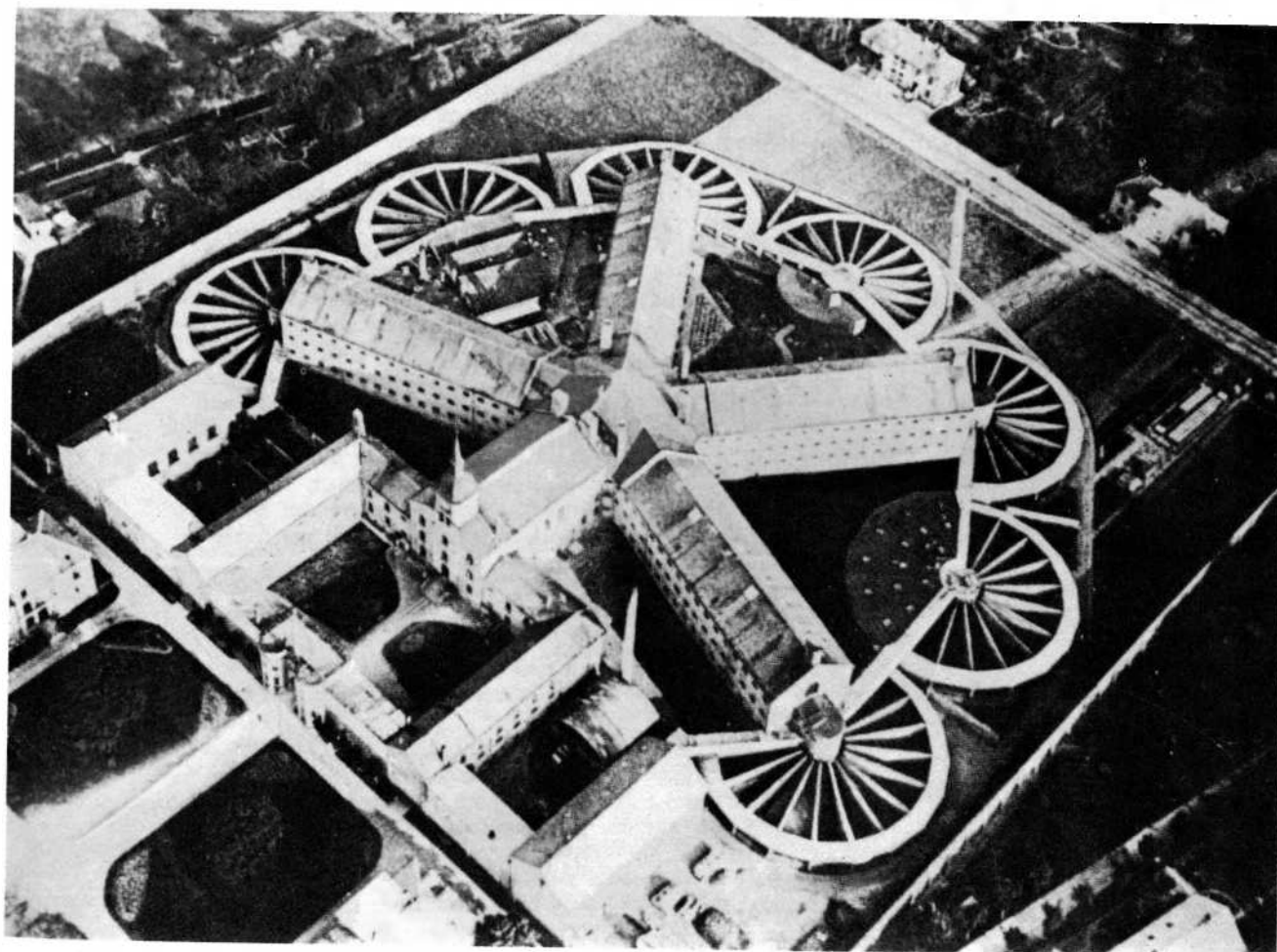
For a time I tried to punish my mind with alcohol, drugs, and harmless weeds, but with no success -- my body was less capable of withstanding the arduous journey through the mazes of these intoxicants than was my mind. The afterpains it suffered more than offset any ephemeral victory it may have enjoyed over its opponent. Dreams, I discovered later, did a far better job of chastening the mind than any conscious effort on my part. Occurring in the mind, they yet were capable of surprising it, frightening it, making it cower. But I never looked too long at my dreams nor too deep into the labyrinth of myself. I have as little desire to understand myself as I have for others to understand me.

All the labyrinths I have been in! And all either man-made or occurring in the mind! Not a single natural one -- a cave, say, or a grotto. Why? Well, as far as I am concerned, natural labyrinths are located in such inconvenient places, distant from cities and warm rooms and comfortable chairs.

She is still talking. My eyes are centered on her mouth. It has become the most important and animate object in this room. It seems to be growing, nibbling away at the space around it, gobbling tables and chairs and lamps, devouring the walls, the floor, the ceiling. There's nothing left but it, that mouth, seemingly closing over me now, drawing me into it.

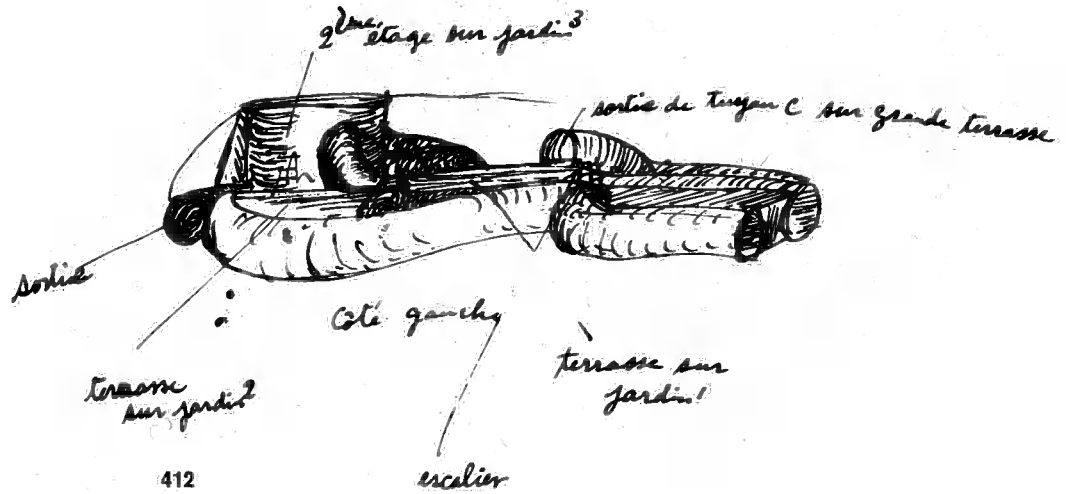
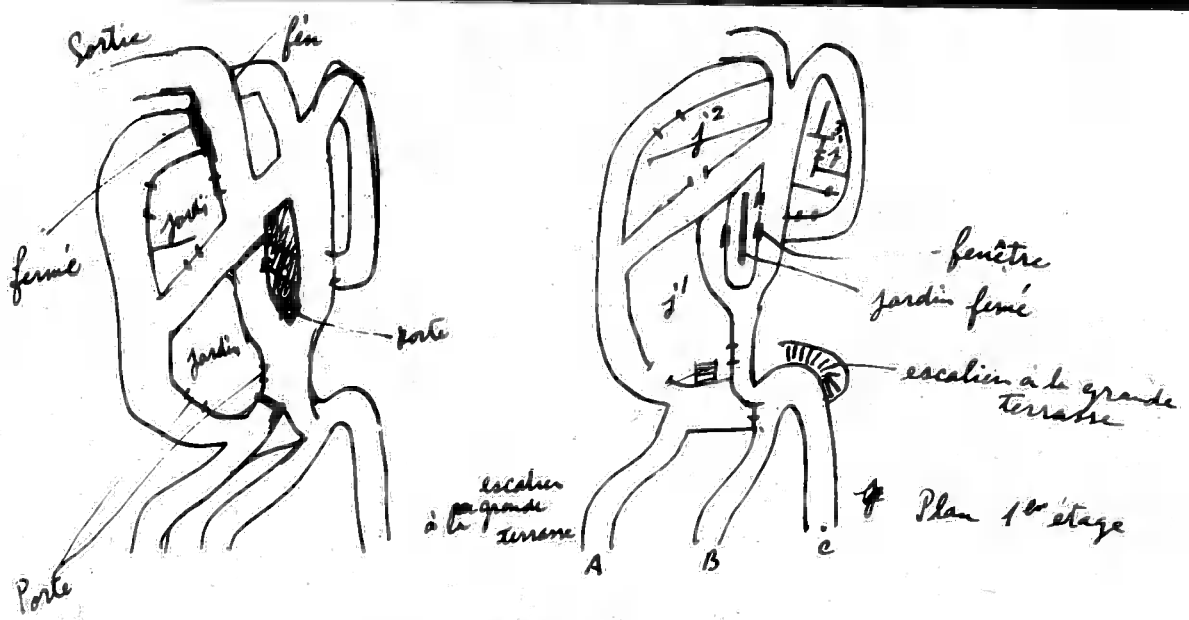
Whee! I'm chuting down the back of her wet tongue into her throat. Down, down, I fall, landing with a splash knee-deep in her digestive juices. In a moment I may be dissolved, my elements transported to various parts of her, to contribute an extra lilt to her breasts, an additional spark to her wit.

"I love you," I hear her say. "I love you because I see so much in you." The bitch is regurgitating me. "I love you because I understand you so well." There, she spits me out of her mouth and back into my chair. "You don't understand me all that well," I say, instinctively measuring the distance from my chair to the door.

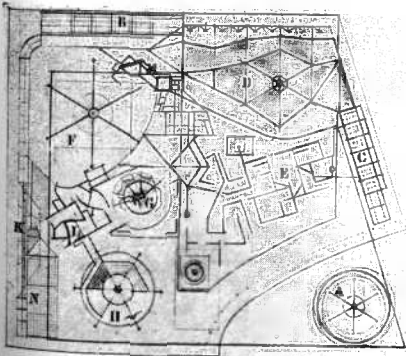


"Yes, I do, dear. You're so . . . so . . . understandable."
Suddenly naked, she is lying atop the bed, her arms held invitingly out to me.
"Would you love and understand me if I didn't come to you now?" I ask.

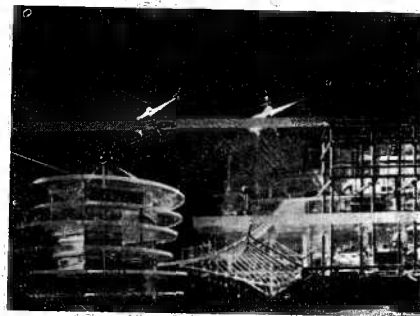
"Yes, of course I would."
"If I got up and walked out?"
"Yes, even then."
"If I leered lasciviously through the window at you?"
"Yes, I would understand that you wanted to do that."
"But what if I did it without wanting to?"
"Then I would be led to believe that you were doing it to make me think I understood you the less."
Since nothing I do can shake her conviction that she understands me, I lie next to her and languorously apply my lips to hers, but she hurries them to her nipples, and even before they are settled there, she has managed to insinuate her dewy chasm about my sturdiness. I have been given no time to ruminate to enter the labyrinth of flesh fantasy. And to my added dismay, on my first ineffectual thrust I touch bottom. Certainly no labyrinth this, far too confining. As I go through the expected motions, I recall suddenly what a close friend had once confided to me:
"I always avoid, if I can, the vagina. It's the opening below I am solely interested in. There's fantasy there, and profundity, and depth. Just imagine, my boy, how far that channel extends, all the twists and turns it takes through coiled bowels, the organs and receptacles it journeys through on its way up and up to that other opening, the mouth. A hole open at both ends, there's adventure there! Yes, whenever I am so engaged with a woman I imagine I am journeying up the Amazon. You know, certainly, that my greatest ambition is to someday explore the Amazon."
Well, I am not going up the Amazon now, that's for sure. She has hold of me by my centerpiece and isn't letting go. In fact, each thrust finds me deeper immersed in her. First my genitals are entirely absorbed, then my abdomen, and now my hips. My god, I'm being folded back like a stick of chewing gum, the back of my head about to touch my heels, to feed that great dark maw! This is remarkable! Amazonian! Labyrinthian! Frantically, I throw last minute kisses at my diminishing reflection in the mirror, but as I do so, there is a great convulsion where our bodies are joined, and in a moment I find my masticated self expectorated.
"Darling," she says, trying to recover her breath. "Oh, darling . . . It was so heartening the way you shook so at the end."
"I was waving goodbye to myself in the mirror."
"What! You mean you weren't even thinking of me!"
"I guess not."
"I see I was wrong about you, after all. I'll never in the world be able to understand you."
"That's what I've been trying to tell you."
"But I love you, just the same. Will you stay with me?"
"Sure, why not."
As I lie back in contentment, she folds me neatly and, opening her dresser drawer, lays me gently down between her dildo and her vibrator.



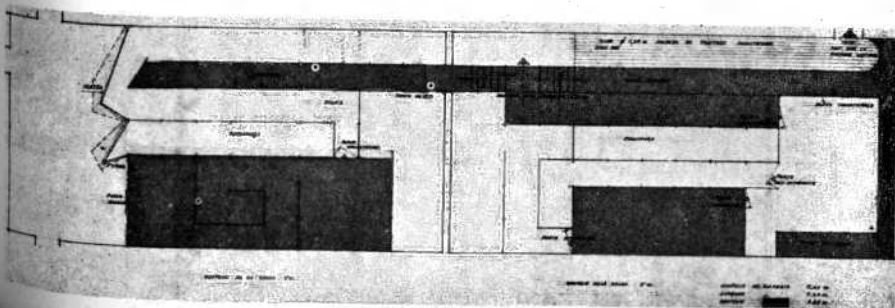
413



414



416



415



161

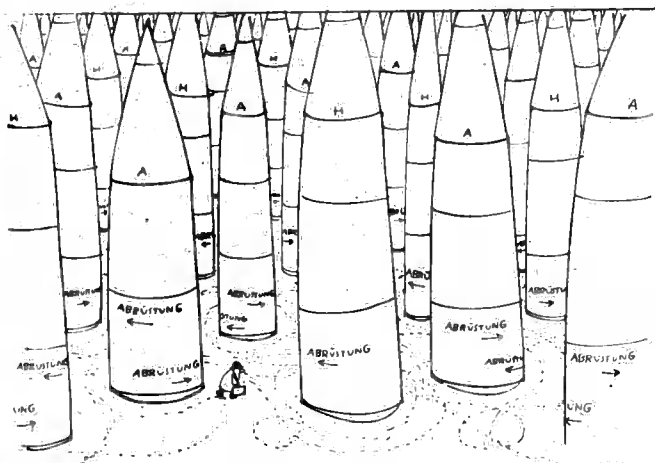


417

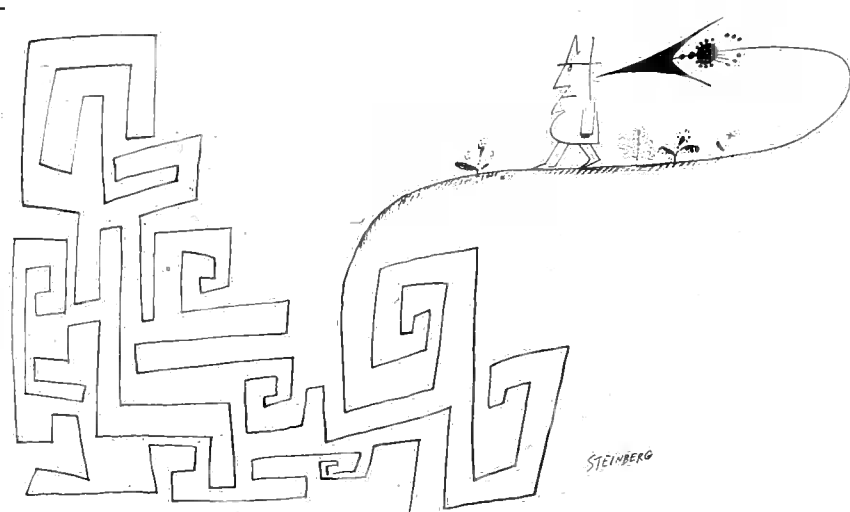


418

419

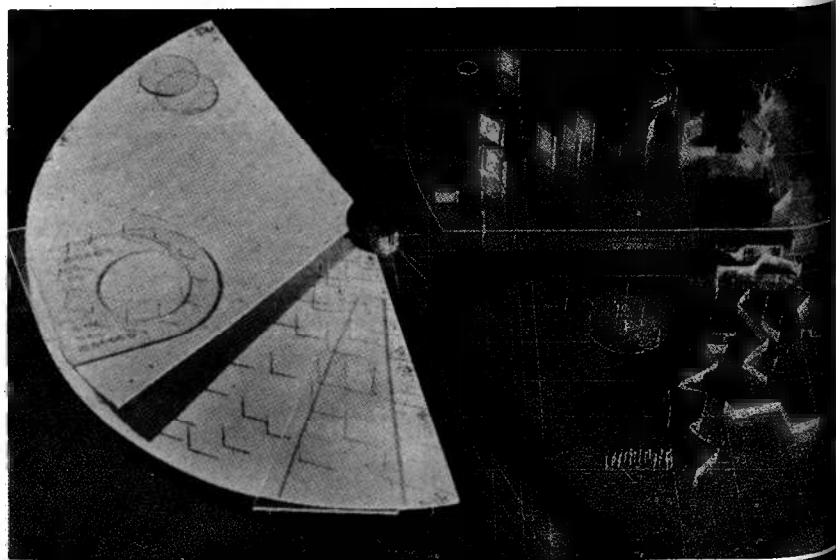
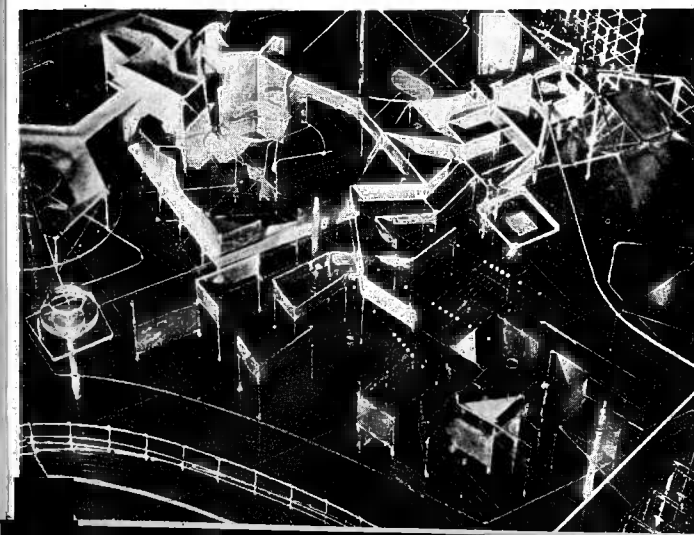


