

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Rolle der Wassermotivik in Paulus Hochgatterers
Romanen unter besonderer Berücksichtigung ihrer
Nähe zur Todesthematik

Verfasserin

Sophie Schönwälder-Rieder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt

A 190 333 344

Studienrichtung lt. Studienblatt

UF Deutsch, UF Englisch

Betreuer

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Inhalt

Einleitung	1
1. Wasser als Symbol.....	7
1.1 Ambivalenz als Grundprinzip der Wassersymbolik	8
1.1.1 Scheinbar widersprüchliche Symbolbedeutungen des Wassers	8
1.1.2 Vernichtend und erneuernd	10
1.1.3 Beispiel: Sintflutmythos	12
1.2 Zur tiefenpsychologischen Symbolik	15
1.2.1 Wasser als Symbol der Seele und des Unbewussten	15
1.2.2 Wasser und Weiblichkeit	19
1.3 Zur Wassersymbolik in Religion und Ritus	25
1.3.1 Rites de passage	25
1.3.2 Zur Symbolik von Tod und Auferstehung in Initiationsriten	27
1.3.3 Zur Rolle des Wassers in Riten, Bräuchen und Mythen um den Tod ...	29
1.3.4 Zur symbolischen Reinigungskraft des Wassers	33
1.4 Erscheinungsformen und Aggregatzustände	35
1.4.1 Zur Wandlungsfähigkeit des Wassers	35
1.4.2 Fließende Gewässer	37
1.4.3 Stehende Gewässer	41
1.4.4 Das Meer	43
1.4.5 Regen	45
1.4.6 Eis und Schnee	47
1.4.7 Zivilisationswasser	53
2 Wasserheterotopien in Hochgatterers Werken.....	56
2.1 Was ist eine Heterotopie?	58
2.2 Krisenheterotopie oder Abweichungsheterotopie	62
2.3 Mehrere Orte an einem Ort	66
2.3.1 Euklidische Räume und imaginäre Räume	66
2.3.2 Unterschiedliche Realitäten und Wahrnehmungen von Realität	76
2.3.3 Sonderfall: Schiff	80
2.4 Heterochronie	82
2.4.1 Erzähltempo und Erzähltempus	82
2.4.2 Anachronismen und verschiedene Zeitebenen	83
2.4.3 Zeitpläne und Strukturen	85
2.4.4 Zeitliche Orientierungslosigkeit	87
2.5 System der Öffnung und Abschließung	89
2.5.1 Institutionelle Systeme der Öffnung und Abschließung	89
2.5.2 Geographie	91

2.5.3 Meteorologie	94
2.5.4 Ungewöhnliche Wege	101
2.5.5 Fenster und Türen.....	103
2.6 Kompensatorische oder illusionäre Heterotopie	108
2.6.1 Illusionäre Heterotopien	108
2.6.2 Kompensatorische Heterotopien	111
2.6.3 Mischformen.....	111
3 Konkrete Manifestationen der ambivalenten Wassersymbolik im Werk	
Paulus Hochgatterers.....	114
3.1 Tod ermöglicht Heilung	114
3.1.1 Symbolischer Tod und Auferstehung in <i>Wildwasser</i>	115
3.1.2 Lösung von Kaplan Tauschers fossilierter Trauer durch die Begegnung mit Jakob.....	124
3.1.3 Ein Todesraum wird zum Heilungsraum (<i>Caretta caretta</i>).....	127
3.2 Wassertiersymbolik.....	131
3.2.1 Der Pinguin in der Psychiatrie	134
3.2.2 Die Schildkröte im Buch	138
3.2.3 Der Pelikan in der Phantasie	143
3.2.4 Der Delphin in der Enns	148
3.2.5 Fische fast überall	150
3.3 Erscheinungsformen und Aggregatzustände des Wassers in Hochgatterers Werken	160
3.3.1 Flüsse, Bäche, Wasserfälle	160
3.3.2 Teiche, Tümpel, Seen	167
3.3.3 Mittelmeer und Ozean	172
3.3.4 Regentaufe, Neubeginn	175
3.3.5 Erstarrung, Spuren, Schneegeköber	177
3.3.6 Dusche, Waschschüssel, Planschbecken	185
Zusammenfassung und Ausblick	189
Literaturverzeichnis	192
Anhang	197
Abstract.....	197
Lebenslauf	198

Einleitung

Liest man Paulus Hochgatterers literarische Texte, fällt auf, dass es einige immer wiederkehrende Motive gibt, deren häufiges Vorkommen auf verschiedene Arten erklärbar ist und teilweise auch in Para- und Metatexten (Interviews, poetologischen Texten, etc.) vom Autor thematisiert wird: Katzen zum Beispiel oder das Klettern. Darüber hinaus gibt es allerdings noch einen Motivkomplex, dem in ausnahmslos allen selbstständig veröffentlichten literarischen Werken dieses Autors auffallend große Bedeutung zukommt, welcher aber bis dato noch nicht näher untersucht und auch vom Autor nicht ausführlich kommentiert wurde: Der große Komplex der Wassermotivik.

In jedem einzelnen Werk kommt Wasser vor, und zwar nicht als selbstverständliche Nebensächlichkeit, als die es als für den Menschen essentielles Element wohl in den meisten literarischen Werken zu finden ist, sondern als sinntragender Bestandteil des literarischen Werks, für die Handlung essentielles Motiv, handlungskonstituierend, leitmotivisch, unübersehbar. Es kann also mit Fug und Recht von einer Motivhäufung gesprochen werden, vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass diese Beobachtung auf ausnahmslos alle bisher erschienen literarischen Werke, von *Der Aufenthalt*¹ bis zum zuletzt erschienenen Roman *Das Matratzenhaus*² zutrifft.

Nachdem die Häufung von Wassermotivik in Hochgatterers Werken einwandfrei festgestellt wurde, kommen wir nun zum zweiten Teil meiner Hypothese: Ein weiteres Thema, dem in allen Werken Hochgatterers eine besondere Stellung zukommt, ist der Tod. Auf die Frage, worum es im Leben ginge, antwortete Hochgatterer einmal ohne zu zögern „Um den Tod“ und erst als Nachsatz „und um die Liebe“³. Die dieser Arbeit zugrunde liegende Hypothese lautet, dass in Hochgatterers Werk eine enge Verbindung zwischen den beiden Komplexen Wassermotivik und Todesthematik besteht.

¹ Hochgatterer, Paulus: *Der Aufenthalt*. Salzburg: Müller 1990.

² Hochgatterer, Paulus: *Das Matratzenhaus*. Wien: Deuticke 2010.

³ Graber, Renate: „Leute wie Grasser werden nie satt“. Interview mit Paulus Hochgatterer. – In: *Der Standard* 17.3.2012. S. 12.

Der Schlüsselbegriff in diesem Zusammenhang ist der der Ambivalenz, die sowohl der Symbolik des Wassers als auch der des Todes inhärent ist. Der archetypische Symbolwert des Wassers basiert grundsätzlich und zentral auf seinem Potential, Altes zu vernichten und Neues zu schaffen. Ebenso wohnt dem Tod als Lebensende besonders auf symbolischer oder metaphorischer Ebene die Möglichkeit eines Neuanfangs inne, sei es in Gestalt von Wiedergeburt, von einem anderen Leben in einem wie auch immer gearteten Jenseits, oder des Beginns eines neuen Lebensabschnittes für die Hinterbliebenen. Nicht umsonst gilt der Tod in der Traumdeutung und in den Wahrsagekünsten als Bote von Veränderung im Allgemeinen.⁴

Das untersuchte Textkorpus umfasst alle bis 2012 selbstständig erschienen literarischen Werke des Autors, beginnend bei *Der Aufenthalt* und endend mit *Das Matratzenhaus*. Die im Band *Die Nystensche Regel*⁵ erschienen Kurzgeschichten sowie die Vielzahl an nicht selbstständig veröffentlichten Kurzgeschichten und Erzählungen werden nicht eingehend untersucht. Beim 2012 erschienenen Band *Katzen, Körper, Krieg der Knöpfe*⁶ handelt es sich nicht um ein literarisches Werk sondern um eine Sammlung metapoetologischer Texte, sie können als Quelle herangezogen werden, sind aber nicht Untersuchungsgegenstand der Arbeit. Auf dramatische Werke wird nicht eingegangen.

Die theoretischen Grundlagen dieser Arbeit bilden allen voran die Ergebnisse der Symbol- und Motivforschung im literatur- und kulturwissenschaftlichen, theologischen und psychologischen Bereich. Besondere Bedeutung kommt der tiefenpsychologischen Traum- und Symboldeutung zu. Weiters erweist sich der raumtheoretische Begriff der Heterotopie nach Michel Foucault⁷ als zentral.

⁴ Vgl. Biedermann, Hans: s.v. Todessymbole – In: Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*. Berlin: Directmedia 2004. (= Digitale Bibliothek Bd. 16). S. 1082-1085. 1084.

⁵ Hochgatterer, Paulus: *Die Nystensche Regel*. Deuticke: Wien 1995.

⁶ Hochgatterer, Paulus: *Katzen, Körper, Krieg der Knöpfe*. Wien: Deuticke 2012.

⁷ Vgl. Foucault, Michel: *Von anderen Räumen* (1967). – In: Dünne, Jörg und Stephan Günzel [Hg.]: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 317-329.

Der Großteil der verwendeten sekundärliterarischen Quellen wurde folglich aus folgenden Kategorien bezogen: Erstens aus dem noch relativ umfangarmen Korpus literaturwissenschaftlicher Publikationen, die sich gezielt mit dem Werk Paulus Hochgatterers auseinandersetzen, zweitens aus interdisziplinären Lexika und Nachschlagewerken zur Symbolforschung, drittens aus diversen, ebenfalls aus verschiedenen Disziplinen stammenden Werken, die sich gezielt mit der Beziehung von Wasser und Mensch beschäftigen.

Die Zahl der literaturwissenschaftlichen Publikationen, die sich explizit mit Paulus Hochgatterer auseinandersetzen, ist bis jetzt noch sehr überschaubar. Es sind bis dato drei Diplomarbeiten an der Universität Wien⁸ und eine Masterarbeit an der Universität Graz⁹ zu Paulus Hochgatterer verfasst worden. Darüber hinaus finden sich keine selbstständigen Publikationen zu Hochgatterer, jedoch einige Aufsätze in Sammelbänden und Periodika. Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die besonders für die Themenstellung dieser Arbeit äußerst aufschlussreichen Beiträge von Heidi Lexe.¹⁰ Insgesamt fällt bei allen bisher erschienen Publikationen jedoch auf, dass der Fokus nahezu ausnahmslos auf dem Aspekt Jugendliteratur/ Adoleszenzroman liegt. In diesem Kontext scheint es auch unverhältnismäßig großes Interesse an der Erzählung *Wildwasser*¹¹ zu geben, die zurzeit das meistanalyisierte Werk Hochgatterers zu sein scheint. Die vorliegende Arbeit versteht sich also auch als Beitrag zur Ausweitung des literaturwissenschaftlichen Blickwinkels auf das Werk Hochgatterers. Neben den literaturwissenschaftlichen Publikationen ist auch noch auf das große Korpus an Rezensionen, Zeitungsartikeln und Interviews in der Tages- und Wochenpresse sowie in Rundfunkmedien zu verweisen.

⁸ Michl, Florian Christopher: Strategien der Ich-Entwicklung in der Prosa von Paulus Hochgatterer. Diplomarbeit Universität Wien 2006.

Monschein, Nina-Marina: Der Adoleszenzroman am Beispiel Joyce Carol Oates und Paulus Hochgatterers. Diplomarbeit Universität Wien 2009.

Mayr, Elisabeth: Paulus Hochgatterer und sein Anteil an der Entwicklung des Adoleszenzromans in Österreich. Diplomarbeit Universität Wien 2006.

⁹ Sieber, Elisabeth: „Tief unter mir toste der Fluss“. Die Initiationsreise in Paulus Hochgatterers Adoleszenzroman *Wildwasser*. Masterarbeit Universität Graz 2011.

¹⁰ Lexe, Heidi: Down to the River. Das Wasser und der Tod. – In: 1000 und 1 Buch 1/2009. S. 7-9.
Lexe, Heidi: Passage und Passion. Übergangsrituale in Paulus Hochgatterers Adoleszenzroman *Wildwasser*. – In: Gunda Mairbäurl u.a. [Hg.]: Kindheit. Kindheitsliteratur. Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert. Wien: Praesens 2010. S. 216-224.

¹¹ Hochgatterer, Paulus: *Wildwasser*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁴ 2003.

Sucht man nach Literatur zur symbolischen Bedeutung von Wasser, drängt sich natürlich zunächst eine Vielzahl an mehr oder weniger spezialisierten Symbollexika auf, deren Artikeleinträge mehr oder weniger ausführlich sind und aufgrund ihrer Kürze naturgemäß immer Lücken aufweisen bzw. nicht besonders in die Tiefe gehen können. Die gegebenen Überblicksdarstellungen sind einander naturgemäß ähnlich, der Schwerpunkt jedoch häufig sehr verschieden gelagert. Informationen, die im einen Lexikon gar nicht erwähnt werden, werden in einem anderen als zentral dargestellt. Daher wurden bewusst mehrere Lexika mit verschiedener Schwerpunktsetzung herangezogen, um insgesamt einen halbwegs umfassenden Überblick über die zahlreichen Aspekte der Wassersymbolik zu erlangen.

Eingehender mit der Zeichenhaftigkeit von Wasser beschäftigt sich eine überraschende Vielzahl von Monographien und Sammelbänden. Auch hier ist natürlich vieles redundant, die unterschiedliche Schwerpunktsetzung ermöglicht jedoch einen tieferen Einblick in verschiedene Aspekte. Abgesehen von den Werken, die sich mehr oder weniger *expressis verbis* mit der Semiotik des Wassers als Zeichen in welchem Kontext auch immer auseinandersetzen, gibt es noch einige mehr oder weniger semiwissenschaftliche, häufig reich illustrierte Bücher, die sich mit dem Verhältnis von Mensch und Wasser auseinandersetzen und dabei häufig eher in den esoterischen Bereich abgleiten, wobei auch den persönlichen Erfahrungen und Empfindungen der AutorInnen ein hoher Stellenwert eingeräumt wird. Diese Werke waren für meine Zwecke nur bedingt verwertbar.

Im spezifisch literaturwissenschaftlichen Kontext finden sich ebenfalls einige Werke, die sich explizit mit Wassermotivik in literarischen Werken auseinandersetzen, wobei Schwerpunkte einerseits auf dem Aspekt Wasser und Geschlecht¹² und andererseits auf Wasserwesen und Phantasiewelten¹³ zu liegen scheinen.

¹² Vgl. z.B. Theweleit, Klaus: Männerphantasien 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Frankfurt am Main: Roter Stern 1977.

Seiderer, Ute: Flusspoeten und Ozeansucher. Konstruktionen von Kultur und Männlichkeit oder: Kleine Geschichte der Männlichkeit, expliziert an diversen Phantasien zum Wasser (1500 - 2000). Würzburg: Königshausen und Neumann 2009.

¹³ Vgl. z.B. Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001.

Schließlich sei noch kurz auf Struktur und Aufbau der vorliegenden Arbeit eingegangen. Die Arbeit ist in drei große Bereiche geteilt: Im ersten Teil werden die verschiedenen Aspekte des Symbols Wasser in verschiedenen Kontexten und aus verschiedenen Sichtweisen zusammengefasst. Damit wird die Basis gelegt, auf die die weiteren Untersuchungen aufbauen und sich beziehen. Gleich zu Beginn werde ich mich mit dem bereits kurz erwähnten grundlegenden Ambivalenzbegriff auseinandersetzen. Nach einer Zusammenfassung der psychoanalytischen Positionen zur Symbolkraft des Wassers folgt ein Überblick über die Rolle, die das Wasser in Religion und Ritus spielt. Schließlich werden noch die verschiedenen Erscheinungsformen und Aggregatzustände dieses wandelbaren Elements einzeln unter die Lupe genommen und auf ihren durchaus divergierenden individuellen Symbolgehalt hin untersucht. Es ist ausdrücklich nicht das Ziel dieses Teils, eine lückenlose Darstellung aller möglicher Symbolbedeutungen von Wasser zu liefern, es geht vielmehr darum, gezielt auf jene Aspekte einzugehen, die dann für die Untersuchung der Werke Hochgatterers relevant sein werden.

Der zweite Teil widmet sich dem zweiten theoretischen Standbein dieser Arbeit, nämlich dem raumtheoretischen Aspekt. Der zentrale Begriff der Heterotopie nach Foucault wird zunächst kurz umrissen und sodann im Rahmen einer vergleichenden Analyse auf die Werke angewandt. Hier wird nicht nur nachgewiesen, dass in allen Werken Hochgatterers relevante Handlungsräume einwandfrei als Heterotopien klassifizierbar sind, sondern auch dass diese Räume stets in der einen oder anderen Weise durch Wasser konstituiert werden oder in enger Verbindung mit diesem Element stehen.

Im dritten Teil schließlich fließen die in den ersten beiden Teilen gewonnenen Erkenntnisse zusammen, indem die konkrete Manifestation ausgewählter Aspekte der ambivalenten Wassersymbolik in den Werken Hochgatterers näher untersucht wird. Besondere Bedeutung kommt hier selbstverständlich der Rolle des Todes als Neuanfang zu, wobei vor allem auf die beiden Werke *Wildwasser* und *Caretta caretta*¹⁴ eingegangen wird. Danach wird ein Aspekt der Wassermotivik weiter ausgeführt, der in den vorhergehenden Kapiteln noch nicht näher beleuchtet wurde, der aber in mehreren Werken besonders präsent und bedeutsam ist, und zwar die Rolle, die Wassertiere in Hochgatterers Werken spielen. Dabei wird besonders auf

¹⁴ Hochgatterer, Paulus: *Caretta caretta*. Wien: Deuticke 1999.

die Beobachtung eingegangen, dass imaginierte Wassertiere für meist kindliche oder jugendliche ProtagonistInnen die Funktion von Schutztieren erfüllen, die es ihnen ermöglichen, sich in einen imaginären Wasserraum wie in einen inneren Zufluchtsraum zurückzuziehen. Im letzten Teil des dritten Kapitels wird schließlich noch einmal auf die Systematik der verschiedenen Erscheinungsformen des Wassers aus dem ersten Kapitel rekurriert und die konkrete Manifestation der im ersten Kapitel herausgearbeiteten Symbolbedeutungen der jeweiligen Erscheinungsformen in den Werken Hochgatterers beleuchtet. Diese Vorgangsweise ermöglicht es, noch einmal abschließend wichtige Erkenntnisse aus den vorangehenden Kapiteln zusammenzufassen, sowie in den vorangehenden Kapiteln noch nicht thematisierte Erkenntnisse zu erläutern.

1. Wasser als Symbol

Bevor ich näher auf die in dieser Arbeit untersuchten literarischen Werke eingehe, gilt es noch die theoretischen Grundlagen zusammenzufassen, auf denen die folgenden Untersuchungen aufbauen. Ziel dieses Kapitels ist es, die für meine Untersuchungen wesentlichen Ergebnisse der Symbolforschung in Bezug auf die Wassersymbolik zusammenzufassen, sodass in weiterer Folge darauf rekurriert werden kann.

Schlägt man den Begriff „Wasser“ in einem Symbollexikon nach, werden die wesentlichen Symbolbedeutungen zum Beispiel so zusammengefasst:

Symbol des Ursprungs, des Lebens und des Todes sowie des Unbewussten. – Relevant für die Symbolbildung sind (a) die lebensspendende und lebenserhaltende Funktion des W., (b) die lebensbedrohende Dimension des W., (c) die Wandlungsfähigkeit des W.¹⁵

Mit den ersten genannten Aspekten wird auch die diesem Symbol inhärente und für seine Symboldeutung in hohem Maße relevante Ambivalenz angedeutet. Diesem Aspekt widmet sich das erste Unterkapitel, das der Frage, wieso Wasser das Potential hat, so gegensätzliche Bedeutungen in sich zu vereinen, auf die Spur zu kommen versucht.

Das zweite Unterkapitel wird sich der tiefenpsychologischen Symboldeutung widmen, der in dieser Arbeit eine besonders wichtige Rolle zukommt, da der Autor als Psychiater damit zweifelsohne vertraut ist und davon auszugehen ist, dass er sowohl bewusst als auch unbewusst sehr stark darauf rekurriert. In besonderem Maße arbeite ich mit den Theorien Carl Gustav Jungs, da er sich eingehend mit der Deutung der Wassersymbolik in verschiedenen Kontexten beschäftigt hat und seine Ergebnisse sich vielfach schlüssig auf das Werk Hochgatterers anwenden lassen.

Der Symbolik des Wassers im Kontext von Religion und Ritus widmet sich das nächste Unterkapitel. Dieser Komplex ist ebenfalls in Bezug auf die Biographie des Autors relevant, da er in einer streng katholisch geprägten Familie aufgewachsen ist und daher mit der Symbolwelt der Bibel und der christlichen Religion im Allgemeinen seit seiner Kindheit sehr vertraut ist und ein Einfluss dieser Sym-

¹⁵ Gretz, Daniela: s.v. Wasser. – In: Butzer, Günter und Joachim Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: Metzler 2008. S. 414-415. 414.

bolik auf sein Werk als gegeben anzusehen ist. Der Fokus liegt hier besonders auf der Rolle, die Wasser in Übergangsriten einnimmt. Diese *rites des passage* sind von so zentraler Bedeutung, weil alle ProtagonistInnen Hochgatterers sich in verschiedener Hinsicht in Übergangsstadien der Persönlichkeitsentwicklung befinden.

Das vierte Unterkapitel wird sich schließlich eingehend mit der im oben angeführten Zitat angesprochenen Wandlungsfähigkeit dieses Elements und den daraus hervorgehenden unterschiedlichen Erscheinungsformen und Aggregatzuständen beschäftigen. Dies ist besonders deshalb wichtig, weil die verschiedenen Erscheinungsformen eigene, voneinander abweichende und teilweise widersprüchliche Symbolbedeutungen haben können, die ebenfalls für die Analyse der Werke Hochgatterers, in denen das Wasser in all diesen verschiedenen Erscheinungsformen vorkommt, relevant sein werden.

1.1 Ambivalenz als Grundprinzip der Wassersymbolik

1.1.1 Scheinbar widersprüchliche Symbolbedeutungen des Wassers

Wasser hat eine unglaubliche Vielzahl an möglichen Symbolbedeutungen, die einander teilweise sogar zu widersprechen scheinen.

