



Hanna Böckmann

**und kein Anfang – Erkundungen zu
rekursiven Strukturen in Angelika Meiers *Heimlich, heimlich mich vergiss***

Studentischer Forschungsbeitrag zum Seminar „Angelika Meier (und Texte von Lenz, Kleist, Nietzsche, Kafka, Handke u.a.)“ von Prof. Dr. Johannes F. Lehmann im Sommersemester 2020

E-Mail: hannaboe@uni-bonn.de

Abstract

Der vorliegende Beitrag analysiert das Problem des Anfang(en)s als zentrales Motiv von Angelika Meiers Roman *Heimlich, heimlich mich vergiss*. Ausgehend von einer Untersuchung der zeitlichen Strukturen des Romans wird gezeigt, wie dieser sich motivisch und erzähltechnisch im Spannungsfeld von linearem Fortschritt und ewiger Wiederholung bewegt. Die seltsame Schleife und die daraus resultierende zirkuläre Kausalität werden als zentrale Figur des Romans herausgearbeitet. Vergangenheit und Zukunft, Vergessen und Erinnerung, Angst und Erwartung, Verderben und Rettung sind in *Heimlich, heimlich* immer wieder in rekursive Strukturen gebunden, und so wird ein Ordnungsversuch unternommen, der vielleicht mehr Fragen aufwirft, als er beantwortet.

1. Zu Anfang

Fangen wir doch am Ende an: Franz und Esther von Stern verlassen die Krim und damit die klinische Welt. Auf der Fähre nach Istanbul bemerkt Franz die „mächtigen, über und über tätowierten Arme“ des Wachoffiziers, die sich „wie ein grünlilaschillernder schwarzer Rettungsring auf seinem Rücken schließen“¹ – die Arme Dr. Dankevicz', des Gedankenlesers aus der Klinik, in welcher Franz zwanzig Jahre als Arzt gearbeitet hat. Die Metalepse am Ende von Angelika Meiers *Heimlich, heimlich mich vergiss* verwirrt. Denn die erzählte Welt scheint in zwei Räume, die zwei unterschiedlichen Zeiten entsprechen und von denen jeweils weitestgehend chronologisch erzählt wird, unterteilt: die im Präsens erzählte Klinik, und die im Imperfekt erzählten Geschehnisse auf der Krim, an die sich Franz erinnert.² Als Franz nach einem Sprung in den Abgrund wieder auf der Krim erwacht, scheinen die zwanzig Jahre in der Klinik nicht vergangen zu sein, das Erscheinen des Arztes also eigentlich unmöglich. Das offene Ende des Romans weist auf eine rekursive Struktur hin und lädt ein, ihn noch einmal genauer hinsichtlich der dargestellten zeitlichen Strukturen, vor allem des damit verbundenen Problems des Anfangs zu lesen. Dies soll Thema der vorliegenden Arbeit sein.

Es soll hierbei um eine erste Erkundung der Rekursivität der zeitlichen Strukturen in *Heimlich, heimlich gehen*, wobei immer wieder die geometrischen Figuren von Kreis, Linie und Schleife auftauchen werden. Die Suche nach Anfängen und die Schwierigkeit des Findens stellt sich dabei als ein Grundmotiv des Romans heraus, welches auf weitere Themenfelder verweist, die hier in der Diskussion allerdings nur angeschnitten werden können. Es soll nicht darum gehen, eine Chronologie des Romans zu erstellen, einen möglichen ‚Anfang‘ festzulegen, oder gar die Frage nach dem Realitätsstatus der beiden Welten zu klären – das wäre wohl verlorene Liebesmüh. Ich werde zeigen, wie sich der Roman erzähltechnisch und motivisch zwischen Gegenwart und Zukunft, Erinnerung und Vergessen, Angst und Erwartung, Verderben und Rettung bewegt und diese Gegensätze immer wieder in seltsamen Schleifen miteinander verschlingt.

Dabei werde ich auf Albrecht Koschorkes kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Problem des Anfangs zurückgreifen, in welchen er „*strange loops* epistemischer und zeitlicher Art“³ als zentrale Figur von kulturellen Anfangserzählungen herausarbeitet. Der von Douglas Hofstadter geprägte Begriff beschreibt ein Phänomen, das auftritt „wenn wir uns durch die Stufen eines hierarchischen Systems nach oben (oder nach unten) bewegen und uns dann unerwartet wieder genau an unserem Ausgangspunkt befinden.“⁴ Ein System, in dem

¹ Angelika Meier: *Heimlich, heimlich mich vergiss*. Zürich 2012, S. 331. Im Folgenden wird der Text unter der Sigle (Meier) mit Angabe der Seitenzahl nachgewiesen.

² Vgl. Szilvia Gellai: *Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart 2018, S. 223.

³ Albrecht Koschorke: Zur Logik kultureller Gründungserzählungen. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, 1/2 (2007), S. 5–12; hier: S. 9f.

⁴ Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach. Ein Endloses Geflochtenes Band*. Aus dem Amerikanischen von Philipp Wolff-Windegg und Hermann Feuersee. Stuttgart 1985, S. 12.

eine solche seltsame Schleife vorkommt, wird dann als „verwickelte Hierarchie“ (*tangled hierarchy*) bezeichnet.⁵ Das Problem des Anfangs ist ein erzähltheoretisches und ein erkenntnistheoretisches, wobei Fragen nach (zeitlicher) Ordnung, Abgrenzung, Kausalität, und Ursprung aufgeworfen werden. Die von Koschorke vor allem im Kontext der Systemtheorie entwickelten Ideen zu Selbstreferenz und Ganzheitlichkeit lassen sich bei Meier auch immer wieder auf Menschen beziehen. Ich werde ebenfalls Bezug auf Aby Warburgs Arbeiten nehmen, besonders hinsichtlich der Aspekte von Angst, Fortschritt und Rettung – Themen, die sich nicht nur in seinen kunsthistorischen und kulturpsychologischen Arbeiten, sondern vor allem auch in seiner persönlichen Krankengeschichte niederschlagen und im Roman eng mit der Problematik der seltsamen Schleife verknüpft sind. Sowohl die Krankengeschichte⁶ als auch Warburgs wissenschaftliche Arbeiten, insbesondere der *Schlangenritual-Vortrag*, den er während des Aufenthalts im Sanatorium in Kreuzlingen hielt, und die Überlegungen zur Sternkunde finden vor allem in der Figur des Professors, der eine wichtige Rolle in den Diskussionen um den Anfang spielen wird, Eingang in den Roman. Zunächst möchte ich die Zeitverhältnisse in der Klinik als abgegrenztem Ort der unbedingten Gegenwart untersuchen, wobei die Themen von Vergessen, Angst, Fortschritt und Heilung im Vordergrund stehen werden. Danach soll der von Franz zu schreibende Eigenbericht vor allem hinsichtlich des Problems der Selbstreferenz betrachtet werden, bevor in einem dritten Teil der Sprung in den Abgrund nach der Flucht aus der Klinik analysiert wird, der uns vor allem über das Thema der Rettung zurück zu Dr. Dankevicz' Schlangenarmen führt.

2. Abgrenzungen – die klinische Welt

2.1 Ewiges Jetzt

Es ist Marmeladentag auf dem Zauberberg – Franz von Stern hofft auf den „immergleichen neuen Tag“ (Meier 26f.), wenn er nach zwei Stunden „tief wach[em]“ Schlaf die Augen aufschlägt. Der Klinikalltag, der uns in den ersten drei Kapiteln von *Heimlich, heimlich* präsentiert wird, kann durchaus als eine Zeitschleife gelesen werden, die immer wieder abgespielt wird. Da Anfang und Ende in ihr zusammenfallen, ist sie eine Figur der ewigen

⁵ Ebd.

⁶ Genannt seien hier z.B. die Schimpfparoxysmen inklusive kreativer Beleidigungen wie „alte ausgelaufene Rotweinflasche“ und „keine Milch geben“, die „Beurlaubung zur Normalität“ aber auch der Leistenbruch, der Opium-Rhabarber-Saft und die Überlegungen seines Arztes Ludwig Binswanger zum ‚Sprechsaal‘. Vgl. Ludwig Binswanger / Aby Warburg: Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte. Hg. von Chantal Marazia und Davide Stimilli. Zürich 2007.

Wiederholung,⁷ inmitten derer auch der Roman beginnt. *In medias res*⁸ wird von einer kontinuierlichen Handlung berichtet: „unablässig“ (Meier 7) schreit der Professor.