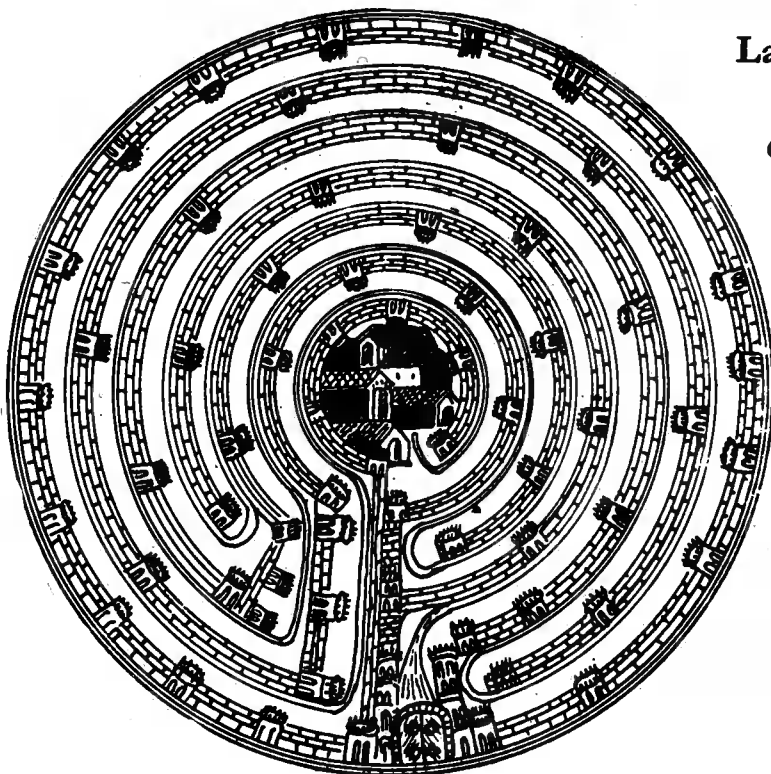
420



STEINBERG

422





Labyrinth Project

by

Gordon Fazakerley

423

We all want Christmas ... which is as good an example as can be given to illustrate the necessity of cultus. The labyrinth project is designed not exclusively as a feeding of the cults necessity, but also as a way of getting rid of the world of the forgeries, "the churches, the Temples, etc". The labyrinth is the Human-condition, it is also the estate of man, so what better direction to take towards Utopia in a Global sense, than by the construction in every Town and City of a Labyrinth. With the completion of the labyrinth program the whole machinery of Cultus manipulation by religions, politics and States can be destroyed but Cultus will remain. The necessity of the Labyrinth Program cannot be more urgent, than it is today, for as the machinery of the modern State propels us towards the ultimate in authority, which will be the corrupting of the whole mass that shall exceed private resources of wealth.

The idea of the Proletariat as the moral regenerators, has filled the society with revulsion. The Bourgeoisie would not tolerate the existence of a body of people who endangered their mediocrity. The Bourgeoisie then drew themselves over the proletariat, creating themselves, the Bourgeoisie, into an Ocean, an Ocean of Shit, that suffocated all that was not filled with their mystic vision of mediocrity. A vision that fills me with revulsion. The last Proletarian is the Artist, and he stands alone, even the traditional Bohemian life around the Artist is gone. The Labyrinth project has been designed to create in this negative situation a positive step towards an orientated milieu.

In discussions with friends we have often talked of the failure of the revolution of the left, and the stealing of the revolution of the left by the rightwing. But the idea of a new left, which is left of the left a new Bolshevism, is a sentimental rivalist mentality, which by its fragmental nature can only create quasi bible kind sect or at most quasi bible-kind-belts. The left of the left proclaim that "all that is against the society is good", but they fail to recognize, that for example, a Teddy-boy who reacts, is reacting against having nothing or not knowing what to react against. A

424



reaction is better than no reaction. But after he has reacted he literally returns to the society, and the Ocean of Shit swells with a new member. But of course not all of that which the left of left have attacked will I criticise, there is very much good, and I stand in agreement for example, with their attack on the Mathieu mentality in the Art. For it was Mathieu that gave direction to the Bourgeoisie program, to draw the Artist into their Ocean of Shit.

The result of the program can be seen in the "happenings" where the art has been cleaned up, and is mahler-frei, Artist-free.

The Labyrinth as a prelude or Utopia, is by its very nature "chaos and cultus" perhaps just that very mixture which shall destroy the congealed and established and the multi-exceptance of it. It can be the first positive blow struck at the paranoiac apparatus of the survival mentality of the political machinery. (Survival, is the new whip, of the political-machine). To be sure, the schizophrenic machinery of the modern state, the machinery that rules now without the control of man, making a Statist paradise of Fragments, can be stopped. For we are each a labyrinth unto ourselves as indeed Humanity is a Labyrinth.

The program is faced with dangers, which are mostly distortions and crap, for the labyrinth is nothing new. The recent tragedy of pop art which was a distortion of the popular arts and their importance by the right-wing public-relation apparatus of the Global Academician of such Bourgeoisie organs as Art International, Cimaize, etc. will perhaps remind you. Events such as the Stedelyk Museum labyrinth which was just crap, also the capitalists who have taken over where Hitler did not complete, with supermarkets. To be sure, in behalf of the society the Capitalists takes and uses, then passes on to the machinery of the modern State to fragmentize and kill. In my life time the existentialism has been killed, the jazz has been killed, and the popular arts are in the process, by the kunst-art-industry with its pop-art, which is the first popular art that was ever signed.

The intention of the labyrinth is, to act as an anti-bible. For it was with the Bible that man first surrendered his Will, surrendering his Will to a book of words. With the labyrinth it is hoped to reverse this tyrannical situation and give man his will back again.

A few notes on the program.

A labyrinth to be built to every 10,000 people in cities and towns.

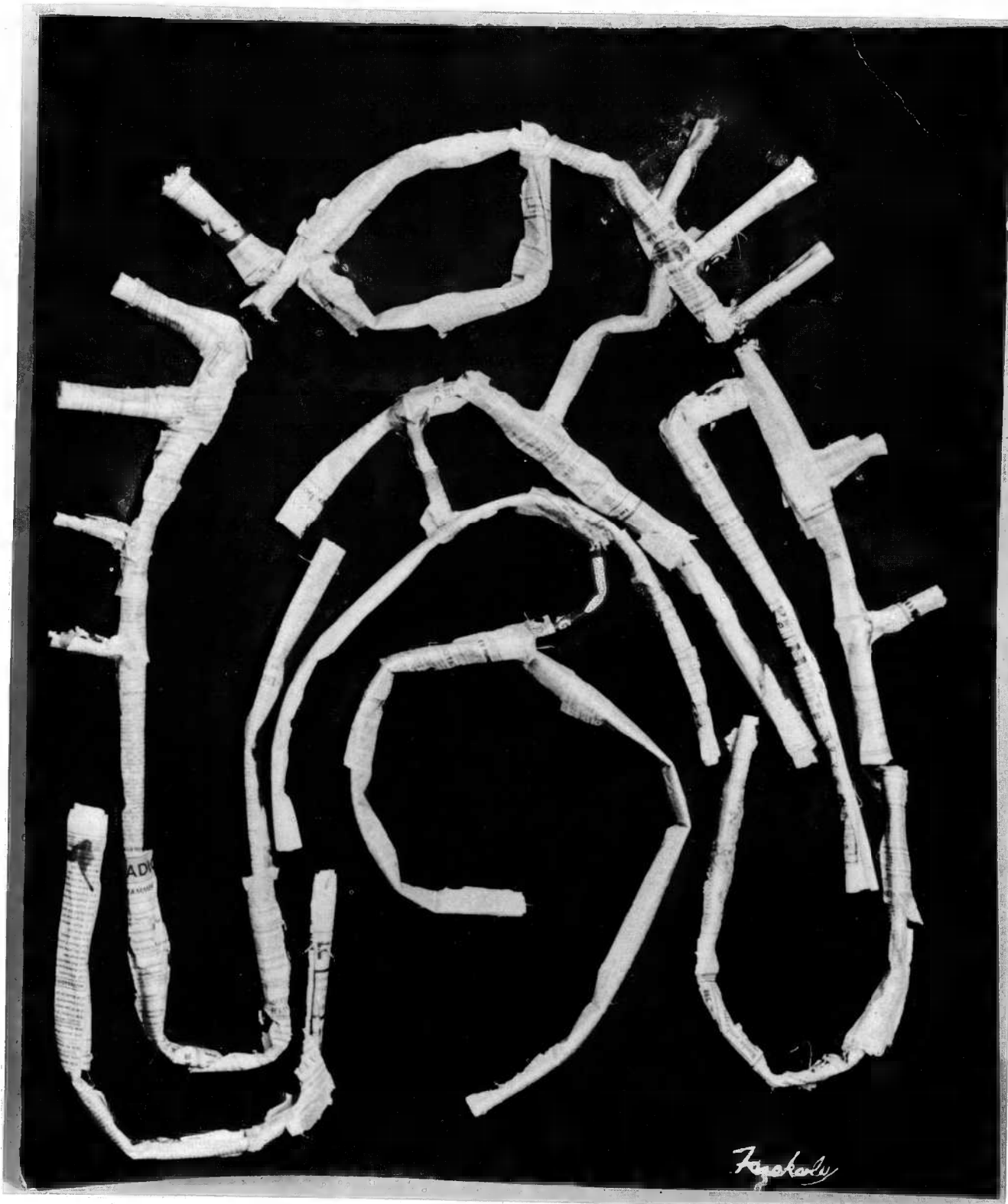
To be sited at first on all possible future sites of community centres, as the labyrinths establish, it can then move in to the old centres.

Of course if Roman-Catholics carry on not using french-letters, the populations of these areas will make it so that they are one great labyrinth and the churches will be lost behind the corners.

China, as the population stands will end up as one great labyrinth.

^{1/} The magazines I mention here seem to have a complex against the Poets who worked with and popularise the Painters work. The Painter is now expected to exchange the Poet for a public relations officer, how decadent can it get? In this society the only way a Poet can exist as a Poet is with the Painter. The Poet is real, even if the society cannot give a poem a money value on the stockmarket. The poet and painter have one thing in common, that no public relations officers can dispel, each can take his penis out and make art with it. And what critics on the face of the earth would dare to expose themselves, and let their penis speak.





425

To our English Admirers.

We don't doubt that a consumer version of the Labyrinth will appear in the near future in "LIVING ARTS", the English Peripheral Documentary magazine. We suggest that "LIVING ARTS", the French magazine "PLANETE" and the German establishment magazine "DAS LABYRINTH" amalgamate and Spirallike get lost in the Rat Race.

BRIEF AUS ZAGREB

Dieser Brief des Komponisten Peter Schat ist an Lodewijk de Boer gerichtet, mit dem er während eines Jahres an einer »Oper« arbeitet, die den Titel »Labyrinth« erhält. Gerard van den Eerenbeem wird das Bühnenbild malen und Albert Seelen den Film zu diesem Werk herstellen.

Heute überfällt mich endlich wieder einmal diese phantastische Ziellosigkeit, also ob ich deswegen ausgerechnet nach Zagreb gehen und ein bisschen durch die warmen Strassen schlendern müsste. Als ob ich nicht ein Zielbewusster Mensch wäre, der alle Konzerte und Opern dieses Biennale für neue Musik hören und sehen müsste, bis es ihm vergeht. Auf dem Marschall Tito Platz fällt mir plötzlich die von einem Schulkind gegebene Definition eines Skeletts ein: ein Skelett ist jemand, der sich seines Äusseren entledigt hat und sein Inneres zeigt.

Man müsste einen Computer einmal eine Vorlesung über Psychiatrie halten lassen. Er würde von diesem Grundgedanken ausgehen, damit kannst Du rechnen (rechne mal nach).

Was bedeutet das alles?

Wenn jemand da ohne irgend eine Tendenz in der Sonne sitzt. Eine Hand erhebt, um nichtmal eine Fliege zu verjagen.

Ich fühle mich völlig ich. Er ist er. Ohne Vorder- oder Hintergrund, ich. Ein Loch im Raum, würde Ginoor sagen. Jemand anders geht schräg über den Platz, senkrecht ein Baum. Alles, was nichts zur Sache tut, die Ideologie bla-bla, der Lehm auf meiner Haut ist trocken, bricht in Stücken ab. Jetzt tut auf einmal alles etwas zur Sache. Ein Mann stösst mit dem Fuss ein Steinchen über den Asphalt. Hat keine Verkündigung an irgend jemanden (der Jünger hat eine Verkündigung wie einen verschossenen Trainingsanzug an).

Was ist eigentlich eine moderne Oper? (Die Ilica, die Hauptstrasse. Die ausgehende und einkehrende Welt).

Tendenzlose Musik machen (ohne Tonalität) war einst Weberns Idee und ist schon lange unsere Anschauung. Ein Ton ist ein Ton ist ein Ton ist ein Ton. Und Webern dazwischen.

Ach Gott, wie liebe ich diesen Mann, diese Musik. Hans Henkemans und andere Nach-Pijperianer (Nachpfeifer) finden das keine Musik, sie finden es mehr »Sonik«. Ach ach, diese perfide Anständigkeit in den »hard feelings« solcher Herren. Müssen wir nun Webern und seine Nachfolger verteidigen? Gegen jemanden, der zur Beruhigung der »Handelsblad« – Bürger öffentlich und auf diese abgenutzte, dumm-gescheite Art zu verstehen gibt, dass er diese Musik nicht mag? Muss ich jemanden sagen, wo und wie (Das Referat) und wann (abends nach acht) er etwas lieben muss? Ich glaube nicht. Ich liebe ganz einfach das, was sie »Sonik« nennen, und mein Zwerchfell weiss es immer noch eher als mein Sprachzentrum, mein Sprachfehler.

Sollte ich Dir erzählen, was eine moderne Oper ist, wenn Du's nicht schon lange »wusstest«? Jemand, der es »irgendwo« schon weiss, ist ein Mitschuldiger, für den schreibe ich. Die andern sind die andern (nicht die Hölle).

