

SZILVIA GELLAI (KARLSRUHE)

Wasser und Glas. ‚Vollkommen wörtliche Bilder‘ des Wahns bei Angelika Meier

1 Einleitung

Wasser und Wahnsinn standen in der europäischen Kultur über lange Zeit in einem komplexen symbolischen Verhältnis. Die Wurzeln dieser imaginären Verbindung sind weitverzweigt und reichen, wie Michel Foucaults klassische Arbeiten zum Thema ‚Wahnsinn‘ dies beleuchten, vom Narrenschiff-Motiv als ‚Verdichtung‘ einer mittelalterlichen Exilierungspraxis von Irren¹ bis zur hydrotherapeutischen Behandlung des Wahnsinns in der Frühen Neuzeit.² Dabei war das aquatische Element stets bipolar, denn es repräsentierte sowohl das „wesenhafte [...] Flüssigsein des Wahnsinns“³ als auch eine Wirkkraft gegen bzw. einen Bannraum für ihn.

Im Laufe der Zeit begann jedoch der symbolische Konnex sich zu lösen:

Mitte des 19. Jahrhunderts gab er [der Wahnsinn] seine Verwandtschaft mit dem Wasser auf und verband sich allmählich mit dem Rauch. Wichtig wird die Droge (vor allem das Opium), sie ersetzt die Trunkenheit als das gemeine und künstliche Modell der Krankheit; [...] der Wahnsinn wird nun für eine wolkige, durchscheinende, zusammenhangslose, aber hartnäckige andere Welt gehalten, welche die wahre Welt überblendet und verwirrt.⁴

Dieser Beitrag möchte dem von Foucault angenommenen Wandel der Symbolstrukturen des Wahnsinns nachgehen und befragt hierzu einen Gegenwarts-

1 Vgl. Foucault, Michel (*1989): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 29.

2 Vgl. Foucault, Michel (2001): „Das Wasser und der Wahnsinn“, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. 1, 1954–1969, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 365–370., hier 365–366.

3 Foucault: „Das Wasser und der Wahnsinn“, 366.

4 Foucault: „Das Wasser und der Wahnsinn“, 370.

text, dessen Bildvokabular das durchscheinende Repertoire von Wasser und Opium um das Glas und das Gläserne erweitert.

Angelika Meiers zweiter Roman, *Heimlich, heimlich mich vergiss* (2012), erzählt die Geschichte des künstlich gespaltenen Cyborgarztes Dr. Franz von Stern, einer Figur also, die „die Stufe ursprünglicher Einheit, den Naturzustand im westlichen Sinn“⁵ *per definitionem* überspringt.

Der ‚Sprung‘ in der Psyche des Protagonisten ist einerseits operativ herbeigeführt und dient dem körperinternen Monitoring seiner ärztlichen Tätigkeit durch die Klinikleitung. Andererseits scheint die Spaltung schon immer vorhanden gewesen zu sein und – was in diesem Kontext von entscheidender Relevanz ist – mit einer fixen Idee des Protagonisten aufs Engste verknüpft.

Bei dieser fixen Idee handelt es sich um Bilder, und zwar um solche, die nur von hochmodernen bildgebenden Verfahren generiert werden können. In einem zentralen, leidenschaftlichen Bekenntnis spricht Franz von Stern über diese vollkommen abstrakten, wörtlichen Bilder, die nichts mehr mit Abbildern gemein hätten, sondern wie Partituren gelesen werden müssten und alle Heimlichkeiten des menschlichen Inneren durchsichtig und *Einstimmig* machen.

Der Bilderwahn ist im Roman aber nicht nur auf figuraler Ebene präsent. Er ist zugleich poetologisches Programm, das in einer Wörtlichnahme von Bildern und ‚Bildlichnahme‘ von Wörtern besteht und mehr Opazität als Transparenz produziert.⁶ Der Meiersche Text bietet eine Vielzahl an intertextuellen und intermedialen Bezügen sowie Sprachspielen an der Schnittstelle von Text und Bild, die geradezu darauf insistieren, zusammen gesehen und gelesen zu werden. Eben dieser Pool von *vollkommen wörtlichen Bildern* im imaginären Raum des Wahnsinns macht den Roman für eine Sichtung der Symbolwelt vielversprechend.