„*Rotation, Mobilisation, Stabilisation*“ (Meier 41), heißt es über die Aufgabe des Mediators.⁹ Die Elemente des Kreises, der Bewegung sowie der Festigung, also einer Negation von (unkontrollierter) Bewegung, die das Mantra zusammenfasst, verdeutlichen, wie die gleichförmige, einheitliche Bewegung gleichzeitig auch zum Stillstand führt.¹⁰ So sind es nur noch „Standbildläufe“ (Meier 36), die Franz seit seinem ersten Tag in der Klinik auf den Fluren macht. Diese verweisen einerseits auf das ‚Rollenspiel‘ als Arzt,¹¹ andererseits auf eine gewisse Immobilität, die in der ewigen Wiederholung liegt. Es ist eine „ewige Gegenwart“,¹² die in der Klinik herrscht. In seiner Deutung von Esthers Pinkelsucht als Technik „um alles, ausnahmslos alles, zu unterbrechen und ewig aufzuschieben, sodass nie irgendetwas wie ewig erscheinen und also *jetzt* sein musste“ (Meier 148f., Hervorhebung im Original H.B.) setzt Franz Ewigkeit und Gegenwart bereits gleich. Auch in seinem Versuch, den 84 Stufen der Geheimtreppe doch noch Bedeutung abzugewinnen, denkt Franz über Ewigkeit nach: Diese sei zwar „keine halbe, sondern die ganze Sache schlechthin [...], der nun mal nichts mehr hinzuzufügen ist“ (Meier 271), doch um in Erscheinung zu treten, könne sie nur als „halbe Sache daherkommen“ (ebd.). Die halbe Ewigkeit und deren ewige Halbierung erinnern an Zenons Paradox des Pfeils: Wie dieser verweilt Franz in den Standbildläufen in einem ewigen Versuch der Bewegung, des Anfangens.¹³

Die unbedingte Gegenwart der Klinik wird auch durch den Umgang mit Vergangenheit und Erinnerung unterstrichen. Schon während des Studiums erlernen die angehenden Ärzte das Vergessen: Halbjährlich ist eine „Intra-Restauration“ (Meier 275) zu absolvieren. Es scheint sich dabei um eine Art Mnemotechnik des Archivierens zu handeln, welches mit einem ‚Neustart‘ des limbischen Systems vollzogen werden soll: „Einen ständigen Kehraus sollten wir veranstalten und zugleich im Kopf behalten, dass *prinzipiell* nichts dabei verlorenginge.“

⁷ Hinsichtlich der Zeitschleife ließe sich die Klinik auch als Fegefeuer, als Limbus lesen – schließlich tut Franz hier „Buße“ (Meier 327). Die Stufen der Wiesenkreise entsprächen räumlich dem von Dante dargestellten Purgatorio, auch die Bemerkung, dass Esther „keine Beatrice ist, nicht irgendein dahergelaufenes oder eher bloß mal vorbeigelaufenes Weibsbild“ (Meier 164), macht diesen Kontext auf. Dies ist nur eine der vielen intertextuellen Anspielungen und möglichen Mythologien in Meiers Text, die hier leider ausgeklammert werden müssen.

⁸ Die Unmöglichkeit eines Anfangs *ab ovo* wird auch von Franz bei der Suche nach einem Anfang für seinen Eigenbericht kurz angeschnitten: „[W]o sollte man da auch anfangen? Bei seiner Geburt, der Geburt seiner missratenen Eltern?“ (Meier 63).

⁹ Zur Aufgabe und Bedeutung des Kunstorgans weiter unten.

¹⁰ Vgl. Joachim Kalka: „Le spectre en plein jour“. Notes on Loops in Narration. In: Ralf Beil (Hg.): Never ending stories. The Loop in Art, Film, Architecture, Music, Literature, and Cultural History. Berlin 2017, S. 132–148; hier S. 132: „Behind the continually circling loop is an uncanny stasis“.

¹¹ Vgl. Gellai, Netzwerkpoetiken (Anm. 2), S. 242.

¹² Ebd., S. 224.

¹³ Ausführlicher zum Paradox bei: Julian Hanebeck: Simultaneität. Die Aporien des Jetzt und „der unzeitliche Raum der Erzählung als Text“ – eine Simultaneität von Zeiten in Laurence Sternes *Tristram Shandy*. In: Antonius Weixler / Lukas Werner (Hg.): Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen. Berlin 2015, S. 449–471; bes. S. 453f.

(Meier 275, Hervorhebung im Original H.B.) Der Prozess wird also als Säuberung verstanden und in der Klinik intensiviert: Nun gibt es keine halbjährlichen ‚Updates‘ mehr, sondern Franz „durchschreite[t]“ sich jede Nacht „als hätte es [s]ein früheres Leben nie gegeben“ (Meier 26f.). Da die Ärzte nicht mehr schlafen, können auch keine Erinnerungen verarbeitet werden.

Dies ist maßgeblich auf die Funktionsweisen der Kunstorgane Mediator und Stortex (eine zweite Hirnrindenschicht) zurückzuführen. Die Implantation des Mediators ist selbst ein grenzziehender Akt und als solcher konstitutiv für die Gegenwart, scheint er doch Voraussetzung für die ärztliche Tätigkeit in der Klinik zu sein. Der Eintritt in die Klinik hat für die Ärzte Initiationscharakter, wie Gellai richtig über deren „technische Aufrüstung“¹⁴ bemerkt. Das wird auch durch den öfter erwähnten „Bekennnisapell“ (Meier 150) sowie den formelhaften Satz „[m]it einer schönen Narbe kamen wir in die Klinik; das war unsere ganze Ausstattung“ (Meier 238), der schon durch die Verwendung des Imperfekts den Eintritt in die Klinik narrativ ausgestaltet, suggeriert. Dr. Dänemark spricht von einer „zweiten Geburt“ (Meier 106), manchmal wird auf ein „frühere[s] Leben“ (ebd.) verwiesen, das die Ärzte nun „hinter sich [haben]“ (Meier 62). So wird eine Grenze zwischen dem Leben vor der Klinik und dem Leben in der Klinik gezogen, die durchaus einen Anfang darstellt.¹⁵ Mit dem Einsetzen des Mediators werden die Verbindungen zum vorherigen Leben gekappt,¹⁶ denn er vermittelt nun zwischen Herz und Stortex.¹⁷

Durch seine ‚Übersetzungstätigkeit‘ kontrolliert er das alte Gedächtnis der Ärzte, während er „die großangelegten Betrügereien der neuen Erinnerungsbank großzügig durchwinkt“ (Meier 115). Indem er im Zusammenspiel mit dem Stortex ein ständiges Vergessen praktiziert, wird die Gegenwart der Klinik erst ermöglicht. „Die rekursive Schließung der Systeme [trägt sich, H.B.] über einem fundamentalen Vergessen [zu]“,¹⁸ schreibt Koschorke und so lässt sich auch die Funktionsweise des Mediators beschreiben. Als eine Kontrollinstanz der zeitlichen Grenzen der Klinik garantiert er, indem er das „autobiographische Gedächtnis der Klinikärzte im Idealfall in ein unbeschriebenes Blatt“¹⁹ verwandelt, sodass es sich nur noch aus der Gegenwart speist,²⁰ die Möglichkeit der Entität des Systems. Nur so kann sich die Klinik abschotten.²¹ Die Ärzte haben zwar durchaus noch Erinnerungen, so erzählen z.B. Dr. Holm und Dankevicz beide aus ihrer Vergangenheit, doch diese scheinen keinerlei Relevanz, keinerlei Konsequenzen mehr zu haben.

¹⁴ Gellai, Netzwerkpoetiken (Anm. 2), S. 224.

¹⁵ Vgl. Koschorke, Zur Logik kultureller Gründungserzählungen (Anm. 3), S. 6.

¹⁶ Vgl. Gellai, Netzwerkpoetiken (Anm. 2), S. 224.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 225.

¹⁸ Albrecht Koschorke: System. Die Ästhetik und das Anfangsproblem. In: Robert Stockhammer (Hg.): Grenzwerte des Ästhetischen. Frankfurt a.M. 2002, S. 146–163; hier: S. 162.

¹⁹ Gellai, Netzwerkpoetiken (Anm. 2), S. 235.

²⁰ Vgl. ebd., S. 226.

²¹ Vgl. Koschorke, Zur Logik kultureller Gründungserzählungen (Anm. 3), S. 11.

Böckmann: und kein Anfang

Doch bei dieser Selbstvergessenheit ist es ein „Kreuz, das richtige Maß zu finden“, findet Dr. Tulp und meint die *Krux* hier ganz wörtlich. Genauso wörtlich „zerreißt“ (Meier 238) es Franz auch: denn in seiner Selbstvergessenheit hat er das Narbenkreuz auf seiner Brust, das durch die Implantation des Mediators entstanden ist, zerkratzt. So sind es zwei Störfälle, die den ewigen Kreislauf der Klinik am zweiten Tag der Erzählung unterbrechen und sozusagen die Handlung des Romans in Gang kommen lassen. Der erste kann als ein Zuviel an Selbstvergessenheit gelesen werden, der zweite als ein Zuwenig – er zeigt, was geschieht, wenn die Erinnerungen an das Leben vor der Klinik doch auf einmal wieder Relevanz erlangen.

Eigentlich scheint alles wie immer: der schimpfende Professor wartet darauf, dass Franz ihm das Wasser bei seinen „heiligen Waschungen“ abstellt, um weiter schimpfen zu können. Beide wissen, was geschehen sollte, an diesem sich ewig wiederholenden Tag, doch heute kommt dieser Moment nicht und Franz lässt „die Sache laufen“ (Meier 28). „Die Sache“ bezieht sich sowohl auf das weiterlaufende Duschwasser als auch auf die Situation im Allgemeinen, in die Franz – anders als sonst – eben nicht eingreift, sondern sie „laufen“ lässt: ein „Totalausfall“ (Meier 29), wie durch den herangezogenen tautologischen Vergleich „das Wasser perlt an mir ab wie Wasser“ (Meier 28), einen sprachlichen Ausfall sozusagen, unterstrichen wird. Mit Erschrecken stellt Franz fest: „Das ist mir noch nie passiert, und es ist so erschreckend und wundervoll zugleich, dass ich es gar nicht fassen kann. Was für ein unglaublicher Rückfall!“ (Meier 29)

Hier unterbricht Franz' Reglosigkeit den bekannten Ablauf der Dinge. Die zweite Störung ist an das Motiv der Bewegung geknüpft, denn eine „Ambulante“ kommt in die Klinik. Mit ihrem Erscheinen bricht nicht nur das räumliche ‚Außen‘ in die abgeschottete Welt der Klinik ein, sondern vor allem auch das Vergangene, was eigentlich zeitlich ausgeschlossen sein sollte. Denn die Ambulante entpuppt sich als Franz' (Ex)Frau Esther und weckt so seine Erinnerungen an das gemeinsame Leben auf der Krim.²² So scheint die Zeit auf einmal wieder in Bewegung zu geraten – Esther macht den Unterschied, denn abends nach dem Aufnahmegespräch mit ihr bemerkt Franz:

Ja, was für einen Unterschied ein Tag macht! Seltsamerweise ist es ja immer noch, *twenty-four little hours*, [...]. Als wäre heute nichts geschehen, als wäre ich nicht von einem Tag auf den anderen, auf einmal schon vor zwanzig Jahren im Herbst, in meinem Herbst hier angekommen, denn zwanzig Jahre sind zwar kein Tag, aber erst seit heute sind sie plötzlich vergangen, *and that difference is you*.