(Die zahllosen alten Strassenbahnen auf dem Platz der Republik – ein Junge, der hinten drauf ganz umsonst mitfährt).

Gestern hörte ich The Flood, Strawinskys neue Oper, dann »Der Gefangene« von Dallapiccola. Davor Brittens Midsummernight's-dream, Bergs Wozzeck und Lulu. Prokofieff...

Sind das moderne Opern? Sei beruhigt, ich bespreche sie nicht, ich bin kein Kritiker, ebensowenig ein Kulturtourist. Aber moderne Opern sind das beileibe nicht.

Wenn es schon seit Webern tendenzlose Musik gibt, gibt es noch kein tendenzloses Theater? Ohne etwas verkünden zu wollen, ohne Absicht? Ann Halprins Dancers Workshop gab hier zwei Vorstellungen. Wenn Du die gesehen hättest! Kein »Ballett«, keine Stillisierung (schon immer das erforderliche Mittel, um eine Tendenz einzukleiden), kein Hintergrund-des-Verfassers. Nur phantastische Situationen, Theatersituationen: Tänzer bewegen sich im Raum, fühlen den Raum, die Zeit in ihren Gliedern. Schrecklich direkte, zweideutige Momente. Ich fühlte alle meine Muskeln in die Tänzer involved, oder was sage ich jetzt eigentlich. Ich kann Dir's nicht beschreiben, ich wüsste nicht, wie mir geschah. Bei der zweiten Vorstellung (desselben Stücks) empfand ich mehr Kritik, kam ich wieder ein wenig mit dem Kopf über Wasser. Auch bei dieser Theaterform sind ganz deutlich Kriterien wirksam, auch wenn Aussenstehende nein schreien.

Die Bindung an einen »Hintergrund« ist genau so kriterienbildend wie beim traditionellen Theater die Bindung an einen definierten Hintergrund. (Damit vergleichbar: die Bindung des Klanges an tonale – eindimensionale, tendenzlose – Kriterien in der traditionellen Musik und seit Webern die Bindung des

Klages an anti-tonale, nicht-tendenzlose, multi-dimensionale, um nicht zu sagen labyrinthische Kriterien).

Jemand, der das nicht fühlt, die Leute, die polemisch sagen, dass seit Webern »alles erlaubt« ist, sind als Musikjournalisten für »Mens en Melodie« geboren.

Die ganze Vorstellung von Ann Halprin war eine Art pan-erotisches Erlebnis, ohne dass auch nur eine einzige manifest-erotische oder genitale Anspielung darin vorkam.

Wilhelm Reich hätte sofort einen Saal voller Orgon-Energie gesehen, der grosse Seher! Später fiel mir ein, dass die Erotik im traditionellen Theater (nimm diese Allgemeinheit selbstredend cum multibus granis salis) den Zuschauer eigentlich zu einer Art Voyeur macht – dagegen ist natürlich gar nichts einzuwenden. Es ist nur viel begrenzter als das, was Ann Halprin zustandebringt, die Projectierung des Verfassers amputiert notwendigerweise verschiedene andere Möglichkeiten des Spielers und des Zuschauers. Bla bla.

(Ein Tiger-moth fliegt über die Stadt. Dreckige Flugzeuge. Ich lege rasch Mottenkugeln auf meinen Kopf).

Ich muss oft an unsere Oper denken, an das Labyrinth. Bist Du mit dem Text für M. schon fertig? Gestern Abend nach »The Flood« hatte ich ein langes Gespräch mit John Cage. Er ist wieder das enfant terrible des Musikfestes. Er hielt einen Vortrag: auf einem grossen Podium drei Tonbandgeräte und ein Tisch, an dem der Priester dieser Séance mit Stoppuhr sitzt. Er fängt an. Sagt ein paar gescheite Dinge. Das Rituelle seines Betragens, seiner Stimme kann ich nicht gut leiden. Ehe er ans erste Tonbandgerät geht, sagt er: Let us say yes to our presence in chaos! Lässt das Band laufen, ein Vortrag von John Cage ist zu hören. Geht wieder zum Tisch zurück und setzt gleichzeitig seinem eigenen Vortrag fort. Es entsteht schon ein wenig Chaos im Saal. Stoppuhr. Zweites Tonband, kurz darauf das dritte. Auf allen ein Vortrag von John Cage. Ein Vortragsquartett. Unerschütterlich redet er an seinem Tisch weiter. Grösseres Chaos im Saal, wogender Rumor, zu – und abnehmende Geräuschdichtheit. Sein Nachtkonzert verläuft nach demselben Muster. Der amorphe Sandhaufen seiner Musik (alles ist gleich viel oder wenig wert, es gibt keine Hierarchie der Klänge) wird in direkter Weise dem Saal mitgeteilt. Eine formlose, fäselnde, pfeifende Masse. Der Klang dieses Ganzen atmet wie ein Tier. Ich höre zu, ab- und anwesend. Er erzählt mir später, dass er alle Mass-Aktivitäten beim Komponieren, jede konstruktive Materialbehandlung umgehen will, neutralisieren, dass er seine eigene narrowness, Vorlieben, und Missbilligungen von Klängen los werden will. Ich versuche demgegenüber: diese persönliche narrowness, die eines Menschen Individualität definiert, schafft für mich die Möglichkeit zum lieben, zum hassen. Stille. Ich weiss, dass er sich ganz und gar irrt. Er weiss, dass ich mich irre. Darüber kann man lange weiter reden.

Auch Ann Halprin habe ich fieberhaft intensiv gesprochen. Ich erkannte mit einem Schock, dass viele Ideen, auf die dass »Labyrinth« sich stützt, ihr schon völlig bewusst sind. Ich bin anscheinend mehr ein Handelnder als ein Denker. Durch so eine Frau – natürlich durch eine Frau – denkt man noch einmal über das nach, was man getan hat (Was habe ich jetzt wieder getan). Wie findest Du diese Formulierung: das »Labyrinth« ist ein vieldimensionaler Raum als Funktion verschiedener selbständiger akustischer und plastischer Zeitstrukturen. Zugeschnitten auf ein Traktat über »Das Absolute Theater« Aber weiter: die akustischen sind a/ die musikalischen und b/ die verbalen (der Text der Schauspieler). Die sind ja auch wirklich alle beide autonom, sie illustrieren einander nicht, sondern die eine vergrössert die Wirkung der anderen durch eine Art »Kommentar« (So wie die Frau, die hier über den Rasen geht und die nicht direkt etwas mit mir zu tun hat – sie trinkt nicht mit mir Kaffee – ein Kommentar zu mir und die geparkten Autos ist, und wir zu ihr). Musik ist Musik, Sänger sind Sänger, Schauspieler Schauspieler. Sie handeln im Labyrinth unabhängig von einander. Nur die Rangordnung all dieser autonomen Elemente, die Struktur, das ist der Verfasser. Die Absicht, die Tendenz liegt für das Publikum offen da, abends von 8 bis 11. Zu den plastischen Zeitstrukturen gehören c/ die Bewegungen (die Tänze), d/ das Bühnenbild (der Maler, der es an Ort und Stelle malt) und e/ der Film. Fünf Schichten, die einander relativieren, die nicht auf einer Fläche projectiert werden, deren Tendenzen (falls vorhanden) einander

① $\frac{6}{4}(\frac{3}{2})$

②⁴⁻⁵

③ 3/4

167

neutraliseren. Sollte es Zufall sein, dass der Text für die Sänger, wie er jetzt vorliegt, eine stärkere Tendenz (plot) aufweist, als der für die Schauspieler? Ich habe mir das nie bewusst klar gemacht, ich wusste nur, dass es so und nicht anders sein musste. Aber ein Text, der gesungen wird, wird stilisiert, und Stilisierung hängt mit Tendenz zusammen. Der Tanz, der sich überall hindurchschlängelt, ist völlig polyinterpretierbar. Die Choreographie darf natürlich die heruntergewirtschafteten Ballettschritte überhaupt nicht verwenden, sondern alltägliche Bewegungen (gehen, einen Stuhl hochheben, ein Steinchen mit dem Fuß vorwärtsschleudern, auf dem Boden herumrollen. Alles viel schwieriger als Pirouetten und einschlägige Artikel). Ich hoffe, dass ein Choreograph dafür aufzutreiben ist. Vielleicht kannst Du einige Ausgangspunkte, ein paar »Situatien« aufschreiben, von denen aus die Tänzer improvisieren können, eine Improvisation, die dann später festgelegt werden könnte.

Und dann der letzte Akt. Durch das Gespräch mit Ann Halprin wurde mir bewusst, dass der sich in diesem Akt abspielende Prozess der Kampf zwischen dem Tendenziösen (der musikalischen Schichte des Stücks) und dem Nicht-Tendenziösen, dem Labyrinthischen ist, wobei das Stilisierte (der Gesang) zerstörend auf die alltäglich gespielte Geschichte des Pin-up-girls wirkt. Das ist nicht der »Hintergrund« des Stücks, nicht die Lehre, sondern, die Schilderung eines Prozesses, nichts anderes als das Entstehen und Abbrechen des Bühnenbildes ein autonomer Prozess vor einem offen »Hintergrund« ist. Was ist dessen eigentliche »Bedeutung«? Ich könnte ganz leicht zehn verschiedene Bedeutungen aufzählen, und das Publikum wird noch eine Handvoll mehr wissen. Der Schluss schiebt alles, was schon ungewiss war, nochmal auf die schiefe Ebene. Ann Halprin würde vielleicht (ich weis es nicht sicher) vor der Darstellung eines derartigen Prozesses zurückschrecken; aber nur Ereignisse wie Wecker ablaufen lassen ist auch wieder zur Tendenz. Typisch für das Labyrinth scheint mir das gegenseitige Neutralisieren von Tendenzen. Schliesslich haben wir heute oder morgen (was mich betrifft heute) sowohl in der Musik wie im Theater die Verfügung über alle Mittel als völlig neues, nicht von Wiedererkennung besudelte Material. Bald werde ich – hörtl hörtl – einen Durdreikling verwenden können und vielleicht Strassenlärm. (Vor der Oper liegt ein Mädchen in der glühende Sonne. Es ist kein Verkehr. Mir wird plötzlich klar – nicht in Worten und vielleicht nicht durch dieses Mädchen – warum Bunuel seinen film »Viridiana« surrealistisch nennt).

Dieses Biennale ist übrigens keineswegs unbedeutend. Bestimmt nicht für so ein armes Land. Auch wenn hier nur musikalische Status-Sucher wären (mir ist das ganz wurst) muss man zugeben, dass da unglaublich viel geschieht, dass man sich wenigstens orientieren kann. Ich denke mit einem bubblegum-Gefühl an das Amsterdamer Musikleben. Nein, ich will nicht daran denken. Gar nicht dran zu denken. Dass es nicht über eine endlose Reproduktion, sogenannter Kulturgüter hinauskommt, wurde schon so oft festgestellt. Mich wirst Du nicht »Aktion« und »Erneuerung« brüllen hören. Der effekt ist gleich null, und ich finde meinen musikalischen Nährboden schon lange anderswo. Das Wunder des menschlichen Denkens ist, dass er sich durch das Zulassen von »other quantities«, wie Cage es formuliert, ändern kann. Das Wunder des Musikdenkens der Pijper-Inzucht in den Niederlanden ist, dass es dazu überhaupt nicht im Stande ist. Da ist kaum was dran zu machen. Ein Musikfest der I.G.f.n.M. (Internationale Gesellschaft für neue Musik) einmal in fünfzehn Jahren ändert das nicht besonders. Ausserdem ist so ein Musikfest das Unschuldigste, was Du Dir denken kannst, es hat (notariell in den Statuen festgelegt) niemals ein eigenes Profil gehabt. Nein, es bedarf eines Sandbergs, um von Amsterdam mit einiger Stetigkeit revolutionäre musikalische Impulse ausgehen zu lassen. Aber die Sache ist verschlammte und die Baggermaschine wird wahrscheinlich immer zu spät ankommen. Das ist peinlich, das gibt mir hier in Zagreb doch einen Stich. Denn keine einzige angefaulte, unglückliche, suolime, stinkende und menschliche Stadt liebe ich mehr als Amsterdam. Tja – aber ein Pfirsich muss so reif sein, dass er von selbst von dem Zweig, unter den Du Deine Hand hältst, abfällt.

Peter Schat.

Durch dieses Labyrinth läuft wie eig. roter Faden ein Film, geschaffen von Albert Seelen nach seinen Ideen und Scenario. Die Photos geben einen ersten Eindruck dieses Werkes. Es ist einerseits, als Transposition von Beauty Kitt in einer anderen Dimension, ein befremdender Kommentar auf das abstrakte Labyrinth der Verhältnisse zwischen den beiden Hauptdarstellern (Ramadu und Wadman) und der Frau (daneben auch ein Antikommentar auf Noema), und andererseits ein bildender Kontrapunkt in dem konkretem Labyrinth des Dekors.

8 JUNI 1963

VRIJ NEDERLAND

BRIEF UIT ZAGREB

BIENNALE VOOR NIEUWE MUZIEK

VANDAAG overvalt me eindelijk weer eens die fantastische doelloosheid, alsof ik daarvoor uitgerekend naar Zagreb moest gaan en een beetje door de warme straten moest lopen. Alsof ik niet een doelbewust iemand was die alle concerten en opera's van deze Biennale voor nieuwe muziek moest horen en zien tot het hem verging. Op het Maarschalk Tito Pl in valt me ineens de definitie in die een schoolkind van een skelet gaf: een skelet is iemand die zich van zijn uiterlijk heeft ontdaan en zijn innerlijk toont. Je zou een computer eens een lezing moeten laten houden over psychiatrie. Hij zou van deze grondgedachte uitgaan, reken maar (reken maar na).

Tegen iemand die ter geruststelling van de Handelsbladburger publiekelijk en op die uitgelezen domme-intelligente manier laat weten dat hij er niet van houdt? Zal ik iemand vertellen wat en hoe (Het Referaat) en wanneer ('s avonds na 8 uur) hij van iets houden moet? Lijkt me niet. Ik hou gewoon van wat ik soniek noemen en m'n midden-rit weet het alid nog eerder dan m'n spraakcentrum, m'n spraakschelk. Zou ik jou vertellen wat een moderne opera is, als je het niet al lang 'vriet'? Iemand die het 'ergens' al weet, dat is

Wat betekent dit allemaal?

Als iemand daar zo zonder enige tendens in de zon zit. Een hand opeft om niet eens een vlieg weg te jagen.

Wat voel ik me helemaal ik. Hij is hij. Zonder voor- of achtergrond, ik. Een gat in de ruimte, zou G. zeggen. Iemand anders loopt diagonaal over het plein, verticaal een boom.