The wide range of meaning given to the image of water is not without limits, and even opposing meanings given in different myths are not incoherent. These diverse meanings are in large part suggested by the diversity of our experience of water as a natural phenomenon.¹⁶

Als eines der elementaren Symbole ist es ambivalent (zwiespältig), da es einerseits belebt und fruchtbar macht, andererseits auch ein Hinweis auf Versinken und Untergang ist.¹⁷

Durch diese widersprüchlichen Bedeutungen wird das Wasser also einerseits zum ambivalenten Symbol, andererseits ist diese Ambivalenz auch ein wesentlicher Bedeutungsinhalt des Symbols selbst. Dadurch, dass es das Potential hat, sowohl Leben als auch Tod zu symbolisieren, kann es nicht vollständig das eine alleine

¹⁶ Rudhardt, Jean: s.v. water. – In: Eliade, Mircea [Hg.]: The Encyclopedia of Religion. New York: Macmillan 1987. Bd. 15, S. 350-358. 357.

¹⁷ Biedermann: s.v. Wasser. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 1138-1145. 1138.

symbolisieren, ohne dass das andere automatisch mitgedacht wird, kann es nicht das reine Leben ohne Schattenseiten symbolisieren, ohne dass die Vergänglichkeit des Lebens und der unausweichliche Tod wie ein Schatten ebenfalls präsent ist.

Wie bereits angedeutet ist der Punkt, an dem sich die Ambivalenz des Wassers am schärfsten kristallisiert, die Tatsache, dass es einerseits ein lebensnotwendiges und Leben schaffendes Element ist und andererseits im Überfluss tödlich und vernichtend sein kann. Nicht nur der Mensch kann ohne Wasser nicht überleben, auch alle Tiere und Pflanzen sind auf das Vorhandensein dieses Elements zum Überleben angewiesen. Zuviel davon in zu kurzer Zeit aber, starke Regenfälle oder Flutwellen, haben verheerende Folgen für alle betroffenen Lebewesen. Diese beiden Aspekte sind so elementar, dass sie die Symbolbedeutung des Wassers universal bestimmen:

Schon von den frühesten Anfängen an übte das Wasser auf ihn [den Menschen als *zoon symbolikon*] einen spirituellen Zauber aus und erhielt durch den ‚*homo religiosus*‘ eine sakrale Würde, ja eine mystische Dimension. Es wurde einerseits zum Synonym für paradiesische Geborgenheit und Imagination einer ersten Wohnstätte, andererseits aber auch Sinnbild für das Gefährdende und Zerstörende apokalyptischer Szenarien.¹⁸

Ein eindrucksvolles Beispiel dafür, dass die Ambivalenz dieses Symbols auch in Kulturkreisen, die dem unseren geographisch wie mentalitätsgeschichtlich vollkommen fern sind, präsent ist, findet sich bei Ivan Illich:

In vielen afrikanischen Sprachen ist der Ausdruck für ‚Wasser des Ursprungs‘ identisch mit jenem zur Bezeichnung von Zwillingen. Traum-Wasser ist dort doppelgesichtig. Die Flut, das Blut, der Regen, Milch, Samen und Tau – jedes der Wasser hat einen identischen Zwilling. Wasser ist tief und seicht, lebenspendend und mörderisch. Als Zwillingsspaar steigt das Wasser aus dem Chaos, und die Wasser können nicht anders als doppelt sein.¹⁹

¹⁸ Woschitz, Karl-Matthäus: *Fons vitae – Lebensquell. Sinn- und Symbolgeschichte des Wassers*. Freiburg im Breisgau: Herder 2003. S. 3.

¹⁹ Illich, Ivan: *H2O und die Wasser des Vergessens*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1987. S. 50.

1.1.2 Vernichtend und erneuernd

Doch bei näherer Betrachtung stehen diese beiden Aspekte, der Leben schaffende und der Leben vernichtende, weniger im Widerspruch zueinander, als sie vielmehr die zwei Seiten einer Medaille darstellen: Wasser hat das Potential, Altes zu beseitigen, zu vernichten, aufzulösen und dadurch und daraus Neues zu schaffen. Das ist das Grundprinzip, auf dem im Wesentlichen die meisten der mannigfachen Facetten der schillernden und vieldeutigen Symbolik dieses Elements beruhen. Darin liegt also die grundlegende Ambivalenz dieses Symbols: Steht es für das neue, erwachende Leben, so steht es zugleich für die Vernichtung des Alten, die ja erst notwendig war, um das Neue entstehen zu lassen.

In welchem religiösen Zusammenhang auch immer – die Funktion des Wassers ist immer dieselbe: es desintegriert, hebt die Gestalten auf, ‚wäscht die Sünden ab‘, reinigt und regeneriert zugleich. [...] Das Wasser bleibt immer ein virtueller, keimhafter und ‚latenter‘ Zustand. Alles, was Form ist, manifestiert sich außerhalb des Wassers, sich von ihm ablösend. Was allerdings vom Wasser losgelöst und Form geworden ist, untersteht dem Gesetz der Zeit und des Lebens; es kennt Grenzen, Geschichte, es ist ein Teil im großen Werden, verdirbt und entleert seine Substanz, wenn es sich nicht durch periodisches Untertauchen im Wasser erneuert, wenn es nicht die von der Kosmogonie gefolgte Sintflut ‚wiederholt‘.²⁰

Betrachtet man zum Beispiel die reinigende Funktion des Wassers, so geht es hierbei um nichts anderes als darum, dass das real oder metaphorisch schmutzige Alte entfernt wird, um Neues, entweder das Saubere an sich oder etwas, das aus diesem reinen Zustand erst entstehen kann, zu schaffen. In Kapitel 1.1.3 wird die Verbindung des Sintflutmotivs zum Konzept der Reinigung aufgezeigt.

In noch höherer Intensität als in seiner reinigenden Funktion wird diese Eigenschaft des Wassers dort tragend, wo es Erneuerung und Wiedergeburt symbolisiert. Dennoch wird klar, dass das Prinzip dasselbe ist und nur das Ausmaß ein anderes:

Während das regenerierende Wasser das alte Leben auflöst und ein neues, völlig anderes hervorbringt, löst das reinigende Wasser nur alles Störende, Befleckende oder Beschmutzende ab, damit die eigentliche Persönlichkeit in ihrer ursprünglichen Reinheit wieder klar hervortreten kann. Somit zeigt

²⁰ Eliade, Mircea: Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte. Frankfurt am Main: Insel Verlag ³ 1994. S. 248.

sich die besondere Lösungsfähigkeit des nassen Elements beim Akt der Wiedergeburt in seiner [sic!] höchsten Intensität, beim Prozeß der Reinigung nur in abgeschwächter Form.²¹

Die Auflösung eines alten Zustandes, die notwendig ist, um in einen anderen Zustand übertreten zu können, ist auch inhärenter Bestandteil aller *rites de passage* und des darin verwendeten Wiedergeburtssymbolismus. (siehe auch Kapitel 1.3)

Auch das Motiv des Jungbrunnens bezieht sich eigentlich auf diese Eigenschaft des Wassers: Krankheit, Alter, Schwäche oder gar der Tod wird getilgt und neue Lebenskraft geschaffen:

In diesem Zusammenhang hat das Wasser als Lebenswasser die Kraft, als Jungbrunnen Jugendkraft zu verleihen, als Lebenswasser siechendes Leben zu heilen und zu erneuern, oder Erstorbenes wieder zum Leben zu erwecken.²²

Dieser Kreislauf aus Werden und Vergehen, aus der Vernichtung des alten Lebens und der Schaffung des neuen aus dem entstandenen Chaos, verbindet das Wasser, vor allem in Kombination mit seinem ewigen natürlichen Kreislauf aus Verdunsten und wieder Herabregnen, eng mit Vorstellungen der permanenten und perpetuierten zyklischen Erneuerung:

Wasser, jenes unergründliche Element, das immer wieder zu seinem Kreislauf zurückfindet, ist Stillstand und Bewegung, Schoß des Lebens und Urmedium des Menschen. [...] Das Wasser ist ambivalent und doppelwertig, lebensspendend und lebensverschlingend. [...] Der Fortbestand des Seins ist durch die zyklische Erneuerung der Natur garantiert. Es ist die grandiose Metapher einer Gesetzmäßigkeit, die allem Natürlich-Kreatürlichen innewohnt und so als Metapher für eine höhere Ordnung dienen kann.²³

Im göttlichen Wasser, dessen dyophysitische Natur [...] immer wieder betont wird, halten sich zwei Prinzipien die Waage, ein aktives und ein passives, ein männliches und ein weibliches, und bilden im ewigen, rhythmischen Wechsel von Geburt und Tod einen Inbegriff schaffender Kraft.²⁴

Das Bedingende und Bestimmende ist die Metamorphose. In allem Wandel und fortwährendem Tausch der Rollen entfaltet sich die Ordnung der Ein-

²¹ Selbmann, Sibylle: Mythos Wasser. Symbolik und Kulturgeschichte. Karlsruhe: Badenia-Verlag 1995. S. 58.

²² Woschitz: Fons vitae. S. 168.

²³ Ebd. S. 31.

²⁴ Jung, Carl Gustav: Die Visionen des Zosimos. – In: Ders.: Studien über alchemistische Vorstellungen. (=Gesammelte Werke Bd. 13) Olten: Walter 1978. S. 65-121. 88-89.

heit der Gegensätze. In diesem Zusammenhang verwendet Heraklit auch das Gegensatzpaar Leben und Tod: Diese sind eins, denn Erde lebt des Wassers Tod, wie Wasser den der Erde.[...] Unsterbliche sind sterblich wie Sterbliche unsterblich, da sie gegenseitig des anderen Tod leben bzw. Leben sterben. Die Einheit der Gegensätze zeigt sich auch, wenn das Meerwasser für die Fische Leben, für die Menschen aber Tod bedeutet.²⁵

In den letzten beiden Zitaten wird auch eine weitere Facette der speziellen Doppelwertigkeit von Wasser angesprochen: In diesen zyklischen Vorstellungen geht es immer um ein zeitliches Nacheinander, doch das Wasser in seiner Ambivalenz kann nicht nur entweder oder sein und zwischen diesen beiden Werten wechseln, sondern es ist beides zugleich. Es ist im selben Moment tödlich und lebensnotwendig. Zum Beispiel, wie oben beschrieben, für die Fische des Meeres lebensnotwendig, für den Menschen aber tödlich.

Das metaphorische Potential dieses Umstands kann besonders eindrucksvoll an Jungs Interpretation einer Episode des Alten Testaments veranschaulicht werden:

Das Rote Meer bedeutet ein Wasser des Todes für die 'Unbewußten', für die 'Bewußten' hingegen ein Taufwasser der Wiedergeburt und des 'Hinübergehens'. Unter den Unbewußten sind diejenigen zu verstehen, denen die Gnosis, d.h. die Erleuchtung über Wesen und Bestimmung des Menschen im kosmischen Rahmen fehlt. Modern ausgedrückt sind es diejenigen, denen die Inhalte des persönlichen und des kollektiven Unbewußten unbekannt sind.²⁶

1.1.3 Beispiel: Sintflutmythos

Am wohl eindrucksvollsten wird dieses Grundprinzip der Wassersymbolik, die Gleichzeitigkeit von Werden und Vergehen, im archetypischen Sintflutmythos veranschaulicht.

Dieser Mythos ist nicht auf die uns am besten vertraute Sintflutepisode des Alten Testaments beschränkt, sondern kommt in verschiedensten Kulturkreisen vor, immer mit der gleichen Bedeutung: Altes muss vernichtet werden, um Neues zu schaffen.

²⁵ Woschitz: Fons vitae. S. 99.

²⁶ Jung, Carl Gustav: Mysterium coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie.(=Gesammelte Werke Bd. 14/1) Zürich: Rascher 1968. S. 217.

Flutsagen und andere Traditionen von Katastrophen, mythische Symbole der allgemeinen Bedrohtheit des Menschen durch Naturereignisse und des Eingeständnisses der eigenen Schuldhaftigkeit, sind fast weltweit verbreitet und hängen auch mit dem archaischen Bild einer in Zyklen verlaufenden Schöpfung zusammen, die von Zeit zu Zeit durch die Götter zunichte gemacht und neu begonnen wird.²⁷

In der uns bekannten Variante der Sintflut im Alten Testament stellt diese Katastrophe ein einmaliges Geschehen in einer linearen Weltsicht dar. Die Einmaligkeit wird durch das Versprechen, das Gott Noah gibt, betont und gesichert. In vielen anderen Religionen herrscht allerdings ein zyklisches Weltbild vor, das die Vernichtung der alten und Schaffung einer neuen Welt durch eine Sintflut in periodischen Abständen vorsieht.²⁸

Wasser ist als die Urzeitflut in vielen Weltschöpfungsmythen die Quelle allen Lebens, das aus ihm emporsteigt, zugleich aber auch Element der Auflösung und des Ertrinkens. Vielfach lösen Sintfluten frühere Schöpfungszyklen ab und vernichten Lebensformen, die den Göttern nicht genehm waren.²⁹

Neben dem Aspekt, dass die Sintflut häufig die Strafe einer göttlichen Instanz für unwürdige ErdbewohnerInnen ist, gibt es allerdings noch ein weiteres wichtiges Element der Sintflutsage: das der wunderbaren Errettung.³⁰ Damit nach der verheerenden Katastrophe Neues entstehen kann, gibt es Auserwählte, die die Katastrophe, meist in irgendeiner Form von Schiff oder Kästchen, überleben und danach ein neues Menschengeschlecht gründen können. Durch die Flut wird im übertragenen Sinn das Schlechte von der Welt abgewaschen, aber das, was gut war am alten Zustand, wird bewahrt, damit daraus das Neue entstehen kann. Die Flut hat nicht einfach alles Alte vernichtet um dann wieder von Null anzufangen, sondern das Neue entsteht aus Teilen des Alten.

Besonders angesichts der Vorstellung sich durch wiederkehrende Sintfluten zyklisch erneuernder Schöpfungen drängt sich weiters der Vergleich mit den Übergängen des Menschenlebens auf. Der Sintflut auf kosmischer Ebene entspricht

²⁷ Biedermann: s.v. Sintflut. – In: Knauer's Lexikon der Symbole. S. 986-987. 987.

²⁸ Vgl. Kiesenhofer, Claudia: Heiliges Wasser. Ein phänomenologischer Literaturbericht über die Bedeutung des Elements Wasser als religiöses Symbol aus religionsethologischer Sicht. Diplomarbeit Universität Wien 2001. S. 38.

²⁹ Biedermann: s.v. Wasser. Knauer's Lexikon der Symbole. S. 1144.

³⁰ Vgl. Selbmann: Mythos Wasser. S. 36.

auf individueller Ebene der Übergangsritus, besonders anschaulich ist das anhand der christlichen Taufe exemplifizierbar:

Dem Ritual des Untertauchens entspricht also auf kosmischer Ebene der Mythos der Sintflut [...]. Aus der alles vernichtenden Sintflut entsteht eine neue Welt, aus dem Tauchbad steigt ein neuer Mensch.³¹

Auch mit den beiden wichtigsten Übergängen des Menschenlebens, der Geburt und dem Tod, wird die Sintflut in Verbindung gebracht.

Der Sintflut oder dem Versinken von Kontinenten im Meer (Typus Atlantis) – ein kosmisches Phänomen, das sich mit zyklischer Notwendigkeit wiederholt – entspricht auf menschlicher Ebene der ‚zweite Tod‘ der Seele (Totenlibationen, ‚Feuchtigkeit‘ und leimon in der Hölle usw.) oder der rituelle, initiatorische Tod durch die Taufe. Auf keiner der beiden Ebenen bedeutet das Untertauchen endgültige Auslöschung, sondern eine vorübergehende Reintegration im Gestaltlosen, der eine neue Schöpfung, ein neues Leben oder ein neuer Mensch folgt, je nachdem ob wir es mit einem kosmischen, biologischen oder soteriologischen Moment zu tun haben.³²

Ein unter anderen von Otto Rank vertretener psychoanalytischer Interpretationsansatz sieht die Sintflut als Projektion des Geburtsszenarios:

Im Zusammenhang unserer Deutung [...] wird ohne weiteres klar, daß wir es mit einem Wunschgebilde des Sohnes zu tun haben, sozusagen mit einer versöhnenden Darstellung des Heldenmythus, worauf im biblischen Bericht auch der Bund Noahs mit Gottvater (Regenbogenmotiv) hinzuweisen scheint. Während im Heldenmythus der Vater durch einen Traum vor dem gefährlichen Sohn gewarnt wird, läßt sich hier der brave Sohn vom Vater – vor dessen eigenem Vernichtungsplane – warnen, auf Grund eines Paktes (Tieropfer nach erfolgter Rettung), in dem wir ein Spiegelbild der totemistischen Grundsituation erblicken (Schonung der Tierpaare, der totemistischen Eltern, gegen Schonung des Sohnes). [...] Diese unblutige Revolution wird erreicht durch eine verallgemeinernde Umarbeitung der ursprünglichen Geburtssage zu einem Wiedergeburtssmythus, welchem die gleiche Symbolik von Kästchen und Wasser zugrunde liegt. Einen indirekten Beweis für diesen tiefreichenden psychologischen Zusammenhang bietet uns eine verwandte Mythengruppe, die schon aus rein äußerlichen Gründen von den Mythologen zur Flutsage gestellt wird, nämlich die Verschlingungsmythen, die sich jedem unvoreingenommenen Betrachter als Geburtsdarstellungen aufdrängen müssen.³³

³¹ Kiesenhofer: Heiliges Wasser. S. 58.

³² Eliade: Die Religionen und das Heilige. S. 247-248.

³³ Rank, Otto: Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung. Wien: Turia und Kant 2000. Nachdruck der 2. Auflage von 1922. S. 127-128.

Andere tiefenpsychologische Interpretationsansätze beziehen sich auf die Symbolisierung des Unbewussten durch das Wasser. Die Sintflut stellt dabei einen Einbruch des Unbewussten dar, das auch als ursprüngliche, dem Bewusstsein vorangehende Existenzform gedeutet werden kann. Auf diese Interpretation bezieht sich Schmitz-Emanns hier:

Die Idee einer Ausdifferenzierung der menschlichen Lebenswelt aus einer anderen Sphäre impliziert ursprüngliche Zugehörigkeit ebenso wie Trennung von etwas, das zum ‚Anderen‘ erklärt werden muß, um das Eigene zu umgrenzen, um das bewohnte und beherrschte Terrain zu definieren. Aber wie gut gelingt die Ausgrenzung des Anderen? Um das Vordringen des Wasserreichs in die von Menschen bewohnte Sphäre kreisen Vorstellungen verschiedener Kulturen. [...] sie alle variieren die Angstvorstellung von der Rückkehr der Wasserwelt und der Überflutung dessen, was der Mensch sich als Behausung geschaffen hat.³⁴

Jung schafft schließlich sogar einen Konnex zum Thema Wasser und Weiblichkeit, indem er die Sintflut mit dem verschlingenden und bedrohlichen Aspekt des Mutter-Imagos in Verbindung bringt und ihr Heraustreten aus und Zurückkehren in die Erdmutter als Beweis anführt:

Die Todesflut hat sich bezeichnenderweise in den Erdsplatt, also wieder in die Mutter verlaufen, denn aus der Mutter ist das allgemeine große Sterben einstmals gekommen. Die Sintflut ist das bloße Gegenstück des allbelebenden und gebärenden Wassers.³⁵

1.2 Zur tiefenpsychologischen Symbolik

1.2.1 Wasser als Symbol der Seele und des Unbewussten

Die von der tiefenpsychologischen Symboldeutung entdeckte Bedeutung des Wassers als Symbol und Projektionsfläche seelischer und unbewusster Inhalte geht zurück auf eine ursprüngliche, elementare, archetypische Verbundenheit des Menschen mit diesem Element. Karl-Matthäus Woschitz nennt es einen „Elementargedanken“ „in der religiösen Welt der Menschheit“ und führt diese Verbundenheit hauptsächlich darauf zurück, dass der menschliche Körper, wie auch die Erd-

³⁴ Schmitz-Emans, Monika: Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. S. 37.

³⁵ Jung, Carl Gustav: Symbole der Wandlung. (=Gesammelte Werke Bd. 5) Olten: Walter 1973. S. 465.

oberfläche, zum überwiegenden Teil aus Wasser besteht und nennt es „das menschenähnlichste aller Elemente“.³⁶ Auch Böhme identifiziert das Wasser als eine der „ältesten und in allen Kulturen mit hoher Relevanz ausgezeichneten Materien, die das symbolisch-sprachliche Deutungsfeld seelischer Erlebnisse und diese selbst geprägt haben.“³⁷

Die in allen Literaturen beobachtbare ‚Beseelung‘ des Wassers, worunter verstanden wird, daß das, was der Mensch hat: eine Seele, auf seelenlose Materie projiziert wird, ist eine moderne Umkehrung eines älteren Vorgangs. Das seelische Erleben hat sich wesentlich am und durch das flüssige Element gebildet und darum sind zentrale Leit- und Funktionsbilder des Psychischen wasserförmig.³⁸

Zu den Grundbeständen des abendländischen Metaphernvorrats gehört die Gegenüberstellung des Festen und des Flüssigen als des Beherrschbaren und des Unbeherrschbaren, Faßlichen und Unfaßlichen.³⁹

Zwei Umstände machen das Wasser so geeignet dafür, als Metapher für die menschliche Seele zu dienen: Zum einen ermöglicht seine Flüssigkeit und Wandlungsfähigkeit die Darstellung verschiedenster Seelenzustände, zum Beispiel im Traum,⁴⁰ zum anderen eignen sich glatte, spiegelnde Wasseroberflächen besonders gut als spiegelhafte Projektionsflächen, auf die innerpsychische Inhalte nach außen projiziert werden können.

Beide Phänomene sind in verschiedenen Kulturkreisen und Epochen beobachtbar und belegt. So beschreibt beispielsweise Jung die Interpretation des Sonnenlaufs durch von ihm so bezeichnete „Primitive“ folgendermaßen:

Es genügt dem Primitiven nicht, die Sonne auf- und untergehen zu sehen, sondern diese äußere Beobachtung muß zugleich auch ein seelisches Geschehen sein [...], das Schicksal eines Gottes oder Helden darstellen, der, im Grunde genommen, nirgends anders wohnt als in der Seele des Menschen. Das unbewußte Drama der Seele, welches auf dem Wege der Pro-

³⁶ Woschitz: Fons vitae. S. 6.

³⁷ Böhme, Hartmut: Umriß einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung. – In: Ders. [Hg.]: Kulturgeschichte des Wassers. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 7-42. 24.