(Meier 75, Hervorhebungen im Original H.B.; vgl. Meier 196)

²² Die Frage nach einem kausalen Zusammenhang der Störfälle bleibt offen. Andere Ärzte meinen, Franz hätte seine Frau „selbst heraufbeschworen“ (Meier 193), was der Professor gen Ende zu bestätigen scheint. Doch ob Esther auftaucht, weil der Mediator ausfällt oder ob der Mediator ausfällt, weil Esther auftauchen wird oder ob diese beiden Störfälle vielleicht überhaupt nichts miteinander zu tun haben, muss offenbleiben. Zum Problem der Unmöglichkeit von Kausalität weiter unten.

Böckmann: und kein Anfang

Durch diese Störfälle und Erinnerungsschübe, die meist gleichzeitig auftreten und sich im Laufe des Romans immer mehr verdichten, wird der gleichmäßig strömende Zeitfluss – *flow* im Jargon der klinischen Welt – unterbrochen. Sie werden auf eine Fehlfunktion des Mediators zurückgeführt: Dieser übersetze nicht richtig und projiziere auf „alte Schichten“, erklärt Dankevicz. So komme es zu Rückkopplungseffekten – einer akustischen Schleife also,²³ die hier auf die zeitliche Dimension des Gedächtnisses angewandt wird (Meier 189). „Sie müssen ihre Scheinerinnerungen in die Gegenwart retten, dann wird sich die Zeit wieder verflüssigen und Sie mit sich zurück ins *flow* bringen“, rät Dr. Holm (Meier 192).²⁴ Denn schließlich gilt: „alles was fließt können Sie vergessen“ (Meier 70), wie Tulp „ganz wörtlich“ (Meier 71) meint.

Da der permanente *flow* aber durch die ständigen Übersetzungen des Mediators einen Ausschluss von *allem* Vergangenen fordert, kann es keine „dichte temporale Sequenz, deren Elemente sich auseinander ableiten und dadurch zu einem Ganzen formen“²⁵ geben. Was, so Koschorke, eigentlich aus jedem Anfang folgen müsste, wird in der Klinik unmöglich; Kausalität scheint keine Kategorie zu sein, mit der hier noch operiert werden kann. Das wird besonders deutlich, als Dr. Tulp den Ursprung des Mediators erklärt. Denn auch dieser ist an eine weitere Anfangserzählung gebunden. Der Kernanatom beschreibt den ersten synaptischen Kontakt mit dem Mediator als zweiten Schöpfungsakt – eine Wiederkehr also, wie die zweite Geburt – denn das plötzliche Überspringen des Funkens wird mit einem Bildzitat des berühmten Deckengemäldes der Sixtinischen Kapelle beschrieben: Als „Adam und Gott sich die krummen Zeigefinger noch einmal reichen [, ... kommt H.B.] alles noch einmal in Fluss“ (Meier 71). Der Mediator schafft also *flow* und vor allem Ganzheitlichkeit, denn er ist, wie Tulp erklärt, keine Prothese, sondern schöpft „aus dem Inneren heraus eine tatsächliche, *yogische* Materialität“ (Meier 70, Hervorhebung im Original H.B.). Das Bild des göttlichen, Leben einhauchenden Schöpfungsaktes, der aber aus einem Innen des zu belebenden Subjektes entspringt, ist eine seltsame Schleife, die einen Ursprung im Selbst und zugleich in einer äußeren Instanz verortet und die uns auch beim Eigenbericht noch begegnen wird. Doch nach seiner Erklärung, dass es sich bei den auftretenden Problemen mit dem Mediator nur um „eine lästige Übergangsphase“ (ebd.) handle, distanziert sich Tulp von der Aussage: „Ach, was interessiert mich mein Geschwätz von vor fünf Minuten“ (Meier 72), fragt er und erklärt, dass man wohl immer „Prothesenwesen“ (Meier 71) sein müsse. Es wird deutlich, wie instabil die ständige Gegenwart der Klinik ist: Die Vergangenheit kann zwar ‚abgerufen‘ werden, hat allerdings keinerlei Relevanz mehr und so können

²³ Akustische Schleifen wie der Sprechsaal und die vielen Echos im Text müssen hier aus Platzmangel leider ausgeklammert werden, hätten aber durchaus eine genauere Betrachtung verdient.

²⁴ Das scheint eine gängige Therapieform zu sein; auch Franz erklärt seiner Patientin Esther, dass ihre Erinnerungen „für die Gegenwart übersetzt“ (Meier 226) werden sollen, wobei Franz als Arzt verspricht, den „raunenden Beschwörer des Präsens“ (ebd.) zu geben. Durch das *Zauberberg*-Zitat hebt sich die Gegenwart der Klinik vom Mann'schen Imperfekt ab.

²⁵ Koschorke, Zur Logik kultureller Gründungserzählungen (Anm. 3), S. 6.

auch keine konsequenten oder logisch aufeinanderfolgenden Aussagen mehr gemacht werden.²⁶

2.2 Angst und Angstbannung

Eine solche Schleife des ständigen Aktualisierens und die daraus folgende Unmöglichkeit von Kausalität ist durchaus furchteinflößend. Aby Warburg schreibt, dass der Versuch, eine intellektuelle Ordnung ins Chaos zu bringen, der „tragische Kindheitsversuch des denkenden Menschen überhaupt“²⁷ sei, um die Angst, welche durch Zusammenhangslosigkeit hervorgerufen wird,²⁸ zu bezwingen. Was er vor allem auf Naturphänomene bezieht, lässt sich auch auf logische bzw. unlogische Aussagen übertragen. In seinem Vortrag über das Schlangensymbol der Hopi-Indianer arbeitet Warburg die Wichtigkeit des Ordnungsversuches immer wieder heraus.²⁹ Denn in diesem sieht er den Ursprung des symbolbildenden Menschen, der sich von einem rein magischen Weltbild löst und sich der abstrahierenden, distanzierenden Weltsicht nähert – als „getanzte Kausalität“³⁰ markiert der Umgang der Hopi-Indianer mit der Schlange diesen Übergang.

Das Motiv der Angst und der Angstbannung ist auch in *Heimlich, heimlich* zentral, vor allem in der Klinik. Denn die Patient*innen wiederholen stets Bannformeln und Rituale: Holms Patient sieht seinen Faltenwurf als „ein recht gutes Mittel gegen die Angst“ (Meier 112), Evelyn erklärt Franz seine Abwehrformel und der Professor hat seine Wasserrituale und ist, wie Warburg, „voller Zeremonien“ (Meier 27).³¹ In der Wiederholung, im Kreis, liegt also auch eine beruhigende Qualität der Bedeutungssicherung. Der Professor diktiert Franz eine weitere Form der Angstbannung: „Die gestaltlosen Wahnbilder in Zeichen zu verwandeln und sie an den Himmel zu projizieren [...] das war fraglos eine vernünftige Angelegenheit, man *beamt* die Angst an den Himmel, und dann ist unten Ruhe im Karton.“ (Meier 91, Hervorhebung im Original H.B.) Die sonst auf Bilder bzw. Statuen angewandten Fixierungstechniken der Firnis und des Galvanisierens machen in der Erklärung des Professors aus den projizierten Wahnvorstellungen wortwörtliche *Sternbilder*: Es geht um ein Festhalten, um

²⁶ Dies scheint sich auch in der Handlungsstruktur des Romans widerzuspiegeln. Franz springt von Szene zu Szene, die sich aneinanderreihen, ohne aber notwendigerweise auseinander hervorzugehen. Ähnlich verhält es sich mit den Figuren, die wirklich auffällig widersprüchlich gestaltet sind.

²⁷ Aby Warburg: Erstes autobiographisches Fragment. In: Binswanger / Warburg, *Die unendliche Heilung* (Anm. 6), S. 101.

²⁸ Ebd.

²⁹ So schreibt er: „Die Katharsis dieses ontogenetisch lastenden Zwanges zur sinnlichen Ursachensetzung sollte als innerstes Problem sichtbar gemacht werden. [...] Die Bilder und Worte sollen für die Nachkommen eine Hilfe sein bei dem Versuch der Selbstbesinnung zur Abwehr der Tragik der Gespaltenheit zwischen triebhafter Magie und auseinandersetzennder Logik.“ Aby Warburg: *Reiseerinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika, 1923*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Ulrich Pfisterer et. al. Studienausgabe. 7 Bde. Berlin 2018. Bd. III.2, S. 105–129. Zitat auf S. 105.

³⁰ Aby Warburg: *Schlangensymbol*. Ein Reisebericht. Berlin 2011 [5. Aufl.], S. 68f.

³¹ Heinrich Embden: Brief an Hans Berger vom 27. August 1920. In: Binswanger / Warburg, *Die unendliche Heilung* (Anm. 6), S. 254.

Böckmann: und kein Anfang

ein Immobilisieren. Wiederholung und Stasis, die zentralen Motive des Klinikalltags, haben also auch beruhigende Wirkung, obwohl auch in ihnen eigentlich Anfang und Ende, Ursache und Wirkung immer wieder zusammenfallen.