Auch erinnert Franz von Sterns Bilderwahn stark an den großen Mythos, der (Foucault zufolge) erhaben über dem klinischen Denken schwebt: an den Mythos eines reinen, klinischen Blicks, der reine Sprache ist.⁷ Dieser macht-

5 Haraway, Donna (2007): „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Bruns, Karin / Reichert, Ramón (Hgg.): *Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, Bielefeld: Transcript, 238–277, hier 240.

6 Die Wörtlichnahme von Bildern kommt einer typischen Störung von Schizophrenen, dem Konkretismus, sehr nahe. Vgl. Hartmann, Heinz (1997): *Ich-Psychologie: Studien zur psychoanalytischen Theorie*, Stuttgart: Klett-Cotta, 187.

7 Vgl. Foucault, Michel (1973): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, München: Hanser, 128., sowie Gehring, Petra (2004): *Foucault – Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt a.M./New York: Campus, 111.

volle, wissende und technisierte Blick wird im Roman ironischerweise durch eine ‚unreine‘ – weil metaphorische, zweideutige oder gar widersinnige – Sprache entlarvt und einer fundamentalen Unzulänglichkeit überführt. Die Facetten der äußerst komplexen Meierschen ‚Bilderschrift‘ können in diesem Rahmen nicht beleuchtet werden.⁸ Der Beitrag konzentriert sich lediglich auf das Lesen und Deuten jener Spur, die von der Wahnsinnsymbolik des Wassers zu der des Glases führt.

2 Zwei Welten

Der Darlegung der Deutungshypothese sei zunächst eine knappe Skizze grundlegender narrativer Momente des Werkes und vor allem des für die Analyse ausschlaggebenden *Settings*⁹ vorangestellt.

Als zentraler Schauplatz des Romans dient eine psychiatrische Klinik auf einem Berg, die nicht nur der Normalwelt, sondern auch der Zeit enthoben zu sein scheint. Entworfen wird ein hermetischer Mikrokosmos mit gläserner Architektur und festem Regelwerk, welches neben dem Grundsatz der Transparenz von holistischer Medizin, Hightech und Fitness bestimmt wird.

Das übliche Arzt-Patient-Verhältnis wird von Anfang an durch die ‚installierte‘ Schizophrenie der Ärztebelegschaft, genauer: durch eine technisch erzeugte Dissoziation, relativiert. Wie seine Kollegen stellt auch Dr. Franz von Stern eine in sich verdoppelte Person dar. Neben dem Ich gibt es in ihm noch einen Anderen, den Referenten, dessen Existenz einer zusätzlich eingepflanzten Hirnrindenschicht zu verdanken ist. Paradoxerweise ist die Präsenz des Referenten dem Einswerden geschuldet: dem Einswerden des Ich mit der medizinischen Funktion. Die architektonische Transparenz setzt sich mithin in der kybernetischen Bauart der Ärzte fort. Für die kommunikative Vernetzung des Ich mit dem Referenten sorgt ein weiteres Kunstorgan, der Mediator, welcher das Herz vom Zentrum des Ärztekörpers in die Peripherie verdrängt,

8 Beispielhaft genannt seien intertextuelle und psychoanalytisch konnotierte Wortspiele wie *gen Italien = Genitalien* (nach Arno Schmidt) oder mit *stimmieren*; die ins Wörtliche (und zurück) kippende Metaphorik ‚leer drehender Schösser‘; intermediale Bezüge wie das ambige Rembrandtsche Bildzitat (*Die Anatomie des Dr. Tulp*, 1632) usw.

9 Dieses zeigt Anklänge an Narrative der 1960er Jahre, in denen gläserne Gebilde wiederholt als Metapher für das Auseinanderklaffen von Innen- und Außenwelt einer Heldin bzw. eines Helden auftauchen, so etwa bei Marlen Haushofer (*Die Wand*, 1963), Sylvia Plath (*The Bell Jar*, 1963) oder Patricia Highsmith (*The Glass Cell*, 1964).

sodass es nach einer Operation oberhalb der Magengrube schlägt. Dieser Eingriff kommt einer Initiation gleich, da ohne ihn ein Zutritt zur Klinikwelt – zumindest als Arzt – nicht möglich ist. Seine maximale berufliche Optimierung erfährt schließlich ein jeder Cyborg durch den Kunstgriff einer partiellen Amnesie, d.h., dass Erinnerungen an ein vorklinisches Leben systematisch gekappt werden. Das Splitten der Person beginnt sonach bei jenem Spalt, der durch die Zeit geht.