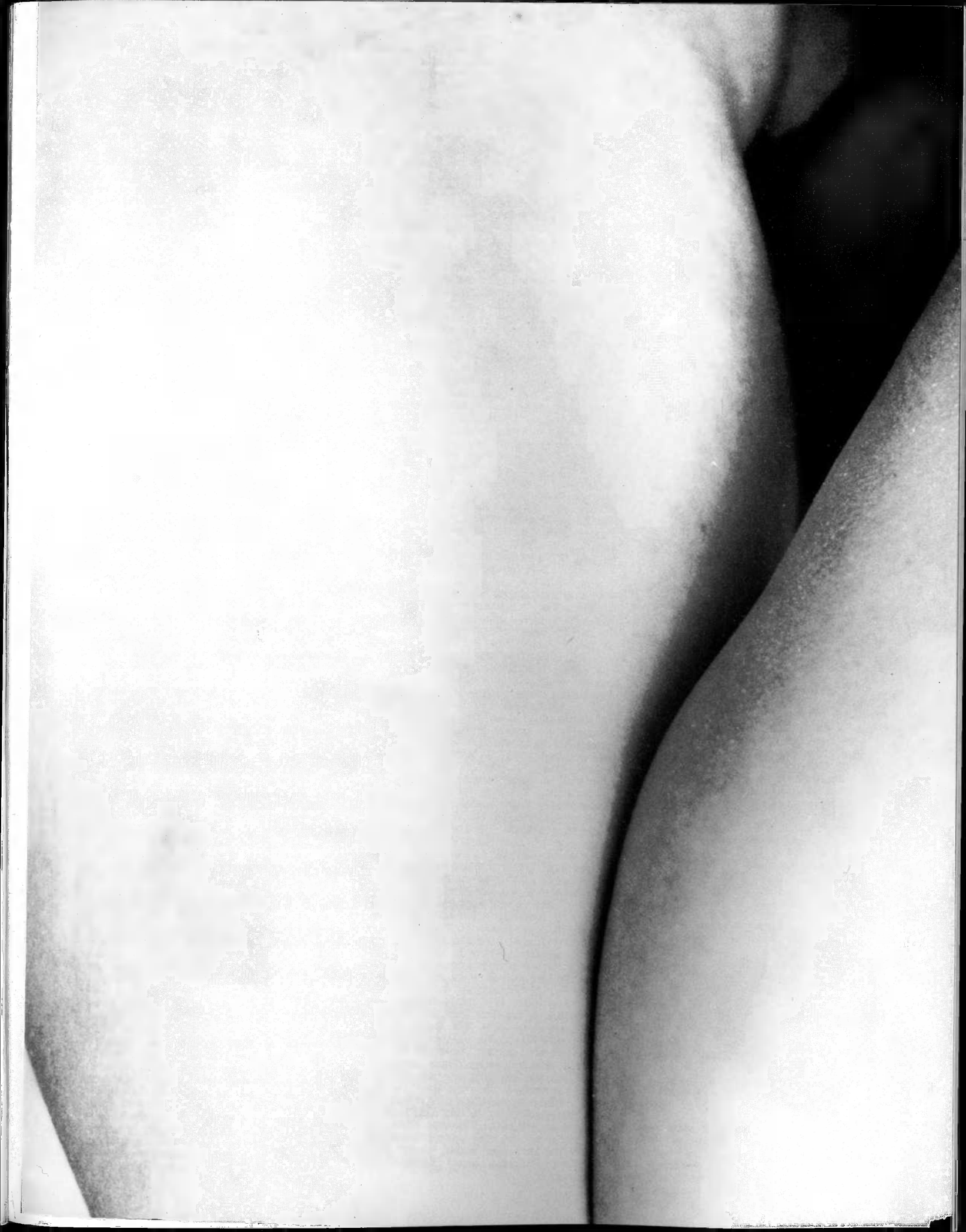
Alles wat er niet toe doet, de ideologie bla bla, de klei op m'n huil is droog, breekt er in plakken af. Alles doet er nu ineens toe. Een man schopt een steentje over het asfalt. Heeft niemand een boodschap aan (als een vaal trainingspak heeft de discipel een boodschap aan).

WAT is eigenlijk een moderne opera? (De Ilca, de hoofdstraat. De uiteinden ingaande wereld.)

Muziek maken zonder tendens (zonder tonaliteit) was eens Weberns idee en is al lang onze intuïtie. Een toon is een toon is een toon. En daartussen Webern. God, wat hou ik van die man, van die muziek. Hans Henkemans en andere na-pijpers vinden het geen muziek, zij vinden het meer 'soniek'. Och och, die perfide fatsoenlijkheid in de hard feelings van zulke heren. Moeten wij nu Webern en zijn nakomelingen gaan verdedigen?

Der Film will den Zuschauer nicht konfrontieren mit Nacktmollen sondern mit dem Nackten. Er geht von dem Gedanken aus, dass das Nackte keinen erotischen Prickel gibt wenn man es seiner Individualität entnimmt. Es ist die Individualität des Nackten (wodurch es ein Akt wird) die eine erotische Projektion möglich macht und die Art der Projektion ist bestimmend für die Frage ob die Abbildung pornografisch ist. Das Nackte an sich kann nie pornografisch sein.

Peter Schat



Bijgaande brief van de componist Peter Schat is gericht aan een vriend waarmee hij een jaar werkt aan een 'opera' (in opdracht) die de titel Labyrint zal dragen.

een medeplichtige, daar schrijf ik voor. De anderen zijn de anderen (niet de hel). (De talloze oude trams op het Plein van de Republiek — een jongen die achterop voor helemaal niets meerijdt.)

GISTEREN hoorde ik The Flood, de nieuwe opera van Stravinsky, toen De Gevangene van Dallapiccola. Daarvoor Britten's Midsummernightsdream, Bergs Wozzeck en Lulu. Prokofjew. Zijn dat moderne opera's? Maak je niet ongerust, ik ga ze niet bespreken, ik ben geen recensent zomin als een cultuurstoerist. Maar moderne opera's zijn dat om de doele dood niet. Als er al sinds Webern muziek zonder tendens bestaat, is er dan nog geen theater zonder tendens? Zonder een boodschap, een bedoeling? Ann Halprin Dancers Workshop gaf hier twee voorstellingen. Als je dat gezien had! Geen 'ballet', geen stilering (altijd het noodzakelijke middel om een tendens aan te kleeden), geen achtergrond van de auteur. Alleen maar fantastische situaties, theatersituaties. Dansers bewegen door de ruimte, voelen de ruimte, de tijd, in hun botten. Verschrikkelijk directe, dubbelzinnige momenten. Ik voelde al mijn spleten involved in die van de dansers, of wat zeg ik nu eigenlijk. Ik kan het je niet beschrijven, ik had het niet meer. Bij de tweede voorstelling (zelfde stuk) voelde ik meer kritiek, kwam ik weer een beetje met m'n hoofd boven water. Ook bij deze theatervorm zijn kennelijk criteria werkzaam, al schreeuwt de buitenwacht van niet. De binding aan een open achtergrond is net zo criteria-vormend als bij het traditionele theater de binding aan een gedefinieerde achtergrond. (Vergelijkbaar daarmee de binding van de klank aan tonale — één-dimensionale, tendentieuze — criteria in de traditionele muziek, en sinds Webern de binding van de klank aan anti-tonale, niet-tendentieuze, multi-dimensionale, om niet te zeggen labyrintische criteria.) Iemand die dat niet voelt, de lieden die polemisch zeggen dat sinds Webern 'alles mag', zijn in de wieg gelegd voor de muziekjournalistiek van Mens en Melodie. Die hele voorstelling van Ann Halprin was een soort pan-erotische belevenis, zonder dat er ook maar één manifest-erotische of genitale toespeling in voorkwam. Wilhelm Reich zou onmiddellijk een zaal vol orgone-energie hebben gezien, de grote ziener! Later viel me in dat de erotiek in het traditionele theater (neem deze algemeenheid uiteraard met een zak zout) de toeschouwer eigenlijk tot een soort voyeur maakt, waar natuurlijk niets tegen is. Het is alleen veel beperkter dan wat Ann Halprin te weegbrengt, de projectie van de auteur amputeert noodzakelijkerwijze verschillende andere mogelijkheden van speler en toeschouwer. Bla bla. (Een Tiger-moth vliegt over de stad. Vieze vliegtuigen. Ik leg snel mottenballen op m'n hoofd.)

IK moet veel denken aan onze opera, aan het Labyrint. Heb je de tekst voor M. al klaar? Gisteravond na The Flood had ik een lang gesprek met John Cage. Hij is weer het schandaal van

het festival. Hij hield een lezing: op een groot podium drie bandapparaten en een tafel, waarachter de priester van deze seance met een stopwatch. Hij begint. Zegt een paar slimme dingen. Het rituele in zijn gedrag, in zijn stem, kan ik niet goed uitstaan. Voor hij naar het eerste bandapparaat gaat, zegt hij: Let us say yes to our presence in chaos. Zet band aan, waarop een lezing van John Cage. Gaat terug naar de tafel en vervolgt gelijktijdig zijn eigen lezing. Er ontstaat al wat chaos in de zaal. Stopwatch. Tweede band, even later derde. Allemaal met lezingen van Cage. Een kwartet van lezingen.

Onverstoorbaar gaat hij door achter zijn tafel. Meer chaos in de zaal, golvend rumoer, toenemende en afnemende dichtheid van geluiden. Zijn nachtconcert verloopt volgens hetzelfde patroon. De amorfe hoop grind (alles is evenveel of even weinig waard, er is geen hiërarchie in de geluiden) die zijn muziek is, deelt zich op een directe manier aan de zaal mee. Een vormloze, kwebbelende, fluitende massa. Het geluid van dit geheel ademt als een dier. Ik luister ernaar, afwezig-present. Hij vertelt me later dat hij alle meet-activiteiten in het componeren, iedere constructivistische materiaalbehandeling wil omzeilen, neutraliseren, dat hij zijn eigen narrowness, zijn voor- en afkeuren van geluiden kwijt wil. Ik probeer daartegenin: deze persoonlijke narrowness, die de individualiteit van iemand definieert, schept voor mij de mogelijkheid om lief te hebben, om te haten. Stilte. Ik weet dat hij zich volledig vergist. Hij weet dat ik me vergis. Daar kun je lang over blijven praten.

OOK Ann Halprin heb ik koortsachtig gesproken. Ik herkende met een schok dat veel ideeën waarop het Labyrint steunt, bij haar reeds zeer bewust zijn. Ik ben kennelijk meer een doe-erter dan een denker. Door zo'n vrouw, natuurlijk door een vrouw, ga je nog eens nadenken over wat je gedaan hebt. (Wat heb ik nu weer gedaan). Wat vind je van deze formule: het Labyrint is een multi-dimensionale ruimte als functie van verschillende zelfstandige akoestische en plastische tijdsstructuren. Pasklaar voor een traktaat over Das Absolute Theater. Maar verder: de akoestische zijn a. de muzikale en b. de verbale (de tekst van de acteurs). Die zijn inderdaad allebei autonoom, ze illustreren elkaar niet, maar versterken elkaars werking door een soort 'commentaar'. (Zoals de vrouw die daar over het gras loopt, en die met mij niet direct iets te maken heeft — ze drinkt geen koffie met me — een 'commentaar' is op mij en op de geparkeerde auto's, en wij op haar.) Muziek is muziek, zangers zijn zangers, acteurs acteurs. Zij opereren in het Labyrint onafhankelijk van elkaar. Alleen de rangschikking van al deze autonome elementen, de structuur, dat is de auteur. De bedoeling, de tendens, is open voor het publiek, 's avonds van 8 tot 11. Onder de plastische tijdsstructuren vallen dan c. de bewegingen (de dansen), d. het decor (de schilder die het ter plaatse schildert), en e. de film. Vijf lagen, die elkaar relativeren, die niet in één vlak geprojecteerd worden, waarvan de tendensen (zoal aanwezig) elkaar neutraliseren. Zou het toevallig zijn dat de tekst voor de zangers zoals die daar nu ligt, een sterkere tendens (plot) vertoont dan die van de acteurs? Ik heb daar nooit zo bewust bij stilgestaan, ik wist alleen dat het zo moest en niet anders. Maar een tekst die gezongen wordt, wordt gestileerd, en stilering houdt verband met tendens.

De dans die zich overal door slingert, is volledig poly-interpretabel. De choreografie moet natuurlijk absoluut geen gebruik maken van die uitgewoende balletpassen, maar van alledaagse bewegingen (lopen, een stoel optillen, een steentje voortschoppen, op de grond rollen. Allemaal moeilijker dan pirouettes en aanverwante artikelen). Ik hoop dat daar een choreograaf voor te porren is. Misschien kun je wat uitgangspunten, wat 'situaties' opstellen waar de dansers op kunnen improviseren, een improvisatie die dan later vastgelegd zou kunnen worden.

EN dan de laatste akte. Door het gesprek met Ann Halprin werd ik me bewust dat het proces dat zich daarin afspeelt, het gevecht is tussen het tendentieuze (de muzikale laag van het stuk) en het niet-tendentieuze, het labyrintische, waarbij het gestileerde (de zang) vernietigend inwerkt op die alledaags gespeelde geschiedenis van de pin-up girl. Dit is niet de achtergrond van het stuk, niet de les, maar de uitbeelding van een proces, niet anders dan het ontstaan en de afbraak van het decor een autonoom proces tegen een open achtergrond is. Wat is daar immers de 'bedoeling' van? Ik zou zo tien verschillende bedoelingen kunnen opnoemen en het publiek zal er nog wel een handje vol meer weten. Het slot zet alles wat al op losse schroeven stond nog eens op de helling. Ann Halprin zou misschien (ik weet het niet zeker) voor de uitbeelding van zo'n proces terugschrikken, maar het alleen maar laten aflopen van evenementen als wekkers is ook een één-dimensionale manier van denken, dan wordt de anti-tendens op zich zelf weer een tendens. Typisch voor het Labyrint lijkt mij het wederzijds neutraliseren van tendensen. Ten slotte hebben wij vandaag of morgen (wat mij betreft vandaag) zowel in de muziek als in het theater de beschikking over alle middelen als volkomen nieuw en niet door herkenningen beoedeld materiaal. Binnenkort zal ik, let op! een grote drieklank kunnen gebruiken en misschien wel straatlawaai. (Er ligt een meisje voor de Opera in de blakende zon. Er is geen verkeer. Ik begriep plotseling — niet met woorden, en niet door dat meisje misschien — waarom Bunuel zijn film Viridiana surrealistisch noemt.)

DEZE Biennale is overigens niet gering. Zeker voor zo'n arm land. Ook als het alleen maar muzikale status-zoekers zouden zijn (zal mij een zorg zijn) moet je toegeven dat hier enorm veel gebeurt, dat je je op zijn minst kunt oriënteren. Ik denk met een bubbelgum-gevoel aan het muziekleven van Amsterdam. Nee, laat ik daar niet aan denken. Geen denken aan. Dat het niet uitstijgt boven een eindeloze reproductie van zgn. cultuurgooier is al zo vaak geconstateerd. Mij zul je niet om actie en vernieuwing horen schreeuwen. Het effect daarvan bestaat niet en zelf zoek ik m'n muzikale voedingsbodem al lang elders. Het wonder van het menselijk denken is dat het zich zelf kan veranderen, door het toelaten van 'other quantities' zoals Cage het uitdrukt. Het wonder van het muziekliefden van de Pijper-inteelt in Nederland is dat het daar absoluut niet toe in staat is. Daar is weinig aan te doen. Een ISCM-festival voor nieuwe muziek eens in de 15 jaar verandert daar niet zo bar veel aan. Bovendien is zo'n festival het onschuldigste wat je je kunt voorstellen, het heeft (no-

Handwritten musical score for a symphony or orchestra. The score is written on multiple staves. At the top, there are five measures of music, each with a circled number (4, 7, 2, 3, 7) and some handwritten notes. Below these are several staves for different instruments: Flute (fl), Flute (f), Clarinet (cl), Bassoon (bsn), Oboe (ob), Horn (h), Trumpet (tr), Trombone (tb), Tuba (tuba), Snare Drum (sd), Cymbal (cym), and Bass Drum (bd). The music is written in a complex, handwritten style with many notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten notes in Dutch, such as 'samen met de muziek' and 'samen met de muziek'.

tarieel vastgelegd in de statuten, is pijnlijk, dat prikt me hier in Zag-
 nooit een gezicht gehad. Nee, er is reb toch wel even. Want van geen
 een Sandberg voor nodig om van enkele aangetaste, ongelukkige, su-
 Amsterdam met enige continuïteit blieme, stinkende en menselijke stad
 hou ik meer dan van Amsterdam.
 revolutionaire muzikale impulsen te. Maar ja, een perzik moet zo rijp
 doen uitgaan. Maar de zaak is dicht- zijn dat hij vanzelf van de tak valt
 geslibt en de baggermolen zal mis- als je je hand eronder houdt.
 schien altijd te laat aankomen. Dat

PETER SCHAT



DEMAGOGE: LASST DAS TONBAND LAUFEN
KNOPFT SEINE UNIFORM BIS OBEN HIN ZU,
TAUFT DIE CHORMITGLIEDER.UNTERBRICHT
DAS TONBAND
Gestärkt von der Kraft...dieses Wassers,
dieses Lichts, dieser Uniform...Kraft und
Licht..nötig für die Nacht...des nahenden
Kampfes..gestärkt vom Klang der aufpeitschen-
den Gebetsmühlen...und das alles für eine bessere
Zukunft...ich frage euch...

BRULLT

Wollt ihr das Licht?

Und die Kraft?

Und den Kampf?

Bis in alle Ewigkeit?

FÜHRT BETRUNKEN UND SCHWANKEND DEN CHOR
AN - AUSSER SICH

Nun Volk Steh Auf Und Sturm Brich Los!!

CHOR: SCHREIT Jaaa!

Jaaa!

Jaaa!

Jaaa!

CHOR UND SÄNGER: Nun Volk steh auf!

Der goldne Vogel ist Über uns gekommen,
Er hat unser Flehn erhört...!

(PREDIGER): Tabu wird aufs Neue von Hungersnot bedroht.
Vor den geschlossenen Pforten ruft Noéma:

NOEMA (alt): Um jeden Preis wollte ich euch den Paradies-
vogel darbieten,und ihr weigert euch,uns zu empfangen?
Wehe euch,Gericht wird über euch gehalten werden!!