³⁸ Ebd. S. 23-24.

³⁹ Schmitz-Emans: Seetiefen und Seelentiefen. S. 40.

⁴⁰ Vgl. Selbmann: Mythos Wasser. S. 101-102.

jektion, das heißt gespiegelt in den Naturereignissen, dem menschlichen Bewußtsein faßbar wird.⁴¹

Eine besondere Aktualisierung hat das Wasser als Projektionsfläche seelischer Inhalte und Zustände wieder in der Romantik erfahren, als generell die Beschäftigung mit dem Unbewussten und den Nacht- und Schattenseiten des Bewusstseins (Tod, Schlaf, Wahnsinn) eine Konjunktur erfuhr. Diese „Nachtzustände der Seele“ wurden bereits in vorromantischen Zeiten, in der Romantik aber verstärkt, in Beziehung zur „chthonischen Nachtnatur des Wassers“ gesetzt.⁴²

Nicht zuletzt unter dem Einfluß magnetistisch-mesmeristischer Theorien werden innerseelische Prozesse vorzugsweise in Bildern des Strömens und Fließens umschrieben, und vor allem Traumerlebnisse erscheinen als Prozesse des Sich-Verströmens. Selbst der Wahnsinn [...] wird in der romantischen Bildsprache gern als ein ‚Untertauchen‘ beschrieben.⁴³

Auch im Bereich der Raumtheorie eröffnet die romantische Philosophie neue Perspektiven. Landschaft wird als von einem schöpferischen Bewusstsein gesetzt erfahren, dient als Ausdruck der Seele:

Romantische Literatur widmet sich insgesamt dem Großprojekt der Erkundung und Erprobung von topologischen Modellen zur Artikulation der Erfahrung von Unfaßlichem. Die Dichotomie von Land und Wasser gehört zu den Kernstücken ihres topographischen Arsenal.⁴⁴

Die Topographie der Seele und die der Wasserwelten sind seitdem aufs engste verknüpft, wie zahllose Beispiele aus der europäischen Literatur von der Romantik über den gesamten Verlauf des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart illustrieren könnten.⁴⁵

Doch Wasser dient nicht nur zur Projektion unbewusster und seelischer Inhalte und Zustände, sondern auch als Symbol des Unbewussten an sich, und zwar sowohl des individuellen als auch des kollektiven Unbewussten. Die wichtigste Ei-

⁴¹ Jung, Carl Gustav: Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten. – In: Ders.: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. (=Gesammelte Werke Bd. 9/1) Olten: Walter 1976. S. 11-51. 16.

⁴² Vgl. Woschitz: Fons vitae. S. 302.

⁴³ Schmitz-Emans: Seetiefen und Seelentiefen. S. 214-215.

⁴⁴ Ebd. S. 105-106.

⁴⁵ Ebd. S. 215.

genschaft für diesen Deutungsaspekt ist wohl die Tiefe des Wassers, die sich auch noch oft unter spiegelnden Oberflächen verbirgt:

[...] auch in unseren Träumen ein beliebtes Symbol des Unbewußten [...]. Denn unter der spiegelnden Wasserfläche bergen sich unbekannte Tiefen, die dunkel und geheimnisvoll sind.⁴⁶

Die Dichotomie von oben und unten spiegelt sich in der Dichotomie von Geist und Wasser, Bewusstsein und Unbewusstem. Zudem erscheint das Wasser als natürlich und chthonisch wie das Unbewusste im Gegensatz zum vergeistigten Bewusstsein:

[...] Bewußtsein, welches ‚Geist‘ nur als etwas in der Höhe Befindliches kennt. ‚Geist‘ kommt anscheinend immer von oben. Von unten kommt alles Trübe und Verwerfliche. [...] Wasser aber ist irdisch tastbar, ist auch die Flüssigkeit des triebbeherrschten Körpers, das Blut und die Blutrünstigkeit, der Geruch des Tieres und die leidenschaftliche Körperlichkeit. Das Unbewußte ist jene Psyche, die aus der Tageshelle eines geistig und sittlich klaren Bewußtseins hinunterreicht in jenes Nervensystem, das als Sympathikus seit alters her bezeichnet wird.⁴⁷

Auch im Traumbild der Überschwemmung oder Überflutung wird eine Überwältigung des Bewusstseins durch das Unbewusste angezeigt:

Träumen wir von einer Flut, oder gar von einer Sintflut, steht dahinter ein Gefühlsausdruck, der uns überfluten kann. Ein ernsthaftes Warnsignal ist das Bild einer Überschwemmung. Es kann uns auf eine Überflutung durch unsere Gefühle hinweisen oder uns gar eine Überschwemmung unseres Bewusstseins durch das Unbewußte anzeigen und die Gefahr einer Psychose signalisieren.⁴⁸

Als Bild des kollektiven Unbewussten dient meistens das Meer. Es ist das Urwasser, aus dem alles entstanden ist und in das alles wieder zurückkehrt.⁴⁹ Das Leben selbst hat sich aus dem Meer heraus entwickelt, alle Flüsse münden ins Meer. Es stellt somit eine nahezu perfekte Metapher des Konzepts des kollektiven Unbewussten dar.

⁴⁶ Jung, Carl Gustav: Zur Psychologie östlicher Meditation. – In: Ders.: Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion. (=Gesammelte Werke Bd. 11) Zürich: Rascher 1963. S. 603-621. 617.

⁴⁷ Jung: Archetypen des kollektiven Unbewussten. S. 29.

⁴⁸ Selbmann: Mythos Wasser. S. 102.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 103.

Wenn das Wasser zur Repräsentation des Unbewussten selbst wird, erscheinen im Wasser lebende Tiere, vor allem Fische⁵⁰ oder Wasserwesen⁵¹ wie Meerjungfrauen und Wassermänner häufig als Boten oder Inhalte des Unbewussten.

Theriomorphe Symbole sind in Träumen und anderen Manifestationen des Unbewußten sehr häufig. Sie drücken die Stufe aus, auf welcher sich der von ihnen bezeichnete Inhalt befindet, nämlich eine Unbewußtheit, die von menschlichem Bewußtsein so weit entfernt ist wie die Psyche eines Tieres. Dabei zeigen warmblütige oder kaltblütige Vertebraten oder gar Avertebraten verschiedenster Gattung sozusagen Grade der Unbewußtheit an.⁵²

So beschreibt Marie-Luise von Franz den Fisch als „entfernte[n], unzugängliche[n] Inhalt des Unbewußten [...] weit unterhalb der Bewußtseinsschwelle“⁵³, während Jung selbst Seehunde in einer Traumanalyse folgendermaßen charakterisiert:

Diese sind aufzufassen als warmblütige das heißt bewußtseinsfähige Inhalte des Unbewußten, welche spontan zu gewissen Zeiten im Luft- und Lichtreiche des Bewusstseins erscheinen.⁵⁴

In diesem Zusammenhang ist auch die Bedeutung des Bildes des Angelns als Versuch, Inhalte aus dem Unbewussten ins Bewusstsein zu holen,⁵⁵ zu erwähnen. Auch die Abwesenheit von Fischen oder Wasserwesen kann dafür stehen, dass das Bewusstsein die Verbindung zum Unbewussten verliert und sich diesem wieder annähern sollte.⁵⁶

1.2.2 Wasser und Weiblichkeit

In Zusammenhang mit Kapitel 1.2.1 steht die Verbindung von Wasser und Weiblichkeit, da dem Konzept von Weiblichkeit auch ein Konnex zum Unbewussten und Ursprünglichen innewohnt. Insbesondere kommt diese Verbindung in Bezug auf das Konzept der Mutter zum Tragen. In engem Zusammenhang damit steht wie-

⁵⁰ Vgl. Biedermann: s.v. Fische. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 343-348. 343.

⁵¹ Vgl. Biedermann: s.v. Wasserwesen. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 1146-1148. 1146.

⁵² Jung, Carl Gustav: Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst. (=Gesammelte Werke Bd. 9/2) Olten: Walter 1976. S. 199-200.

⁵³ Franz, Marie-Louise von: Psychologische Märcheninterpretation. Eine Einführung. München: Kösel 1986. S. 145.

⁵⁴ Jung: Aion. S. 231.

⁵⁵ Vgl. Steffen, Uwe: Das Mysterium von Tod und Auferstehung. Formen und Wandlung des Jona-Motivs. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1963. S. 245.

⁵⁶ Vgl. Jung, Carl Gustav: Vorwort zu Schmitz ‚Märchen vom Fischotter‘. – In: Ders.: Das symbolische Leben. (=Gesammelte Werke Bd. 18) Olten: Walter 1981. S. 821-823. 822-823.

derum der als typisch weiblich geltende Ertrinkungstod, der eine Regression ins Unbewusste, ins Ursprüngliche und Pränatale bedeutet. Neben diesem Aspekt ist auch die sinnliche, verführerische Kraft des Weiblichen mit der ihr innewohnenden Gefahr, wie sie sich zum Beispiel in Wasserwesen manifestiert, zu erwähnen.

Soll man eine zusammenfassende Formel geben, so könnte man sagen: das Wasser symbolisiert die Summe der Möglichkeiten. Es ist fons et origo, die Mutter von allem, was existieren kann.⁵⁷

Wasser ist ein Element des Ursprungs: Das individuelle Leben beginnt im Fruchtwasser, die Evolutionslehre lehrt uns, dass das Leben auf der Erde im Wasser begonnen hat und dann an Land gekommen ist und die Kosmogonien verschiedenster Kulturen rund um den Erdball erzählen ähnliche Geschichten vom Wasser als „göttlich verstandene[m] homogene[n] Urgrund des Seins“⁵⁸. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass das Wasser, insbesondere das Meer, als Symbol des Ursprungs, des Ursprünglichen, des Keimhaften beinahe universale Gültigkeit besitzt. Ebenso klar ist der Konnex, den es in dieser Eigenschaft zum Konzept der Weiblichkeit hat: Schließlich ist ja auch die Mutter der Ursprung des individuellen Lebens, der Ort, aus dem heraus sich alles entwickelt, in der Mutter schlummert das neue Leben als Potential, wächst in ihr heran und geht aus ihr hervor.

Der stereotype Gegensatz von rationaler und kopflastiger Männlichkeit und emotionaler, gefühlsbetonter Weiblichkeit bedeutet auch, dass das weibliche Geschlecht generell als ursprünglicher und naturnäher betrachtet wurde bzw. noch immer wird.⁵⁹ Das Unbewusste, das alles Irrationale und Emotionale beinhaltet, wird von Jung als „Mutter alles Lebendigen“⁶⁰ charakterisiert, das heißt das Bewusstsein wird als Weiterentwicklung aus dem Ursprungszustand des Unbewusstseins begriffen.

Die Projektion der Mutter-Imago auf das Wasser verleiht diesem eine Reihe von numinosen, respektive magischen Qualitäten, wie sie der Mutter eigenen. [...] In den Träumen und Phantasien bedeutet Meer oder jedes größere Gewässer das Unbewußte. Der Mutteraspekt des Wassers koinzidiert in-

⁵⁷ Eliade: Die Religionen und das Heilige. S. 221.

⁵⁸ Gretz: s.v. Wasser. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 414.

⁵⁹ Vgl. Hanika, Karin und Johanna Werckmeister: ‚...wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element‘. Ophelia und Undine – Zum Frauenbild des späten 19. Jahrhunderts. – In: Berger, Renate und Inge Stephan [Hg.innen]: Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln, Wien: Böhlau 1987. S. 131-154. 146.

⁶⁰ Jung, Carl Gustav: Zur Psychologie des Kindarchetypus. – In: Ders.: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. S. 163-195. 192.

sofern mit der Natur des Unbewußten, als dieses (in besonderem Maße beim Manne) als die Mutter oder matrix des Bewußtseins angesprochen werden kann. So hat auch das Unbewußte – wenn auch auf Subjektstufe gedeutet – wie das Wasser mütterliche Bedeutung.⁶¹

Die Verbindung zwischen Mutter und Unbewusstem überträgt Jung auch im weiteren Sinn auf die Möglichkeit, dass durch Bilder der Mutter die Sehnsucht nach unbewussten Zuständen, wie sie in Bezug auf die pränatale Phase imaginiert werden, repräsentiert wird:

Das Wasser als Hindernis in Träumen scheint auf die Mutter hinzudeuten, nämlich auf die Regression der Libido. Das Überkreuzen von Wasser gleich Überwindung des Widerstandes, d.h. der Mutter als Symbol der Sehnsucht nach dem schlaf- oder todesähnlichen Zustand.⁶²

Ein weiterer Aspekt dieser Ursprungsverbundenheit des Mutterimagos ist jener, dass die Mutter in Mythen und Märchen häufig als Tier repräsentiert ist, was eine „Betonung des rein animalischen Verhältnisses zur Mutter“ bedeutet. Jung nennt hier einige Beispiele für Tiere, die besonders häufig als Mutterfiguren vorkommen: „die Katze [...], oder die Schlange oder der Bär, oder ein schwarzes Unterweltmonster, wie das Krokodil oder salamander- und saurierartige Wesen.“⁶³ Interessant an dieser Aufzählung ist erstens, dass es sich außer bei der Katze und dem Bären um Reptilien und Amphibien handelt, also um Tiere, die eine starke Beziehung zum Wasser haben, wenngleich sie nicht wie zum Beispiel Fische vollständig diesem Element zugeordnet sind. Zweitens deutet er mit der Formulierung „ein schwarzes Unterweltmonster“ den ambivalenten Charakter der Mutterfiguren an, die nicht nur dem Ursprung des Lebens sondern auch der Sphäre der Unterwelt zugeordnet sind.

Einerseits bezieht sich diese Verbindung auf das Konzept von zyklischen Prozessen der Erneuerung, des Sterbens und der Wiedergeburt:

Das Wasser [...] stellt die mütterliche Tiefe und den Ort der Wiedergeburt dar, und damit das Unbewußte in seinem positiven und negativen Aspekt.

⁶¹ Jung: Symbole der Wandlung. S. 278.

⁶² Ebd. S. 418³⁶.

⁶³ Jung, Carl Gustav: Zum psychologischen Aspekt der Korefigur. – In: Ders.: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. S. 197-220. 201.

Das Mysterium der Wiedererneuerung hat aber schauerliche Natur. Es ist eine tödliche Umarmung.⁶⁴

Jene schwarzen Wasser des Todes sind Wasser des Lebens, der Tod mit seiner kalten Umarmung ist der Mutterschoß, wie das Meer die Sonne zwar verschlingt, aber aus mütterlichem Schoß wiedergebiert. Das Leben kennt keinen Tod.⁶⁵

Andererseits geht es auch darum, dass der Tod inhärenter Bestandteil des Lebens ist. Dadurch, dass die Mutter also das Leben schenkt, bringt sie zugleich den Tod:

Was aus dem Wasser entsteht, da dies immer auch als Sinnbild für die flüssige Umhüllung des Kindes im Mutterleib verstanden werden kann, muss sich am Ende einer gesetzten Zeitspanne auch wieder auflösen. Anfang und Ende – ob in Bezug auf den Staub der Erde oder die Wellen des Wassers gedacht – sind nicht nur analog gesetzt. Geburt und Sterben werden, weil alles irdische Entstehen am Prinzip des Mütterlichen verhandelt wird, unweigerlich in Bezug auf Weiblichkeit gedacht.⁶⁶

Die mythopoetische Nähe von Weiblichkeit und Tod ist demzufolge auch dadurch gegeben, dass die Mutter mit ihrer Gabe des Lebens dem Kind immer auch die Vergänglichkeit gibt.⁶⁷

Ein weiterer ambivalenter Aspekt der Mutter ist, dass sie einerseits für Geborgenheit und Schutz steht, wie zum Beispiel die Deutung von Gefäßen aller Art, insbesondere auch Schiffen und Höhlen, als Symbole des Mutterleibes⁶⁸ vor Augen führt. Auf der anderen Seite steht die Mutter als verschlingendes Ungeheuer. Diese beiden Aspekte fallen im Walfischrachenmythos zusammen,⁶⁹ der unter anderem in der biblischen Jonas-Geschichte dargestellt wird: Einerseits ist der Walfisch ein gefährliches Ungeheuer, das den Helden verschlingt und das dieser töten muss, um sich zu befreien, andererseits wird der Held im Inneren des Walfisches sicher durch die Tiefen des Meeres getragen und an Land gebracht.

⁶⁴ Jung: Symbole der Wandlung. S. 494.

⁶⁵ Ebd. S. 277

⁶⁶ Bronfen, Elisabeth: Frauen kommen aus dem Wasser und gehen ins Wasser zurück. Ästhetiken des weiblichen Todes. – In: Kastberger, Klaus [Hg.]: Wassersprachen. Flüssigtexte aus Österreich. Eine Ausstellung des Stifterhauses Linz in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Linz: StifterHaus - Zentrum für Literatur und Sprache 2006. S. 27-33. 29.

⁶⁷ Ebd. S. 31.

⁶⁸ Vgl. Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. (=Studienausgabe Bd. 2) Frankfurt am Main: Fischer ¹¹ 2001. S. 348.

⁶⁹ Vgl. Jung, Carl Gustav: Brief an Father Victor White, 25.11.1950. – In: Jaffé, Aniela [Hg.in]: C.G. Jung. Briefe in drei Bänden. Olten: Walter 1972. Bd. 2. S. 201-204. 202.

[...] Ambivalenz [...], die insbesondere dem mütterlichen Aspekt des Wassers anhaftet. Dem Wunsch, getragen zu werden oder sich einer tragenden Kraft ganz zu überlassen, entspricht häufig genug die Angst vor der Welt oder die Unfähigkeit, das Leben aktiv zu bewältigen. Der mütterliche Schutz ist verführerisch, denn er läßt die Welt sanft erscheinen. Doch kann man diese Geborgenheit nur so lange genießen, wie man auf die Entfaltung eigener Lebensimpulse verzichtet. Das jeder Persönlichkeitsentwicklung vorangehende Bedürfnis nach eigener Welteroberung und Lebenserfahrung gerät notwendig mit der schützenden Mütterlichkeit in Konflikt. Und so erscheint sie dann auf einmal nicht mehr sanft und gütig, sondern als fesselndes, verschlingendes Ungeheuer.⁷⁰

Einige der bisher besprochenen Aspekte werden schließlich auch bei der als typisch weiblich geltenden Todesart des Ertrinkens relevant, deren Darstellung in der Literatur einen Höhepunkt in der „lyrischen Wasserleichen-tradition des fin-de-siècle“⁷¹ erfuhr.

Die Definition der Frau, primär Geschlechtswesen zu sein, und damit ‚Weiblichkeit‘ als der Natur näher zu begreifen – im Unterschied zu ‚rationaler Männlichkeit‘ – hat sich im 19. Jahrhundert (und darüber hinaus) weitgehend durchgesetzt. Da das Wasser als eines der Urelemente dem Weiblichen zugeordnet ist, kommt die Frau im Wasser ‚zu sich selbst‘. In diesem Sinne wird ihre ‚Naturhaftigkeit‘ offenkundig. Wie das Weibliche repräsentiert das Element Permanenz – zeitlos, beständig, unveränderlich – und ist eine unmittelbare Voraussetzung für die Reproduktion von Leben. Im Bild einer sterbenden oder toten Frau im Wasser ist im Unterschied zu allen anderen Todesarten die Assoziation vom Werden und Vergehen unmittelbar verknüpft. Nur so kann dieser Tod als Zustand ganzheitlicher Erfahrung idealisiert werden, nur so kann er zum Symbol der Wiedererlangbarkeit ursprünglichen Seins imaginiert werden. Denn: reale Wasserleichen sind alles andere als poetisch!⁷²

Der Tod im Wasser wird in diesen romantisierenden Darstellungen immer gleichgesetzt mit einem Sich-Auflösen im Element des Unbewussten, das heißt einer Regression in einen vorbewussten, pränatalen Urzustand. „Der Gang ins Wasser ist in diesem Kontext als ein regressives Moment zu deuten, als Sehnsucht zurück in den Mutterleib, in ein embryonales Stadium.“⁷³ In Zusammenhang mit den besonders von Jung immer wieder verwendeten zyklischen Bildern kann es aber

⁷⁰ Blum-Heisenberg, Barbara: Die Symbolik des Wassers. Baustein der Natur – Vielfalt der Bedeutung. München: Kösel 1988. S. 86.

⁷¹ Seiderer: Flusspoeten und Ozeansucher. S. 332.

⁷² Hanika u. Werckmeister: Ophelia und Undine. –In: Berger u. Stephan: Weiblichkeit und Tod. S. 146.

⁷³ Seiderer: Flusspoeten und Ozeansucher. S. 316.

auch als „die Sehnsucht, durch die Rückkehr in den Mutterleib die Wiedergeburt zu erlangen, das heißt unsterblich zu werden wie die Sonne“⁷⁴ gesehen werden.

Der letzte Aspekt des „Chiasmus von Wasser, Tod und Weiblichkeit“⁷⁵ schließlich ist der Komplex um verführerische aber tödliche weibliche Wasserwesen, der hier, da er für die untersuchten Werke nur am Rande relevant ist, nur kurz skizziert wird.

Die uralte Angst vor der gefährlichen Anziehungskraft des Wassers und die gleichzeitige elementare Sehnsucht, sich mit ihm zu vereinen, verdichten sich im mythischen Bild der Nixe. [...] Die tödliche Verlockung des Wassers wird mit der tödlichen Betörung des Weiblichen metaphorisch gleichgesetzt.⁷⁶

Während der Gang ins Wasser als Methode des Selbstmordes also den Frauen vorbehalten ist, erliegen Männer der Verführung geheimnisvoller Wasserfrauen, diese „repräsentieren die bedrohliche Seite der Natur. Lockende Triebhaftigkeit, die den Mann das Leben kostet – falls er sich darauf einläßt.“⁷⁷ Etwas salopper formuliert es Hartmuth Böhme: „Wenn ein Mann ertrinkt – dies ist eine weitere Schicht des Bademotivs -, so niemals ganz unfreiwillig.“⁷⁸

Elisabeth Bronfen stellt einen Konnex zwischen der literarischen Tradition der Meerjungfrauen und jener der weiblichen Wasserleichen dar:

In vielen der Geschichten, die um Frauen kreisen, die aus dem Wasser kommen, um sich dort wieder aufzulösen (die traditionelle Meerjungfrau), oder die ins Wasser gehen/geworfen werden, um von dort aus – zurück zu den Lebenden geschwemmt – eine andere Stimme erklingen zu lassen (die vielen Selbstmörderinnen oder Mordopfer), zeigt sich: Erst im Tod erhalten diese Gestalten wirklich eine Stimme. Sie, die oft zu Lebzeiten unscheinbar waren, denen man zumindest nicht zuhören musste, sprechen derartig eindrucksvoll als Leichen, dass es in ihrem Fall keine Lücke im Vertrag gibt, die ihren Mitmenschen – und implizit uns Lesern oder Zuschauern – erlauben würde, diesem Gesang zu entkommen.⁷⁹

⁷⁴ Jung: Symbole der Wandlung. S. 268.