Die Handlung gewinnt an Dynamik, als eine neue Patientin aus der anderen Welt, dem „Leben da unten“,¹⁰ die Klinik betritt. In der Grenzgängerin erkennt der Protagonist seine Frau, Esther. Nach der Begegnung mit ihr häufen sich die ohnehin heiklen Ausfälle des Referenten und das Gestern sickert nach und nach ins Bewusstsein des Arztes zurück. Denn Franz von Stern ist, obschon er sich seit 20 Jahren direkt unter dem gläsernen Himmelszelt aufhält, nicht von dieser Welt. Sein anderes Leben lebte er auf der Halbinsel Krim am rauschenden Schwarzen Meer.

Die narrativen und symbolischen Fäden des Romans sind aufgespannt zwischen Oberwelt und Unterwelt, Berg und Meer, Glas und Wasser, Gegenwart und Vergangenheit, wobei ihre parallele Aufstellung beredete Muster erkennen lässt. Während die (zauber)bergische Oberwelt als gläsern und präsentisch dargestellt ist, wird die Unterwelt mit rauschenden Gewässern und tiefen Zeitrillen assoziiert. Nachdrücklich hervorzuheben ist die bildliche Dominanz von Gläsernheit auf der einen und des aquatischen Elements auf der anderen Seite. Dass dieses diaphane ‚Gespann‘ den Roman durchzieht, ist in hiesigem Kontext umso wichtiger, als das eine auf die Anthropologie des Todes, das andere jedoch auf die Verbildlichung des Wahnsinns und des Unbewussten verweist. Bedenkt man überdies, dass Foucault in der – ab dem 15. Jahrhundert erstarkenden – künstlerischen Beschäftigung mit dem Wahnsinn das Ersetzen bzw. die Überwindung des Todesthemas vermutet hatte,¹¹ scheint ihre zeitgenössische Verquickung mehr als beachtenswert. Den Ausgangspunkt der Überlegungen bildet die These, dass im Roman das imperfektisch, wahnsinnssymbolisch und tiefenpsychologisch konnotierte Wasser

10 Meier, Angelika (2012): *Heimlich, heimlich mich vergiss*, Zürich: Diaphanes, 47.

11 „Das Ersetzen des Todesthemas durch das des Wahnsinns bedeutet keinen Bruch, sondern eher eine Torsion innerhalb der gleichen ängstlichen Unruhe. Noch immer geht es um die Frage der Nichtigkeit der Existenz, aber diese Nichtigkeit wird nicht mehr als äußere und endgültige Grenze [...] anerkannt. Sie wird vom Inneren her verstanden als die fortgesetzte und konstante Form der Existenz.“ Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, 34.

der kontrollierten Glaswelt der Gegenwart zunächst diametral entgegengesetzt ist, *bildlich* hingegen beständig in sie einbricht und an ihre Oberfläche drängt.

3 Leben im Glas

„Es könnte durchaus sein,“ heißt es in einer Romanbesprechung, „dass wir uns im Innern einer Psychose, in einem Traum oder doch im Jenseits befinden.“¹² Diese drei Zustände (und möglichen Lesarten) werden nun im Lichte ihrer Bildsprache kommentiert, u.a. um aufzuzeigen, dass ihre Entfernung keineswegs weit bemessen ist.

Die Verwandtschaft von Wahn, Traum und Tod rührt von einem zwiespältigen Bewusstseinsleben her, dem des Auseinanderfallens – von Körper und Geist, Innen und Außen –, welches in Meiers Roman nicht nur in der konstant changierenden Erzählsituation zum Ausdruck kommt. Der „Bruch in der Perspektive“ grundiert den Text auch bildlich. So auch in einer Szene, in der Franz von Stern sich zur Untersuchung seines defekten Mediators zum Kollegen Kernanatom Dr. Tulp begibt. Derweil entspinnt sich folgendes Gespräch:

[Dr. Tulp:] „[...] Was haben Sie denn genau für Beschwerden?“

[Dr. von Stern:] „Tja, wie soll ich sagen? Es schwächt mich etwas von oben.“

[Dr. Tulp:] „Links oben, rechts oben?“

[Dr. von Stern:] „Ich weiß nicht genau. Ich habe keinen Halt mehr hinter den Augen.“ [...]