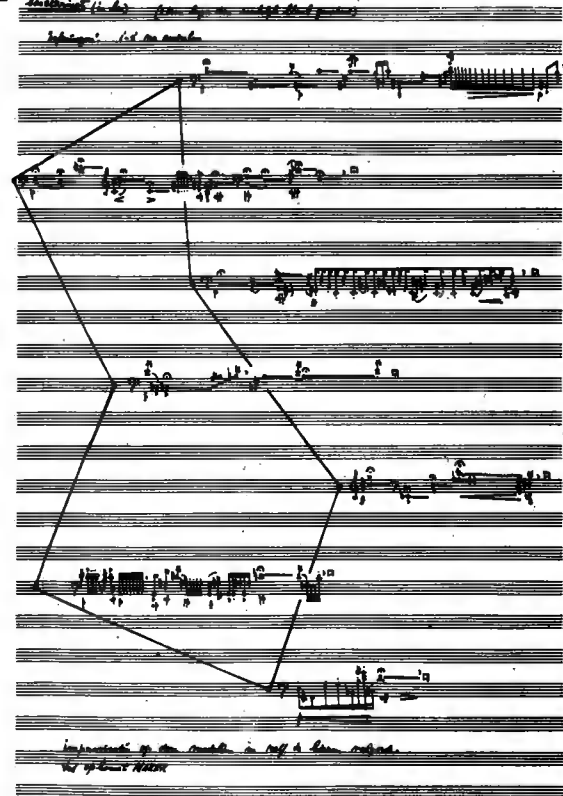
TUBAL KAIN (tenor): ..Gericht wird über euch gehalten werden.

NOEMA: O,Volk steh auf ! und schlage diese Stadt mit der Rache
des Paradiesvogels!!

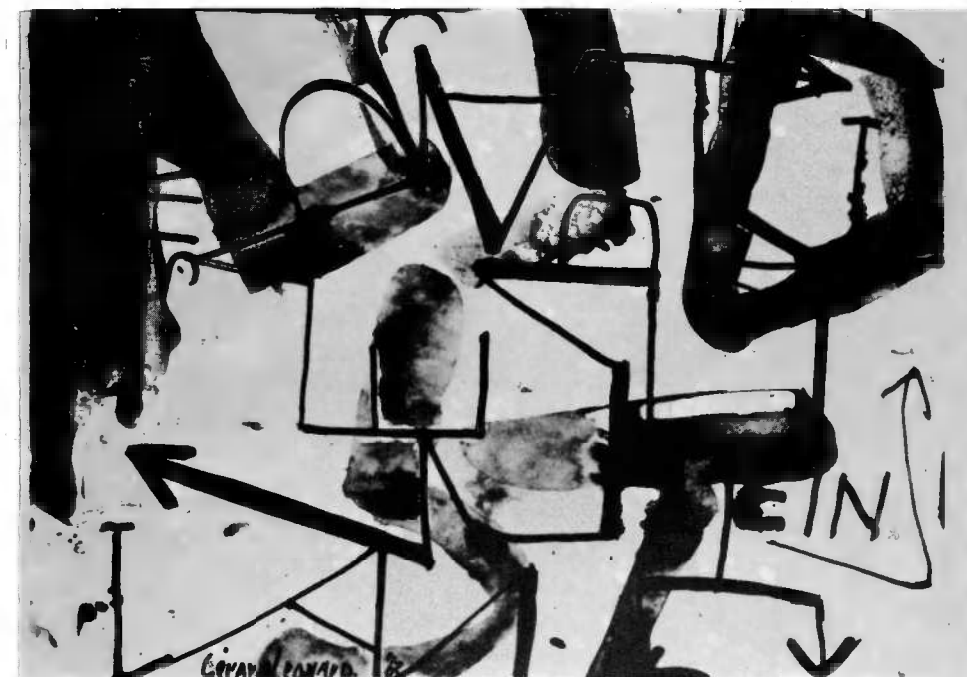
PREDIGER: An die Spitze des Heeres stellt Noéma Tubal Kain.
Sie machen sich bereit, die Stadt zu stürmen und warten
auf den Einbruch der Nacht...

DIE LETZTEN CHORMITGLIEDER STRÖMEN JETZT AUS DEM SAAL
AUFS PODIUM,TAUFEN SICH GEGENSEITIG UND GEBEN EINANDER
ZU TRINKEN - BEHANGEN EINANDER MIT DEN EMBLEMEN DES
PARADIESVOGELS UND KRONEN SICH MIT DEN IM PAPIERKORB
AUFGESTAPELTEN OFFIZIERSMÜTZEN...

[4]



...das absolute Weib hat
kein Ich...ihr einziges vita-
les Interesse geht nach dem
Koitus überhaupt.. der Wunsch
dass möglichst viel von wem
immer koitiert werde...die
Frauen haben keine Existenz,
sie sind nicht,sie sind nichts
...das Weib ist die Schuld
des Mannes....



SCENE R

ALLEN VERSCHWINDEN SINGEND UND SCHREIEND IM LABYRINTH.DAS LICHT KONZENTRIERT SICH AUF DAS LAUFENDE TONBAND....

BEAUTY KITT , WADMAN UND VULCAN FIBER BEI RAMADHU ZU HAUSE.

UND ERLISCHT AUF EINEN SCHLAG.

SCENE C

SPIELPLAN M U S I K A U F N A M E

(BEAUTY KITT ALS KLEINES MÄDCHEN, HALB SICHTBAR HINTER DEM ZAUN)

DER GESTALTER: BEI DER LINKEN TUR (S) → C₁ (Seite 35.II.3")
Hier in diesem Haus wohnt jemand, der als ehrwürdiger Mann
angesehen wird. Nie zahlt er die Miete einen Tag zu spät.
Nicht mal 'nen halben Tag.

WADMAN: KOMMT AUS DER TUR HERAUS

DER GESTALTER: Dann sieht er Beauty Kitt, die hinter dem Zaun hockt und
im Dreck herumsucht... UND TRITT AUS DEM KREIS HERAUS

WADMAN: Was machst du da?

BEAUTY KITT: ERSCHRICHT Ich?

WADMAN: Ja, du. Was machst du da?

BEAUTY KITT: Ich suche.

WADMAN: Was suchst du?

BEAUTY KITT: Ich liess etwas fallen.

WADMAN: Das findest du nicht mehr da in dem Krempel.

BEAUTY KITT: Vielleicht finde ich's.

WADMAN: Wann?

BEAUTY KITT: Wenn ich richtig suche.

WADMAN: Ich denke, du hast es verloren.

BEAUTY KITT: Ich kann's suchen.

WADMAN: MIT VERÄNDERTER STIMME Ich seh's !

BEAUTY KITT: UNGLAUBIG Wo ?!

WADMAN: MACHT EINEN BOGEN UND GEHT HINTER DEN ZAUN Da! ← C₂ (II.3")

BEAUTY KITT: ANGSTLICH Was machen Sie ?

WADMAN: BUCKT SICH Ich suche...

BEAUTY KITT: SCHREIT Warum!! VERSCHWINDEN HINTER DEM ZAUN ← C₃

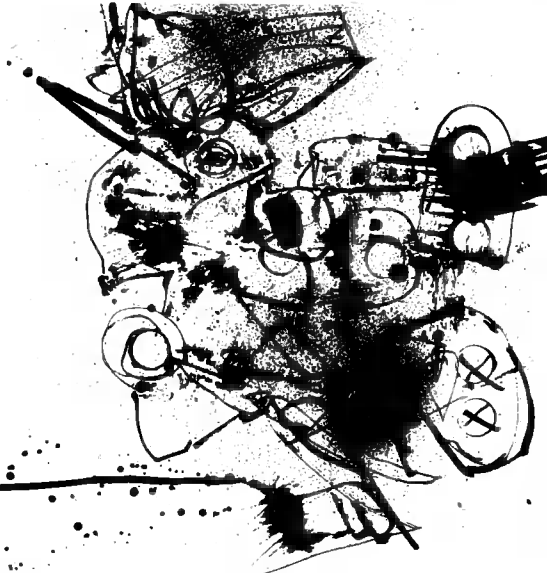
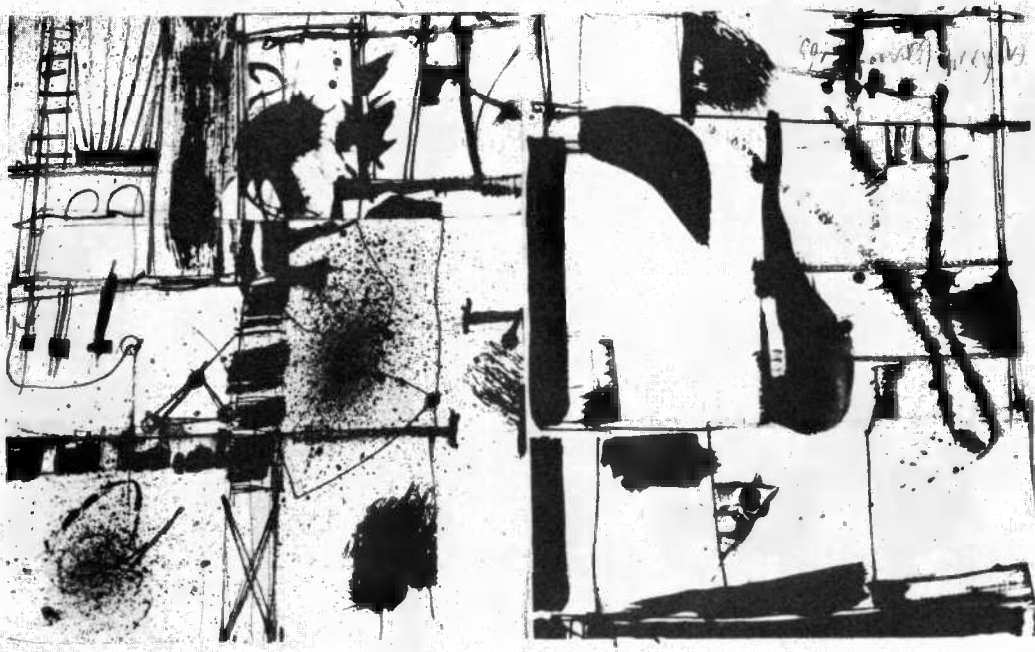
WADMAN: HEISER Hier...hier....

.....
TAUCHT HINTER DEM ZAUN AUF. GEHT, WAHREND ER SEINEN HOSEN-
SCHLITZ ZUKNOPFT, DURCH DEN RAUM, WIRFT BEAUTY KITT EIN KLEINES
GELDSTUCK ZU Hier, kauf dir ein Eis! UND AB.
DER MAHLER FÄNGT HASTIG AN, DEN ZAUN ZU BESCHMIEREN.

DER GESTALTER: TRITT IN DEN KREIS, ACHTLOS.
Aufgezeichnet im Buche der Vergessenheit, diese scheussliche
Tat..(S) → C₄ (Seite 42.I.4")

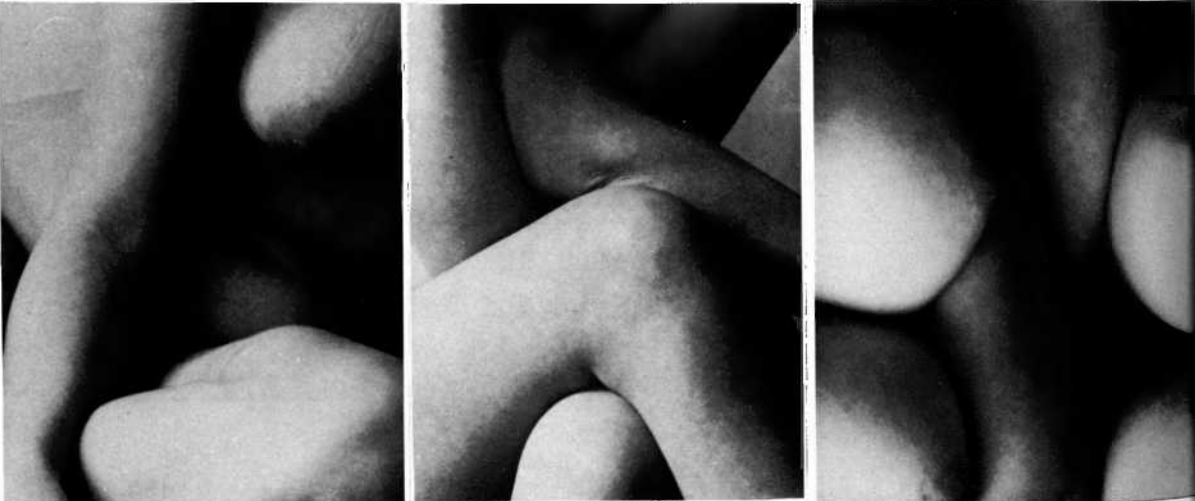
SUCHT IN SEINEN PAPIEREN - BESTIMMT
Ramadhu! Jetzt über Ramadhu zu reden, ein neuer Schleichweg
in diesem Labyrinth. Zur Sache. Ramadhu, Entdecker und vor
allem Manager von Filmstars. Ausserdem ein Stubengelehrter
und ganz besonderer Geniesser. Seit Jahren arbeitet er an
einer Studie über die Frivolität der Frau...
ZEIGT AUF SEINEN SCHREIBTISCH - DER MAHLER VERSCHWINDET
Hier wohnt und arbeitet Ramadhu!

SETZT SICH WAHREND DES GESANGES AN SEINEN SCHREIBTISCH.
SCHMUCKT SICH MIT RAMADHUS ATTRIBUTEN. BETRACHTET PHOTOS.



..check the model from
head to foot - just as
a pilot is checking an
airplane before it roars
down the runway for a
take-off....

(Orchester) ERSTER TANZ
ZWEI TÄNZER WERDEN IM LABYRINT SICHTBAR.
IMPROVISATION C.



DRITTER GESANG (Drei Sänger und Orchester)

Inde conscientia culpae nascebatur
quae celari non posset paulatimque
totam urbem gravaret. (2'50")

S P I E L P L A N

SCENE 9

M U S I K

DAS LABYRINTH IST NOCH WEITER AUSGEBAUT.
AUF DER BUHNE LIKS: DER DEMAGOGE (SCHAUSPIELER, DER DEN
GESTALTER SPIELT), HINTER EINEM TISCH, AUF DEM EINE RIESIGE
WASSERKARAFFE STEHT UND EIN GLAS. AN DER SEITE AUF EINEM STUHL
EIN PAPIERKORB VOLLER OFFIZIERSSCHIRMUTZEN. DER DEMAGOGE TRAGT
UBER SEINEM GESTALTER-KOSTUM EINE KURZE, TAILLIERTE, HOCHGE-
SCHLOSSENE LITEWKA. UMGESCHNALLTE LEDERGAMASCHEN ERWECKEN DEN
ANSCH EIN VON KANONENSTIEFELN. OFFICIERSMUTZE AUF DEM KOPF!
UNIFORM UND MUTZE SIND MIT DEN SYMBOLEN DES PARADIESVOGELS
VERZIERT UND ERINNERN AN DIE KOSTUME DER SÄNGER. DIE RÜCK-
SEITE DER LITEWKA IST HERAUSGESCHNITTEN. DAS DADURCH ENT-
STANDENE 'VORHEMD' WIRD VON UBER DEN RÜCKEN LAUFENDEN, WIE
SCHNURSENKEL GEKNUPFTEN BÄNDER ZUSAMMENGEHALTEN. GENAU SO DIE
LEDERGAMASCHEN. WENN DER DEMAGOGE SICH ZUM SAAL HIN UMDREHT,
MUSS DAS DEUTLICH SICHTBAR SEIN. ER SPRICHT NACHDRÜCKLICH UND
MIT DER IM TEXT ANGEgebenEN BETONUNG.