⁷⁵ Seiderer: Flusspoeten und Ozeansucher. S. 332.

⁷⁶ Selbmann: Mythos Wasser. S. 40.

⁷⁷ Hanika u. Werckmeister: Ophelia und Undine. –In: Berger u. Stephan: Weiblichkeit und Tod. S. 151.

⁷⁸ Böhme, Hartmut: Eros und Tod im Wasser – ‚Bändigen und Entlassen der Elemente‘. Das Wasser bei Goethe. – In: Ders.: Kulturgeschichte des Wassers. S. 208-233. 212.

⁷⁹ Bronfen: Frauen kommen aus dem Wasser. –In: Kastberger: Wassersprachen. S. 30.

1.3 Zur Wassersymbolik in Religion und Ritus

1.3.1 Rites de passage

In Bezug auf die Rolle des Wassers in Religion und Ritus möchte ich mich vor allem auf die sogenannten *rites de passage* oder Übergangsriten konzentrieren. Das hat vor allem damit zu tun, dass eigentlich alle ProtagonistInnen Hochgatterers sich in einer Übergangsphase im Leben befinden und ihre persönlichen *rites de passage* durchlaufen.

Der Begriff *rites de passage* wurde 1909 von Arnold van Gennep geprägt und seither äußerst produktiv rezipiert. Er beschreibt alle Riten und Rituale, „die den Übergang von einer magisch-religiösen oder sozialen Situation zur anderen begleiten“⁸⁰. Das umfasst vor allem Riten rund um die Geburt, die Geschlechtsreife, die Initiation in soziale Gruppierungen verschiedenster Art und schließlich den Tod selbst als letzten großen Übergang des Lebens.

All diesen Riten unterliegt ein dreiteiliges Schema aus Trennungsriten, Umwandlungsriten und Angliederungsriten: Die Initianden müssen vom Rest der sozialen Gruppe getrennt werden, damit die Umwandlung des Status vollzogen werden kann. Nach vollendeter Wandlung müssen die Initianden schließlich in ihrem neuen Status wieder in die soziale Gemeinschaft integriert werden.⁸¹

In Bezug auf die untersuchten Werke sei hier kurz angemerkt, dass die ProtagonistInnen nie bis in die dritte Phase begleitet werden. Die Geschichten brechen meist in bzw. gegen Ende der zweiten Phase ab. Florian Christoph Michl bietet für dieses Phänomen eine Erklärungsmöglichkeit:

Wie die Rückkehr erfolgt und die Wiedervereinigung mit der Gesellschaft oder der Familie, wird in keinem von Hochgatterers Texten thematisiert. Warum, bleibt unbeantwortet. [...] Die Entwicklung der Identität ist ein offener Prozess, der nicht zum Abschluss kommen kann [...]. Genau diese Tatsache könnte durch die Reise ohne Ende, die keine Rückkehr kennt, sondern nur ein Vorwärts, versinnbildlicht sein.⁸²

⁸⁰ Gennep, Arnold van: Übergangsriten (Les rites de passage). Frankfurt am Main: Campus 1986. S. 28.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 21.

⁸² Michl: Strategien der Ich-Entwicklung in der Prosa von Paulus Hochgatterer. S. 72.

Derselbe Dreischritt ist auch im Heldenmythos in all seinen Erscheinungsformen erkennbar: Der Held bricht auf, trennt sich also von seiner sozialen Gemeinschaft, durchlebt Abenteuer, erwirbt neue Fähigkeiten und eine kostbare Beute oder eine schöne Frau und kehrt schließlich wieder in seine Heimat zurück.⁸³

Schließlich ist noch darauf hinzuweisen, dass die Übergangsriten, insbesondere ihre zweite Phase, die auch diejenige ist, die in Hochgatterers Werken am eingehendsten beschrieben wird, eine besondere Verbindung zu einem anderen für diese Arbeit höchst relevanten Konzept aufweisen, nämlich dem der Heterotopie.

In der so gegliederten Lebenswelt gibt es auch Zwischenräume, Zwischenzeiten und, ganz allgemein, Zwischenkategorien, die sich gleichsam als ‚Niemandsländer‘ oder ‚Quarantänen‘ zwischen die mit verschiedenen Bedeutungen und Gefühlswertigkeiten geladenen Zonen, Phasen und Kategorien des Erlebens schieben, um sie deutlich voneinander getrennt zu halten.⁸⁴

Foucault weist in seinem Essay über die Heterotopie sogar explizit darauf hin, dass sich in Heterotopien, spezifischer in der Form der Krisenheterotopie, Menschen in Übergangssituationen aufhalten.⁸⁵ Der Ort, an den die InitiandInnen im Zuge jedwedes Übergangsritus‘ gebracht werden, um von der Gesellschaft getrennt zu werden und sich in eine/n Andere/n zu verwandeln, ist in jedem Fall als Heterotopie zu klassifizieren.

Welche besondere Signifikanz aber hat nun das Wasser in diesen *rites de passage*? Der wichtigste Aspekt ist hier die Reinigungsfunktion des Wassers, auf die in Kapitel 1.3.4 noch näher eingegangen wird: „Reinigungsriten (waschen, reinigen usw.) stellen Trennungsriten dar, die von der alten Welt ablösen.“⁸⁶ Es wird also in übertragenem Sinne das Alte abgewaschen, damit die InitiandInnen sozusagen als unbeschriebenes Blatt in die Phase der Umwandlung gehen können. Hier zeigt

⁸³ Vgl. Fishedick, Heribert: Der Weg des Helden. Selbstwerdung im Spiegel biblischer Bilder. München: Kösel 1992. S. 28.

⁸⁴ Stagl, Justin: Übergangsriten und Statuspassagen. Überlegungen zu Arnold van Genneps ‚Les Rites de Passage‘. – In: Acham, Karl [Hg.]: Gesellschaftliche Prozesse. Beiträge zur historischen Soziologie und Gesellschaftsanalyse. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt² 1986. S. 83-96. 83.

⁸⁵ Vgl. Foucault: Von anderen Räumen. S. 322.

⁸⁶ Gennep: Übergangsriten. S. 29.

sich also wieder die in Kapitel 1.1.2 beschriebene Grundeigenschaft des Wassers, Altes aufzulösen und daraus Neues entstehen zu lassen:

Eintauchen ins Wasser symbolisiert die Rückbildung ins Vorformale, die gänzliche Neuwerdung, Neugeburt, denn das Untertauchen bedeutet ein Auflösen der Formen, eine Reintegration im undifferenzierten Sein der Prä-existenz; und das Auftauchen aus dem Wasser wiederholt den kosmogonischen Akt der Formwerdung. Berührung mit dem Wasser ist immer auch Regeneration; einerseits weil der Auflösung eine ‚Neugeburt‘ folgt, andererseits weil das Untertauchen fruchtbar macht und die Lebens- und Zeugungskraft steigert. Durch einen Initiationsritus macht das Wasser ‚neugeboren‘, durch ein magisches Ritual heilt es, und durch das Totenritual sichert es die Wiedergeburt post mortem.⁸⁷

Karin Anderten weist auch darauf hin, dass das Wasser als Traumsymbol besonders häufig an „Nahtstellen des Individuationsweges“, also Übergängen von einer Lebensphase in eine andere, auftritt und wieder verschwindet, sobald der Übergang gemeistert ist.⁸⁸

1.3.2 Zur Symbolik von Tod und Auferstehung in Initiationsriten

Bereits van Gennep selbst thematisiert die Symbolik von Tod und Wiedergeburt als wichtigen Bestandteil zahlreicher *rites de passage*, insbesondere Riten der Initiation vom Kind zum/zur Erwachsenen.⁸⁹ Ausführlicher äußert sich Justin Stagl zu diesem Phänomen:

Vielen Übergangsriten ist die Symbolik von Tod und Wiedergeburt unterlegt. Dies trifft nicht nur auf Geburts- und Todesriten selbst zu, sondern auch auf andere, bei denen man nicht im ersten Augenblick daran denken würde, wie auf die Pubertäts- oder Heiratsriten. Diese Todes- und Wiedergeburtssymbolik ist der überprägnante Ausdruck einer allgemein menschlichen Erfahrung, die in dem französischen Sprichwort zum Ausdruck kommt: ‚partir, c’est un peu mourir‘. Um das Neue zu gewinnen, muß man sich von vielem lieb gewordenen Alten trennen; man muß Verhaltensweisen, Besitztümer und Freunde hinter sich zurücklassen, die dem neuen Zustand nicht mehr angemessen sind. Dadurch gerät das Ich in eine Krise; ein Teil der Persönlichkeit stirbt ab, ein anderer wird neu geboren. Beim Totenritual wird

⁸⁷ Eliade: Die Religionen und das Heilige. S. 221-222.

⁸⁸ Vgl. Anderten, Karin: Traumbild Wasser. Von der Dynamik unserer Psyche. Olten: Walter 1986. S. 84.

⁸⁹ Vgl. Gennep: Übergangsriten. S. 78-79.

dieser Vergleich auf eine allgemein menschliche Hoffnung übertragen: daß mit dem Tod nicht alles zu Ende sei.⁹⁰

Heribert Fischebeck stellt in diesem Zusammenhang eine Verbindung zu „alten Fruchtbarkeitsreligionen“ her, die die zyklischen Prozesse der Natur (z.B. Kreislauf der Jahreszeiten) auf die spirituelle Entwicklung der Menschen transponierend „das Leben als eine Folge vieler kleiner Tode begriffen, durch die wir jeweils zu einer weiteren Entwicklungsstufe gelangen“⁹¹.

Die Symbolik von Tod und Wiedergeburt beinhaltet zwei grundlegende Aspekte: Erstens bedeutet der temporäre Tod eine Rückkehr in einen Zustand der Unbewusstheit, der dem pränatalen Zustand gleichgesetzt wird:

Der Ritus bringt den Novizen zurück zur tiefsten Ebene der ursprünglichen Mutter-Kind-Identität oder Ego-Selbst-Identität und zwingt ihn dadurch, einen symbolischen Tod zu sterben. Mit anderen Worten: seine Identität wird vorübergehend im kollektiven Unbewussten aufgelöst. Aus diesem Zustand wird er dann zeremoniell durch den Ritus einer neuen Geburt errettet.⁹²

Daher wird dieses Sterben auch in vielen Riten, nicht zuletzt der christlichen Wassertaufe in ihrer ursprünglichen Form, durch das Untertauchen im Wasser, dem Element des Unbewussten, symbolisiert.⁹³

Zweitens ermöglicht dieses Gestorbensein, das temporäre Auflösen des Subjekts in der Unterwelt, den InitiandInnen die Wiedergeburt nicht nur in einen neuen Status sondern als vollkommen neue Menschen.⁹⁴ Das äußert sich bei diversen indigenen Völkern zum Beispiel dadurch, dass die neugeborenen InitiandInnen sich wie Babys verhalten und ihnen beigebracht werden muss, wie sie sich zu benehmen haben.⁹⁵ Auch die Gebung eines neuen Namens im Zuge von Initiationsriten⁹⁶ versinnbildlicht diese Tatsache, ebenso wie die Ansicht, dass Schulden, die vor der Initiation angehäuft, ja sogar Verbrechen, die begangen wurden, nach der

⁹⁰ Stagl: Übergangsriten und Statuspassagen. S. 86.

⁹¹ Fischebeck: Der Weg des Helden. S. 219.

⁹² Henderson, Joseph L.: Der moderne Mensch und die Mythen. –In: Jung, Carl Gustav [Hg.]: Der Mensch und seine Symbole. Olten: Walter 1968. S. 106-157. 130.

⁹³ Vgl. Kiesenhofer: Heiliges Wasser. S. 59.

⁹⁴ Vgl. Schuster, Meinhard: Der sterbende Initiand. Religionsethnologische Überlegungen zum Symbolbegriff. – In: Benedetti, Gaetano und Udo Rauchfleisch [Hg.]: Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988. S. 87-100. 94-95.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 95.

⁹⁶ Vgl. Kiesenhofer: Heiliges Wasser. S. 62.

Initiation als getilgt gelten,⁹⁷ weil der dafür verantwortliche Mensch nach dem Initiationsritus nicht mehr existiert. Hier eröffnet sich übrigens eine weitere Erklärungsmöglichkeit zur weiter oben angesprochenen Frage, warum die Helden Hochgatterers nie in der dritten Phase des *rite de passage* dargestellt werden: Die Geschichte der ProtagonistInnen in ihrer ursprünglichen Identität ist zu Ende, nun sind sie als neue Personen zu betrachten.

1.3.3 Zur Rolle des Wassers in Riten, Bräuchen und Mythen um den Tod

Die wichtigste Rolle spielt das Wasser in Bezug auf den Tod wohl in seiner Funktion als Grenze zwischen der Welt der Lebenden und der der Toten. Nicht nur die griechisch-römische Mythologie sieht die Welt der Toten durch ein für die Lebenden nicht überquerbares Gewässer von der der Lebenden getrennt, es ist dies vielmehr eine universale, in Frühzeiten der Menschheitsgeschichte zurückreichende Vorstellung.⁹⁸ Dabei ist es unerheblich, ob das große Wasser ein Fluss ist, der entweder die eine oder die andere der beiden Welten umfließt, oder ob das Totenreich als Insel inmitten eines Meeres imaginiert wird. Das Wasser fungiert hier als trennendes Element, das die Vermischung beider Welten verhindert. Freud sieht darin primär ein Schutzbedürfnis der Lebenden vor den Toten, das teilweise auch in Bestattungsriten gespiegelt ist, im Rahmen derer die Leichen physisch über ein Wasser gebracht werden müssen, damit sie nicht mehr als Geister in die Welt der Lebenden zurückkehren können.⁹⁹ Ivan Illich betont auch die im übertragenen Sinn reinigende Funktion dieses Wasser:

Die langsam dahinfließenden dunklen Wasser, die die Pilger durchqueren, überall sind sie das Sinnbild für die Wasser des Vergessens. Sie spülen die Taten von den Toten und streifen so ihre Erinnerungen ab.¹⁰⁰

In engem Zusammenhang mit diesen Unterweltwassern steht natürlich das ebenfalls universell verbreitete Bild des Schiffes, das die Toten abholt und über diese

⁹⁷ Vgl. Schuster: Der sterbende Initiand. – In: Benedetti u. Rauchfleisch: Welt der Symbole. S. 95.

⁹⁸ Vgl. Biedermann: s.v. Todessymbole. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 1082.

⁹⁹ Vgl. Freud, Sigmund: Totem und Tabu. – In: Ders.: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. (=Studienausgabe Bd. 9) Frankfurt am Main: Fischer ⁹ 2003. S. 287-444. 350.

¹⁰⁰ Illich: H2O. S. 57.

Gewässer in die Unterwelt übersetzt. Auch dieses Bild ist so alt, dass sich selbst in jungsteinzeitlichen Gräbern „oft Ritzbilder von Schiffen [finden], die offenbar nur als Symbol für die Überfahrt zu Inseln der Seligen aufgefaßt werden können“¹⁰¹. Auch Boote bzw. Miniaturboote oder Ruder als Grabbeigaben weisen auf diese Vorstellung hin.¹⁰² Das Bild des Todeswassers und der Überfahrt in einem Totenschiff ist uns offenbar so tief eingeprägt, dass es in verschiedensten literarischen und auch anderen künstlerischen Werken bis in die Gegenwart als Motiv produktiv eingesetzt und variiert wird.¹⁰³ Auch in den von mir untersuchten Werken, vor allem in *Wildwasser* und *Caretta caretta*, finden sich klare Anspielungen darauf.

Neben dem Schiff kann diese Aufgabe, die Seelen in Jenseits zu geleiten, auch von Tieren oder Geistern und Dämonen übernommen werden.¹⁰⁴ Besonders wichtig ist hier der Delphin, der zunächst bei den Etruskern,¹⁰⁵ später aber auch in der christlichen Ikonographie¹⁰⁶ immer wieder in dieser Eigenschaft als Seelenbegleiter portraitiert wird. Auch dieses Motiv ist besonders für die Untersuchung von *Wildwasser* relevant, wo Judiths Plüschdelfin diese Aufgabe für Jakobs Vater übernimmt. (siehe auch Kapitel 3.2.5)

Wenig überraschend eignen auch dem Todeswasser ambivalente Aspekte. Zum einen ist natürlich die trennende Funktion für sich genommen bereits zweischneidig, weil sie einerseits die Lebenden vor den potentiell gefährlichen Geistern der Toten schützt und die trauernden Hinterbliebenen andererseits von den verstorbenen Lieben fernhält. Darüber hinaus fungiert das Todeswasser in vielerlei Hinsicht auch als Lebenswasser. Das hat teilweise mit diversen zyklischen Wiedergeburtsvorstellungen zu tun, zum Beispiel „[n]ach germanischem Glauben weilen die Seelen vor der Geburt unter Wasser. Nach dem Tode kehren sie dorthin zurück“¹⁰⁷. Besonders eindrucksvoll und exemplarisch zeigt sich die Doppelfunktion aber auch an der Styx:

Dieser Totenstrom soll zum eigentlichen Totenwasser hinüberleiten. Metonymisch kann Styx für Hades gebraucht werden. [...] Die Nachtseite des

¹⁰¹ Biedermann: s.v. Schiff. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 928-930. 928.

¹⁰² Vgl. Gennep: Übergangsriten. S. 148.

¹⁰³ Vgl. Selbmann: Mythos Wasser. S. 42.

¹⁰⁴ Vgl. Biedermann: s.v. Todessymbole. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 1082.

¹⁰⁵ Vgl. Biedermann: s.v. Delphin. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 214-215. 214.

¹⁰⁶ Vgl. Ferber, Michael: s.v. Dolphin. – In: Ders. [Hg.]: Dictionary of Literary Symbols. Cambridge: Cambridge University Press. Online Ausgabe: Gale Virtual Reference Library. 1999. S. 60-61. 60.

¹⁰⁷ Anderten: Traumbild Wasser. S. 51.

Styxwassers kommt in seiner schwarzen Farbe zum Ausdruck, ihr chthonischer Charakter in ihrem Abfluss. Die Quelle aus dem hohen Felsen der Nonkrisschlucht verschwindet wieder im Felsen, nachdem sie sich über das dunkle Gestein ergossen, um unterirdisch sich in den Krathisfluss zu ergießen. Das Styxbad des Achill verlieh diesem Unverwundbarkeit und Unsterblichkeit. Darin spiegelt sich der Lebensaspekt. [...] steht es über dem Tod, über den es Macht besitzt wie über das Leben. Styx ist wie Persephone, aufblühendes und wieder absterbendes Leben. Ihre archaische Bedeutung und ihre Macht über die Himmlischen spiegelt sich darin, dass ein von den Göttern bei ihr geschworener Eidbruch Meineid einen neun Jahre währenden Todesschlaf zur Folge hatte und Ausschluss vom Genuss des Nektars und der Ambrosia.¹⁰⁸

Neben der Styx kennt die griechisch-römische Mythologie noch zahlreiche andere Unterweltgewässer, von denen Sibylle Selbmann drei besonders hervorhebt:

Acheron, der Strom der Trennung, über den Charon, der Fährmann, die Verschiedenen ins Reich der Toten rudert; Kokytos, der Strom der Wehklage, der Tränenfluß, der den Abschiedsschmerz in Tränen auflöst; und Lethe, der Strom des Vergessens, dessen dunkle Fluten die Erinnerung an alles auf Erden Erlebte fortspülen und für immer auflösen.¹⁰⁹

Die Aufeinanderfolge dieser drei Gewässer auf dem Weg der Seelen ins Elysium spiegelt anschaulich den Dreischritt von Trennung, Übergang und Angliederung wider. Weiters findet Lethe, die als Grenzfluss die elysischen Gefilde umfließt, welche den frommen Seelen als Aufenthaltsort im Hades vorbehalten sind,¹¹⁰ motivisch auch Eingang in *Wildwasser*: Wenn Jakob und sein Vater dem Extremsport des Wildwasserpaddelns nachgehen, wird der Fluss, den sie gerade befahren, für sie immer zum Grenzfluss zwischen Leben und Tod, da sie sich fortwährend in Lebensgefahr begeben und dem Tod manchmal nur noch um Haaresbreite entkommen. In dieser Situation der Todesnähe stellt sich allerdings auch ein *flow*-Erlebnis ein, das es ihnen ermöglicht, ganz im Moment zu sein und aufzuhören zu denken, mit anderen Worten: zu vergessen. In diesen Momenten der Todesnähe haben sie alleine die Kontrolle über Leben und Tod, was ihnen ein überwältigendes Gefühl von Kraft, Stärke und Energie vermittelt, das sie in anderen Situationen ihres Lebens nicht erfahren können.¹¹¹

In Bezug auf die den Tod begleitenden Riten und Rituale ist zu bemerken, dass der Tod im Wesentlichen wie andere Übergänge im Lauf des Lebens gehandhabt

¹⁰⁸ Woschitz: Fons vitae. S. 286.

¹⁰⁹ Selbmann: Mythos Wasser. S. 42.

¹¹⁰ Vgl. Woschitz: Fons vitae. S. 285.

¹¹¹ Vgl. Michl: Strategien der Ich-Entwicklung in der Prosa von Paulus Hochgatterer. S. 20.

wird. Er wird nicht als das absolute Ende gesehen, sondern als Übergang in einen anderen Daseinszustand. Die Symbolik von Tod und Wiedergeburt, die so vielen anderen Übergangsriten unterliegt, verleiht in diesem Fall der „allgemein menschlichen Hoffnung“ Ausdruck, „daß mit dem Tod nicht alles zu Ende sei“¹¹². Auch Jung bemerkt bei „Personen [...], deren unbewußte Seelentätigkeit [er] bis in die unmittelbare Nähe ihres Todes verfolgen konnte“¹¹³ Folgendes:

In der Regel wurde das nahende Ende mit jenen Symbolen angezeigt, mit welchen auch im normalen Leben psychologische Zustandsveränderungen angedeutet werden, nämlich Wiedergeburtssymbole wie Ortsveränderungen, Reisen und dergleichen.¹¹⁴

Wie bei allen *rites de passage* findet sich also auch bei den Todesriten der Dreischritt aus Trennungs-, Umwandlungs- und Angliederungsriten. Die rituelle Waschung der Toten dient hierbei als Reinigungsritus, bei dem die Spuren des irdischen Lebens abgewaschen werden und die Toten für den Übergang ins Jenseits vorbereitet werden.