[Dr. Tulp:] „Na na, und gleich sagen Sie mir noch: Zerfallen ist Rinde, die mich trug, wie?“

[Dr. von Stern:] „Nein, so meinte ich es nicht ...“

[Dr. Tulp:] „Grundsymptome: Panzerung und Adlerflug, was?“¹³

Die poetische Eigendiagnose „Es schwächt mich etwas von oben“ sowie deren hervorgehobene Echos stammen aus Gottfried Benns Novelle „Gehirne“. Der

12 Jungen, Oliver (2012): „Wer im Glashaus einsitzt“, Rezension zu: Meier, Angelika: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.06.2012, <http://www.faz.net/gr4-70mss> [Stand: 09.11.2013].

13 Meier: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, 69. [Figuren zwischen Klammern hinzugefügt, Hervorhebungen im Original].

Bezug zur schizoiden Bennischen Arztfigur Rönne interessiert hier besonders wegen der Metaphorik, welche die eigene innere Spaltung und das gestörte Verhältnis zur Realität veranschaulichen soll.

Es ist die Rede erstens von ‚zerfallener Rinde‘, einem Bild, das bereits beim Dichterarzt wörtlich als Hirnrinde verstanden werden könnte,¹⁴ und dessen Wörtlichnahme bei Meier angesichts der körperlichen Konstitution der Cyborgärzte gänzlich außer Frage steht. Zum anderen ist eine im Cyborgroman zwar nicht zitierte, m.E. aber auch dort wirksame Verbildlichung eines Grundsymptoms von psychischem Zerfall gemeint, nämlich des Verlusts an Bewegungsfreiheit. Rönne sagt: „Ich wollte immer auffliegen wie ein Vogel aus der Schlucht; nun lebe ich außen im Kristall.“¹⁵ Nun ist das ‚Leben im Kristall‘ nicht nur eine „im Volksmärchen und in der Dichtung der Romantik verbreitete“ und „bis auf Dante zurückführbare Symbolik der Erstarrung“.¹⁶ Auch bringt das Bild einer (totenähnlichen) Erstarrung die innere Wirklichkeit von Schizophrenen als verhängnisvolle Isolierung in der ‚geschlossenen Abteilung‘ des Selbst auf den Punkt.¹⁷ Dieser Zustand korrespondiert sogar mit dem physikalischen Glaszustand, der dem einer erstarrten Flüssigkeit entspricht und aus dem Einfrieren von Bewegungen resultiert.¹⁸

Dass von Stern sein präsentisches Dasein zwischen Glaswänden und Glasdecken fristet, könnte folglich als ein nach außen ‚gestülpter‘ innerer Bruch mit der Realität und als adäquates Bild für die drastische Verringerung seiner Freiheitsgrade verstanden werden; oder in Bennis Worten: als ‚geheimer Aufbau [...] von Panzerung und Adlerflug‘.¹⁹

Dabei fungiert die Klinik ganz klar als passagere Zone, in der der Held feststeckt. Auf sinnfällige Weise erschöpft sich deshalb seine Rolle in „schönen schneidigen Standbildläufen auf den Fluren.“²⁰ Die transitorische Attribuierung der Glaswelt, die mit dem Traumzustand wie mit dem Tod zusammen-

14 Fackert, Jürgen (1983): „Nachwort“, in: Bennis: *Gehirne*, 55–84, hier 61.

15 Bennis, Gottfried (1983): „Gehirne“, in: Ders.: *Gehirne*. Stuttgart: Reclam, 3–33., hier 8.

16 Fackert: „Nachwort“, 64–65.

17 Die dichterisch begabte, schizophrene Patientin eines ungarischen Psychiaters beschrieb ihren Zustand einst mit der Metapher eines goldenen Käfigs, in dem sie eingeschlossen lebt und dort langsam erstarrt. Vgl. Benedek, István (1968): *Der vergoldete Käfig. Erlebnisse aus der Praxis eines Psychiaters*, Gütersloh: Bertelsmann, 90.

18 Vgl. Schaeffer, Helmut A. (2012): „Was ist Glas? Eine kleine Materialkunde“, in: *Kultur & Technik: das Magazin aus dem Deutschen Museum*, Bd. 36 (3), 30–35, hier 31–32.