(FRAGMENT)

DEMAGOGE: AM RAND DES PODIUMS
Deshalb...der Weg liegt offen vor euch. Es ist dieser Weg,
der geradewegs zur Offenbarung führt...
EXTATISCH
Das wird euch aus dem Irrgarten retten. Wer, ach wer kann jetzt
noch zurückbleiben!
HOHNISCH
Oder habt ihr Angst ... Hosenscheisser genug...
STILLE
Woher habt ihr Angst? Vor Verrücktern? Wo sind sie? Zeigt sie
mir und ich werde unbezwinglich über sie lachen...
LACHT
Wohlan... Lasst euch nicht von der leichten Furcht zurück-
halten, die unverbrüchlich mit der Düsternis verbunden ist,
in der ihr wandelt... Jetzt, endlich ist der Umschwung ge-
kommen!!
BRULLT
Licht!!!
HELLE SCHEINWERFER AUF DIE LINKEN BÜHNENSEITE UND DEN CHOR IM SAAL
DIE ERSTEN CHORMITGLIEDER FANGEN AN, AUF DAS PODIUM ZU KLETTERN.
Ach, da sind die ersten! Einen Augenblick bitte.... Wir werden ihr
Kommen durch unsre Gebetsmühlen verdoppeln!
LASST TONBAND LAUFEN
KRONT DAS ZUERST HERAUFGEKOMMENE CHORMITGLIED MIT EINER OFFICIERS-
MUTZE, TAUFT IHN UND GIBT DEN NÄCHSTEN ZU TRINKEN. UNTERBRICHT DAS
TONBAND MIT DEM AUSRUF:
Wir trinken auf Brüderschaft und den Sieg!
SPRINGT HERUM, TAUFT UND PREDIGT

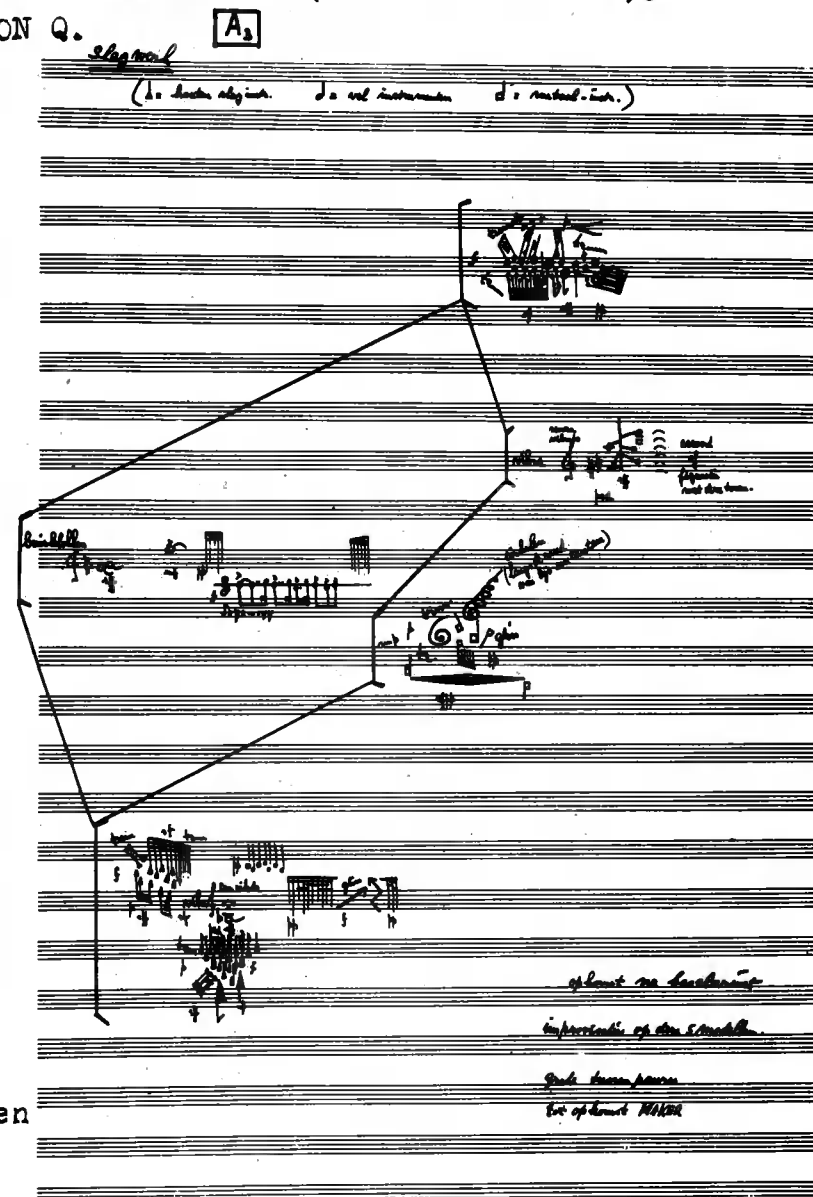
AUF DER BUHNE RECHTS: DER PREDIGER (SCHAUSPIELER-
SÄNGER, DER VULCAN FIBER SPIELT), HINTER EINEM KA-
THEDER? AUF DEM EIN GROSSES AUFGESCHLAGENES BUCH
LIEGT. LANGES GEWAND, WIE DIE SÄNGER, ABER WIE EINE
SCHNURZE ÜBER DAS VULCAN FIBER-KOSTUM UMGEBUNDEN.
FUNFTER TANZ. DREI TÄNZER. IMPROVISATION Q.



SCHALTET DAS TONBAND AUS. REZITIERT
AUS DEM BUCH: (ORCHESTER)
Auch jetzt sterben wieder Kinder an den
grossen Strapazen der Reise. Doch ihre
Freude ist unbeschreiblich, wenn sie
endlich das Tal erreichen. Aber die Stadt



IN DER MITTE DER BUHNE:
(NAHE AM RAND), STEHT
DAS TONBANDGERÄT AUS DEM
ERSTEN AKT.
(DIE GEBETSMÜHLEN).



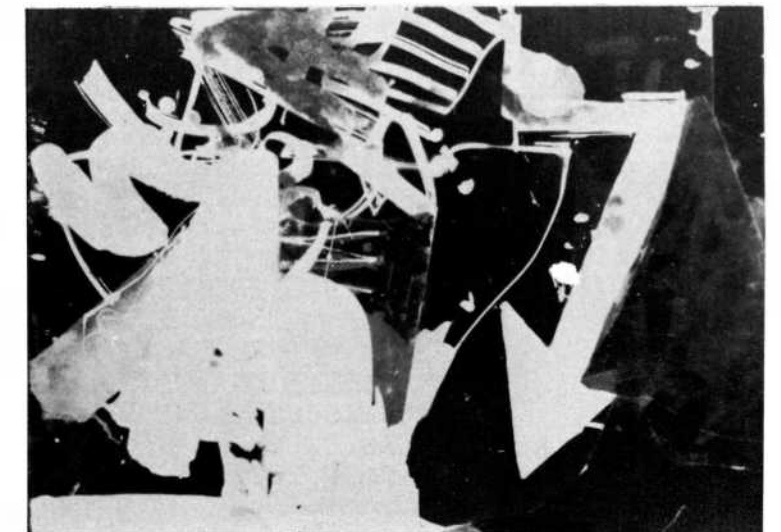
...denn das Weib ist
nur die Schuld und nur
durch die Schuld des
Mannes; und wenn Weiblich-
keit Kuppelei bedeutet,
so nur, weil alle Schuld
von selbst sich zu ver-
mehren trachtet!

(RAMADHOE:) zie ik zo. Jullie... jullie zijn tegen mij... en daarom... Maar goed, het heeft geen zin meer... dat is nu wel duidelijk. Het heeft geen zin meer hier te staan praten...
AL PRATEND WORDT HIJ DOOR HET OPDRINGENDE KOOR MEEGEVOERD TOT IN DE DARMEN VAN HET LABYRINT
DE FILMPROJEKTIES KOMEN TOT RUST EN VLOEIEN WEG IN EEN GROTE SCHOONHEID EN HARMONIE VAN BEELD EN RITME

S5. ORKEST EN KOOR.

HET KOOR VOLTOOID IN EEN GROTE KLIMAX DE AFBRAAK VAN HET LABYRINT, ZODAT ALLEEN EEN SKELET VAN HET DECOR OVERBLIJFT.

DAN VERDWIJNT HET KOOR VAN HET TONEEL.



T.

TIJDENS DE LAATSTE FILMBEELDEN IS HET DE MAKER DIE UIT HET LABYRINT OPDOEMT - HIJ HEEFT EEN TUINSCHEP EN EEN BOLHOED IN DE HAND. LOOPT NAAR VULCAN FIBER EN HELPT HEM OP DE BEEN. SPOT.

DE MAKER:

ONBEWEGELIJK STAREN ZIJ ELKAAR AAN
NADRUKKELIJK, TEGEN VULCAN FIBER

Tijd voor de laatste beslissende ronde. S

VULCAN FIBER: MET VERSCHRIKKELIJKE STEM

Neem... neem me niet kwalijk...

VLUCHT HET LABYRINT BINNEN. STOOT TEGEN DE STELLAGES. VALT KNOCK-OUT ALS IN EEN BOKSRING. SPOT OP ZIJN GEZICHT.

MINT DUIDELIJK ZICHTBAAR TEKST OP BAND

T1. ORKEST BIJ INZET BAND

STEM VAN VULCAN FIBER: UIT LUIDSPREKERS ACHTER HET FILMSCHERM. HEEFT DOOR ECHOWERKINGEN EEN NIEUWE DIMENSIE.

In het midden van de nacht vielen zij de stad aan en verbrijzelden alle leven. Op de puinhopen van Taboe verrees het gehate heiligdom van de Paradijsvogel. van Noéma.

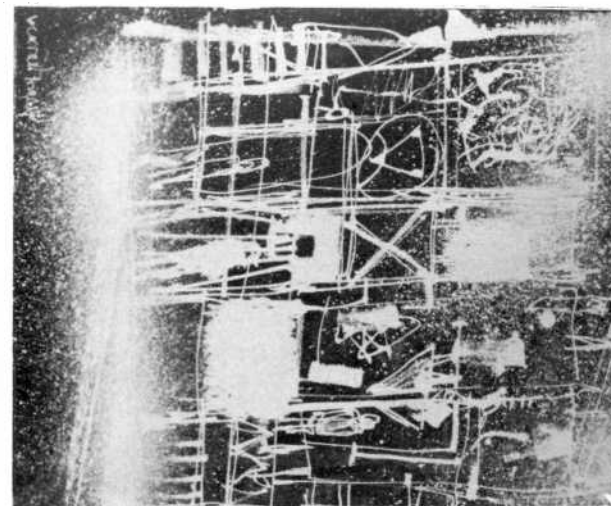
Bij avond zitten mijn zuster en ik samen in de tempel die wij gebouwd hebben en mijn blikken beproeven het soms naar haar gelaat op te kijken...
Het is een lange weg van de zoom van haar kleed naar haar gelaat...
Mijn ogen blijven talmen aan haar prachtige borsten. Misschien voelt zij mijn blikken als een werkelijke aanraking...

...want datzelfde ogenblik omgrijpt haar venushand een dezer vleespotten.

En met ogen vol haat herken ik de verdorvenheid van dit gebaar. De trage, onfeilbare misleiding, sterk als een natuurramp... Een gat in de aarde dat openbreekt...

...en waarin wij vallen. (LUID) ..vallen!

Is het daarom dat ik avond aan avond naar haar opkijk en mijn haat koester als een hete vlam?
De vlam die alles verteert....



APOTHEOSE VAN NOEMA: HOOG IN HET LABYRINT 'ONT-HULT' EEN SPOT VAN DE ZOOM VAN HAAR KLEED TOT HAAR GELAAT NOEMA: ZITTEND, MET AAN HAAR VOETEN TUBAL KAIN.

OP HET PROJEKTIESCHERM ZIET MEN, IN FELLE KLEUREN EEN ZEER ZUIVERE EN TEDERE OMHELZING VAN BEAUTY KITT EN WADMAN.

HANDELING VAN WADMAN

HANDELING VAN NOEMA

SPOT OP DE MAKER, DIE ACHTER DE SCHUTTING ROZEN STAAT UIT TE GRAVEN. BOLHOED VAN WADMAN OP. HIJ GOOIT SCHEPPEN AARDE EN GEKNAKTE ROZEN OP HET TONEEL. IN STEEDS GROTERE HOEVEELHEDEN NAARMATE HET EINDE NADERT. OP HET LAATST HELE BOSSSEN TEGELIJK, SAMENGEBOONDEN MET LINTEN EN KOMPLEET MET KAARTJES. ZO VERBLOEMT HIJ HET PROSCENIUM MET DE BLOEMEN WAARMEE STRAKS DE SPELERS UITBUNDIG GEHULDIGD ZULLEN WORDEN.

SPOT OP VULCAN FIBER DOOFT.

NOEMA: Avis aurea suspensis
alis vos devolabit.

SPOT OP NOEMA DOOFT.

DE PROJECTIES KOMEN TOT RUST. OP HET DOEK VERSCHIJNT:

SPOT OP DE MAKER DOOFT.

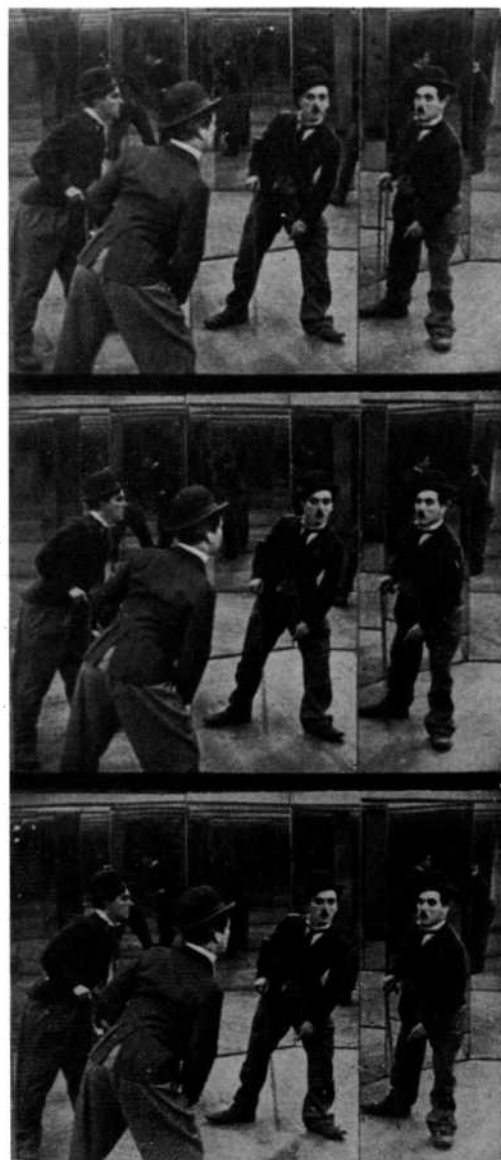
E I N D E

Illustration-Index

- 1a. Lino-cut from "Held og Haard" - Asger Jorn.
- 2a. String-game, (being topologically equivalent to a circle) - from: "A schauliche Topologie" - Prof. dr. W. Lietzmann.
- 3a. Poster in the "Jardin des plantes", Paris.
- 1-31. See article "Nonorientable surfaces" by Prof. Lech Tomaszewski.
32. "Minimum"-labyrinth - Asger Jorn (see letter and article by P. Simondo).
- 33+34. See article P. Simondo.
35. Spiral from New-Grange (Engl.)
36. Clay vase from Seskle, Thesallie.
37. Maori, spiral tatooing.
38. Detail of eastdoot from Stupa in Sandri (time of King Asoka) India.
39. Maori, spiral tatooing.
40. Relief from Postano.
41. Maori, spiral-tatooing.
42. Cyclade-vase with boat.
43. Staircase from Giacomo da Vignola, Palazzo Farnese of Capkankola, Italy.
44. Organic spiral.
45. Church-wall engraving, Normandy, France.
46. "Ubu" - Alfred Jarry.
47. Logorythmic-spiral (see article by Max Bucaille).
48. Hubble's classification of extragalactical "Nebulae".
49. Leviathan - Italian calligrapher.
50. Drawing by Paul Klee.
- 51, 52+53. See article by Max Bucaille: "Labyrinthe de Cauchy".
54. Cross of lines, being the topological elements to form the labyrinth on the Cnossos-coins.
55. Dito as 54. for the form of the "Trojaborg's".
56. Drawing of "att rita labyrint" - J. R. Asplin, 1877 (see text by Ringbom).
57. Construction of a labyrinth (see for further explanation to this and no. 56 text).
58. Church-wall, engraving in Normandy, France.
59. Church-wall engraving in Normandy, France.
60. Labyrinth-drawing from Ceram.
61. Cnossos-coins.
62. The drawing on these coins (Cnossos), 2th and 4th cent.
63. Construction of the palace of Minos at Cnossos.