Schließlich ist noch kurz darauf hinzuweisen, dass Ertrunkene und SelbstmörderInnen in vielen Kulturen und Gemeinschaften eine Sonderstellung unter den Toten einnehmen, die sich zum Beispiel darin manifestiert, dass es für sie eigene Bereiche im Jenseits gibt oder abweichende Bestattungsriten angewandt werden.¹¹⁵ Verantwortlich für diese Sonderstellung ist wohl nicht alleine die besondere Bedeutung, die dem Element Wasser beigemessen wird, sondern auch die Tatsache, dass bei Ertrunkenen der Leichnam häufig verschwunden und zumindest selten unversehrt bleibt. Auch konnten der Tod „durch Ertrinken, Unfälle, Zerreißen [sic!] durch wilde Tiere, Sterben im Kindbett“ als „Zeichen eines furchtbaren Vergehens während der Lebenszeit“ aufgefasst werden und damit den Zugang zum Totenreich verhindern bzw. besondere Totenrituale erfordern.¹¹⁶

In der ägyptischen Hochkultur fand diesbezüglich eine bemerkenswerte Wandlung statt:

¹¹² Stagl: Übergangsriten und Statuspassagen. S. 86.

¹¹³ Jung, Carl Gustav: Seele und Tod. – In: Ders.: Die Dynamik des Unbewussten. Zürich: Rascher 1967. (=Gesammelte Werke Bd. 8) S. 461-474. 470.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Vgl. Gennep: Übergangsriten: S. 146, S. 155.

¹¹⁶ Vgl. Edsman, Carl-Martin: s.v. Begräbnis. Religionsgeschichtlich. – In: Galling, Kurt [u.a.] [Hg.]: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Berlin: Directmedia ² 2000. (=Digitale Bibliothek Bd. 12) S. 3285-3288. 3286.

War ursprünglich der Wassertod als typhonisches Unheil eine der gefürchtetsten Todesarten, weil durch den Verlust des Leichnams die Existenz zerstört wurde, deren Erhalt für ein Weiterleben im Jenseits unabdingbar war, so wurde das Ertrinken seit Beginn des Neuen Reiches, besonders aber der Spätzeit Ägyptens unter einem positiven, sakralen Aspekt gesehen. Der von Seth im Nil ertränkte Osiris wurde durch seinen Wassertod vergöttlicht. Durch diese Identifikation eines im Nil Ertrunkenen mit seinem mythischen Vorbild Osiris kann dieser den Vorgang der zyklischen Wiedergeburt erleben, d.i. zu den seligen Verstorbenen eingehen.¹¹⁷

Der Ertrunkene heißt der Untergetauchte [...]. Es ist auch Anrede des dem Nil übergebenen Osiris, der mit dem Nil-Strom zusammengedacht, ja mit ihm identifiziert wird. Wer im Nil ertrinkt, tritt zum Gott in Beziehung und erfährt eine Apotheose.¹¹⁸

1.3.4 Zur symbolischen Reinigungskraft des Wassers

Wie bereits in Kapitel 1.1.2 angesprochen, wird bei der tatsächlichen wie symbolischen Reinigungskraft des Wassers seine grundlegende Lösungsfähigkeit relevant. Voraussetzung für die Relevanz, die Reinigungsritualen und Waschungen in verschiedensten Religionen zukommt, ist natürlich die Übertragung des Konzepts körperlicher Reinheit und Unreinheit auf Seele und Geist:

Es gehört zum Selbstbewußtsein der religiösen Menschheit, im Innersten versehrt und mit sich selbst bedroht zu sein. Der darin manifestierte Unterschied Gott – Mensch setzt sich um in den Unterschied rein und unrein oder heilig und profan. An dem Grundunterschied Gott – Mensch entflammt die Religion, die sich am Unterschiede rein – unrein in den Kult umsetzt. Jeder Kultus ist so mit der Sorge um die Reinheit befaßt. Das Tun des Kultus reguliert sich nach Analogien, die am sprachlichen Ausdruck orientiert Empirisches transponieren: Die Empirie des Waschens wird analogisch in den sittlich-religiösen Bereich transponiert. Die Unreinheit des Leibes wird der Unreinheit der »Seele« assoziiert und die Beseitigung religiöser Reinheit in Waschungen analogisch gedacht.¹¹⁹

Schon früh dienten Bäder nicht nur der körperlichen Reinigung, sondern »Reinheit« wurde auch als Symbol für das Freisein vom »Schmutz der Sünde« betrachtet, von dem das Wasser befreite.¹²⁰

Dabei gab es nicht nur in der Antike sogar die Vorstellung, eine begangene Bluttat könnte durch eine rituelle Waschung getilgt werden.¹²¹ Das wohl bekannteste Bei-

¹¹⁷ Woschitz: Fons vitae. S. 122.

¹¹⁸ Ebd. S. 123-124.

¹¹⁹ Ratschow, Carl Heinz: s.v. Waschungen. – In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. S. 34931-34932. 34931.

¹²⁰ Biedermann: s.v. Bad. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 111-112. 111.

spiel der Weltliteratur in diesem Zusammenhang ist Lady Macbeth, die verzweifelt versucht, ihre Hände von dem Blut zu reinigen, das nur metaphorisch an ihnen klebt. Damit hat Shakespeare lange vor Freud einen Fall von neurotischem Waschzwang beschrieben, den dieser wie folgt erklärt:

Die Zwangsverbote bringen großartigen Verzicht und Einschränkungen des Lebens mit sich wie die Tabuverbote, aber ein Anteil von ihnen kann aufgehoben werden durch die Ausführung gewisser Handlungen, die nun auch geschehen müssen, die Zwangscharakter haben – Zwangshandlungen – und deren Natur als Buße, Sühne, Abwehrmaßregeln und Reinigung keinem Zweifel unterliegt. Die gebräuchlichste dieser Zwangshandlungen ist das Abwaschen mit Wasser (Waschzwang). Auch ein Teil der Tabuverbote kann so ersetzt, respektive deren Übertretung durch solches ‚Zeremoniell‘ gutgemacht werden, und die Lustration durch Wasser ist auch hier die bevorzugte.¹²²

Einen Fall von Waschzwang, über dessen genaue Ursache die LeserInnen nur spekulieren können, findet sich auch in Hochgatterers Roman *Über Raben*, dessen jugendliche Ich-Erzählerin mehrmals täglich lange, gründlich und sehr heiß duschen muss. In diesem Roman findet sich übrigens auch eine explizite intertextuelle Anspielung auf Shakespeares *Macbeth*.¹²³

Die abzuwaschenden Sünden müssen dabei aber nicht zwangsläufig durch die Person selbst begangen worden sein: Dieselbe Argumentation findet sich beispielsweise auch in Zusammenhang mit dem christlichen Taufsakrament, in dem das Weihwasser die von den Vorfahren ererbten Sünden abwaschen und damit die Seele rein machen soll.¹²⁴

Im Märchen wird diese reinigende und erlösende Wirkung des Wassers häufig dadurch ausgedrückt, dass verwandelte oder verwunschene Personen durch ein rituelles Bad oder einen Sprung ins Wasser wieder in ihre ursprüngliche, meist junge und schöne Gestalt zurückverwandelt werden.¹²⁵

Wie bereits mehrfach angedeutet, spielen Reinigungsrituale häufig eine Rolle im Rahmen komplexer Rituale, etwa in der Rolle von Trennungsriten bei den *rites de*

¹²¹ Vgl. Woschitz: *Fons vitae*. S. 349-350.

¹²² Freud: *Totem und Tabu*. S. 320-321.

¹²³ Vgl. Hochgatterer: *Über Raben*. Wien: Deuticke 2002. S. 134-135.

¹²⁴ Vgl. Biedermann: s.v. Wasser. – In: *Knaurs Lexikon der Symbole*. S. 1144.

¹²⁵ Vgl. Blum-Heisenberg: *Die Symbolik des Wassers*. S. 57.

passage; besonders wichtig sind sie hier bei den Ritualen rund um Geburt und Tod, da das die beiden Übergänge sind, wo es um einen Übertritt aus einer anderen Welt oder in eine andere Welt geht. Vielfach gelten Reinigungsrituale auch überhaupt als Voraussetzung zum Vollzug heiliger Handlungen. Hierbei geht es darum, dass die Seele rein sein muss, damit die Person würdig ist, eine heilige Handlung zu vollziehen.¹²⁶ Da Menschen aber fehlbar sind, werden im Alltag immer wieder kleine Sünden angehäuft, die dann durch diese rituellen Waschungen abgewaschen werden.¹²⁷

Da die Reinigungsrituale nicht primär hygienische sondern primär symbolische Funktion haben, wird der Körper nicht immer effektiv gereinigt, sondern die Wäsche häufig durch sublimierte Gesten ersetzt und damit nur angedeutet. In diesen Bereich fällt zum Beispiel das Besprengen mit geweihtem Wasser, das nicht nur in der christlichen Religionsgemeinschaft verbreitet ist,¹²⁸ sowie das Befeuchten der Fingerspitzen und Vollziehen des Kreuzzeichens beim Betreten einer Kirche. Aber auch Tränen reuiger SünderInnen bei der Beichte können in diese Richtung interpretiert werden:

[I]m kirchlichen Bereich gilt das Sündenbekenntnis und die Lossprechung als Reinigungsbad der Seele, die auch durch Tränen der Reue von Befleckungen gesäubert wird.¹²⁹

1.4 Erscheinungsformen und Aggregatzustände

1.4.1 Zur Wandlungsfähigkeit des Wassers

Ein wesentlicher Grund dafür, dass das Element Wasser so ein unglaubliches Spektrum an möglichen Symbolbedeutungen aufweist, ist natürlich die Tatsache, dass es in so vielen verschiedenen Erscheinungsformen auftauchen kann. Jede dieser Erscheinungsformen hat ihre eigenen spezifischen Merkmale, die auf symbolischer Ebene gedeutet werden können.

Ursache für die Unerschöpflichkeit des Wassers als Reservoir kultureller Symbolwelten ist der Reichtum und die Evidenz seiner Erscheinungen. Wasser tritt aus der Erde als Quelle, bewegt sich als Fluß, steht als See, ist

¹²⁶ Vgl. Woschitz: Fons vitae. S. 199.

¹²⁷ Vgl. ebd. S. 350.

¹²⁸ Vgl. Biedermann: s.v. Wasser. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 1144.

¹²⁹ Biedermann: s.v. Bad. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 111.

in ewiger Ruhe und endloser Bewegtheit das Meer. Es verwandelt sich zu Eis oder zu Dampf; es bewegt sich aufwärts durch Verdunstung und abwärts als Regen, Schnee oder Hagel; es fliegt als Wolke. Es ist der Samen, der die Erde befruchtet. Es spritzt, rauscht, sprüht, gurgelt, gluckert, wirbelt, stürzt, brandet, rollt, rieselt, zischt, wogt, sickert, kräuselt, murmelt, spiegelt, quillt, tröpfelt, brandet,... Es ist farblos und kann alle Farben annehmen. Im Durst weckt es das ursprünglichste Verlangen, rinnt erquickend durch die Kehle; es wird probiert, schlückchenweise getrunken, hinuntergestürzt. Es läßt Enge und Weite des Leibes spüren; es weckt beim Schwimmen die Ahnung davon, was Schweben, Gleiten, Schwerelosigkeit ist. Im Wasser wohnt der Embryo. Wasser reinigt Körper und Dinge, ja Seele und Geist. Wassertaufe. Wasser löst auf und verbindet, es grenzt ab und vereinigt. In den Übergängen zwischen Flüssigem und Festem bildet es seltsame Zonen: schleimig, schmierig, quallig, glitschig, schlammig, moorig, matschig – Aggregate, ohne die wir kaum wüßten, was z.B. Ekel ist. Es öffnet Weite im Anblick des Meeres und bildet als Quelle oder Bach die Mitte des locus amoenus. Es ist formlos, passt sich jeder Form an; es ist weich aber stärker als Stein. So bildet es selbst Formen: Täler, Küsten, Grotten. Es gestaltet Landschaften und Lebensformen durch extremen Mangel (Wüsten) oder periodischen Überfluß (Regenzeit). Es ängstigt, bedroht, verletzt und zerstört den Menschen und seine Einrichtungen durch Überschwemmungen, Sturmfluten, Hagelschlag.¹³⁰

Darüber hinaus darf aber nicht vergessen werden, dass auch diese Wandlungsfähigkeit an sich ein wesentlicher Symbolgehalt des Wassers ist:

Denn mit zur Natur des Wassers gehören wesentlich seine vielfältigen Erscheinungsformen sowie die Fähigkeit, sich jederzeit in ein anderes zu verwandeln. Von reinen Quellen, aus denen man heilendes Nass zu trinken vermag, über mysteriöse Tiefen bis zur verheerenden Kraft von Überschwemmungen und Sintfluten – im Wasser liegen die Extreme stets nahe beieinander und finden sich vermittelt in ein- und demselben Stoff.¹³¹

Ob Wolke, Dunst, See, Meer, Brunnen, Quelle, Teich, Eisberg etc., stets kontaktiert das Wasser den Menschen in den unterschiedlichsten Situationen im Sinne einer Veränderungsmöglichkeit. Wasser läßt daher jeden Ort als kurzfristig veränderbar erscheinen. Es verbindet sich aber auch in spezieller Weise mit Zyklusvorstellungen und einem stehenden Wechsel von Jahreszeiten. [...] Wasser ist daher stets mit einer intensiven Sehnsuchts-empfindung des Menschen verbunden: einer Sehnsucht des Aufgehens in einem beständig sich wechselnden und dennoch zyklisch geschlossenen Rhythmus.¹³²

¹³⁰ Böhme: Umriß einer Kulturgeschichte des Wassers. – In: Ders.: Kulturgeschichte des Wassers. S. 12.

¹³¹ Kastberger, Klaus: Vorwort. – In: Ders.: Wassersprachen. S. 9.

¹³² Assmann, Peter: Aquaria Varia – kondensierte Anmerkungen zur Ikonologie von Mensch-Wasser-Relationen. – In: Wally, Barbara [Hg.in]: Aquaria. Über die außergewöhnliche Beziehung von Wasser und Mensch. Linz: Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum 2002. S. 79-96. 93.

Dieser enge Zusammenhang von Wasser und Veränderung oder Verwandlung findet sich auf verschiedensten Ebenen, wie auch bereits in den vorhergehenden Kapiteln angeklungen ist. Auch in der Traumdeutung ist bekannt, dass Wassermotive in Träumen sehr häufig in Umbruchssituationen des Lebens erscheinen, wie zum Beispiel Karin Anderten hier ausführt:

Wenn wir von Wasser träumen, beginnen die Erstarrungen unseres Seelenlebens und mancherlei Verhärtungen weich und flüssig zu werden. Daher ist das Wasser in unseren Träumen häufig ein Ausdruck für seelische Bewegtheit und beginnende Lebendigkeit.¹³³

In diesem Zusammenhang ist nur kurz darauf hinzuweisen, dass die Beschreibung „Umbruchssituation“ auf die Lebenssituation aller ProtagonistInnen Paulus Hochgatterers zutrifft, die Botschaft des Wassers als Veränderungsmöglichkeit liegt also allen Werken zugrunde.

1.4.2 Fließende Gewässer

Die wohl wichtigste Dichotomie unter den verschiedenen Erscheinungsformen des Wassers ist die von bewegt und unbewegt. Die wichtigste Erscheinungsform des bewegten Wassers ist die von Fließgewässern: Flüsse, Bäche, Wasserfälle. Diese Gewässer haben für den Menschen seit Urzeiten überlebenswichtige Funktionen und tragen daher auch ein breites Spektrum an möglichen Symbolbedeutungen.

Viele grundlegende Dichotomien des menschlichen Daseins wurden und werden gerne auf die Dichotomie der Geschlechter umgelegt, so auch die von fließendem und stehendem Wasser. Wenig überraschend kommt bei dieser Interpretation dem fließenden Wasser der aktive, männliche Part zu und dem stehenden Wasser der passive, weibliche. Besonders forciert hat diese Deutung Martin Ninck in seinem bis heute häufig und leider auch nicht selten unreflektiert zitierten Werk *Das Wasser in Kult und Leben der Alten*.¹³⁴

¹³³ Anderten: Traumbild Wasser. S. 7.

¹³⁴ Vgl. Ninck, Martin: Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1921. S. 21-22.

Tatsächlich ist die Konstante, die die Verbindung von fließendem Wasser mit Männlichkeit beherrscht, die Tatsache, dass Flüsse fast immer mit männlichen Gottheiten in Verbindung gebracht bzw. allegorisch als Männer dargestellt wurden.

Die Idee, man könne liebliche Bäche oder plätschernde Rinnsale mit Männlichkeit besetzt vorfinden, ist zwar interessant, aber unergiebig. Das gleiche trifft auf trübe, stehende oder stinkende Gewässer zu. Ferner sind Ursprungsquellen seit der Antike durchgängig weiblich konnotiert. Flüsse und Ströme aber wurden in der Geschichte der Anthropomorphisierung von Natur häufiger mit der Genusidentität des Männlichen versehen.¹³⁵

Unabhängig von der Geschlechterfrage unterscheidet sich das fließende Wasser noch durch eine Reihe weiterer Eigenschaften vom stehenden. Eine davon ist das Attribut „lebendig“, das ihm in der Bezeichnung „lebendiges Wasser“ zugesprochen wird. Als „lebendiges Wasser“ stellt das fließende Wasser nicht nur den „Inbegriff alles Lebendigen“¹³⁶ dar sondern birgt auch magische Reinigungs- und Heilkräfte, die in Religion, Ritus und Magie in mannigfacher Weise zur Anwendung kommen.¹³⁷ „Die Heilkraft, die man dem fließenden Wasser zuschreibt, besteht darin, daß es den Schaden mit sich fortführt.“¹³⁸ Das klare, fließende Lebenswasser findet seinen Gegenpol im stehenden, trüben Todeswasser, von dem es sich auch durch seine akustische Wahrnehmbarkeit unterscheidet.¹³⁹

In engem Zusammenhang mit dem fließenden Wasser als „Metapher des Lebendigen“¹⁴⁰ steht der Bedeutungskomplex um Zeitlichkeit und Vergänglichkeit, dem auch das Bild des Lebensstroms zugehört.¹⁴¹

Das fließende Wasser ist Symbol des ewigen Kreislaufs und zugleich Sinnbild der nur allzu schnell vergehenden Zeit. Vor allem der fließende Strom ist ein Bild der Vergänglichkeit.¹⁴²

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für fließendes Wasser als Bild für Vergänglichkeit und die Unausweichlichkeit des Todes ist natürlich der Wasserfall,

¹³⁵ Seiderer: Flusspoeten und Ozeansucher. S. 12.

¹³⁶ Woschitz: Fons vitae. S. 33.

¹³⁷ Vgl. ebd. S. 309.

¹³⁸ Hünnerkopf, R.: s.v. Fluß, fließendes Wasser. – In: Bächtold-Stäubli, Hanns [u.a.] [Hg.]: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin: DeGruyter 1927-1942. Bd. 2, S. 1681-1694. 1682.

¹³⁹ Vgl. Selbmann: Mythos Wasser. S. 22.

¹⁴⁰ Woschitz: Fons vitae. S. 33.

¹⁴¹ Vgl. Ferber: s.v. River. – In: Ders. [Hg.]: Dictionary of Literary Symbols. S. 170-172. 172.

¹⁴² Selbmann: Mythos Wasser. S. 82.

dessen einschlägige symbolische Bedeutung vor allem im Barock¹⁴³ sowie in und seit der Epoche der Romantik präsent ist:

Der kataraktische Niedersturz fallenden Wassers steht zwar nicht außerhalb des hydrographischen Gesamtsystems und der globalen Zirkulation aller Süßwasservorräte, als Schauspiel aber erzählt er im Gegenteil die Geschichte eines singulären und unumkehrbaren Geschehens – auf menschliche Handlungslogik übertragen: einer Selbstabschaffung im freien Fall. Die Unerschöpflichkeit natürlicher Ressourcen enthält, wie die Genie-Ästhetik vor 1800 deutlicher sieht als das Sublimierungsmodell des Erhabenen, das implizite Gegenbild eines letalen Sturzes und damit der bevorstehenden Endlichkeit im dramatischsten Sinne. Der Fall nährt, indem er aus unversieglischen Quellen hydrologischer Erneuerung sich speist, zugleich das suizidale Musterbild des Sturzes in schwindelnde Tiefen.¹⁴⁴

Die Symbolbedeutung dieser Gewässer sollte allerdings nicht ausschließlich auf diesen Aspekt beschränkt werden, denn zu Beispiel kann auch die sich hinter dem Wasserfall befindende Höhle als sicherer Ort eine Rolle spielen: „unter seinem Schutz ist die Höhle sicher, die sich hinter ihm befindet [...] und ebenso kann man unter ihm einen Schatz verbergen, wenn Feinde kommen.“¹⁴⁵

Eine weitere wichtige Funktion des Flusses, die in verschiedener Hinsicht auf metaphorischer Ebene erweitert wurde, ist seine Grenzfunktion. Da ein Fluss ein schwer zu überquerendes Hindernis bedeutet, stellt er eine natürliche Territorialgrenze dar. Er trennt also das Eine vom Anderen, das Hier vom Dort.

[...], dass sich um Flüsse stets Mythen und Legenden mit grenzbildender Funktion ranken, deren Tradierung gewissen Poetisierungsstrukturen folgt. Das hat damit zu tun, dass das Phänomen des Fremden auf der anderen Uferseite natürlich nicht allein mit dem Aspekt der Abwehr behaftet ist, sondern auch mit Neugier, mit dem Bedürfnis nach Erweiterung, ja Expansion – nicht nur im territorialen, sondern auch im mentalen Sinn. In diesem Zusammenhang sind auch jene Grenzverweisungssemantiken zu sehen, die das Leben selbst betreffen, und die den Fluss als Grenzgewässer zwischen Leben und Tod konstituieren. [...] An Grenzflüssen trennen sich kulturelle Praktiken, ethische Werte, Sprache, Raum und Zeit – mithin: kulturelles Selbstverständnis im weitesten Sinn.¹⁴⁶

¹⁴³ Vgl. Selbmann: Mythos Wasser. S. 84.

¹⁴⁴ Honold, Alexander: Wenn Wasser der Fall ist. Schöpfung, Tod und Verklärung in der Wasserfallfinsternis von Bad Gastein. – In: Kastberger: Wassersprachen. S. 11-26. 18.