Die Sternbilder schaffen, wie der Professor auf der Flucht bemerkt, auch eine gewisse Ordnung am Himmel und können so bei der Orientierung helfen. Doch, so betont er, sind sie „hochgradig bipolares Vieh“ (Meier 266). Denn sie sind ambivalent und um die Orientierung nicht zu verlieren, muss man „ihre Tiergestalt erkennen, sonst findet [man H.B.] sich am Himmel nicht zurecht, aber darf[] sie doch nicht für Tiere halten“ (Meier 266). Diese Polarität war bereits im Diktat des Professors zu Beginn des Romans angeklungen, denn er erklärt, dass die „Ambivalenz der Sternbilder“ entweder zu Magie oder Kosmologie, „entrückende[r] Durchsicht, Distanz, Abstraktion“ (Meier 9) führe.³² Der „Pendelschlag“³³ zwischen diesen beiden Polen wird zur zentralen Figur der Beschreibung von geschichtlichem Fortschritt für Warburg, die Ellipse zu ihrer wichtigsten Form. Auch im *Schlangenritual* arbeitet er diesen Gegensatz heraus, betont dort allerdings einen linearen Fortschritt.³⁴

Das Besondere an Warburgs kulturtheoretischen Überlegungen liegt darin, dass er die beiden Pole des ‚mythischen‘ und ‚mathematischen‘ Denkens einerseits individualpsychologisch als co-existierende Extreme in der potentiellen Schwingungsweite der menschlichen Psyche versteht, andererseits historisch als sukzessive Phasen in der Evolution des menschlichen Geistes.³⁵

Mit diesem Nebeneinander zweier Denkstrukturen von Fortschritt lässt sich vielleicht auch die Rolle des Fortschritts in der Klinik erklären. Denn diese ist ganz einem Fortschrittsgedanken verschrieben, wie z. B. an Tulps Erklärungen und dem Verwerfen ‚alter‘, meist auf die Psychoanalyse verweisender Therapiemethoden deutlich wird. Doch bei aller Fortschrittlichkeit der Klinik, obwohl er die Anbetung des Sonnenvaters³⁶ und das „Gebet um seine Wiederkehr“ (Meier 251) der Patient*innen als „frömmlicherische Kleingläubigkeit oder eher Kleingeistigkeit“ (ebd.) abtut, meint Franz, individualpsychologisch sozusagen: „aber in den wirklich schlimmen Nächten kann man einfach nicht anders, als sich mit den Augen nach oben zu flüchten, in den Sternenhimmel hinauf“ (ebd.). Denn sowohl der in Bildern geordnete Sternenhimmel als auch die Hoffnung auf die ewige Wiederkehr der Sonne geben Halt, etwas Verlässliches. Die Angst ist „das Einzige [...], was [ihn H.B.] noch etwas erwarten und hoffen lässt“ (Meier 41) und so hält auch Franz diese doppelte Form der Warburg'schen Fortschrittsidee in sich. Auch diese ist also an eine Schleife gebunden, denn die

³² Vgl. Aby Warburg: Brief an Paul Warburg vom 27. Juli 1924. In: Binswanger / Warburg, Die unendliche Heilung (Anm. 6), S. 117.

³³ Aby Warburg an Albert Einstein, zitiert in Horst Bredekamp / Claudia Wedepohl: Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne. Berlin 2015, S. 56.

³⁴ So untersucht er „die Entwicklung vom primitiven Heiden über den klassisch-heidnischen Menschen zum modernen Menschen“. Vgl. Warburg, Schlangenritual (Anm. 29), S. 15.

³⁵ Bredekamp / Wedepohl, Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch (Anm. 32), S. 76.

³⁶ Vgl. Warburg, Schlangenritual (Anm. 29), S. 73: „In der Verehrung der Sonne trifft sich die ganze Menschheit“.

Ellipse „war für Warburg ein Symbol der anthropologischen Bedingtheit des Menschen, der die Magie nicht abschließend hinter sich zu lassen vermag, sondern ständige Anstrengungen unternehmen muss, um den Pol der Vernunft zu erreichen.“³⁷ Immer wieder muss der Angst „Denkraum“ abgerungen werden.³⁸ Nur, indem man ‚rückwärts‘ schaut, kann man auch ‚vorwärts‘ schauen. Dass das Gegenteil ebenso wahr ist, werden wir noch beim Eigenbericht sehen.

Die Bitte um den Wiederaufgang der Sonne kann als Verweis auf die ägyptische Mythologie gelesen werden, in welcher diese motivisch mit der Schlange Ouroboros, die sich selbst in den Schwanz beißt, verknüpft ist.³⁹ Bezeichnenderweise werden Dankevicz' Arme, die aufgrund der vielen sich überlagernden Tätowierungen wie Schlangenhaut scheinen, also auch das Bild des Ouroboros wiederaufnehmen, wiederholt als „Rettungsring“ (Meier 184 u. 331) beschrieben. Wiederholung birgt, wie auch in der Wiederholung der Bannformeln, also ein Rettungsversprechen. Dieses ist im Kontext der Klinik eng mit Heilung verbunden. Evelyn betont den therapeutischen Aspekt von Repetition, wenn er auf Franz' Frage, ob er denn auch diesmal die Geschichte, wie er in die Klinik kam, zu Ende hören möchte, antwortet: „Das muss man ja jedes Mal, sonst schließt sich die kreisrunde Wunde nicht.“ (Meier 134)

Der Aspekt der Heilung ist natürlich in dem zumindest vordergründig medizinischen Kontext der Klinik ebenfalls relevant für die Idee eines linearen Fortschritts. Denn die Entlassung ist normalerweise das Ziel jeder Aufnahme in eine Klinik. Doch auch diese ist hier in eine seltsame Schleife gebunden. Denn obwohl die Patient*innen brav ihre Behandlungen über sich ergehen lassen, hat die Klinik keinen Ausgang. Entlassungen werden „hausintern“ (Meier 247) geregelt: Im Belohnungszentrum finden die Patient*innen ihren Tod. Dieser Zusammenfall von Therapie und Tod lässt sich bereits in den Ausführungen des Professors erkennen, wenn er in seiner Interpretation des Schlangensymbols die Geschichten Laokoons und Asklepios' vermischt, die Warburg in seinem Vortrag einander entgegensetzt.⁴⁰ Es wird auch mit der Ambivalenz von medizinisch konnotierter Heilung und religiös konnotiertem Heil gespielt. Wenn Esther beispielsweise ihren „Heilsweg“ abbricht, meint das sowohl ihre Ausbildung zur Heilerin als auch die Möglichkeit, zum eigenen Heil zu gelangen. Wie Marazia darlegt, führte Binswanger eine solche Unterscheidung an⁴¹ – diese wird hier, wie so vieles, zusammengeführt und ineinander verschlungen.

³⁷ Bredekamp / Wedepohl, Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch (Anm. 32), S. 85.

³⁸ Vgl. Ulrich Raulff: Nachwort. In: Aby Warburg: Schlangenritual. Ein Reisebericht. Berlin 2011 [5 Aufl.], S. 79–128; hier: S. 105.

³⁹ Vgl. Jan Assmann: Ouroboros. The Ancient Egyptian Myth of the Journey of the Sun. In: Ralf Beil (Hg.): Never ending stories. The Loop in Art, Film, Architecture, Music, Literature, and Cultural History. Berlin 2017, S. 58–63. Auch Warburg erklärt, dass „der Kreis – die geringelte Schlange – das Symbol für den Rhythmus der Zeit ist.“ Warburg, Schlangenritual (Anm. 29), S. 34.

⁴⁰ Vgl. Gellai, Netzwerkpoetiken (Anm. 2), S. 246.

⁴¹ Chantal Marazia: Heil und Heilung. In: Ludwig Binswanger / Aby Warburg: Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte. Hg. von Chantal Marazia und Davide Stimilli. Zürich 2007, S. 279–284; hier: S.

2.3 Wissen wollen, wie's weitergeht

Die Zuwendung zu einer Heilung ist in *Heimlich, heimlich* gänzlich zukunftsorientiert. Für die Ärzte in der Klinik ist Kausalität nun nicht mehr relevant, wie bereits gezeigt wurde. „Das wissen wir Ärzte ja nie“, bemerkt Tulp, als Franz erklärt, dass er nicht wisse, wann die Ausfälle angefangen haben, „[m]üssen wir aber auch nicht, das ist unser Privileg, wir wissen dafür, wie's weitergeht, wie?“ (Meier 69) Diese vollkommene Ausrichtung auf die Zukunft kann als Überspitzung eines Verständnisses von Moderne gelesen werden, denn „[i]n zunehmendem Maße bezieht handlungsorientierendes Wissen seine semantische Aufladung [...] aus einem durch die Sciences generierten prognostischen Wissen“, erklärt Jäger.⁴² So attestiert Tulp Franz auch eine „leichte Häufung des Wortes *endlich*“ (Meier 72, Hervorhebung im Original H.B.), er scheint sich also in einer ständigen Erwartungshaltung zu befinden – und das obwohl der Kreislauf, in dem er sich befindet, eigentlich kein Ende haben kann.

Das ‚Wissen wollen, wie's weitergeht‘ kann auch in Zusammenhang mit Franz' Vermeidung von Leerlauf gelesen werden: So besichtigt er beispielsweise die Ruinenstadt von Tschufut-Kale nur deshalb, „weil wir es nun einmal so geplant hatten und ich sonst in gefährlichen Leerlauf geraten wäre.“ (Meier 274) Esther gegenüber betont er: „Wenn man mich zögern lässt, lasse ich alles fallen, alles!“ (Meier 241) Nach dem Eintritt der Ambulanten in die Klinik gerät er in einen „Drehschwindel“ (Meier 86). Er fragt sich, ob nicht „alles beim zweiten Mal leerdreht“ (ebd.) wie das Schloss, das er gerade abgeschlossen hat und verliert sich in Gedanken über diese gefürchtete Entleerung. Er findet plötzlich „keinen Halt mehr in den Wendungen und Windungen. Was, wenn diese Sache hier nicht einfach leerdreht oder leer dreht, sondern doch noch in dir einrastet?“ (ebd.) Diese Verwirrung kreisender Gedanken wird vielleicht durch Esthers Erscheinen ausgelöst, ist aber auf jeden Fall durch das „du“ an sie adressiert und auch motivisch an sie gebunden: Ihren Namen lässt Franz „wie einen Pawlow'schen Hund“ in seinem Kopf kreisen (Meier 140) und nennt sie in einem wahnsinnigen Liebesbrief „schlimmer heller Strudel“ (Meier 166). Eine solche Besessenheit ist, wie Kalka richtig bemerkt, auch eine Form der Schleife.⁴³ Die kreisförmige Bewegung ist hier also nicht mehr beruhigend, sondern verwirrend.