19 Bennis, Gottfried (1983): „Der Geburtstag“, in: Ders.: *Gehirne*, Stuttgart: Reclam, 33–44., hier 35.

20 Meier: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, 37.

klings, wird von zahlreichen räumlich-bildlichen Hinweisen unterstrichen. Der glasüberdachte Laufsaa der Klinik evoziert im Arzt etwa das Bild eines Aquariums, dessen Schwellencharakter unlängst stringent für die Wissenschaftsgeschichte herausgearbeitet wurde.²¹

*[D]ie dichte himmelblaue Beleuchtung, die den Saal gleichmäßig vom Boden bis zur Decke flutet, lässt einen die Landschaft, auf die man beim Laufen durch die Glaswände schaut, in falschem bläulichem Licht erscheinen und sorgt für das Gefühl, sich in einem Aquarium zu befinden, von dem man nicht genau weiß, ob das Wasser schon eingefüllt ist oder nicht [...].*²²

Sozusagen unterschwellig tritt das Wasser als symbolischer Kontrapunkt des Glases bereits hier in Erscheinung. Ferner lässt sich die Farbe Blau ausgehend von Bennis Farbchiffren²³ mit der Traumwelt verbinden. Traum und Schlaf stellen im Übrigen für Cyborgärzte eine Ausnahme oder mehr noch: eine Unmöglichkeit dar. Da sie ihn nicht brauchen, sind sie dessen kaum noch fähig.

Die Durchgänge zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die es natürlich gibt, tun sich immer in besonderen Räumen, Situationen und Bewusstseinslagen auf. Hier wird nur die Situierung der zwei längsten und bedeutsamsten – von insgesamt vier – derartigen Übergängen umrissen.

Eine ‚Zeitreise‘ ereignet sich im Schlaflabor des Phallographologen und Gedankenlesers Dankewicz, der den Protagonisten bei einer Schlafsimulation durchleuchtet. Als der Teilchenscanner sich über Franz von Stern hernieder senkt und ihn (laut) an einen schwebenden-schwimmenden Rochen denken lässt, bemerkt Dankewicz: „Tja, Sie haben’s eben mit dem Meer, von Stern. Mit dem Meer haben Sie Heimlichkeiten“, [...] und säuselt träumerisch: ‚Heimlich, Heinrich, mit dem Meere sprich, heimlich, heimlich mich vergiss ...‘.²⁴ Anschließend weist Dankewicz den ihm assistierenden Pfleger Charon an, ein besseres Schlaflied anzustimmen. Durch die fast magische Beschwörung des

21 Vgl. Wessely, Christina (2013): „Wässrige Milieus. Ökologische Perspektiven in Meeresbiologie und Aquarienkunde um 1900“, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Volume 36, Issue 2, 128–147, hier 133.

22 Meier: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, 35.

23 Vgl. Fackert: „Nachwort“, 67.

24 Meier: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, 131.

Meeres sowie des mythischen Fährmanns Charon wird also der Eintritt in den Traum- und Wasserraum dicht an die Seite der Jenseitsreise gestellt.

Zur anderen Vergangenheitsperiode kommt es im Zuge der Flucht des Protagonisten mitsamt seiner Lieblingspatienten: dem ‚verrückten‘ Professor und dem „Wunschsohn“ Evelyn. Nach einem kurzen Zwischenstopp im Belohnungszentrum – d.h. Euthanasieraum – der Klinik verläuft ihr Weg über eine merkwürdige Landschaft. Insgesamt sieben Plateaus sind auf einem kühlen, glatten Boden zu durchwandern, wobei das Trio zum Schluss wider Erwarten kein Tal und auch keine Stadt erreicht. Vielmehr weitet sich die siebte Wiese zu einer scheinbar unendlichen Wüste aus, wo die drei Wanderer zuletzt ein Weltenrand-Szenario erwartet.

Die ganze Welt ist himmelblau. [...] Nur blaue Lasur, durchsichtig, feucht schimmernd und doch dicht und blendend wie eine bemalte Glaswand, viele Wände, Schichten um Schichten von blauem Glas. [...] Der Boden unter mir ist noch da, aber zwei, drei Meter vor mir hört er auf [...].²⁵