¹⁴⁵ Hünnerkopf, R.: s.v. Wasserfall. – In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 9, S. 126-127. 126.

¹⁴⁶ Seiderer: Flusspoeten und Ozeansucher. S. 339.

Auch die Grenze zwischen Lebensabschnitten kann in Träumen und Geschichten aller Art durch einen Fluss markiert werden: „Wenn wir im Traum einen Fluß durch- oder überqueren, lassen wir etwas hinter uns zurück und erleben eine Wandlung im Leben.“¹⁴⁷

Für den Helden des Parzival Wolframs von Eschenbach markiert ein Bach die Grenze zwischen der Welt der Kindheit und der des Rittertums. Die wirkmächtige Trad. der Symbolbildung als Grenze findet sich auch in Legenden und Märchen, in denen Flussüberquerungen häufig mit großen Gefahren verbunden sind und nur mit Hilfe von Tieren oder übernatürl. Wesen geschehen können. In der neueren Lit. tritt die Grenzsymbolik u.a. sozialkritisch, psychologisch gewendet [...] und im Kontext von Kriegen auf.¹⁴⁸

Flüsse sind auch Zaubergrenzen: Alle Arten von Geistern und Dämonen aber auch die Wirkung eines Zaubers können sie nicht überqueren, letztere fällt also beim Überqueren ab.¹⁴⁹

Schließlich ist noch darauf hinzuweisen, dass der Fluss, der eine Grenze darstellt, selbst keiner der beiden von ihm getrennten Sphären zugehörig ist: Der Fluss selbst stellt eine Art Niemandsland zwischen Hier und Dort dar:

Die Sitte, polit. Verträge auf extra dafür gebauten Brücken oder Flößen abzuschließen, verweist auf die extraterritoriale Komponente des Symbols, die in der modernen Lit. nachwirkt [...]¹⁵⁰

Doch nicht nur die Überquerung des Flusses ist ein wichtiges Motiv, auch die Reise auf dem Fluss oder entlang des Flusses stellt ein in der Weltliteratur über Epochen Grenzen hinweg weit verbreitetes Motiv dar, das auch in *Wilwasser* aufgegriffen wird. Dabei „fungieren Flüsse auch als Wegweiser in real und seelisch unerschlossene Gegenden“¹⁵¹ und die reale Reise auf dem Fluss oder entlang des Flusses gerät zur metaphorischen Reise zu sich selbst.

Das wichtigste Ergebnis der Seereise war geistiges Wachstum; wenn unterwegs auch ein paar Kontinente entdeckt wurden, so war das eher ne-

¹⁴⁷ Selbmann: Mythos Wasser. S. 109.

¹⁴⁸ Bernstorff, Wiebke von: s.v. Fluss – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole S. 110-111. 110-111.

¹⁴⁹ Vgl. Hünnerkopf: s.v. Fluß, fließendes Wasser. – In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. S. 1688.

¹⁵⁰ Ebd. S. 111.

¹⁵¹ Ebd.

bensächlich. Bei der Flußreise dagegen stand der Prozeß des Suchens im Mittelpunkt.¹⁵²

Ständig in Bewegung, wecken sie unseren Drang nach Veränderung. [...] Doch nicht immer verbindet sich mit der Lust am Aufbruch Kühnheit und Tatendrang. Manchmal gleicht der Aufbruch mehr einer Flucht.¹⁵³

Als letztes sei noch darauf hingewiesen, dass Flüsse auch gefährliche Gewässer sind und dementsprechend böse Wassergötter oder –dämonen in ihnen angesiedelt wurden, denen zur Besänftigung Opfer, mitunter auch Menschenopfer, dargebracht wurden. Auch im Fluss Ertrunkene wurden bisweilen zu gefährlichen Wassergeistern, die Badenden und Schwimmenden nach dem Leben trachteten.¹⁵⁴

1.4.3 Stehende Gewässer

Einige Symbolbedeutungen der stehenden Gewässer (Seen, Teiche, Tümpel) beziehen sich auf die bereits zu Beginn des vorigen Kapitels angesprochene Dichotomie von bewegtem und unbewegtem Wasser. Dazu gehört die Deutung von stehenden Gewässern als weiblich aufgrund ihrer Passivität¹⁵⁵ ebenso wie die Deutung als Todeswasser im Gegensatz zum „lebendigen Wasser“. Wobei hier darauf hinzuweisen ist, dass das typische Todeswasser nicht nur stehend ist, sondern auch trüb, schmutzig und schlammig.¹⁵⁶ Zum Thema Todeswasser sei noch kurz angemerkt, dass der Aberglaube wie in Flüssen auch in Seen böse Wassergeister verortet, die Menschenopfer fordern.¹⁵⁷

Eine für die Symbolbildung sehr wichtige Eigenschaft stehender Gewässer ist die Tatsache, dass ihre glatte, ruhige Oberfläche als Spiegel funktioniert. Diese Tatsache hat eine Vielzahl von Symbolbedeutungen hervorgebracht. Einerseits dient der Spiegel als Medium der Selbstbetrachtung und damit auf psychologischer

¹⁵² Croutier, Alev Lytle: Wasser – Elixier des Lebens. Mythen und Bräuche, Quellen und Bäder. München: Heyne 1992. S. 51.

¹⁵³ Selbmann: Mythos Wasser. S. 98.

¹⁵⁴ Vgl. Biedermann: s.v. Fluß. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 360-363. 360-361.

¹⁵⁵ Vgl. Ninck: Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. S. 21-22.

¹⁵⁶ Vgl. Selbmann: Mythos Wasser. S. 22.

¹⁵⁷ Vgl. Hünnerkopf, R.: s.v. See. – In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 7, S. 1558-1565. 1562.

Ebene der Selbstreflexion.¹⁵⁸ Das macht Seen und vor allem einsame Teiche zu hervorragenden Orten der Kontemplation. In diesem Zusammenhang ist auch die Bedeutung von Teichen als Orte der Trauer und Melancholie zu erwähnen, die auch in *Wildwasser* aufgegriffen wird. Barbara Blum-Heisenberg weist auf die Funktion von Wasserlandschaften als „Ausdruck größter Melancholie“ in Malerei und Dichtung hin und erwähnt, dass „Weiden und Wasser [...] in der Ikonographie der Trauer überall auf der Welt stereotyp miteinander verbunden“¹⁵⁹ sind.

Zweitens erzeugt die Spiegelungsfähigkeit des Wassers den Eindruck, es könnte eine Geister- oder Gegenwelt zeigen, die wir sonst nicht sehen können. Daher wurden Spiegel und spiegelnde Wasseroberflächen auch als Wahrsagebehelfe verwendet.¹⁶⁰ Im See oder Teich wird dieser Effekt noch dadurch verstärkt, dass die Oberfläche zugleich spiegelt und ein wenig Licht durchlässt, sodass also das Spiegelbild gesehen wird und gleichzeitig auf den Grund des Sees gesehen werden kann.¹⁶¹ Es vermischen sich also die Sphären, Innen und Außen werden amorph, was auch auf äußere Realität und auf die Wasseroberfläche projizierte innere Empfindungen umgelegt werden kann.¹⁶²

Drittens schließlich gilt das Erblicken des eigenen Spiegelbildes, sei es in einem Spiegel oder einer spiegelnden Wasseroberfläche, seit der Antike als Todesomen in der Traumdeutung. Diese Deutung könnte damit zu tun haben, dass man sich im Spiegel wie von außen sieht, ein Zustand wie der, der von Nahtoderlebnissen bekannt ist, wenn die Seele außerhalb des Körpers schwebt und auf den Körper herabsieht. Das Todesomen kann wie immer auch als Symbol für andere bedeutende Übergänge des Lebens gedeutet werden.¹⁶³

Doch ebenso wichtig für die Symbolwirkung wie die glatte, ruhige Oberfläche der stehenden Gewässer ist die unter dieser Oberfläche verborgene Tiefe. „Konstitutiv für das Symbol ist zumeist die Ambivalenz von ruhiger, verlockend glänzender

¹⁵⁸ Vgl. Selbmann: Mythos Wasser. S. 137.

¹⁵⁹ Blum-Heisenberg: Die Symbolik des Wassers. S. 101.

¹⁶⁰ Vgl. Biedermann: s.v. Spiegel. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 1006-1009. 1006.

¹⁶¹ Vgl. Schuster, Jörg: s.v. See / Teich. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 344-346. 345.

¹⁶² Vgl. Woschitz: Fons vitae. S. 33.

¹⁶³ Vgl. Biedermann: s.v. Spiegel. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 1006.

Oberfläche und gefährl. Tiefe.“¹⁶⁴ Seen und Teiche werden somit zu Symbolen des Todes und der drohenden Gefahr, aber auch als schwer zu überwindendes Hindernis der Unerreichbarkeit, zumeist zwischen Liebespaaren.¹⁶⁵

Ebenfalls wichtig zu erwähnen ist die Vorstellung, dass Seen und Teiche durch geheime, unterirdische Verbindungen miteinander vernetzt sind: „Der Abgeschlossenheit des Sees kontrastiert seine, oft unterird., Verbindung mit anderen Gewässern oder chthon. bzw. geolog. Phänomenen.“¹⁶⁶ Damit wird der See oder Teich zum „Symbol der göttl. Ordnung, der Verbindung mit dem Unendlichen und des verborgenen Zusammenhangs der Dinge“¹⁶⁷. Da erscheint es nur logisch, dass diesen Gewässern auch eine Verbindung mit der Unterwelt eignet: „Nach antiker mytholog. Vorstellung stehen S. aufgrund ihrer als unergründl. geltenden Tiefe in Verbindung mit dem Erdinneren und gehören zum Totenreich“¹⁶⁸.

1.4.4 Das Meer

Das Meer stellt als Gewässer eine Sonderform dar, die weder der Kategorie der fließenden noch der der stehenden Gewässer zugerechnet werden kann. Es bleibt an einem Ort wie die stehenden Gewässer, ist aber ständig in Bewegung wie die fließenden und besitzt darüber hinaus Eigenschaften, die weder fließende noch stehende Binnengewässer mit ihm gemein haben.

Das, was das Meer hauptsächlich von anderen Gewässern unterscheidet, ist seine schiere Größe, auf die auch die meisten dem Meer eigenen Symbolbedeutungen im engeren oder weiteren Sinne zurückgehen. Aufgrund seiner enormen Größe bleibt das Meer bis in die Gegenwart ein für den Menschen nicht beherrschbarer, ja letztlich lebensfeindlicher Raum.

Genau diese Eigenschaften machen das Meer so geeignet als Raum der Herausforderung und Bewährung. Wer zur See fährt, setzt sich Mächten und Kräften aus, die weit jenseits der eigenen Einflussmöglichkeiten liegen und muss sich gegen

¹⁶⁴ Schuster: s.v. See / Teich. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 344.

¹⁶⁵ Vgl. ebd. S. 345.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd. S. 344.

sie behaupten, um zu überleben.¹⁶⁹ Dieses Motiv ist wohl so alt wie die Literatur und findet sich in Werken von der Odyssee bis in die Gegenwart.

Häufig ist das Motiv der Seefahrt auch mit einer metaphorischen Reise zu sich selbst verknüpft, dient gewissermaßen als Medium der Selbsterkenntnis. Ausschlaggebend dafür ist wohl die Extremsituation, in der man sich selbst intensiv erfährt und ganz auf sich selbst gestellt und angewiesen ist. Die große, leere Fläche des Meeres trennt einen von allem, was bekannt und sicher ist.¹⁷⁰

Die Lebensfeindlichkeit des Meeres für Landlebewesen ist wohl auch dafür verantwortlich, dass es bisweilen zu einer Verortung der Hölle im Meer kam bzw. dem Teufel als Nachfolger der ebenfalls dämonisch anmutenden Meeresgötter die Herrschaft über das Meer zugesprochen wurde.¹⁷¹ Aber nicht nur als Hölle konnte das Meer fungieren, sondern auch als reinigendes Fegefeuer, in dem Sünder während der Seefahrt all ihre Sünden abbüßen konnten.¹⁷²

Wie jeder Wasserraum und alle unbekannten Gebiete bietet das Meer auch eine hervorragende Projektionsfläche: So werden in der Unterwasserwelt Gegenwelten zur unseren angesiedelt, die aber signifikante Parallelen aufweisen. Es ist eine Spielwiese für utopische und antiutopische Gesellschaftsmodelle ebenso wie für die Projektion unbewusster und unterdrückter Inhalte.¹⁷³

Auch auf anderen Ebenen hat das Meer eine besondere Verbindung zum Unbewussten. Insbesondere symbolisiert es nicht das individuelle sondern das kollektive Unbewusste.¹⁷⁴ Als Symbol für das kollektive Unbewusste ist es aus einer ganzen Reihe von Gründen geeignet: So bildet das Meer die chaotische Ursubstanz, aus der heraus sich alles Leben entwickelt hat, so wie das kollektive Unbewusste nach Jung die Substanz ist, die unser aller Bewusstsein letzten Endes zugrunde liegt. Auch die Tatsache, dass alle Flüsse letzten Endes ins Meer münden, spielt

¹⁶⁹ Vgl. Schmitz-Emans: Seetiefen und Seelentiefen. S. 39.

¹⁷⁰ Vgl. Selbmann: Mythos Wasser. S. 104-105.

¹⁷¹ Vgl. Schmitz-Emans: Seetiefen und Seelentiefen. S. 55.

¹⁷² Vgl. Corbin, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840. Aus dem Französischen von Grete Osterwald. Berlin: Klaus Wagenbach 1990. S. 22

¹⁷³ Vgl. Campbell, Joseph: Der Heros in 1000 Gestalten. Frankfurt am Main: Insel 1999. S. 80.

¹⁷⁴ Vgl. Jung, Carl Gustav: Grundsätzliches zur praktischen Psychotherapie. – In: Ders.: Praxis der Psychotherapie. Beiträge zum Problem der Psychotherapie und zur Psychologie der Übertragung. (=Gesammelte Werke Bd. 16) Zürich: Rascher 1958. S. 1-20. 11-12.

in dieser Metapher eine Rolle, weil auch die individuellen Seelen laut Jung wieder ins kollektive Unbewusste zurückkehren.

Das Meer als Ursprungsmaterie spielt natürlich auch in diversen Regressionsphantasien eine Rolle, bei denen eine Rückkehr in diese Wiege des Lebens mit einer Rückkehr in den Mutterschoß gleichgesetzt wird. Diese Gleichsetzung wiederum bedeutet eine Verbindung von Meer und Weiblichkeit, da das Meer das Leben geboren hat wie die Mutter das individuelle Lebewesen.¹⁷⁵ In diesem Zusammenhang sind auch Interpretationen zu erwähnen, nach denen es beim Versuch, das Meer zu beherrschen, um einen Versuch, das Weibliche durch das Männliche zu zähmen und zu beherrschen, geht und beispielsweise die Kartographie des Meeres als Versuch, das instinkthaft-natürlich Weibliche durch männliche Ratio zu bändigen, dargestellt wird.¹⁷⁶

Möglicherweise aus der Engführung des Meeres mit Mutter und Ursprung in Verbindung mit der bereits mehrfach thematisierten symbolischen Lösungs- und Reinigungsfähigkeit des Wassers entstanden sind die heilenden Kräfte, die dem Meerwasser im Aberglauben zugesprochen werden, wo es einerseits zur Heilung von Krankheiten¹⁷⁷ und andererseits auch zur Tilgung von bösen Zaubern und Flüchen¹⁷⁸ eingesetzt wird.

1.4.5 Regen

Im Gegensatz zu den vorhergehenden Kapiteln geht es hier nicht um eine Art von Gewässer sondern um eine wesentlich flüchtigere Erscheinungsform des Wassers. Der Regen ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel für die scheinbar widersprüchlichen Symbolbedeutungen, die für die Wassermotive so typisch sind. Er gilt als „Symbol für göttl. Strafe, Leid, Melancholie und Tod, aber auch göttl. Gnade, Fruchtbarkeit und erot. Rausch“¹⁷⁹. Wie es zu diesem breiten Bedeutungsspektrum kommt, sei hier kurz skizziert.

¹⁷⁵ Vgl. Schneider, Uwe: s.v. Meer. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 227-228.

¹⁷⁶ Vgl. Seiderer: Flusspoeten und Ozeansucher. S. 258.

¹⁷⁷ Vgl. Hünnerkopf, R.: s.v. Meer. – In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 6, S. 65-69. 67.

¹⁷⁸ Vgl. Biedermann: s.v. Wasser. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 1144.

¹⁷⁹ Schuster, Jörg: s.v. Regen. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 290-291. 290.

Im Gegensatz zu Gewässern, seien sie nun stehend oder fließend, entspringt der Regen nicht der Erde, sondern kommt von oben, aus dem Himmel zur Erde herunter. Der Regen gehört also nicht der chthonischen Nachtseite des Wassers an, sondern er bildet eine Verbindung zum Himmel, der als Sitz göttlicher Instanzen wahrgenommen wird. Wenn eine Gottheit nun Regen zur Erde schickt, hat das unmittelbare Auswirkungen auf die Vegetation, die auf den Regen angewiesen ist, um gedeihen zu können. Sie erblüht, wächst und trägt Früchte. Daher ist es vollkommen logisch, dass Regen für Fruchtbarkeit steht. In weiterer Folge überrascht es auch nicht, dass der von Gott gesandte, Fruchtbarkeit bringende Regen in weiterer Folge als Segen im abstrakteren Sinne interpretiert wird, zumal natürlich eine unübersehbare Parallele zu rituellen Handlungen wie der Taufe oder dem Besprengen mit Weihwasser gegeben ist. Auf einer weiteren Ebene der Abstraktion wird der Regen schließlich mit dem Wort Gottes selbst, dem Logos, gleichgesetzt, das ebenfalls durch Gott auf die Erde herabgesandt wurde.¹⁸⁰

Diese rituellen Handlungen wiederum sind im eigentlichen Sinne Reinigungsrituale. So wird dem Regen natürlich nicht nur befruchtende sondern auch reinigende Wirkung zugesprochen. In diesem Zusammenhang kommt auch die Symbolbedeutung von Strafe Gottes, Leid und Tod ins Spiel. Gott kann den Regen nicht nur in ausreichendem Maße zur Erde schicken, um die Vegetation gedeihen zu lassen, sondern er kann ihn auch im Überfluss zur Erde schicken, um so eine reinigende Sintflut über die ihm in ihrer momentanen Form nicht mehr genehme Menschheit hereinbrechen zu lassen. Daher wohnt allen starken Regenfällen die Referenz an dieses Sintflutgeschehen inne.¹⁸¹

Schließlich darf auch nicht vergessen werden, dass auch die Form der Regentropfen für die Symbolisierung ausschlaggebend ist: Da die Regentropfen Tränen ähneln, wird Regen häufig verwendet, um die Stimmungslage von Figuren zu charakterisieren und steht dabei für Traurigkeit und Melancholie.¹⁸² Neben der Form der Regentropfen spielt es hier sicher auch eine Rolle, dass Regenwetter generell aufgrund der Abwesenheit von Sonnenlicht tendenziell depressiv oder melancholisch macht.

¹⁸⁰ Vgl. Schuster, Jörg: s.v. Regen. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 290.

¹⁸¹ Vgl. Dunningan, Ann: s.v. rain. – In: Encyclopedia of Religion. Bd. 12, S. 201-205. 204.

¹⁸² Vgl. Schuster: s.v. Regen. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 291.

1.4.6 Eis und Schnee

Eine Erscheinungsform des Wassers, der in den allermeisten Büchern und Aufsätzen, die sich mit Wassersymbolik befassen, keine oder nur sehr wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist die des gefrorenen Wassers. Das hat nun einerseits seine Berechtigung, da das gefrorene Wasser nur sehr wenige Eigenschaften mit dem flüssigen Wasser gemeinsam hat, andererseits ist es aber noch immer die gleiche Substanz, sie hat nur ihren Aggregatzustand gewechselt. Und da der Wandelbarkeit des Wassers und seinen vielfältigen Erscheinungsformen durchaus Aufmerksamkeit geschenkt wird, scheint es wiederum nicht ganz legitim, einen gesamten Aggregatzustand einfach auszuklammern. Ich habe mich hier schon alleine deshalb dafür entschieden, die festen Erscheinungsformen des Wassers ebenfalls zu berücksichtigen, weil sie in zwei Werken Hochgatterers (*Über Raben* und *Die Süße des Lebens*) eine bedeutende Rolle spielen.

Was Schnee und Eis mit allen flüssigen Erscheinungsformen des Wassers gemeinsam haben, ist die breite Palette der möglichen Symbolbedeutungen, die von Tod und Erstarrung bis zu Unschuld und Schönheit reicht. Für die Symbolbildung relevant sind vor allem die Konzepte von Kälte und Erstarrung, sowie die Farbe Weiß und die kristalline Struktur von Eis und Schnee.¹⁸³

Weiters ist auf die „Tradition von Schnee, Eis und Weiße als Motive und Metaphern der Medialität“¹⁸⁴ hinzuweisen, in der diese Motive häufig auf einer Metaebene zum Kommentar über den Text selbst werden bzw. die Motivebene und die Textebene, Handlungsraum und Textraum in Wechselwirkung miteinander treten.

Schnee und Eis als mediale Metaphern etablieren einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen der Begehung winterlicher Räume und dem Abfassen oder auch Erfassen von Texten. Den Schreib- und Leseprozess explizit der Durchquerung eines Raumes analog zu setzen, in dem extreme Witterungs- und Sichtbedingungen vorherrschen, beschreibt die Text- und Sinnproduktion nicht nur als Reise durch den Textraum. Dieser wird zugleich als

¹⁸³ Vgl. Grube, Christoph u. Markus May: s.v. Eis. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 77-79. 77.