Die Kontrolle erlangt Franz durch das Konzentrieren auf die gerade Linie der Flure zurück, denn „man kann sich gar nicht in ihnen drehen“ (Meier 86) und „die geradlinige Wiederholung ist eine ganzheitlich vertiefende Verstärkung der eigenen Bahnung.“ (ebd.) Ein

280f. Allerdings betont sie auch, dass beide Begriffe „in Binswangers Schriften oft genug austauschbar [sind H.B.] und zu keiner klaren Definition [gelangen].“

⁴² Ludwig Jäger: *Das Flüssige und das Feste. Bemerkungen zur Verfahrenslogik des kulturellen Gedächtnisses*. In: Lotte Kéry (Hg.): *Eloquentia copiosus. Festschrift für Max Kerner zum 65. Geburtstag*. Aachen 2006, S. 265–282; hier: S. 279. Vgl. auch Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. München 2013 [3. Aufl.], S. 204f. und S. 232f.

⁴³ Kalka, *Le Spectre en plein jour* (Anm. 10), S. 142: „[O]bsession, which makes us think about something constantly, is a weak, yet stubborn form of the ordinary internalized loop“.

Böckmann: und kein Anfang

Wortspiel mit Flucht und Fluchten, im Sinne von perspektivischer Tiefe, aber auch von Entkommen, betont wieder den bedrohlichen Aspekt der Unordnung. So stürzt Franz, der bis gerade rückwärtsgegangen war, „in plötzlicher Angst vorwärts“ (Meier 87) zum Professor. Die „Spur“ ist beruhigend für Franz: „Zurück in die Spur gelangen, nur darum geht’s jetzt, *back on the track*, und zurück in die Spur kommt man nur über die Liste, die einem sagt, was man als nächstes zu tun hat“ (Meier 102, Hervorhebung im Original H.B.), denkt er nach seinem zweiten ‚Totalausfall‘ – man muss eben nur immer wissen, wie’s weitergeht. Doch auch die Prognose wird als logische Kategorie und versichernder Stabilisator im Roman nach und nach ausgehebelt. Ganz zu Anfang schimpft der Professor bereits „Prognose durchaus *günstig* – Prognose durchaus *ungünstig*“ (Meier 9, Hervorhebung im Original H.B.) und betont durch das Anzitieren der gegensätzlichen Urteile, die Aby Warburgs Ärzte über ihren Patienten gefällt hatten,⁴⁴ dass Voraussagen eben auch irren. „[A]ber immer wissen wollen, wie’s weitergeht! Aber damit ist jetzt Schluss! Darauf kommt es heute nicht mehr an! Nie mehr!“ (Meier 10) Was zu Beginn des Romans noch wie der Tobsuchtsanfall eines Wahnsinnigen wirkt und dann im weiteren Verlauf des Gesprächs vom Professor selbst offenbar auf die „Fortführung seiner wissenschaftlichen Arbeit“ für die dieser Tag nicht geeignet sei (ebd.), bezogen wird, entpuppt sich, wie so viele der Äußerungen des Patienten, als äußerst hellichtig.

3. Selbstreferenz – der Eigenbericht

Während der zukunfts-gewandte Anfang, der „Anfang vom Ende“ (Meier 286) leicht ist, wie Franz meint, ist der Anfang vom Anfang schwer. Denn seit Beginn des Romans hat Franz Schwierigkeiten, den Anfang für seinen anstehenden Eigenbericht zu finden. Beim Eigenbericht scheint es sich zunächst um eine Art Selbstevaluation zu handeln, die alle Ärzte nach einer gewissen Zeit zu absolvieren haben. Nachdem Franz’ Erinnerungen beginnen, seinen *flow* zu stören, wird der Eigenbericht aber auch zu einer explizit therapeutischen Aufgabe: „Sie müssen Ihren verdammten Eigenbericht endlich schreiben, sonst kriegen Sie das nicht mehr in den Griff“, meint Holm (Meier 189). Das Verfassen des Eigenberichts scheint auch verknüpft mit dem Verbleiben in der Klinik und das nicht nur bezüglich der vermeintlichen Leistungsüberprüfung, die er zu Beginn darstellt. Als Franz Dr. Holm fragt, ob er nicht auch die Klinik verlassen wolle, antwortet dieser: „Ich habe doch meinen Eigenbericht schon vor Jahren eingereicht [...]. Ich kann hier nicht mehr weg. [...] Sie wissen doch: Der Weg der Schrift ist unumkehrbar.“ (Meier 258) Der Eigenbericht wandelt sich also von Performance-Kontrolle zum Rettungsversprechen und schließlich zur Besiegelung der ‚Gefangenschaft‘ in der Klinik.

⁴⁴ Vgl. Davide Stimilli: *Tinctura Warburgii*. In: Ludwig Binswanger / Aby Warburg: *Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte*. Hg. von Chantal Marazia und Davide Stimilli. Zürich 2007, S. 7–26.

Böckmann: und kein Anfang

Durch den Bericht soll Franz jedoch zunächst erkennen, dass es sich bei seinen Erinnerungen um Konfabulationen, einen „Haufen falscher Spuren“ (Meier 192) handelt und sie „dementsprechend ablöschen, fabula rasa, und dann ist wieder gut.“ (Meier 190) Das Problem der Konfabulation war auch kurz zuvor in Franz' Erinnerung während der Schlafsimulation schon ausgiebig von seiner Studierendengruppe diskutiert worden, denn so lautete Esthers Differentialdiagnose zur Melancholie des alten Hoffmann (vgl. Meier 176). Die Bemerkung eines Studenten, dass Konfabulationen sich in ihren neuronalen Korrelaten nicht von tatsächlichen Erinnerungen unterscheiden ließen, quittiert Franz mit einem Kafka-Zitat: „*und das haben wir gewusst.*“ (Meier 177) „Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist, und das haben wir gewußt“ heißt es bei Kafka.⁴⁵ So haben also auch die Konfabulationen keinen realweltlichen Bezug,⁴⁶ sind also unfassbar. Man hat zu ihnen keinen Zugang, kann sie nicht lesen – zumindest nicht, solange es die von Franz ersehnten bildgebenden Verfahren noch nicht gibt. Hatte sich Esther noch mit dem Patienten unterhalten müssen, um zu ihrer Diagnose zu kommen, kann der Teilchenscanner in der Klinik Franz' Erinnerungen als Konfabulationen erkennen. „*Und das haben wir gewusst*“, erwidert Franz wenig später auf Holms Ratschlag, nun endlich einfach den Eigenbericht zu schreiben (Meier 196) und rückt so auch diesen ins Unmögliche.

Vor allem aber wird mit diesem Zitat aus seinen Erinnerungen deutlich, wie sehr diese sich nun mit der Gegenwart der Klinik vermischen. Doch schon in den Erinnerungen war bereits ein solches innertextuelles Zitat vorhanden: „*Patient schreit unablässig*“ (Meier 178) – so will Esther ihren Bericht über den alten Hoffmann beginnen. Indem der erste Satz des Romans hier aufgegriffen wird, geraten wir erneut in eine seltsame Schleife: Wir haben den Satz als erstes von Franz als Ich-Erzähler vernommen, nun erfahren wir von seiner vermeintlichen Herkunft, doch die Kursivschreibung suggeriert auch, dass Esther hier zitiert. Stimmen aus Vergangenheit und Gegenwart verweben sich scheinbar in beide Richtungen. „Ich weiß oft gar nicht mehr, wer spricht“ sagt Franz am Abgrund.⁴⁷ „Ja, Doktor, alles erinnert Sie an alles“, erwidert der Professor (Meier 307), der sich nach und nach als eine Quelle der Weisheit entpuppt. Seine Aussage hat also durchaus Autorität, wenn er meint „[I]ch fürchte, Ihnen kann man zu denken geben so viel man will, Sie nehmen doch alles nur geistesabwesend in die Hand und lassen's genauso zerstreut wieder irgendwo liegen. [...] Sie vergessen gar nichts. Und deshalb wissen Sie nicht mehr, wo oben und wo unten ist.“

⁴⁵ Franz Kafka: Von den Gleichnissen. In: ders.: Sämtliche Erzählungen. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt a.M. 1970, S. 359.

⁴⁶ Vgl. Oliver Jahraus: Sich selbst interpretierende Texte. Franz Kafkas „Von den Gleichnissen“. In: Poetica 26/3 (1994), S. 385–408; bes. S. 406.

⁴⁷ Eine Verwirrung, die sich auch beim Lesen von Meiers Roman durchaus einstellt, denn die Stimmen der einzelnen Figuren vermischen sich. Verschiedene Figuren benutzen dieselben Wendungen (z. B. „Wie Sie sehen, sehen Sie nichts“) oder Bilder (z. B. Schneeeffe und Zwergastronaut), ohne einander jemals zu begegnen, sodass einen – ganz abgesehen von den vielen intertextuellen Zitaten und Bezügen zu anderen Werken, darunter auch Meiers eigenen – stets das Gefühl beschleicht, etwas doch schon einmal gehört zu haben.