Zwischen Boden und Horizont klafft ein Abgrund mit einer unerklärlich glatten Wand. In der Rückschau ist „ganz oben auf der Kuppel, wie eine kristallene Kirsche, das gläserne Funkeln der Klinik“²⁶ zu erkennen. Insgesamt stellt der durch Terrassen gestufte und mit der Anstalt gekrönte Berg die präzise Ausgestaltung eines kosmischen Mittelpunkt-Motivs dar. Das aus Märchen vertraute Motiv des Glasbergs fungiert als *axis mundi* und zugleich als Sinnbild des Totenreiches.²⁷ Zudem taucht hier das Inbild von Tod und Wiedergeburt auf: die Schlange, die Aby Warburg zufolge mit der Wassersehnsucht kultisch-symbolisch verknüpft ist.²⁸ Warburgs Gestalt sowie sein berühmter Vortrag, *Schlangenritual*, den er 1923 als Patient der Heilanstalt Bellevue in Kreuzlingen ebenda gehalten hatte, ist dicht verwoben mit den Reden des Professors. In seiner Figur wird somit ein markanter Antipode zum technikgläubigen Vernunftsmenschen von Stern geschaffen.

.....
25 Meier: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, 302–303.

26 Meier: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, 305.

27 Vgl. Huth, Otto (1984): „Der Glasberg“, in: Janning, Jürgen / Gehrts, Heino (Hgg.): *Die Welt im Märchen* [Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, Bd. 7], Kassel: Röth, 139–156.

28 Vgl. Warburg, Aby M. (2011): *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin: Wagenbach, besonders: 13, 53–62.

An diesem Punkt der Geschichte erscheint die Umkehrung der Welten ebenfalls (über)deutlich: die als Oberwelt erlebte Klinik ist gleich Unterwelt, der Abstieg ein Aufstieg. Das vermeintliche Gestern wird zum Heute. Daneben entpuppt sich das Kippspiel von oben und unten als eine in die Vertikale ‚gedrehte‘ Inszenierung des prekären Verhältnisses zwischen Innen- und Außenwelt des Helden. Die Farbe Blau leitet schließlich vom gläsernen Jenseits ins aquatische Diesseits über.

4 Zurück zum Wasser

Bis jetzt wurde die räumlich-bildliche Setzung wichtiger Durchgänge besprochen. Wie aber wird die Passage zum Leben (am Wasser) vom Arzt erlebt? Der Übergang selbst wird anhand von zwei Textstellen greifbar. Erstens nach der – von Dankewitz und Charon ‚poetisch begleiteten‘ – Schlafsimulation, aus der Franz von Stern mit einer aquatischen Bildsequenz erwacht:

[Ich sank] wie ein tiefensüchtiger Apnoetaucher in einem altertümlichen Drahtkäfig nach unten [...] in den Meeresschacht, und dort angekommen löschte mich die warme Schwärze aus, bis ich auf dem Rücken eines kleinen Delphins wieder an die Oberfläche getragen wurde.²⁹

Neben der Schwellensituation verdeutlicht sich hier erneut der Wechsel von unten und oben als ein Spiel zweier gegenläufiger „Programme“, die nach dem Erklimmen des Glasberges und am Ende der Wüstenwanderung im Bewusstsein des Doktors ebenso „ineinanderrennen“ werden, wie Glas und Wasser.

Die gläserne Welt und ich, wir stürzen ineinander, und schon verschwinden mir alle beide, all das elende Blau sinkt, sinken, [...] denk dich nach oben, wenn du nach unten willst, noch immer halte ich Evelyn fest da oben, halte ihn nach oben, hebe ihn weit hoch, solange ich falle, kann ich ihn halten, gläsernes Luftwasser, zerschneidet mir nichts mehr, alles schon gerissen [...].³⁰

.....
29 Meier: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, 183.

30 Meier: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, 313.

Der Protagonist erwacht „klatschnass“ aus dem (Todes)Sturz in den Armen seiner Frau, weshalb Esther ihn besorgt fragt, ob er etwa im Traum ertrunken sei. Und als der Arzt hierauf entgegnet, dass es im Traum kein Wasser gegeben hätte und er einen furchtbaren Durst verspüre,³¹ dürfte der Leser einmal mehr ein innertextuelles *Déjà-vu* erleben. Denn eine sehr ähnliche Klage hat man aus dem Mund des ‚verrückten‘ Professors schon mehrfach vernehmen können: Er wurde ja nicht müde zu betonen, dass alles Wasser, was in der Klinik fließe, nicht nass sei.