64. Early Egyptian seals and plaques.
65. Rock engraving, Bronze age, Norway.
66. Rock engraving, Bronze age, Bohuslan, Sweden.
67. Rock engraving, Bronze age, Bohuslan, Sweden.
68. Rock engraving, Bronze age, Val - Camonica, Italy.
74. Spiral axe from Mallia (M. M. III).
- 70+71. Mesopotamiä.
72. Babylon.
73. Babylon, from an Initiation archive (II).
69. Rock engraving, Portugal, (pseudo labyrinth, type major).
75. Chinese Pottery ($\pm 2500-2000$ B.C.)
76. Rock engraving - Scale di Cimbergo.
78. Spiral decoration on an Urn from Melos.
79. Chinese pottery ($\pm 1500-2000$ B.C.)
80. Menhir from New Grange.
81. Cyclade vase.
82. Chinese bronzeplate. Sjang dynasty (1650-1027 B.C.)
83. Fragment of spiral-decoration on chinese pottery.
- 84+85. Rock engraving, bronze-age, Steinkjer, Norway. (Boat, "Brill"-spiral and Labyrinth-like form).
86. Detail of 85.
87. Fibula, Bronze age, Norway.
88. Rock engraving, Bronze-age, Auchnabreach near Crlanan Canau (scotl.).
89. "Brill"-formed fible.
90. Rock engraving, Auchnabreach, Scotl.
- 91, 94, 95, 97, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 115, 116, 120, 123, 129, 131, 136, 137,
138. Rock engravings, Bronze age, Spain (see map).
92. Rock engraving, Old-Bewlick-hill, Northumberland, Engl.
93. Rock engraving Auchna breach, Scotl.
96. Church-vall engraving, Normandy, France.
98. Rock engraving, Auchna breach, Scotl.
99. Rock engraving, Auchna breach, Scotl.
103. Rock engraving - Mevagh Donegal, Ireland.
105. Rock engraving - Laugh crew, co. Meath, Ireland.
- 109+110. Rock engraving - Knowth, Ireland.
114. Rock engraving, Val Camonica, Italy.

117. Rock engraving, Knowth, Ireland.
118. Rock engraving, Knowth, Ireland.
119. Rock engraving, Youghal, co. Cork, Ireland.
122. Rock engraving, Tullagee, Louth, Ireland.
124. Rock engraving, Halfund I., Norway. (Prof. S. Maarstrander).
125. Rock engraving, Ponte di San Roco, Valcamonica, Italia.
126. Rock engraving, Caherlehillan, co. Kerry, Ireland.
127. Chalk-painting on church wall in Telemark, Norway.
- 128+130. The big Labyrinth on the rock of San Jorge de Mogor, Spain.
132. Rock engraving - Hollywood, Ireland.
133. Walls of Troye, Rockcliffe Marsh, Cumberland, Engl.
134. Map of Rock engravings from Bronze age in Val Camonica, Italy.
135. Labyrinth, Nagueane - Val Camonica (see 134).
139. Chinese bronze ($\pm 1650-1027$ B.C.)



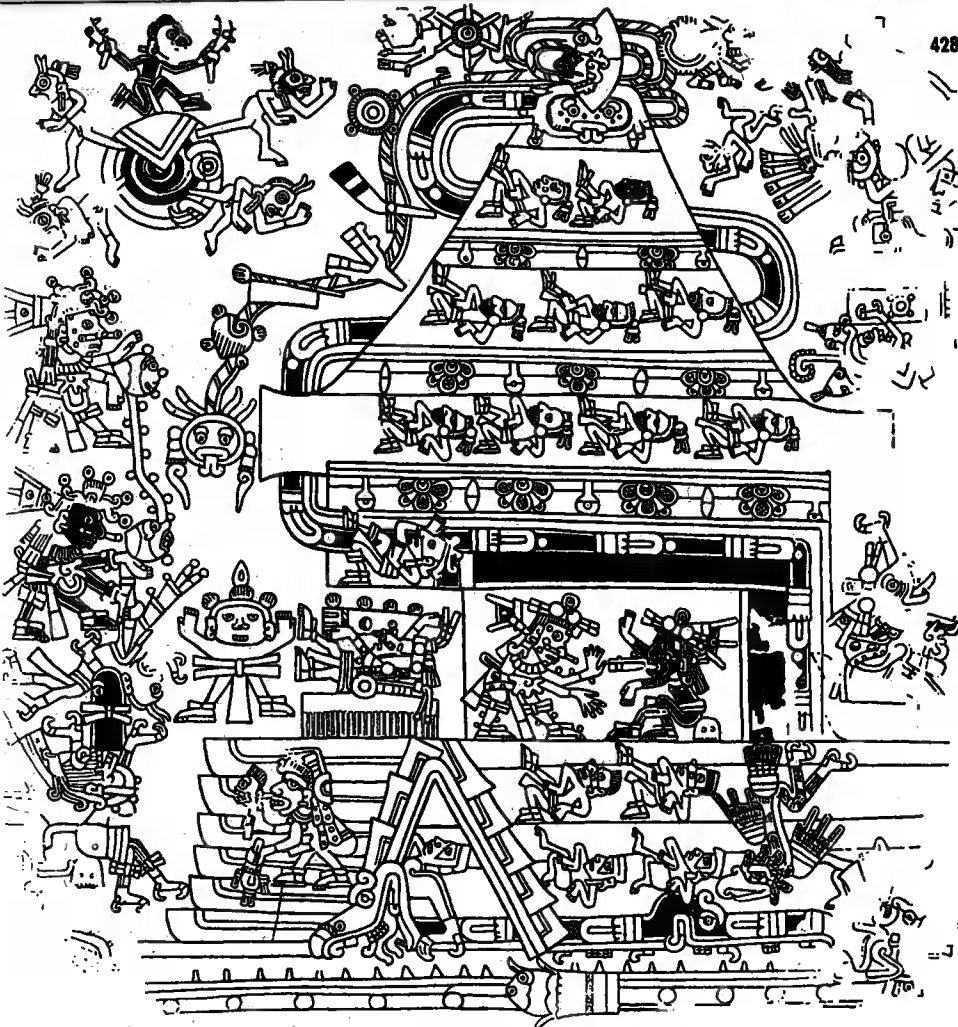
140. Rock engraving, representing animals with intestines in so called "Röntgen"-style. Norway.
141. See 140, Australia.
142. Rock engraving, Norway, see 140.
143. Chinese bronze.
144. See 140.
145. Chinese.
146. Dragon on ritual winecup from the Sjang- or the early Chou-dynasti in North-China.
148. Tragiattella-vase with horses, riders and two couple's (love-scene) behind the labyrinth.
147. Detail of 148, with horse, riders and labyrinth.
149. Graveyard with stone's on which an animal's tail results into a labyrinth, (so called Pegasus-stone), Bogomiel-graves, Bosnia, Yugoslavia.
150. Detail of 149.
151. Rock engraving - Val Camonica, Italy; like 149 Results the tail of the animal in a labyrinth (salite delle zurla).
152. Detail of 148. Horse-tail resulting in a labyrinth (here after comes the love-scene, which is shown on 148).
- 153-156. See text "Patagonie" by Max Bucaille.
157. Dada illustration.
158. Labyrinth on tiles, Toussaintes-Abbey, Chalons-sur Marne, France.
159. Stone-labyrinth at Borge, coast of Finland.
160. Pseudo-labyrinth "mogor type" Seskil Green, Engl.
161. "Wunderkreis", Steigra, Thuringen, Germany.
162. "Troy-town", Somerton, Engl.
163. The same as 162 but seen from the "red-thread"-way, which is the path between the two "walls" of a labyrinth.
164. Chalk-painting, on church-wall in Sibbo, Denmark.
165. "Trælleborg" (viking-settlement), Nord-Jutland, Denmark. Prof. Knudsen brings this name in connection with the "Troyaborg's", in Scandinavia.
- 166-171 + 171a. Mazes by G. A. Boeckler, 1664.
172. Italian labyrinth from the 16th cent.
173. Labyrinth in the Abbey of St. Bertin, St. Omer, Engl.
174. Mosaik, at the Cestius-Pyramide, Egypt.
175. Mosaic at Coerlan, Man.
176. Maze design by Andre Mollet, 1651.
177. Constructions-plan of the "Engelsburg", Rome, Italy.
178. Labyrinth in San Vitale, Ravenna, Italy.
179. Labyrinth in San Maria-di-Trastevere, Rome, Italy.

180. Labyrinth device of Archbishop of Embrun.
181. Labyrinth in Sens-Cathedral.
182. "Jullans Bower" - Alkborough, Lincs., Engl.
183. Labyrinth in Amiens-Cathedral, France.
185. "Shepards race", Boughton Green, Northants, Engl.
184. Turf labyrinth, Hilton, Hunts, Engl.
185. Labyrinth in Chartres-Cathedral, France.
187. Labyrinth in Reims-Cathedral, France.
188. Maze at Charleval, France.
189. Labyrinth in church of Reparatus, Orléansville, Algeria.
190. Turf labyrinth, Saffron Waldon, Essex, Engl.
191. Egyptian labyrinth, restored plan.

- 192+193. Design in 17th cent. manuscript.
- 194+195. Mazes at Gaillon.
195. "Mizmaze", St. Catherine's-hill, Winchester, Engl.
197. "Troy-town", Pimperne, Dorset, Engl.
198. Labyrinthian Pictograph from Mesa-Verda.
199. Labyrinth in Poitiers-Cathedral, France.
200. Scandinavian stone-labyrinth, after O. Rudbeck, 1695.
201. Danish Runic stone cross, with labyrinth, after O. Worm, 1651.
202. Stone labyrinth in Tisler, Hvaler, Østfold, Norway. Prof. Sverre Marstrander.
203. Troyaborg on Ramnø in Kungsbackficka, Halland, Sweden.

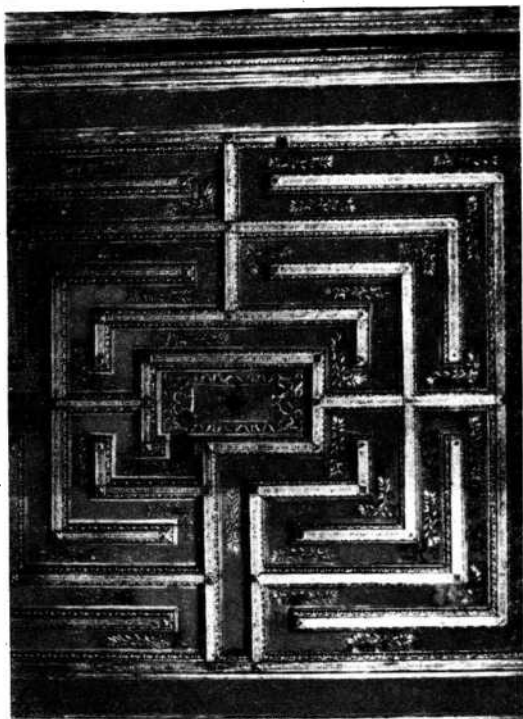
204. Labyrinth at Lindbacke, near Nyköping, Sweden.
205. One of the labyrinths at Yttke Lönn in Kungsbackafj., Sweden.
206. Labyrinth of Hamre, Badelunda, Västmanland, Sweden.
207. The same as 206.
208. Troyaborg of Kungsör, Kungsbackarö, Sweden.
209. Troyaborg at Tibble, Badelunda, Sweden.
210. Troyaborg at Visby, Gotland.
211. Stone labyrinth on Wier Island, Finland.
212. See 210.
213. See 208.
214. Labyrinth on church-wall in Selfjord, Norway. See 127.
215. Labyrinth in Wing, Russia.
216. Dance-mountain in Juterborg.
217. Stone-circles near Ahrens-dorf, Frankfurt A/D, Germany.





245. See 240A.
 246. See 240A.
 247. The fundaments of "Brittenburg", near Kaldwijk, Holland, as they were visible by low water, during the first part of the 17th cent.
 248. Pima Indian-labyrinth "Casa de Tcuhu" (U.S.A.), sp. manuscript 18th.
 249 + 250. Hebrew manuscripts (the walls of Jericho).
 251. Entrance of Megalithic doors.
 252. Italian engraving showing the Cretan labyrinth.
 253. A stone labyrinth ("Brique") on a church door, Normandy, France.
 254. A Planete circle surrounding, the sanctuary of lapis.
 255. Manres (Contal) Circle town.
 256, 257, 259, 260. Stone Henge, England (Celtic cult place) labyrinth form.
 258. Mexican clay-sculpture.
 261. Pueblo (reconstructed) Mesa Verde.
 262. Defence part of "Maiden Castle".
 263. Mexican sculptures.
 264. Construction plan of a Chinese house.
 265. A part of the construction of the town, Strassbourg, France.
 266. "Plan élémentaire", map of Paris in "braille"-writing.
 267. The town of Lucca, Italy.
 268. See 264.
 269. Pueblo Curroyo (near Pueblo-bonito).
 270. The town of Pisa, Italy.
 272. Old engraving of Pisa.
 273. The town of Lucca, Italy.
 274. A busstop in Versailles, France.
 275. See 264.
 276. St. George with dragon and virgin, gothic-swedish-sculpture.
 276a. Labyrinth in Ely Cathedral.
 277. St. George with dragon and virgin holding a cub or vase in her arms (see text on Ariadne), Swedish.
 277a. Maze-design by Adam Islip (1602).
 278. Different ways of jumping on the bull, Cnossos (Krete).
 278a. Maze-design by J. Camelyn (1676).
 279. St. George and dragon as Scout's emblem.
 279a. Maze at Theobalds, Herts.
 280. Mosaic at Susa, Tunis.
 280a. Labyrinth in Church at Bourn, Cambs.
 281. Labyrinth in S. Michele, Pavia, Italy.
 281a. Maze-design by J. Serlio (16th cent.)
 282. Labyrinth engraved on an ancient gem.
 282a. Maze at Shepards Race, Northumberland, England.
 283. Mosaic at Comerod, Switzerland.
 283a. St. George and dragon, Russian Icon, late 14th cent., (Novgorod school).
 284. Bronze plaquette, Italian 16th cent.
 284a. Venus with drinking-horn, Palaeo. Dordogne, France.
 285. Mosaic at Salzburg, Austria.
 285a. St. Margaretha - Obersachsen, Germany.
 286. St. George and dragon, Bamberg cathedral, Frankfurt, Germany.
 287. Labyrinth Ringboslattet at Yttre Hammaskär, Uppl., Sweden.
 288. Labyrinth at Svenska Högar, Uppl., Sweden.
 289. Trojaborg "Rosa Ring" at Sanda, Uppl., Sweden.
 290. Labyrinth - engraving at Skär, Uppl., Sweden.
 291. Labyrinth on a from 1720-dated "Mangelbräde", Uppl., Sweden.
 292. Labyrinth at Vårfrukyrkan, Enköping, Sweden.
 293. From "Über das Hüpfspiel" - Jan de Vries. The direction of the horse-riders.
 294-304. See text: "Trojaspiel und Kranichtanz" by Prof. L. Ringbom.
 305. Prossession.
 306. Prossession.
 307. Prossession in Tolledo, Spain.
 308. Village-feast in Italy.
 309. Sahara painting of a battle.
 310. Rolling-escalator.
 311. Egyptian "tarot"-cards.
 312. Marseille-Tarot.
 313. Phaistos disc.
 314. Gooseplay.
 315. Chalk-drawing on pavement of the so called "jump-game", see 319. (Paris '63).
 316 + 320 + 324 + 326. Sketches from "Über das Hüpfspiel" by Jan de Vries, showing the different forms of the game as used in Holland.
 317. Gooseplay by Enrico Baj. 1963.
 318. "Game". Enrico Baj. 1963.
 319. The "Heaven and Hell"-game, see text.
 321. Construction plan of the Wing-church, England.
 322. See 315.
 323. See 315.
 325. Construction plan of the St. Riquier-church, England.
 327. Jump-game drawing on wall, Paris '63.