Böckmann: und kein Anfang

(Meier 307f.) Vielleicht hatte Dr. Holm mit seinem Vorwurf „Das Zeug [die Erinnerungen H.B.] liegt eben überall da rum, wo es aufgenommen wurde“ (Meier 191) also doch Recht. Für seinen Eigenbericht aber findet Franz einfach keinen Anfang. „[L]assen Sie Ihren Mediator sich an die Wahrheiten erinnern, die er geschaut hat, bevor er sich mit Ihrem Körper vereinigt hat“ (Meier 196), rät Holm; auch Dänemark meint, die Standardexposition würde als Berichtanfang schon genügen (Meier 15). Die Standardexposition ist von der ominösen Klinikleitung, die als ständig präsente, jedoch niemals in Erscheinung tretende Autoritätsinstanz fungiert, vorgegeben und scheinbar auch an sie gerichtet. Dass Franz sie allerdings als sein „ärztlichstes Inneres“ (ebd.) adressiert, verkehrt die Hierarchie, die meist als vertikale Beziehung gedacht wird, in eine Beziehung von Innen und Außen und vor allem in eine Beziehung zum Selbst. Seine Hörigkeit dieser Autoritätsinstanz gegenüber entdeckt Franz, als er die Wahrheit des Satzes „*Sie vernehmen von mir Wahres nur, wenn Sie zuvor es mir gesagt haben*“ (Meier 16) erkennt. Der Anfang ist also erneut in eine seltsame Schleife verstrickt: Er muss von ‚oben‘, und somit aber von ‚innen‘, vorgegeben werden, also, so lässt sich vermuten, von einer fremden Instanz und damit gleichzeitig Franz selbst. Diese (auch wörtlich genommene) „Hörigkeit“ stellt also eine verwickelte Hierarchie dar, in der man auf dem Weg nach oben doch nur wieder am Anfang – in diesem Fall bei sich selbst – angelangt.

Bei der Wassergymnastik ist Franz plötzlich „mit [sich H.B.] eins“ und so wird ihm auf einmal klar, wo er den Anfang für seinen Bericht machen wird: „[N]atürlich an dem Tag, an dem ich hier ankam, und nicht vorher. Keinen Tag vorher.“ (Meier 63) Dann fragt er sich, ob er nicht doch früher anfangen und seine „emotionale Perspektive“ darlegen sollte, um der Frage nach seinem „ärztliche[n] Prozess als glückliche[m] Verlauf“ nachgehen zu können (ebd.) und auch da weiß er „genau wo alles begann. Es begann, als wir uns kennenlernten, klassisch, *monster meets girl*, Exposition und Vollendung in einem“ (ebd.). Die beiden einschneidenden Ereignisse, die Franz hier als Anfang seines Berichts in Erwägung zieht, rahmen die Vorgeschichte: Sie beginnt mit dem Kennenlernen Esthers und endet mit der Ankunft in der Klinik.

Der Eintritt in die Klinik als Grenzsetzung wurde bereits untersucht, doch die Begegnung mit Esther als ‚Anfang‘ weist auf weitere, diesmal auch explizit erzähltheoretische Probleme hin. Die Exposition *monster meets girl*, bzw. „boy meets girl“, wie sie Billy Wilder ursprünglich formulierte, verweist auf ein Erzählschema – „klassisch“ – und kann so die Vollendung, den Ausgang der Geschichte, direkt mitdenken.

Eine Geschichte – sowohl im Sinn von *story* als auch von *history* – ändert sich in allen ihren Teilen, je nachdem, wie sie ausgeht, weil sie nie vollkommen linear, sondern nur schleifenförmig erzählt werden kann: Der Anfang bestimmt über den Ausgang (*cause efficiens*), aber der Ausgang wirkt entgegen der Zeitrichtung auf die Koordinaten des Anfangs zurück (*cause finalis*).⁴⁸

⁴⁸ Koschorke, Wahrheit und Erfindung (Anm. 42), S. 228. Vgl. auch ebd. S. 61f.

Böckmann: und kein Anfang

Koschorke erklärt so die „zirkuläre Kausalität“,⁴⁹ die jeder Anfangserzählung innewohnt. „Kulturelle Anfangserzählungen funktionieren folglich nur, indem sie performativ die Ebene von Ereignis und Struktur, Erzähltem und Erzählung ineinander fallen lassen.“⁵⁰ Nur wenn man ‚vorwärts‘ schaut, kann man also auch ‚rückwärts‘ schauen.

Weil er „nicht janusköpfig“ sei, sei mit ihm „kein Anfang zu machen“ (Meier 91), wirft der Professor Franz vor. Janus ist als Gott der Schwelle auch Gott des Anfangs und Endes zugleich⁵¹ – hier fällt die Paradoxie des gleichzeitigen Vorwärts- und Rückwärtsschauens in seiner zweigesichtigen Person zusammen. Wie bereits bei Warburgs Ellipse muss also in beide Richtungen gleichzeitig und nacheinander gedacht werden. In dieser personellen Zusammenführung von Anfang und Ende, wie auch dem Zusammenfall des ‚Inneren‘ und der Wahrheiten vorgebenden Autoritätsinstanz der Klinikleitung, manifestiert sich die zirkuläre Kausalität im Versuch, über die eigenen Grenzen hinauszugehen, die Schwierigkeit von sich selbst ‚von außen‘ zu erzählen.

Ein Zusammenfall von Ereignis und Struktur findet sich ebenfalls im „Ganzheitlichkeitsgesetz, denn Drehung und Gedrehtes sind eins, fertig aus! Und außerdem gibt es niemals eine erste Wendung, jedenfalls keine, die man selbst macht.“ (Meier 85f.) Für einen Anfang, eine „erste Wendung“, meint Franz, braucht es also eine Instanz von außen. Vergebens sucht er so nach Ganzheitlichkeit in sich selbst. Denn im Eigenbericht spiegeln sich gleichzeitig Wunsch und Unmöglichkeit, sich zu erkennen und dennoch etwas vor der Klinikleitung – also vermeintlich sich selbst – zu verbergen. Egal, wo man den Erzählanfang nun setzen mag, die Klinikleitung weiß ohnehin schon alles, wie durch Franz’ nicht-logische Schlüsse ersichtlich wird: Sie soll nichts erfahren, was sie nicht schon weiß, aber weil sie bereits alles weiß, wird er nicht davon berichten (vgl. Meier 63).

Der Wunsch einer vollständigen Selbst(er)kenntnis schlägt sich am deutlichsten in Franz’ Bildbesessenheit und seinem Verlangen nach Bildern, „vor denen man sich nicht mehr verstecken kann“ (Meier 178), nieder. Doch diese Sucht meint er am Ende überwunden zu haben: „Das Bild ist unser Anfang, aber kein Bild von unserem Anfang. Das habe ich mittlerweile verstanden, auch wenn ich lange dafür gebraucht habe“ (Meier 327), widerspricht er Esther, als sie meint, er solle doch das „Bild vom Anfang“ (Meier 326) wegwerfen. Wieder scheint hier die Frage nach Referenz zum Missverständnis zu führen. Esther sieht das Röntgenbild, das sie ihm, nachdem die beiden zum ersten Mal miteinander schlafen, schenkt, als Erinnerung oder Liebespfand (man erinnere sich an das Bild Claudia Chauchats im *Zauberberg*). In dieser Rolle fungiert es als repräsentatives Ding für den Anfang der Beziehung der beiden. Doch dieser ist nicht tatsächlich abgebildet, sondern eben Esthers

⁴⁹ Koschorke, Zur Logik kultureller Gründungserzählungen (Anm. 3), S. 11.

⁵⁰ Albrecht Koschorke: Codes und Narrative. In: Dorothee Kimmich / Rolf G. Renner / Bernd Stiegler (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 2008, S. 545–558; hier: S. 554.

⁵¹ Fritz Graf: Ianus. In: Der Neue Pauly, Hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider und Manfred Landfester. URL: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/ianus-e521110?s.num=5&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=janus (abgerufen am: 14.08.2020).

Thorax. Diese handlungsauslösende Qualität scheint auch Franz betonen zu wollen, wenn er beharrt, dass das Bild selbst der Anfang sei, doch er verweigert jegliche Metaphorizität. In der Klinik scheint er die Unmöglichkeit des „vollkommen wörtliche[n] Bilde[s]“ (Meier 178) gelernt zu haben, denn dort wurden diese zwar vom Teilchenscanner geliefert, konnten jedoch nur vom Referenten gelesen werden.

Die Figur des Referenten scheint wie der wörtliche Versuch eines „Aus-sich-heraussetzens“, ein Phänomen, das in anderen Texten Meiers ebenfalls zentral ist.⁵² Denn ein solches Problem der Selbstreferenz lässt sich eben nicht nur auf Systeme, sondern auch auf Menschen beziehen, wie Hofstadter überlegt. Wie die Computerprogramme, die er hauptsächlich diskutiert, kann der Mensch zwar über sich selbst sprechen, sich allerdings „nicht vollständig aus seiner Haut heraus und sich außerhalb seiner selbst stellen“,⁵³ muss innerhalb des Systems operieren und kann sich in seiner Ganzheitlichkeit also nicht erkennen. So bleibt nicht nur die Frage nach der Körperlichkeit des Referenten ungeklärt, auch sein Verhältnis zu Franz ist wieder ein verwickeltes – und durchaus negativ konnotiert. Er ist einerseits Autoritätsfigur, die Franz aufträgt, was zu tun ist, ihm andererseits aber „unterstellt“ (Meier 294). Dass Dr. Karg ihn als „nicht satisfaktionsfähig“ (ebd.), also nicht befugt zum Duell, beschreibt, unterstreicht, dass sich die beiden nicht ebenbürtig sind, er bleibt „bloßer Referent“ (ebd.). Man scheint auch in der eigenen Selbstbeschreibung nicht über die ‚Tricks‘ und Fiktionen hinwegkommen zu können, derer es den Systemen bedarf, um eine Ganzheitlichkeit zu kreieren.⁵⁴

Der Eigenbericht ist von Beginn des Romans an auch religiös konnotiert: Er habe nur über sich selbst „Rechenschaft abzulegen“ (Meier 12), meint Franz und „*Man bittet stets um Vergebung, wenn man schreibt*“ (Meier 13). So werden hier wieder Heil und Heilung vermischt, wenn nicht gar gleichgesetzt. Ein solcher Diskurs rankt sich bereits um Warburgs Kreuzlinger Vortrag, den er selbst als „Konfession“, „Erlösungsversuch“ und „Bekanntnis eines Schizoiden den Seelenärzten gegenüber ins Archiv gegeben“⁵⁵ bezeichnet. Gleichzeitig wird ihm auch eine maßgebliche Stellung im Heilungsprozess eingeräumt. In seinen Briefen beschreibt Warburg den Vortrag sowie die Gespräche mit Saxl und Cassirer als „Wendepunkt“ seiner Krankengeschichte.⁵⁶

⁵² So vor allem in den Kurzgeschichten „Ach könnt ich ewig in meinen vier Wänden bleiben“, „Drei Heringe sitzen auf einem Baum und kämten sich“ und „We can work it out“ In: Angelika Meier: Stürzen, drüber schlafen. Kleine Geschichten und Stücke. Zürich 2013.