¹⁸⁴ Frost, Sabine: Whiteout. Schneefälle und Weißeinbrüche in der Literatur ab 1800. Bielefeld: transcript 2011. S. 31.

schwer begehbare Gebiet bestimmt, in dem die Wahrnehmung und das Vorankommen des Lesers gestört werden.¹⁸⁵

Wasser in seinem normalen Aggregatzustand ist flüssig, das heißt, es ist beweglich, nicht fassbar, fließend, formlos. Wenn Wasser nun gefriert, verliert es all diese Eigenschaften, das lebendige Element wird starr, unbeweglich, es bekommt eine Form, die sich nicht verändert, außer es bricht oder schmilzt. Bevor nun auf die verschiedenen symbolischen Implikationen dieser Erstarrung eingegangen wird, sei nur kurz darauf verwiesen, dass bei manchen Bildern gerade die Gegenüberstellung dieser beiden Zustände und das dadurch entstehende Spannungsverhältnis im Mittelpunkt stehen. Ein eindrucksvolles Bild in diesem Zusammenhang ist der gefrorene Wasserfall, bei dem das scheinbar unaufhaltsam zu Boden stürzende Wasser im Fließen erstarrt ist. Ein anderes ist das Bild von Eisschollen im Wasser:

Eis in Gewässern ist bewegt im Beweglichen, und doch ist es, gerade im Kontrast zum Wasser, das Element, das der symbolischen Verknüpfung von Kälte und Härte ein gegenständliches Substrat verleiht.¹⁸⁶

Erscheinen Eis und Schnee als prominente Motive in einem Text, ist häufig auch eine Wechselwirkung mit der formalen Ebene des Textes beobachtbar: die Erstarrung des metaphorischen Erzähl-Flusses. Die Erstarrung des Wassers zu Eis spiegelt sich gewissermaßen im Stocken oder gar Stagnieren der Erzählung wider.

Durch wiederholte Auskünfte über unveränderte Zustände und das Benennen der Stagnation, durch ein ‚entleertes‘ Erzählen gerät auch der Leser in einen Leerlauf und blickt bei seiner Lektüre auf einen Textraum, in dem die Unterschiede aufgehoben sind.¹⁸⁷

In logischer Folge der Symbolisierung von Seele und Seelenzuständen durch Wasser dienen Eis und Schnee sehr häufig als Symbole erstarrter Seelenzustände.

¹⁸⁵ Frost: Whiteout. S. 31-32.

¹⁸⁶ Innerhofer, Roland: Wege ins Eis. Elementare Kälte bei Bayer, Nadolny und Ransmayr. – In: Kastberger, Klaus und Manfred Mittermayer [Hg.]: StifterStoffe. Materialien in der Literatur. Linz: StifterHaus 2009. (= Jahrbuch Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich Bd. 16/2009.) S. 139-150. 139.

¹⁸⁷ Frost: Whiteout. S. 299.

de, aber auch gesellschaftlicher oder politischer Zustände.¹⁸⁸ Personen, deren Seelenzustand durch Eis und Schnee dargestellt wird, sind aus dem einen oder anderen Grund zumindest zeitweilig ihrer Lebendigkeit verlustig gegangen.¹⁸⁹ Neben diversen depressiven Seelenzuständen kann das auch schlicht und ergreifend das Alter und die dadurch bedingte Nähe zum Tod sein. Hier spielt natürlich auch die weiße Farbe des Schnees eine Rolle, die dem weißen Haar alter Menschen entspricht.¹⁹⁰

Das Traumbild Eis weist [...] auf eingefrorene zwischenmenschliche Beziehungen, auf seelische Kälte und die Gefahr der Vereinsamung hin. Bricht der Träumer auf einer Eisdecke ein oder treibt er auf einer Eisscholle dahin, signalisiert das Traumbewußtsein große Gefahr.¹⁹¹

Die Symbolisierung innerer Zustände durch den Sch. gewinnt als Gestaltungsprinzip bes. in der Moderne an Bedeutung (Kafka, Ein Landarzt; Das Schloss; Th. Mann, Der Zauberberg; Bernhard, Frost; Ransmayr, Der fliegende Berg).¹⁹²

Auch in den beiden Werken *Über Raben* und *Die Süße des Lebens* spiegelt der Schnee eine gewisse Erstarrung des Seelenzustands literarischer Figuren wider. Doch besonders in *Die Süße des Lebens* spielt auch eine andere Facette dieses Phänomens eine Rolle: Eis und Schnee bedeuten nicht nur Erstarrung sondern auch Konservierung. Genauso wie Lebensmittel sich länger halten, wenn sie auf Eis gelagert werden, bleiben Emotionen und Erinnerung bei Menschen, die in diesen erstarrten Seelenzuständen gefangen sind, über lange Zeit hinweg „frisch“. Die konservierende Wirkung des Eises spielt natürlich auch im Genre von Kriminalroman und Thriller eine Rolle, weil beispielsweise auch Leichen im Eis konserviert werden und nicht verwesen.

Möglichweise ist dieses Phänomen durchaus auch ein Grund dafür, dass Schnee und Eis häufig zur Darstellung von Totenwelten und Weltuntergangsszenarien herangezogen werden. Grundsätzlich beruht das wohl vor allem darauf, dass Eis quasi die tote Variante des Lebendigkeit symbolisierenden Elements Wasser ist¹⁹³ und dass Temperaturen unter dem Gefrierpunkt für Menschen ohne entsprechen-

¹⁸⁸ Vgl. Grube u. May: s.v. Schnee. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 332.

¹⁸⁹ Vgl. z.B. Schertler, Eva-Maria: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studienverlag 2011. S. 158.

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ Selbmann: Mythos Wasser. S. 102.

¹⁹² Grube u. May: s.v. Schnee. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 331.

¹⁹³ Vgl. Schmitz-Emans: Seetiefen und Seelentiefen. S. 224.

de Vorkehrungen ziemlich schnell tödlich sind.¹⁹⁴ In diesen Kontext fallen auch die abergläubischen Vorstellungen, dass Landschaften zur Strafe für den Übermut der dort ansässigen Menschen vergletschern,¹⁹⁵ oder dass Gletscher „Aufenthaltssorte von Dämonen und büßenden Seelen“¹⁹⁶ wären.

Ein weiterer Faktor, der dazu beiträgt, dass Eis- und Schneelandschaften als Todeslandschaften dienen, ist sicher auch die Isolation, die mit ihnen automatisch verbunden ist.

Symbol der Isolation. Als solches kann der Sch. durchaus ambivalent besetzt sein, positiv im Sinne eines Schutzes [...] wie auch negativ als ein trennendes, nicht zu überwindendes Hindernis. [...] Als Symbol eines geschlossenen, von der Außenwelt isolierten Raumes wird Sch. auch im Genre des Krimis eingesetzt [...]¹⁹⁷

Dieser Faktor wird bei der Untersuchung von *Über Raben* besonders relevant, da Professor Schneider sich genau deshalb in die verschneiten Berge flüchtet, weil er die durch diese Extremsituation gegebenen Bedingungen für sich ausnützen zu können hofft. Dabei manövriert er sich jedoch selbst in eine relativ aussichtslose Situation hinein, in der die selbstgewählte Isolation lebensgefährlich wird.

Eine Eigenschaft von Schnee, die diesen Effekt der Isolation begünstigt, ist die Tatsache, dass er, wenn er vom Himmel fällt, alles zudeckt. In diesen Bereich fällt das zweischneidige Thema Spuren im Schnee: Zum einen ist Schnee die einzige Erscheinungsform von Wasser, in der Spuren hinterlassen werden können, zum anderen deckt der frisch gefallene Schnee genau diese Spuren wieder zu und macht sie unkenntlich, wodurch zum Beispiel der Weg, den jemand im Schnee gegangen ist, unkenntlich gemacht wird und der Aufenthaltsort der Person unentdeckt bleibt. „Gerade diese ambivalente Qualität wird in vielen Texten unterschiedlichster Provenienz bestaltet [...]¹⁹⁸ Weiters begünstigt auch diese Eigenschaft die Verbindung von Schnee mit Tod und Grab, weil die Schneedecke sich wie ein

¹⁹⁴ Vgl. Grube u. May: s.v. Eis. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 78.

¹⁹⁵ Vgl. Hünnerkopf, R.: s.v. Gletscher. – In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 3, S. 865-866. 866.

¹⁹⁶ Ebd. S. 865.

¹⁹⁷ Grube u. May: s.v. Schnee. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 331.

¹⁹⁸ Ebd. S. 332.

weißes Leichentuch über etwas oder jemanden legt, etwas oder jemanden unter sich begräbt.¹⁹⁹

Schließlich deckt der Schnee nicht nur am Boden alles zu, sondern behindert bei einem Schneesturm oder heftigem Schneefall auch ganz generell die Sicht, weshalb er auch als Symbol für Verwirrung und Orientierungslosigkeit dienen kann.²⁰⁰ Abermals kommt es in diesem Zusammenhang häufig zu einer Übertragung des Handlungsraumes auf den Textraum und wie die ProtagonistInnen einer Geschichte können auch die LeserInnen die Orientierung verlieren, und zwar durch „Wahrnehmungsstörungen, die der Text simuliert“²⁰¹. Exemplarisch wird so ein Orientierungsverlust hier anhand der Erzählung *Der Schneesturm* von Tolstoj dargestellt:

In einer Übertragung des territorialen Ortes der semantischen Ebene auf den strukturellen Textraum erweist sich dieser dabei nicht nur als stürmisches Gebiet, das dem Reisenden bei seiner Fahrt durch den Text Widerstände entgegensetzt. Die extremen Wetterkonditionen rücken vor allem die Bewegungen des Fahrgastes, der auf diese reagieren muss, in den Mittelpunkt der Betrachtung. Der Fortgang der Erzählung ist an das Vorankommen des Schlittens gebunden, aber weder der Fuhrmann noch sein Passagier eignen sich als Navigatoren durch den winterlichen Textraum.²⁰²

Abgesehen vom Orientierungsverlust kann der Schnee als Metapher der Medialität auch in Zusammenhang mit einem anderen Phänomen der Sinn(zer)störung gesetzt werden, nämlich mit dem Weißen Rauschen:

Desorientiert die amorphe Schneedecke, indem sie Konturen, Wege und Markierungen verschneit, ist das Schneeflirren selbst Inbegriff von Entgrenzung und Auflösung. Es ist ein buchstäblich weißes Rauschen [...]. Im weißen Rauschen, das gleichermaßen ein optisches Flirren als auch die Überlagerung von Tönen umschreibt, durchdringen einander so viele einzelne Informationen, dass sich deren Fülle in ihr Gegenteil verkehrt.²⁰³

Exemplarisch aufgezeigt sei dieses Phänomen hier anhand von Stifters Erzählung *Aus dem bairischen Walde*:

Die letzte Arbeit, die Stifter vor seinem Tod fertig stellen konnte, endet mit einem weißen Flirren. Wenn das ‚Lackenhäuserschneeflirren‘ im Auge des

¹⁹⁹ Vgl. Grube u. May: s.v. Schnee. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 331.

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 332.

²⁰¹ Frost: Whiteout. S. 113.

²⁰² Ebd. S. 110.

²⁰³ Ebd. S. 301.

Davongekommenen noch vierzehn Tage lang stehen bleibt, löst sich nicht nur der Text selbst in weiße Oszillationen auf, auch das epische Programm des Autors endet im Lichtchaos des Nachbildes. Stifters letzter Text schaltet zuletzt auf einen leeren Kanal, der in Zukunft weder Bilder noch Erzählungen übertragen wird. [...] Am Ende des Textes wie des Lebenswerks steht eine flimmernde Tafel voll weißen Gestöbers, das sich zu keinen Figuren mehr ordnen wird.²⁰⁴

In der Erscheinung des Schneesturmes nimmt das gefrorene Wasser wieder eine entscheidende Eigenschaft des Flüssigen an: Die Amorphie, die Formlosigkeit und zugleich die Fähigkeit, alle Formen anzunehmen.

In der weißen Zone wird [...] eine Materie freigesetzt, die alle Formen zugleich ist, die zu allen Formen verfestigt und aus allen wieder befreit werden kann – der ‚Stoff‘ schlechthin, jener Hauptdarsteller des 19. Jahrhunderts, der in unfester Gestalt auf- und niederströmend, fallend und steigend, einen letzten bewegten Vorhang vor dem Unbekannten bildet. Schnee, Dämpfe, Wolken, Gips, Asche, Puder, Textilien sind die Protagonisten eines schlechthin Amorphen, das zugleich alle Formen der Erscheinungswelt annehmen und wieder aufgeben kann. Inmitten des Weißen wird das Widerspiel von Eingrenzung und Entgrenzung, von Gegenständlichkeit und Abstraktion, Gestaltbildung und Gestaltauflösung, Kraft und Stoff in apokalyptischer Permanenz durchgespielt. Nicht zuletzt auch jenes von Bedeutungsbildung und Bedeutungszerstörung. Weißeinbrüche im Text legen den Maschinenraum einer unendlichen Semiose offen, die Urszene moderner Literatur.²⁰⁵

Die Ambivalenz des gleichermaßen festsetzenden und mobilisierenden, tilgenden und generierenden, blendenden und verdunkelnden Schnees gipfelt in paradoxen Beschreibungsversuchen des Erzählers, der etwa die ‚Starrheit des Wirblens‘ hervorhebt.²⁰⁶

Neben Orientierungslosigkeit und Sinnstörungen kann die Wirkung des Schnees jedoch auch Erkenntnis fördern und Klarheit schaffen:

Symbol einer Sphäre der Erkenntnis. Die durch Sch. bewirkte Aufhebung der sonstigen vorgegebenen Strukturen von Landschaft und Welt ermöglicht eine alternative Erfahrung, losgelöst von sonst gültigen Normen und Systemen.²⁰⁷

²⁰⁴ Vogel, Juliane: Mehlströme/Mahlströme. Weißeinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts. – In: Ullrich, Wolfgang und Juliane Vogel [Hg. Innen]: Weiß. Frankfurt am Main: Fischer 2003. S. 167-192. 171-172.

²⁰⁵ Ebd. S. 170-171.

²⁰⁶ Frost: Whiteout. S. 301-302.

²⁰⁷ Grube u. May: s.v. Eis. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 332.

Vollkommen anders besetzt kann der Schnee sein, wenn seine weiße Farbe das Hauptkriterium ist. Losgelöst von allen negativen Eigenschaften wie Kälte und Erstarrung steht er hier für Unschuld und Schönheit.²⁰⁸ Darüber hinaus kann der Verweis der Farbe Weiß auf Unberührtheit auch in Zusammenhang mit dem unbeschriebenen weißen Blatt oder der leeren weißen Leinwand gebracht werden, also dem Medium in Abwesenheit aller Zeichen:

Zugleich mit der Gegenständlichkeit und Bedeutung steht aber eine weitere Ordnungsmacht in Frage. Wo das Weiß überhand nimmt, erlischt nicht nur die Kontur, sondern auch die Schrift. Indem der Text in ein weißes Abstraktum vordringt, indem er das totale Weiß imaginiert, stößt er an seine eigene Grenze an.²⁰⁹

Im Zentrum wie in der Nähe des Weißen kann weder gelesen noch geschrieben werden. Der Text selbst zieht seine Zeichenscharen zurück, als er ‚the whiteness of snow‘ erreicht, und bricht ab. In der permanenten Krise der Unterschiede, die sich in der mütterlichen Welt zuträgt, läuft auch die semiotische Arbeit der Schrift ins Leere. Gegen die finale Macht der weißen Leinwand ist sie machtlos.²¹⁰

Schließlich ist noch die Verbindung speziell von Eislandschaften mit dem Begriff des Sublimen, der in der Romantik eine besondere Rolle spielt, zu erwähnen:

Spätestens seit dem 18.Jh. und der Entdeckung der Alpen und der Polarregionen als ästhet. Figuration des Erhabenen fungiert E. als ein diesen zugeordnetes Element des Sublimen. Wesentlich hierfür ist die Verbindung von durch Todesdrohung bedingtem Schrecken und ästhet. Größe.²¹¹

1.4.7 Zivilisationswasser

Neben all diesen verschiedenen natürlichen Erscheinungsformen von Wasser darf auch die quasi domestizierte Variante dieses Elements nicht vergessen werden, das Wasser, das in und aus Leitungen fließt und in Haus und Garten zum Einsatz kommt. Der große Unterschied zwischen diesem Zivilisationswasser und dem natürlich vorkommenden Wasser, also dem Wildwasser im weiteren Sinne, ist seine

²⁰⁸ Grube u. May: s.v. Eis. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 332.

²⁰⁹ Vogel: Mehlströme/Mahlströme. S. 171.

²¹⁰ Ebd. S. 183.

²¹¹ Grube u. May: s.v. Eis. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 79.

Zweckgebundenheit und Kontrollierbarkeit. Ein Fluss kann nicht nach Bedarf auf oder ab, stärker oder schwächer gedreht werden wie ein Wasserhahn, Regen kommt nicht bei Bedarf vom Himmel wie das Wasser aus der Dusche und auch zwischen einem Teich und einem Swimmingpool gibt es in dieser Hinsicht bedeutende Unterschiede.

Ein weiterer Unterschied besteht im tatsächlichen oder zumindest so wahrgenommenen Verlust der Lebendigkeit. Zum einen wird das Wasser, das in diesen Zivilisationskontexten verwendet wird, ja tatsächlich so aufbereitet, dass es keine potentiell schädlichen Keime, Bakterien oder sonstigen Lebewesen enthält. Das lässt sich am Beispiel des gechlorten Wassers eines Swimmingpools im Vergleich zum naturbelassenen Wasser eines Teichs gut veranschaulichen. Andererseits geht es hier natürlich auch um nicht oder nur schwer nachvollziehbare „Energien“, die laut einigen esoterischen Strömungen im Leitungswasser verloren gegangen sind und dann zum Beispiel durch das Einlegen von Energiesteinen wieder belebt werden können.²¹²

Die bei der Erscheinungsform Zivilisationswasser wichtigste Eigenschaft von Wasser ist neben seiner durstlöschenden Wirkung natürlich die der tatsächlichen und metaphorischen Reinigung, die hier nicht noch einmal gesondert erläutert werden muss. Daneben kommt dem Wasser auch ornamentale Funktion zu, wenn es zum Beispiel in Aquarien oder Springbrunnen vorkommt.

Schamgebote und Ansteckungsangst hatten ihn [den Wasserkult] bereits privatisiert, seit den 20er Jahren weihte ihm eine asketische Moderne den weißen und keimfreien Tempel der Waschzelle. Was wunder, daß ein Waschzwang zum pathologischen Symbol der Berührungsängste werden konnte. Alles Waschen verunreinigt auch sein Wasser, es muß weggeschüttet werden, besser wegfließen. Fließendes Wasser ist deshalb der Terminus der Reinigungskulte. Die ehemaligen Besonderheiten von Quelle, Bach, Fluß, Brunnen oder kommunalem Waschhaus wurden in der städtischen Wasserleitung egalisiert zu einem stetigen Durchfluß, dessen Göttin jetzt die Hausfrau war. Als Quell-Nymphe geboren [...] beherrscht sie bis heute unangefochten alle häuslichen Gewässer. Männliche Wasserkompetenz hingegen, eher extern orientiert, scheint sich in Autowäsche, Gartensprengen oder freiwilliger Feuerwehr zu erschöpfen.²¹³

²¹² Vgl. Behr, Benita von: s.v. Wasser. – In: Auffahrt, Christoph [u.a.] [Hg.]: Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Stuttgart: Metzler 1999-2004. Bd. 3, S. 640-644. 644.

²¹³ Auer, Gerhard: Nasser Wohnen. Zum Wassergebrauch im Stadthaus. – In: Wally: Aquaria. S. 39-66. 47-48.

Besonders interessant scheint in diesem Zusammenhang die Beobachtung, dass auch in Zusammenhang mit dem Zivilisationswasser das Wasser einwandfrei der weiblichen Sphäre zugeordnet wird. Dabei wäre aber auch einzuwenden, dass generell die häusliche Sphäre als die weibliche wahrgenommen wurde und wird und es daher nicht weiter erstaunlich ist, wenn in dieser weiblichen Sphäre auch das Wasser wie so viele andere Dinge der Frau zugeordnet wird.

Schließlich ist noch hervorzuheben, dass die wichtigste Leistung von Zivilisationswasser die offensichtlichste ist: Es bringt Wasser und damit auch seine zahlreichen möglichen Symbolbedeutungen auch in Kontexte, in denen es natürlicher Weise nicht vorkommen würde. Eine Dusche kann sehr viel mit einem Wasserfall gemeinsam haben, der zufällig in einem Haus ist, ein Planschbecken kann ein kleiner PVC-Stellvertreter für einen Teich sein.

2 Wasserheterotopien in Hochgatterers Werken

Nachdem die Zeichenhaftigkeit von Wasser in verschiedenen Kontexten nun ausführlich dargelegt wurde, wird in diesem Kapitel näher auf den raumtheoretischen Aspekt dieser Arbeit eingegangen. Das Konzept, auf das sich dieser Teil der Arbeit stützt, ist das der Heterotopie. Der Begriff wurde im 1967 entstandenen Aufsatz *Von anderen Räumen* von Michel Foucault geprägt und bezieht sich zunächst nicht auf literarische sondern auf reale gesellschaftliche Räume, wurde jedoch in weiterer Folge und im Rahmen des *spacial turn* auch in der Literaturwissenschaft heftig rezipiert. Für die vorliegende Arbeit erweist sich das Konzept als hochgradig brauchbar, weil die Raumkonstellation aller Werke Hochgatterers so gestaltet ist, dass Heterotopien ein hoher Stellenwert zukommt. Dies wiederum steht in engem Zusammenhang mit der bereits weiter oben angesprochenen Tatsache, dass sich Hochgatterers ProtagonistInnen immer in Schwellen- oder Übergangssituationen befinden. Weiters gestalten sich diese Heterotopien bei Hochgatterer bevorzugt in der einen oder anderen Weise als Wasserräume.

Bevor nun die Frage, wie die Wassermotivik bei Hochgatterer dazu beiträgt, Heterotopien zu konstituieren, im Rahmen einer vergleichenden Analyse der Werke näher untersucht wird, soll im ersten Unterkapitel eine Basis geschaffen, indem der Begriff der Heterotopie zuerst kurz umrissen und definiert wird. Dann wird auf die enge Beziehung der Heterotopie zum Übergangsraum im *rite de passage* sowie auf die spezifischen Eigenschaften von Wasser, die es als besonders geeignet zur Konstituierung von Heterotopien erscheinen lassen, eingegangen.

Die weiteren Unterkapitel orientieren sich an den von Foucault aufgestellten Grundsätzen der Heterotopie, indem sich jedes Unterkapitel auf einen Grundsatz konzentriert und die Umsetzung dieses Grundsatzes in den Werken Hochgatterers umrissen wird. Dabei liegt der Schwerpunkt selbstverständlich auf der Rolle des Wassers als raumkonstituierendes Element. Da aber auch mit dem Wasser nicht unmittelbar in Zusammenhang stehende Faktoren maßgeblich zur Konstruktion der Heterotopien beitragen, müssen auch diese zumindest kurz angesprochen werden, um die Klassifikationen der betreffenden Räume als Heterotopien ausreichend zu begründen. Aufgrund dieser Schwerpunktsetzung wird auch den beiden Grundsätzen „mehrere Orte an einem Ort“ und „System der Öffnung und Ab-

schließung“ mehr Raum gegeben als den anderen, da das Wasser als raumkonstituierendes Element in Bezug auf diese beiden Grundsätze die größte Rolle spielt.