218. Truberslott after S. Marstrander, Norway.
 219. Paggio Cajella. Labyrinth cemetery.
 220. Allegorical labyrinth (German Print 1630).
 221. Cavern of Gortyna.
 222. Herbal labyrinths (T. Hill 1579).
 223. Maze by W. H. Nesfield, in R. H. S. gardens, South Kensington, circ. 1862.
 224. Labyrinth at Egeskov-castle, Denmark.
 225. Insulinde - Riceculture on the island of Luçon.
 226. Wallberg, near Stillfried, Austria.
 227, 228. Hampton court maze.
 229 + 30, 231. See text from "Anschauliche Topologie" ("Nochmals labyrinth").
 232. Poster in the labyrinth of the "jardins des plantes", Paris.
 235. Labyrinth in Versailles, France.
 236. Hampton court the Wilderness, with maze and "Plan de Troye" in 18th cent.
 237. Labyrinth at Choisy-le-Roi, France.
 238. Labyrinth at Chantilly, France.
 239. Maze at Gunterstein, Holland (18th cent.).
 240. Gunterstein, Plan Showing the Maze.
 240a. Floral labyr. (de Vries).
 241. Maze design by Batty Langley



429

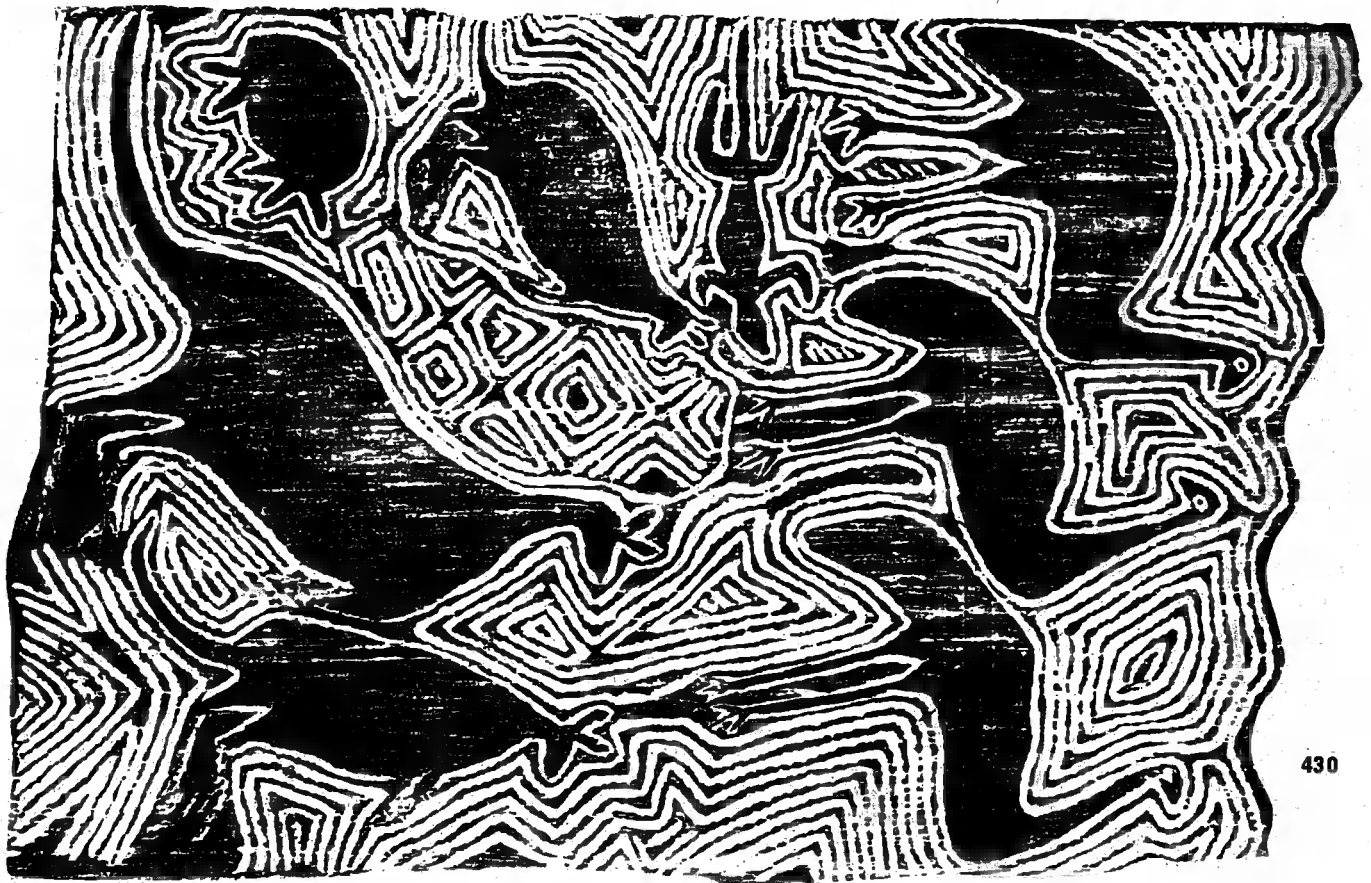
328. Construction plan of Canterbury-cathedral, England.
329. "Jodelbaan", Children's toy.
330. Minigolf.
331. Engraving on church wall, Normandy, France.
332. Rock engraving Val Fontana Alba; Monte Bego, France.
333. Rock engraving - Flatberg nedre - Skelberg, Norway.
334. Rock engraving Northumberland, England.
335. Sand-maze.
336. Temporary-maze for feast in village.
337. Maze-Toyes.
342. Engraving on church wall, Normandy, France.
343. Engraving on church wall, Normandy, France.
344. Engraving on church wall, Normandy, France.
- 345 + 346. Construction's for a museum - Le Corbusier.
347. The magazine of the museum "das Labyrinth", which will be the realisation of 345 + 346 (in Erlenbach, Aschaffenburg, Germany). See M. Bucaille's explanation on a spiral (in this case a square-spiral).
348. Maze-learning for rats.
349. Maze-learning for rats.
350. Maze-learning for rats.
351. See explanation text (from: University of California Publications in Psychology).
352. See 351.
353. See 351.
354. See 351.
355. See 351.

ill. cover: Val Camonica bronze-age; Engraving on wall in Pompei.

356. Map of the "Official Danger Secret".
357. Map of the "Dylaby"-exhibition in the Stedelijk Museum, Amsterdam. '62. See for this no. 413-422 and the International Situationiste no. 4. After the discussion 1960 on the idea of changing the museum and the town of Amsterdam into a labyrinth for the Situationist exhibition at this museum, the direction decided that it was not realisable. Nevertheless did, this same direction, two years later accept the "Restany"-group to develop "their" labyrinth in this same museum. It is an evidence that this Fake-labyrinth never penetrated as a modification of the town, not even temporary. The exhibition which is at this very moment in the I.C.A., London, is a very similar event only (not yet) using the word Labyrinth, which urbanistic aspects of the early I. S. which these people were able to absorb. As the most clear of this might be considered the text "Situation Gloop" (see '60 and '61 Alloway's Geometrical "Situation"-School in the same I.C.A.). The day these people will discover Topology (Situology) is not far, only this, of our aspects they will not be able to be transform into a Consumer-manipulation
- It will be found as to ambiguous for them (see no. 2 of Living Arts).
- 358-364. Fallout shelters.
363. "Mole"-gallery.
- 365 + 366 + 367. See text Max Bucaille.
368. Wood-distillation.
369. Scheme of a salt-mare.
370. Preparation of sulforical ether.
371. Catalisation tubes.
372. Blood circulation by the human being.
373. Refrigerating machine.
374. Alambic.
375. Blood- and Lymphatical system.
376. Superior mesentric (intestins).
377. Geissler Tubes.
378. Inferior mesentric (intestins).
379. Sparks in the "van de Graff"-electronic generator.
380. Points of "Acupuncture" after a Chinese document.

381. Very much enlarged protoplasmic courants of a "Chêlidoine"-hair.
382. Love-tree of M. Ermengau, Troubadour.
383. System of the great "Sympathic".
384. Chinese Mandala.
385. Chinese Mandala.
386. Scheme of Brains.
387. Scheme of Brains.
388. Electronic brain.
389. Brain.
390. The labyrinth in the ear.
- 391 + 392 + 394, 395.
393. Max Ernst - The listening ear.
- 396 + 399 + 400. Japanese seals.
- 397 + 398. Labyrinth en relief on church in Lucca, Italy (see 127).
- 401-404. Kufic writing, Turkey.
405. Urban Wyss, caligraphical writing »labyrinth« '62.
406. Art of Post-Iceperiod.
407. Paul Klee - Scene with the Walking. 1925.
408. Gaston Bachlard - Portret by Asger Jorn.
409. Stefan Dedalus - Portret of James Joyce by Pierre Alechinsky.
410. Map of the prison of Mazes.
411. Map of the prison of Copenhagen.
412. Construction for a Ceramical Labyrinthasse Tabucchi, (spring '63).
413. Urbanic constructions »New Babylon« - Constant.
- 414, 416, 417, 421, 422.
415. Staircase of the Sanatorium in the Fiat-factories.
418. Construction of the town of Amsterdam.
419. "Abrüstung" - german cartoon.
420. Labyrinth cartoon by Steinberg.
423. Hebraic manuscript, see 249.
424. Drawings by Gordon Fazakerley.
425. Labyrinth by Gordon Fazakerley.
426. Ch. Chaplin in a Mirror-labyrinth.
427. Map of the early Bronze age rock engravings in Spain.
428. "House of the Black snake: the heaven of warriors (sun + moon) from the old Mexican codex Borgia.
429. Wood ceiling Palazzo Ducale (Mantua).
431. Baden Powell and loversknot - G. Frazakerley ('63).
432. 20 Øre (norwegian) with »Triskele«.
430. Australian hide-painting.

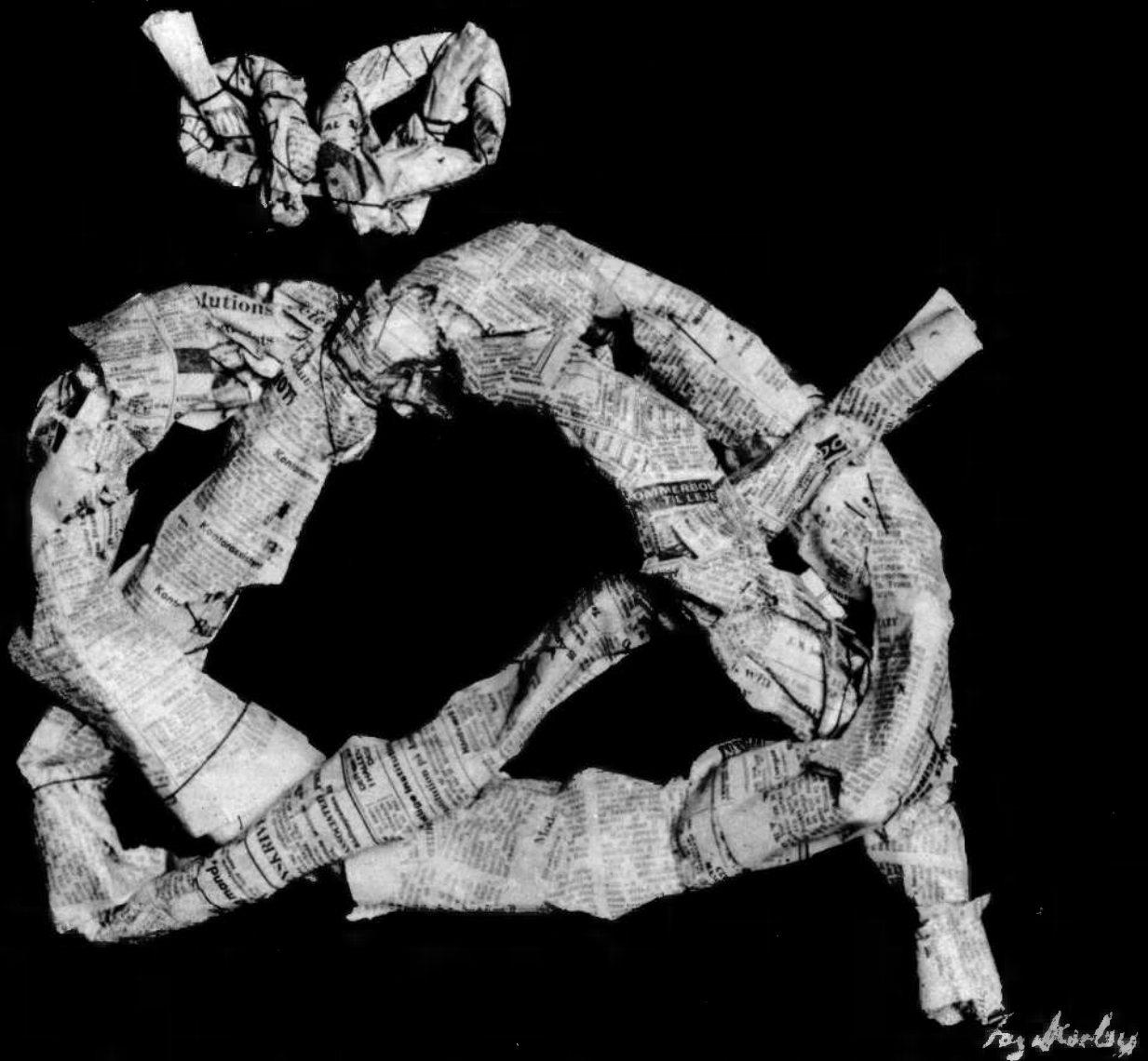
whole page: wooden-box, Kanpanger, Norway



430

Bibliography:

- | | |
|-------------------------------------|--|
| Július Schwabe | - Archetyp und Tierkreis, Basel, '51 |
| Geofferey Webb | - Architecture in Britain in the Middle Ages, '56 |
| W. H. Matthews | - Mazes and Labyrinths, London, '22 |
| G. R. Höcke | - Die Welt als Labyrinth, München, '57 |
| Karl Kérenyi | - Labyrinth-studien, Nijmegen, '41 |
| Prof. Lars-Ivar Ringbom | - Trojalek och Tranedans, Finskt Museum, '38 |
| Dr. Ernst Krause | - Die Trojaburgen Nord-Europa's, Glogau, 1893 |
| Asger Jorn | - Guldhorn og Lykkehjul (Roue de la Fortune) ± '55 |
| Bruno Munari | - Il Quadrato, Milano, '60 |
| Nils Sundquist | - Trojaborgarna i Uppland och någara av deras frändere, Uppland, '56 |
| Oto Bihalji-Merin, | |
| Alojz Benac, | - The Bogomiels, Thames and Hudson, London, '62 |
| Tosp Dabac | - Anschauliche Topologie, Oldenburg Verlag, München, '55 |
| Prof. Dr. W. Lietzmann | - En ny Trojaborg, '36 |
| Prof. S. Maarstrander | - Über das Hüftspiel |
| Jan de Vries | - The picturebook of Symbols, U.S.A., '56 |
| Lehner | |
| Anatomiske undersøgelser | |
| over orts labyrinth. | |
| Ramon Sobrino Lorenzo | |
| Ruza | - Petroglifos e 'labirintos, '51 |
| Doct. R. Sabrino Buligas | - Corpus Petroglyphorum Gallaeciae, '35 |
| Eoin Mac White | - A new view on Irish bronze-age Rock scribes, '46 |
| Internationale Situationiste (1-7) | |
| Forum voor Architectuur (Aug. '62). | |



431

Photo's -

Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme (G. Franceschi)
 Bliothèque Nationale, Paris
 Kunst historisch Instituut, Amsterdam
 Prof. S. Marstrander, Trondheim
 Prof. P. V. Glob, Copenhagen
 Eliette Benazzi, Messina
 Daniel Spoerri, Paris
 Yasse Tabucchi, Paris

Rhodes

International Science Publications,
 Høstetmøllestræde 3, Copenhagen K, Denmark.

EDITOR AND PUBLISHER: JACQUELINE DE JONG
 97, RUE DE CHARONNE, PARIS 11ième

SUB-EDITORS: Gordon Fazakerley, Eduard Mazman

The Situationist Times no. 4 was printed at Art Print A/S, Copenhagen, Denmark
 in Oktober 1963. (2000 expl.)



432

ALL REPRODUCTION, DEFORMATION, MODIFICATION, DERIVATION
AND TRANSFORMATION OF THE SITUATIONIST TIMES IS PERMITTED



Errata

Page:

- 8 line 61 from top L U □
- 11 line 11 from top for „disegno p. II“
read „disegno p. 10.“
- 20 for no. 53 read no. 56.
- 22 no. 59 lacks. In illustration-index
for „church-engraving in Normandy,
France“ read „wood-engraving,
Urnes-church, Norway.“
- 24 Line 21 from top read „et en
même temps un nom de Rabié
nom mythique de la lune. Dans le
mythe Hainuwele est assassinée
et de son corps naissent etz.“
- 31 for 67 read 68
- 31 for 68 read 67
- 39 for 96 read 97
- 39 for 97 read 96
- 49 for 139 read 140
- 49 for 140 read 139
- 73 for 234 read 235
- 74 240 lacks.
- 75 for 240 read 240a
- 78 for 253 read 254
- 82 for 254 read 253
- 97 for 286a read 286
- 127 323 lacks.
- 149 for 394 read 393
- 149 for 393 read 394
- 177 for 139 read 140