⁵³ Hofstadter, Gödel, Escher, Bach (Anm. 4), S. 512.

⁵⁴ Vgl. Koschorke, Codes und Narrative (Anm. 49), S. 557f.

⁵⁵ Warburg, Reiseerinnerungen (Anm. 28), S. 105.

⁵⁶ Aby Warburg: Brief an die Leiter der Kuranstalt Bellevue vom 12. April 1924, In: Binswanger / Warburg, Die unendliche Heilung (Anm. 6), S. 111.

4. Rettungsversuche und Grenzüberschreitungen

„Für mich ist die Beschäftigung mit meiner berufsmäßigen Forschung deutlich ein Symptom dafür, daß meine Natur sich noch einmal von selbst aus diesem Sumpf herausarbeiten will“, schreibt Warburg an seinen Bruder Max.⁵⁷ Die enge thematische Verknüpfung des Eigenberichtes mit dem Motiv der Rettung führt uns auch zu der Frage, wer hier wen retten soll: Die Antwort scheint immer wieder zu lauten, Franz solle sich selbst retten.⁵⁸ So ist der Eigenbericht selbst von vorneherein eine persönliche Angelegenheit, die ganz alleine zu bewältigen ist. Holm tut Franz' Fragen nach Hilfe als „schlechte[n] Scherz“ (Meier 20) ab und greift Dankevicz an, als dieser versucht, doch gemeinsam einen Anfang zu finden (vgl. Meier 194). Auch der Professor rettet sich, wie Warburg, selbst (vgl. Meier 30) und zieht sich „immer wieder aus [s]einem eigenen Sumpf“ (Meier 307).

Ihm selbst fehle dazu die Kraft, meint Franz. Doch als er auf der Fähre die Rettungsring-Arme Dr. Dankevicz' erblickt, heißt es: „mit ebenso voller Kraft halte ich dich umschlungen und hältst du mich“ (Meier 331). Erneut sind die Motive der Kraft, Zirkularität und Rettung verbunden. Schlicht deutet die Liebesbeziehung von Esther und Franz als Rettung, als „eine widerständige Kraft gegen unfrei machende Normierungsversuche“,⁵⁹ hat allerdings die Schlangenarme nicht mitgedacht. Sie bezieht Franz' Angst auf die ‚Yogagläubigkeit‘ der Crew, die ihn auf einem Schiff der klinischen Welt jedoch wenig überraschen dürfte. Darüber hinaus ist das Element der Rettung in dieser Szene enger an Dankevicz als an das Paar gebunden. Ganz unrecht hat Schlicht aber natürlich nicht, denn mit Esthers Erscheinen bietet sich das Verlassen der Klinik plötzlich als Option, nach dem zweiten Gespräch mit ihr und der Präsentation des Klinikplans durch den Professor sogar als Rettungsversprechen an. Auch Esther betont: „Fest steht, dass ich dich nicht holen kann, das müsstest du schon selbst tun.“ (Meier 228) Den Anfang machen hier allerdings eher Franz' Patienten. Denn der Professor erklärt, Evelyn habe beim Schachspiel „die Linie so klar gezogen“ und seine Figuren „ohne zu zaudern“ und „waghalsig“ ins Feld geschickt, dass er daraus schließt: „Wir gehen also jetzt gleich, keine Widerrede.“ (Meier 246f.) Die klare Linie suggeriert Zielstrebigkeit, Mut, und vielleicht genau die Kraft, von der Franz klagt, dass sie ihm fehle.

Dass das Verlassen der Klinik eine Rettung darstellt, wird auch in der Aussage des Professors: „hätte ich diese vertrocknete Medusa⁶⁰ nicht geköpft, wir wären gar nicht erst aus

⁵⁷ Aby Warburg: Brief an Max M. Warburg vom 16. April 1924, In: Binswanger / Warburg, *Die unendliche Heilung* (Anm. 6), S. 114.

⁵⁸ In der Vater-Sohn-Beziehung von Franz und Evelyn wird auch immer wieder die Abwesenheit des Vaters und durch die stark christlichen Bezüge die Abwesenheit Gottes thematisiert. Auf Hilfe ‚von oben‘ ist also nicht zu hoffen.

⁵⁹ Corinna Schlicht: *Die Vermessung des Körpers. Zeitgenössische Techniken des Selbst und Optimierungsnarrative am Beispiel von Angelika Meiers Roman Heimlich, heimlich mich vergiss*. In: Werner Jung / Liane Schiller (Hg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld 2019, S. 199–220; hier: S. 220.

⁶⁰ Diese wird zuvor auch als „die alte Schlampe“ beschrieben, eine Bezeichnung, mit der der Professor sonst meist Frau von Hadern meint. Die Beziehung dieser beiden Figuren hätte durchaus noch eine nähere Betrachtung verdient, vor allem weil in von Haderns Geschichte der Verdacht aufkommt, dass es sich bei ihrem

dem Haus gekommen“ (Meier 310), deutlich. Denn Figur und Taten des Perseus, darunter eben auch das Köpfen der Medusa, nehmen eine zentrale Rolle in Warburgs Deutung der Fresken im Schifanoia-Palast ein. Er versteht den Heros als den „Inbegriff des Siegs des Renaissance-Menschen“, der sein Schicksal selbst in die Hand nimmt.⁶¹ In der Befreiung der Andromeda durch Perseus sieht Warburg die Überwindung des Menschenopfers, den ersten Schritt des von ihm so betonten Fortschritts zum abstrahierenden Menschen. Diese Gelegenheit, das Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, bietet sich Franz am Abgrund. Die nach vorne wehenden Haare des Professors verweisen auf die von Warburg untersuchten Fortuna-Darstellungen: Diese wird mit kahlem Schopf dargestellt, denn bei ebendiesem kann die Gelegenheit dann ergriffen werden.⁶² Jedoch hilft Schwester Ananke, die den Namen der personifizierten Notwendigkeit trägt,⁶³ bei der Flucht aus der Klinik. Diese steht also motivisch zwischen Selbstbefreiung und Schicksalsfügung, macht somit auch das Problem von freiem Willen und Determinismus auf.

Der Weg die Wiesenkreise hinab endet in einer schier unendlichen Wüste bzw. am Abgrund. Die Bemerkungen des Professors, der in der absoluten Leere einen bekannten Raum wiedererkennt, sind, so kryptisch sie sich auch lesen, eine ziemlich akkurate Beschreibung der Four Corners in den U.S.A.,⁶⁴ wo – man ahnt es schon – das Gebiet der Hopi-Indianer liegt. So wird auf gleich zwei Reisen verwiesen: Warburgs Reise, die er zum Thema seines Kreuzlinger Vortrags machte und eben jene, von der der Professor zu Beginn des Romans erzählt. Erneut findet man sich also in der „Sandwüste, nur von Ginster umstanden“ (Meier 33 u. 298),⁶⁵ wo sich der Sand nach und nach „in Stein verwandelt“ (Meier 33; vgl. 300), wieder. Wie schon die Reise des Professors findet die Flucht ein abruptes Ende. Ein Umkehren wird hier durch das Auftauchen der vier Ärzte verhindert. Es bleibt nur noch der Weg nach vorn, und erneut ist man „hinter den Anfang zurück“ (Meier 33) geworfen bzw. geschubst, denn Dänemark stellt fest:

Sieht so aus, als wären Sie tatsächlich am Ende Ihrer Probleme angelangt. Offen gesagt sehe ich auch keine Möglichkeit mehr für proleptische Prothesen, mit denen Sie wenigstens noch ein paar kleine Sprünge machen könnten, das wuchert Ihnen bloß an den

schimpfenden Ehemann vielleicht um den Professor handeln könne. Dafür reicht der Platz hier aber leider nicht.

⁶¹ Vgl. Bredekamp / Wedepohl, Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch (Anm. 32), S. 20.

⁶² Vgl. ebd., S. 24f.

⁶³ Paul Dräger: Ananke. In: Der Neue Pauly, Hg. von: Hubert Cancik, Helmuth Schneider und Manfred Landfester. URL: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/ananke-e119980?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=ananke (abgerufen am: 14.08.2020).

⁶⁴ An den Four Corners treffen die Grenzen der Bundesstaaten Arizona, Colorado, New Mexico und Utah als Kreuz aufeinander. Diese geographische Besonderheit ist durch eine Messingplatte markiert. Die nächstgrößere Stadt ist Flagstaff, hier ins Deutsche übersetzt als „Flaggenstab“. Die Tafelberge (mesa, table mountains) werden hier, wieder übersetzt, zu Tischen.

⁶⁵ Vgl. Warburg, Schlangenritual (Anm. 29), S. 23: „ginster-bestandene Einöde“.