Bezeichnenderweise spielt sich auch der initiale Störfall des Referenten bei einem der notorischen Wasserrituale des Professors ab. Das Ich im Arzt erleidet dabei einen Rückfall und wird plötzlich von Hass auf Patienten erfüllt. Und während Franz von Stern „glutgeflutet[en]“ Herzens „kurz vorm Absaufen“ steht, droht der Professor „unter dem laufenden Wasser, unter seinem Wahn zu ertrinken“.³² Was am Ausgang der Situation bemerkenswert erscheint, ist der Umstand, dass nicht etwa der Arzt oder sein Referent als erster die Fassung zurückgewinnen, sondern der Patient. Mit einem Seitenblick auf die Genese der Wasserschocktherapie in der Psychiatrie lässt sich feststellen, dass die alte Methode – vom Verrückten mit Wasser ein Geständnis seines Wahns abzufordern³³ – sich im Roman auf eine unerwartete Weise bewährt. Es ist der Arzt, der sich seinen „Totalausfall“ eingesteht, während der Patient sich „zur Normalität beurlaubt“.

Es sei hinzugefügt, dass die „entsetzlich verwoben[e]“ dialogische Beziehung zwischen Professor und Protagonist jener Polyphonie entspricht, die Franz von Stern in seinem Inneren abzutöten sucht. Es ist diese Mehrstimmigkeit, dieses *Rauschen*, das ihn vor dem Sturz verzweifelt sagen lässt: „Ich weiß oft gar nicht mehr, wer spricht.“³⁴ Nach dem Erwachen aus dem Ineinanderstürzen der Welten fließt des Professors Sprache – mit seiner ewigen Wassernot – in die Stimme Franz von Sterns ein. Es ist ebenfalls ein Rauschen, das zahlreichen Szenen am Ufer des Schwarzen Meeres einen mehrdeutigen Grundton verleiht. Am deutlichsten ist er wohl am Romanende zu vernehmen. Nach Franzens Wachwerden aus dem klinischen Traum (oder Tod) beschließt das Paar, die Welt der Klinik, die es – wenn auch anders – auch am Meer gibt,

31 Meier: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, 315.

32 Meier: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, 29.

33 Foucault: „Das Wasser und der Wahnsinn“, 368–369.

34 Meier: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, 307.

wirklich und endgültig zu verlassen. Sie begeben sich gemeinsam zum Hafen, wo sie als einzige auswärts fahrende Passagiere ein Schiff besteigen, um mit diesem hintergründigen Schlussbild das völlig offene Ende der Geschichte anzusteuern.

5 Schluss

Foucault interpretiert die Symbolkraft des literarischen Narrenschiff-Motivs ausgehend von seiner realen Entsprechung: jener ab dem 14.–15. Jahrhundert verbreiteten Praxis, Geistesranke an Pilger oder Schiffer zu übergeben, um Städte von Irren zu befreien. Die Situation von Irren auf dem Narrenschiff sei, so Foucault, eine *liminale*, die Reise „zugleich rigorose Trennung und endgültige Überfahrt“.³⁵ Die Verschiebung auf Schiff und Wasser bedeute für den Irren, an der Schwelle eingeschlossen zu sein: „wenn er kein anderes *Gefängnis* haben kann und soll als die *Schwelle* selbst, hält man ihn an der Stelle des Überganges fest. Er wird in das Innere des Äußeren gesperrt und umgekehrt.“³⁶ Der Irre sei der Passagier *par excellence*, der Gefangene seiner eigenen Überfahrt. Die abschließenden Überlegungen hat man vor dieser archäologischen Folie – und im Bewusstsein für das spielerische Kalkül dahinter – anzustellen.

Die Glaswelt zeigt eine Gesellschaft, in der sich alle Beteiligten in eine Liminalsituation eingesperrt befinden und Symptome der Verrücktheit zeigen. Weil es aber alle sind, kommt diese im Gewand der Normalität daher. Zweifel kommen erst auf, wenn „einer in der Reihe einknickt“ und die starre Ordnung aufbricht. Meiers Klinik ist keine Zukunftsvision, sondern erklärtermaßen Gegenwart. Durch die gläserne Schicht betrachtet, erscheinen typische Phänomene unserer Zeit – wie etwa die „Pathologie der Anpassung“,³⁷ die Reduktion des Menschen auf Funktionalität, die zweiseitige Forderung nach Transparenz, Entgrenzung der Lebenssphären, Narzissmus als Regel usw. – in Vergrößerung. Die gläserne Symbolik des Todes spricht dabei eindeutig die Sprache der Leiblichkeit. Dies wirft Fragen nach einem ungeklärten Verhältnis

35 Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, 29.