Böckmann: und kein Anfang

Rändern, wäre nur sinnlos qualvolle Proliferation.⁶⁶ Da sollte man jetzt besser einen Schnitt machen. (Meier 312)

Mit „wissen, wie’s weitergeht“ ist es nun also, wie der Professor schon zu Beginn des Romans gewettert hatte, vorbei. Im Fallen kippt das räumliche Abwärts in ein zeitliches Rückwärts – Franz erwacht auf seiner Couch und Esther erklärt, dass erst drei Stunden vergangen seien. Franz ist also hinter den Anfang zurückgeworfen: Die letzten 20 Jahre sind nicht – bzw. nur für ihn – vergangen. Die „*proleptische[n]* Prothesen“ [Hervorhebung H.B.] verweisen auch explizit auf die Unmöglichkeit eines *Weitererzählens*. Nun wird im Präsens auf der Krim weitererzählt, doch die Frage, welcher der beiden Zeitverläufe nun einer vermeintlichen Wirklichkeit entspricht, muss offen bleiben.⁶⁷ Dies ist gerade deshalb so verunsichernd, weil erneut die Kausalität auf dem Spiel steht. Denn obwohl die Geschichte von Esther und Franz nun anders weitergeht und sie die Krim verlassen, ist die Zeit in der Klinik nicht spurlos an Franz vorübergegangen. Im Gegenteil, er zieht aus den Erfahrungen, die er dort gemacht hat, Konsequenzen für seine neue Gegenwart.

Am deutlichsten wird dies an Evelyn, der nun einen Status zwischen den beiden Welten einnimmt. Als Kind, das sich „weigert, zur Welt zu kommen oder zumindest noch immer seine Geburt hinauszögert“ (Meier 203), weil man ihn in einer Postklappe abgelegt hat, er also seinen Ursprung nicht kennt, nicht weiß „woher [er] kommt“ (Meier 205), steht er in der Klinik mitten in seinem „Sterbeleben oder Lebensterben“ (ebd.), wie er erklärt. Als ähnlich zweischneidiges Kompositum funktioniert hier auch „Wunschsohn“, denn ob er sich wünscht, Franz’ Sohn zu sein, oder Franz sich den Sohn wünscht, ist doppeldeutig gehalten. Nach seinem Erwachen weiß Franz bereits von Esthers Schwangerschaft und meint, dass sie das Kind behalten solle, denn „es ist längst da, es ist ja schon fast erwachsen und kann nur noch immer nicht zur Welt kommen. Also wird es vielleicht langsam Zeit.“ (Meier 317) Weiter erklärt er, falls es „ein Junge wird, wovon wir ausgehen können, dann nennen wir

⁶⁶ Eine solche Proliferation an den Rändern ist auch bereits in der räumlichen Struktur beim Verlassen der Klinik zu sehen: Denn entgegen Franz’ Erwartungen werden die Zäune nicht höher, sondern die Grenzen im Gegenteil immer unscheinbarer, bis der achte Kreis „nur noch durch einen weißen, schon leicht verwehten Kalkstreifen angezeigt wird.“ (Meier 298) Räumlich verwirklicht sich hier, was Koschorke über das System feststellt: „In seiner Mitte mag sich die Kohärenz zu rigiden Bedeutungsfestlegungen verdichten, aber an den Rändern zerfranst es in Polyvalenzen.“ (Koschorke, Wahrheit und Erfindung (Anm. 42), S. 138f.) Der blinde Fleck des Anfangs liegt in den „fiktionalen[n] Anfangsbehauptungen, die irgendwo ins Grundlose hineinverlegt wurden“ (Koschorke, System (Anm. 17), S. 148.). So wurde auch der Berg „von unten her immer höher [ge]schichte[t]“ (Meier 305), sodass man auf dem Weg nach unten eben buchstäblich beim „Grundlosen“ ankommt.

⁶⁷ Ist man auch versucht, die Szene als ein Erwachen aus einem Traum zu lesen, so lässt sich diese Uneindeutigkeit beispielsweise an Franz’ „Narbenkreuz“ ablesen. Denn der Versuch, dieses ähnlich wie die Totems in Christopher Nolans *Inception*, deren jeweils veränderten Eigenschaften dort aufzeigen, ob sich die Träger*innen in einem Traum befinden oder nicht, zu lesen, muss scheitern. Auf der Krim hatte Franz immer nur eine Narbe, die zweite kommt erst durch das Einsetzen des Mediators hinzu. Doch nach seinem Erwachen meint Esther über die Kratzer auf seiner Brust: „so tief, das sind ja keine Kratzer mehr, das ... der eine da, der da quer über deine Narbe, schneidet richtig tief ins Fleisch, richtig ...“ (Meier 319). Die Präsenz bzw. Absenz der zweiten Narbe lässt also keinerlei Schlüsse auf den Realitätsstatus der beiden Welten zu – wie wir sehen, sehen wir nichts.

Böckmann: und kein Anfang

ihn auch Evelyn, einverstanden?“ (Meier 318) Erlebnisse und Wissen aus der Klinik überträgt Franz also nun in seinen neuen lebensweltlichen Kontext.

Eine seltsame Schleife zirkulärer Kausalität ist also auch hinsichtlich des biologischen Lebens ‚an sich‘ vorhanden. Das wird bereits in Esthers und Franz‘ Diskussion über sein Dasein als Protist verhandelt, wobei es hier um die Frage eines Ursprungs in sich selbst geht. Denn Franz sei „in jedem Fall aber ein Agamist, ein autogenerativer Junggeselle,“ meint Esther (Meier 158) und ruft damit „männlich auktoriale Selbstzeugungsphantasien“⁶⁸ auf. Die Behauptung, dass die „ungeschlechtliche Fortpflanzung [...] jedes Mal mit [s]einem Tod zusammen[falle H.B.]“ (ebd.), weist auch auf die zyklische Struktur der Wiedergeburt hin. „Ich lach im nächsten Leben mal drüber, Professor“ (Meier 302), erwidert Franz trocken, als der Professor erklärt, dass für ihn „in hundert Jahren nicht das Widderhorn geblasen werden“ (ebd.) würde, er also nicht erlöst werden, keinen Ablass erteilt bekommen könne. Eine zweite Chance bekäme man „nie im Leben“, meint der Professor (Meier 233).

Doch genau die scheint Franz zu erhalten, als er mit Esther auf der *Chance II*, also wieder wörtlich dieser zweiten Chance, die Krim verlässt. Doch mit dem Auftauchen Dankevicz‘ an Bord, dessen Funktion als Wachoffizier ebenfalls zurück in die Klinik, wo ihm vom „Wachpfleger“ (Meier 129) assistiert wurde, verweist, werden Klinik und Krim erneut in eine Schleife geschlossen. Liegt die Erlösung nun in den auf zirkuläre Strukturen verweisenden Rettungsringarmen des Gedankenlesers? Oder doch in der geraden Linie, die die *Chance II* auf dem Weg nach Istanbul, so wie Evelyn beim Schach, nimmt? Das Paar hält sich umschlungen und mit dem repetitiven Ring-of-Fire-Zitat, das nicht nur inhaltlich auf eine Kreisstruktur hinweist, sondern durch die Auslassungspunkte (wie auch Cashs Song) ewig weiterzugehen scheint, bleibt die Aporie von linearem Fortschreiten und sich gleichzeitig ewig wiederholender Zirkularität erhalten. Auch bis zum Ende, sofern es das denn gibt, muss man janusköpfig sein. Das Schiff sei schließlich ein „Andachtsraum“ (Meier 331), erklärt der Kapitän, und macht so Warburgs Konzept des Denk- bzw. Andachtsraumes, der das distanzierende Denken des abstrahierenden Menschen verkörpert, zu einer konkreten Räumlichkeit. Und tatsächlich soll das Schiff Distanz zwischen Franz und der klinischen Welt schaffen. Schwingt mit Dankevicz‘ Erscheinen das Warburg’sche Pendel nun zurück zum von magisch-rituellem Denken beherrschten Raum der Klinik? Klar ist nur, dass wir uns erneut in einer seltsamen Schleife befinden: Die Arme des Gedankenlesers verweisen nämlich nicht nur auf die Klinik, sondern auch auf genau den Moment, in dem sich Franz aus der Klinik heraus zum ersten Mal ausführlich an die Krim erinnert und so endet der Roman wirklich mit einer Fahrt „ins völlig Offene“ (Meier 329).

⁶⁸ Koschorke, System (Anm. 17), S. 157.

5. – und kein Ende

Das Problem des Anfangs führt in *Heimlich, heimlich mich vergiss* also zur zentralen Figur der Schleife. So ist zwischen den oben aufgeführten Spannungsfeldern Vergangenheit und Zukunft, Vergessen und Erinnerung, Angst und Erwartung, Verderben und Rettung kein linearer Fortschritt erkennbar, vielmehr sind sie ineinander verschlungen, bedingen sich gegenseitig und schließen sich gleichzeitig aus. Die ewige Gegenwart der Klinik, der Fortschrittsgedanke, der sich doch von der Magie nicht lösen kann, der Zusammenfall von Heil, Heilung und Tod, das Problem des ‚Aus-sich-heraussetzens‘, sowie auch die Auflösung der zunächst binär erscheinenden Raumstruktur und das offene Ende – all diese Motive sind in Meiers Roman immer wieder an die Figur der Schleife und die daraus resultierende zirkuläre Kausalität gebunden. Die Unmöglichkeit, die sowohl Franz als auch die Klinik auf der Suche nach Ganzheitlichkeit – ob als vollständige Selbsterkenntnis oder absolute Abschottung – erfahren, zeigt: Einen Anfang ohne Janus kann es nicht geben. Er kann nicht ohne das Ende, nicht von einem anderen Standpunkt als dem, dessen Anfang er überhaupt erst markieren soll, aus gedacht werden.

Diese Arbeit stellt lediglich einen Anfang dar, sich Meiers Roman zu nähern. Unzählige weitere Themen könnten von hier ausgehend beleuchtet werden: Echos, bildgebende Verfahren, die verschiedenen „Bannformeln“, weitere Konzepte Warburgs, ganz zu schweigen von einem detaillierteren Blick auf die spezifischen Intertexte und Mythologien, die hier nur (wenn überhaupt) angerissen werden konnten. Die seltsame Schleife hat vorerst jedoch für genug Verwirrung gesorgt und in diesem Durcheinander von unten und oben folge ich nun Dr. Dänemarks Rat und mache hier einen Schnitt.