36 Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, 29 [Hervorhebungen im Original].

37 Vgl. Gruen, Arno (1998): *Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine Theorie der menschlichen Destruktivität*, München: dtv, 20.

zum Tod und einem (derzeit kaum existierenden) kulturellen Umgang mit ihm auf.

Was Meiers Passagiere zwischen den Welten noch vor Augen führen, ist die Relativität der Betrachterperspektive. Folgt man Foucault, so ist der Wahn nicht länger aquatisch. Doch es wäre möglich, dass dieser schlichtweg aus einer anderen Perspektive, nämlich aus dem Innern eines Zustandes heraus gezeigt wird, wobei sich dieser (Glas)Zustand als die Erstarrung des Flüssigen begreifen lässt. Zudem offenbart ihr Zusammenfall zum Schluss, dass oben und unten, innen und außen, Glas und Wasser im Grunde zwei Seiten *einer* Welt sind oder sein sollten; zwei Seiten oder auch zwei Stimmen, wobei erst ihre erzwungene Trennung ‚zerfallene Rinde‘ mit sich bringt.

Angesichts von Meiers *vollkommen wörtlichen Bildern* stellt sich generell die Frage, ob die menschliche Psyche nicht bereits von (ihrer sprachlichen) Natur aus ‚gespalten‘ ist, steht sie doch nicht nur mit der Außenwelt, sondern auch mit sich selbst in regem Dialog. Was sich hier demnach in einer subtilen, bildhaften und doppelbödigen Sprache mitteilt, ist ein wesenhafter Zug des Menschen: innere Polyphonie – und ihre Notwendigkeit.

Literaturverzeichnis

- BENEDEK, ISTVÁN (1968): *Der vergoldete Käfig*. Erlebnisse aus der Praxis eines Psychiaters. Gütersloh: Bertelsmann.
- BENN, GOTTFRIED (1983): „Gehirne“, in: Ders.: *Gehirne*. Stuttgart: Reclam, 3–33.
- BENN, GOTTFRIED (1983): „Der Geburtstag“, in: Ders.: *Gehirne*. Stuttgart: Reclam, 33–44.
- FACKERT, JÜRGEN (1983): „Nachwort“, in: Benn, Gottfried: *Gehirne*. Stuttgart: Reclam, 55–84.
- FOUCAULT, MICHEL (1973): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, München: Hanser.
- FOUCAULT, MICHEL (1989): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- FOUCAULT, MICHEL (2001): „Das Wasser und der Wahnsinn“, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. 1, 1954–1969, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 365–370.
- GEHRING, PETRA (2004): *Foucault – Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt a.M./New York: Campus, 111.
- GRUEN, ARNO (1998): *Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine Theorie der menschlichen Destruktivität*, München: dtv.
- HARAWAY, DONNA (2007): „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Bruns, Karin / Reichert, Ramón (Hgg.): *Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, Bielefeld: Transcript, 238–277.
- HARTMANN, HEINZ (1997): *Ich-Psychologie: Studien zur psychoanalytischen Theorie*, Stuttgart: Klett-Cotta, 187.
- HUTH, OTTO (1984): „Der Glasberg“, in: Janning, Jürgen / Gehrts, Heino (Hgg.): *Die Welt im Märchen*. [Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, Bd. 7], Kassel: Röth, 139–156.
- JUNGEN, OLIVER (2012): „Wer im Glashaus einsitzt“, Rezension zu: Meier, Angelika: *Heimlich, heimlich mich vergiss*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.06.2012, <http://www.faz.net/-gr4-70mss> [Stand: 09.11.2013].
- MEIER, ANGELIKA (2012): *Heimlich, heimlich mich vergiss*, Zürich: Diaphanes.
- SCHAEFFER, HELMUT A. (2012): „Was ist Glas? Eine kleine Materialkunde“, in: *Kultur & Technik: das Magazin aus dem Deutschen Museum*, Bd. 36 (3), 30–35.
- WARBURG, ABY M. (2011): *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin: Wagenbach.
- WESSELY, CHRISTINA (2013): „Wässrige Milieus. Ökologische Perspektiven in Meeresbiologie und Aquarienkunde um 1900“, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Volume 36, Issue 2, 128–147.