Obwohl in manchen Werken mehrere als Heterotopien klassifizierbare Räume zu finden sind, gibt es zumeist nur eine Heterotopie mit einem klaren Bezug zum Wasser. Diese Räume seien im Folgenden in chronologischer Reihenfolge nach Erscheinen der Werke kurz skizziert:

Der Aufenthalt : Die psychiatrische Anstalt, die den Haupthandlungsraum der Erzählung darstellt und in der dem Zivilisationswasser eine bedeutende Rolle zukommt.

Über die Chirurgie: Der Teich in der Nähe von Viehdorf ist eher ein Nebenschauplatz des Romans, der jedoch in mehreren Handlungssträngen und auf mehreren Ebenen eine Rolle spielt.

Wildwasser: Das Haus des Kaplans, in dem Jakob aufgenommen und gesundgepflegt wird, wobei gerade hier die Einbettung des Handlungsraumes in den Handlungsverlauf zu berücksichtigen ist.

Caretta caretta: Hier findet sich eine besondere Form der Wasserheterotopie im Schiff, auf dem Dominik und Isabella Kossitzky auf seiner letzten Reise begleiten.

Über Raben ist das einzige Werk, in dem zwei Wasserheterotopien identifizierbar sind, und zwar eine pro Erzählstrang: der verschneite Gebirgsraum, in den sich Professor Schneider zurückzieht, sowie die Wohnung, in der Valentina alleine mit ihrem Kater lebt.

Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen: Hier liegt der Fokus naheliegender Weise auf dem Flussabschnitt, an dem die Protagonisten ihrem Hobby nachgehen.

Die Süße des Lebens und **Das Matratzenhaus**: Diese beiden Romane werden aufgrund des zu großen Teilen gleichen Handlungsraumes zusammengefasst. Die diesen beiden Werken gemeine Wasserheterotopie ist das am Wasser gelegene Krankenhaus, in dem Raffael Horn praktiziert.

2.1 Was ist eine Heterotopie?

Bereits 1967, lange vor dem *spacial turn*, ruft Foucault am Beginn seines Aufsatzes *Von anderen Räumen* das „Zeitalter des Raumes“²¹⁴ aus, spezifischer: „Wir leben in einer Zeit, in der sich uns der Raum in Form von Relationen der Lage darbietet.“²¹⁵

Die von ihm so bezeichneten Heterotopien definieren sich genau wie die Utopien über ihre spezielle Beziehung zu anderen Orten: „jene, denen die merkwürdige Eigenschaft zukommt, in Beziehung mit allen anderen Orten zu stehen, aber so, dass sie alle Beziehungen, die durch sie bezeichnet, in ihnen gespiegelt und über sie der Reflexion zugänglich gemacht werden, suspendieren, neutralisieren oder in ihr Gegenteil verkehren.“²¹⁶ Im Gegensatz zu den Utopien, die per definitionem nicht real existierende Orte sind, handelt es sich bei den Heterotopien aber um „tatsächlich verwirklichte Utopien“²¹⁷. „Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.“²¹⁸

Foucault stellt für die weitergehende Analyse von Heterotopien sechs Grundsätze der Heterotopologie auf. Diese sechs Grundsätze werden in weiterer Folge auch dazu dienen, die Räume in den untersuchten Werken daraufhin zu überprüfen, ob es sich tatsächlich um Heterotopien handelt.

Der erste Grundsatz besagt, „dass es wahrscheinlich keine einzige Kultur gibt, die keine Heterotopien hervorbrächte“²¹⁹ und stellt, was für meine Zwecke relevanter ist, die zwei Hauptgruppen „Krisenheterotopie“²²⁰ und „Abweichungsheterotopie“²²¹ auf. Jede Heterotopie ist demzufolge einer dieser beiden Hauptgruppen zuzuweisen. Die Krisenheterotopie verbindet Foucault eher mit „sogenannten ‚primitiven‘ Gesellschaften“²²² und sieht sie „[h]eute im Verschwinden begriffen“²²³ und zunehmend durch Abweichungsheterotopien ersetzt. Krisenheterotopien definieren sich als „privilegierte, heilige oder verbotene Orte, die solchen Menschen

²¹⁴ Foucault: *Von anderen Räumen*. S. 317.

²¹⁵ Ebd. S. 318.

²¹⁶ Ebd. S. 320.

²¹⁷ Ebd. S. 320.

²¹⁸ Ebd. S. 320.

²¹⁹ Ebd. S. 321.

²²⁰ Ebd. S. 321.

²²¹ Ebd. S. 322.

²²² Ebd. S. 321.

²²³ Ebd. S. 322.

vorbehalten sind, welche sich im Verhältnis zu der Gesellschaft oder dem Milieu, in denen sie leben, in einem Krisenzustand befinden.“²²⁴ Abweichungsheterotopien sind „Orte, an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht.“²²⁵ Der Unterschied zwischen Krisen- und Abweichungsheterotopie liegt nun einerseits in der Dauer des Aufenthalts, der im einen Fall so lange währt, wie das Individuum zur Bewältigung der Krise braucht und im anderen Fall im Extremfall ein ganzes Leben lang andauern kann; andererseits fällt auch die unterschiedliche Konnotation aus der Sicht der restlichen Gesellschaft auf, wenn Foucault die Krisenheterotopien als „privilegierte, heilige oder verbotene Orte“ beschreibt, die bestimmten Menschen „vorbehalten“ sind, wohingegen in Abweichungsheterotopien die Menschen sehr pragmatisch einfach „untergebracht“ werden. Schließlich suggeriert das Konzept der Krisenheterotopie auch, dass das Aufsuchen einer Krisenheterotopie an bestimmten Punkten im Leben für jeden Menschen einfach dazugehört (ebenso wie die *rites de passage* als notwendiger Teil der Entwicklung gesehen werden können), während der Aufenthalt in einer Abweichungsheterotopie eben genau das darstellt: eine Abweichung von der Norm, die nach Möglichkeit zu verhindern gesucht wird.

Der zweite Grundsatz [...] besagt, dass eine Gesellschaft im Laufe ihrer Geschichte bestehende und auch weiter fortbestehende Heterotopien in ganz anderer Weise funktionieren lassen kann.²²⁶

Dieser Grundsatz erweist sich für die Zwecke dieser Arbeit als weniger relevant, da ich mithilfe des Konzepts der Heterotopie einzelne Räume in einzelnen literarischen Werken und nicht gesellschaftlich institutionalisierte Räume über Epochen der Menschheitsgeschichte hinweg untersuche.

Der dritte Grundsatz lautet:

Heterotopien besitzen die Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen.²²⁷

Als Beispiele nennt Foucault hier das Theater und das Kino sowie den Garten als „geglückte, universalisierende Heterotopie“²²⁸. In Bezug auf die untersuchten lite-

²²⁴ Foucault: Von anderen Räumen. S. 322.

²²⁵ Ebd. S. 322.

²²⁶ Ebd. S. 322.

²²⁷ Ebd. S. 324.

²²⁸ Ebd. S. 324.

rarischen Texte werde ich diese Kategorie so einsetzen, dass ich mich nicht auf real existierende Orte beschränke sondern auch imaginäre Räume, Gedanken- und Erinnerungsräume, die sich mit realen Räumen und miteinander überlagern, mit einbeziehe.

Vierter Grundsatz. Heterotopien stehen meist in Verbindung mit zeitlichen Brüchen, das heißt, sie haben Bezug zu Heterochronien, wie man aus rein symmetrischen Gründen sagen könnte. Eine Heterotopie beginnt erst dann voll zu funktionieren, wenn die Menschen einen absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen haben.²²⁹

In der Analyse wird es hier einerseits darum gehen, wie Zeit von den Figuren wahrgenommen und strukturiert wird, andererseits sind in diesem Zusammenhang auch Erzählzeit, erzählte Zeit und ihr Verhältnis zueinander, also das Erzähltempo zu beachten.

Fünfter Grundsatz. Heterotopien setzen stets ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht. Einen heterotopen Ort betritt man nicht wie eine Mühle. Entweder wird man dazu gezwungen [...], oder man muss Eingangs- und Reinigungsrituale absolvieren.²³⁰

Diese Abschließung muss aber nicht immer offensichtlich sein:

Andere Heterotopien wirken dagegen vollkommen offen, sind aber in Wirklichkeit auf seltsame Weise verschlossen. Jeder hat Zutritt zu diesen heterotopen Orten, aber das ist letztlich nur eine Illusion. Man glaubt, den Ort zu betreten, und ist gerade deshalb schon ausgeschlossen.²³¹

Es stellt sich also für die zu untersuchenden Handlungsräume die Frage, inwiefern sie über so ein offensichtliches oder verstecktes System der Öffnung und Abschließung verfügen, wie dieses gestaltet ist und was die Gestaltung dieses Systems über die Heterotopie selbst und ihre Bedeutung für die Figuren aussagt.

Das letzte Merkmal der Heterotopien schließlich liegt darin, dass sie gegenüber dem übrigen Raum eine Funktion ausüben, die sich zwischen zwei extremen Polen bewegt. Entweder sollen sie einen illusionären Raum schaffen, der den ganzen realen Raum und alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt. [...] Oder sie schaffen einen anderen Raum, einen anderen realen Raum, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkomme-

²²⁹ Foucault: Von anderen Räumen. S. 324.

²³⁰ Ebd. S. 325.

²³¹ Ebd. S. 326.

ne Ordnung aufweist. Das wäre dann keine illusorische, sondern eine kompensatorische Heterotopie[.]²³²

In Bezug auf die untersuchten Räume heißt das wiederum, dass festgestellt werden kann, dass alle von mir als Heterotopien bezeichneten Räume in den Werken für die Figuren zumindest tendenziell Züge einer entweder kompensatorischen oder illusionären Funktion aufweisen.

Zusammengefasst sind die Kriterien, nach denen festzustellen ist, ob es sich bei einem Ort um eine Heterotopie handelt, also folgende: Krisenheterotopie oder Abweichungsheterotopie, mehrere Orte an einem Ort, Heterochronie, System der Öffnung und Abschließung, illusionäre oder kompensatorische Heterotopie.

Wie bereits mehrfach angedeutet, lässt sich ein sehr klarer Zusammenhang zwischen dem Konzept der Heterotopie, besonders der Form der Krisenheterotopie, und dem der *rites de passage* erkennen. Foucaults Definition von Krisenheterotopie ist im Prinzip eine Beschreibung des Raumes, in dem sich die mittlere Phase eines *rite de passage* abspielt. Da ebenfalls bereits dargelegt wurde, dass Hochgatterers ProtagonistInnen sich überwiegend in Übergangssituationen des Lebens befinden und Variationen eines *rite de passage* durchleben, wird auch die Omnipräsenz der Heterotopien in seinem Werk einleuchtender. Dieser Zusammenhang soll in den folgenden Unterkapiteln näher beschrieben und nachgewiesen werden.

Als letztes möchte ich nun kurz auf die Frage eingehen, inwiefern das Element Wasser und seine facettenreiche Symbolkraft in besonderer Verbindung zum Konzept der Heterotopie in Bezug auf reale und literarische Orte steht. Tatsächlich ist es nämlich so, dass einige der im ersten Kapitel untersuchten Bedeutungseigenschaften des Symbols Wasser es besonders geeignet zur Konstitution heterotoper Räume machen.

Eine Schlüsselfunktion in diesem Zusammenhang ist die Reinigungsfunktion des Wassers, die in Reinigungsritualen zum Tragen kommt, die als Bestandteil der *rites de passage* vor dem Betreten bzw. nach dem Verlassen der Heterotopie

²³² Foucault: Von anderen Räumen. S. 326.

durchgeführt werden und somit häufig einen Teil des Systems der Öffnung und Abschließung bilden.

Des Weiteren ist auf die Grenzfunktion von Wasser, insbesondere von Fließgewässern, hinzuweisen. Da es sich bei Heterotopien immer um abgeschlossene Räume handelt, tritt das Wasser oft als Grenze auf, zumal es sich um eine semi-permeable Grenze handelt. Daher ist es besonders geeignet, das für die Heterotopie charakteristische System der gleichzeitigen Öffnung und Abschließung zu konstituieren.

Schließlich ist noch kurz auf die Spiegelfunktion des Wassers einzugehen, da Foucault selbst den Spiegel quasi als Prototyp der Heterotopie beschreibt:

Durch den Spiegel entdecke ich, dass ich nicht an dem Ort bin, an dem ich bin, da ich mich dort drüben sehe. Durch diesen Blick, der gleichsam tief aus dem virtuellen Raum hinter dem Spiegel zu mir dringt, kehre ich zu mir selbst zurück, richte meinen Blick wieder auf mich selbst und sehe mich nun wieder dort, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als Heterotopie, weil er den Ort, an dem ich bin, während ich mich im Spiegel betrachte, absolut real in Verbindung mit dem gesamten umgebenden Raum und zugleich absolut unreal wiedergibt, weil dieser Ort nur über den virtuellen Punkt jenseits des Spiegels wahrgenommen werden kann.²³³

Verwandt mit der Spiegelfunktion ist ja auch der Glaube, im Wasser bzw. unter Wasser in eine andere Welt schauen zu können, eine Geisterwelt oder eine Welt, die unserer so ähnlich und doch ganz anders ist. Diese Welten könnten, wie der Spiegel selbst, als Schnittpunkt von Utopie und Heterotopie verstanden werden.

2.2 Krisenheterotopie oder Abweichungsheterotopie

Für die Konstitution dieses Merkmals kann die Wassermotivik keine raumkonstituierende Rolle spielen, da es sich hierbei nicht um ein Merkmal des Raumes selbst handelt sondern vielmehr um eine Frage des Seelenzustandes der sich in diesem Raum befindlichen Personen. Dennoch sei hier kurz auf einige Hauptaspekte in Bezug auf dieses Kriterium verwiesen.

Zum ersten ist darauf hinzuweisen, dass, wie bereits angeklungen ist, die Figuren in Hochgatterers Werken sich mehrheitlich in akuten Krisen- und Umbruchspha-

²³³ Foucault: Von anderen Räumen. S. 321.

sen des Lebens befinden. Entsprechend ist es nicht weiter verwunderlich, dass es sich bei den Heterotopien in seinen Werken mehrheitlich um Krisenheterotopien und nicht um Abweichungsheterotopien handelt. Es gibt von den näher untersuchten Heterotopien tatsächlich keine einzige, die ausschließlich als Abweichungsheterotopie klassifizierbar wäre, es finden sich allerdings mehrere Beispiele für Heterotopien, die Züge beider Typen tragen oder für verschiedene Figuren verschiedene Funktionen erfüllen. Dabei ist jedoch darauf hinzuweisen, dass die Funktion für die im Mittelpunkt des jeweiligen Werks stehenden Figuren mit einer bedingten Ausnahme von Valentina in *Über Raben* ausschließlich die der Krisenheterotopie ist:

Die psychiatrische Anstalt in *Der Aufenthalt* sowie das Krankenhaus in *Die Süße des Lebens* und *Das Matratzenhaus* sind für einen Großteil der PatientInnen Krisenheterotopien, in denen ein akut krisenhafter Zustand bewältigt wird und die entsprechend nach einer begrenzten Aufenthaltszeit wieder verlassen werden. Im Gegensatz dazu finden sich aber in beiden Fällen auch PatientInnen mit einer chronischen Erkrankung, für die das Krankenhaus eine Abweichungsheterotopie und damit einen permanenten Aufenthaltsort darstellt. Ein Beispiel dafür wäre der Patient Neumayer, der nicht müde wird zu betonen, dass er bereits „fünfeinhalb Jahre im Haus“²³⁴ sei und auch keine reale Chance hat, die Anstalt wieder zu verlassen. In der Anstalt in *Der Aufenthalt* besteht jedoch eine räumliche Trennung zwischen den akuten und den chronischen Fällen, die eine Vermischung der Krisen- und Abweichungsheterotopie nur beschränkt erlaubt. Dem hoffnungslosen chronischen Fall Neumayer wird dabei der Protagonist gegenüber gestellt, für den der Aufenthalt in der Psychiatrie ein Initiationsgeschehen darstellt.²³⁵

Eine vergleichbare Situation findet sich auch in *Wildwasser*: Der Kaplan und seine Mutter sind durch Gertrauds Selbstmord noch immer schwer traumatisiert, Judith ist aufgrund ihres Autismus „anders“. Für sie stellt das Pfarrhäuschen eine Abweichungsheterotopie dar. Jakob jedoch dient diese Abweichungsheterotopie als Zufluchtsort in der Krise, der ihm die Möglichkeit zur Verarbeitung seiner Trauer nach

²³⁴ Hochgatterer: *Der Aufenthalt*. z.B. S. 86.

²³⁵ zur Psychotherapie als Initiationsersatz vgl. Freese, Peter: *Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman. Mit einer exemplarischen Analyse von J.D. Salingers *The Catcher in the Rye**. Neumünster: Karl Wachholz 1971. S. 152.

dem Tod seines Vaters und nach Abschluss der Krisenbewältigung auch zum Austritt aus der Heterotopie gibt.

Aufgrund des Reichtums an Leerstellen und der sich daraus ergebenden verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten des Romans schwierig zu klassifizieren ist die Wohnung, in der Valentina, die jugendliche Protagonistin in *Über Raben*, lebt. Es ist nicht klar, wie lange sie bereits alleine mit ihrem Kater dort lebt, es kann nur vermutet werden, dass es zu Beginn der Romanhandlung zumindest schon einige Zeit ist, da sie in ihren Handlungsabläufen sehr routiniert wirkt und immer wieder betont, dass sie gewisse Dinge „immer“ tut. Der Charakter ihrer Heterotopie ist insgesamt eher der einer Abweichungsheterotopie als der einer Krisenheterotopie, welcher Eindruck vor allem dadurch vermittelt wird, dass sie sich so sehr in ihre Situation eingefunden hat, die Situation so sehr unter Kontrolle zu haben scheint, dass ihr ganzer Habitus nicht auf eine eigentlich krisenhafte Situation schließen lässt, sondern im Gegenteil, als plane sie durchaus, diese Lebensweise dauerhaft beizubehalten. Zieht man jedoch die immer wieder anklingende Interpretationsmöglichkeit in Betracht, dass Valentina ihre Eltern ermordet hat und ihre Leichen in der Wohnung versteckt hält, wird klar, dass es sich sehr wohl um eine äußerst krisenhafte und auch zeitlich begrenzte Situation handelt, da sie die Folgen dieser Tat nicht auf unbegrenzte Zeit geheim halten kann.

Eine weitere Heterotopie, die Züge beider Typen trägt, ist die in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*²³⁶. Einerseits scheint im Leben aller drei Protagonisten zum Zeitpunkt der Handlung eine zumindest latent krisenhafte Phase abzulaufen, die im weiteren Sinne mit dem Phänomen der männlichen Midlife-Crisis in Zusammenhang gebracht werden kann, obwohl über das genaue Alter der Protagonisten keine Informationen gegeben werden. Andererseits suchen die Protagonisten diesen Raum oder andere, vergleichbare Räume über einen längeren Zeitraum immer wieder auf. In Verbindung mit der Wahrnehmung, dass das Fliegenfischen „ein Refugium spezifischer Männlichkeitskonstruktionen“²³⁷ sei, wären die zum Fliegenfischen aufgesuchten Orte Abweichungsheterotopien für diesen Typus von der Norm abweichender Männlichkeit.

²³⁶ Hochgatterer, Paulus: *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*. Wien: Deuticke 2003.

²³⁷ Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. S. 278.

Die Heterotopien in *Über die Chirurgie* und *Caretta caretta* können klar als Krisenheterotopien eingeordnet werden: Für die Kinder in den beiden ersten *Versuchen* ist der Teich ihr Rückzugs- und Fluchtort, an dem sie von den Erwachsenen weitgehend unbehelligt bleiben und nach ihren eigenen Regeln und Vorstellungen handeln können. Dementsprechend finden auch Experimente mit Verbotenem, Verpönten sowie mit Gewalt und Tod in diesem geschützten Raum statt. Experimente dieser Art können als Rituale des Heranwachsens und damit als Krisen gesehen werden, in welchem Fall der Teich als Krisenheterotopie für diese Kinder klassifiziert werden kann.

Alle drei ProtagonistInnen befinden sich in *Caretta caretta* in einer individuellen Krisensituation, das Schiff dient ihnen dabei als geschützter Rückzugsraum für die Bewältigung dieser Krise. Für Kossitzky ist es die letzte große Krise des Daseins, der Übergang vom Leben in den Tod, dem er nicht in einem Krankenhaus, in dem man ihm ohnedies nicht mehr helfen kann, entgegensetzen möchte. Isabella musste „überraschend“ von ihrem Elternhaus in die betreute Wohngemeinschaft übersiedeln, „weil in ihrer Familie etwas passiert ist, das es ihr unmöglich macht, dort zu bleiben“²³⁸. Später wird angedeutet, dass dieses „etwas“ die Tatsache sein könnte, dass ihre Mutter durch ihren Vater absichtlich oder grob fahrlässig umgebracht wurde.²³⁹ Die Schiffsreise ermöglicht ihr Abstand zu den Geschehnissen der Vergangenheit und damit die Möglichkeit zu deren Bewältigung (siehe auch Kapitel 3.1.3). Dominiks Krisensituation ist, ähnlich wie Jakobs in Wildwasser, nicht wie die der beiden anderen durch einen klar identifizierbaren Auslöser gekennzeichnet, doch auch für ihn bietet die Reise die Möglichkeit, zurückliegende Traumata, beispielsweise die Misshandlung durch seinen Stiefvater, aufzuarbeiten.

Was die Krisenheterotopie von der Abweichungsheterotopie unterscheidet ist die Möglichkeit, sie nach erfolgreicher Bewältigung der Krise wieder zu verlassen, welche bei der Abweichungsheterotopie, in der die betroffenen Personen dauerhaft „untergebracht“ sind, eben nicht gegeben ist. Ein Motiv, das in drei Fällen mit dem Austritt aus einer Heterotopie verknüpft ist, ist das des reinigenden Regens, der Assoziationen an ein Taufritual weckt. Genauer wird dieses Motiv in Kapitel 2.5.3 untersucht.

²³⁸ Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 52.

²³⁹ Vgl. ebd. S. 179.

Schließlich ist noch auf eine allgemeine Dichotomie in Bezug auf die in diesen Werken vorhandenen Heterotopien hinzuweisen: Nur drei dieser Heterotopien können tatsächlich als institutionelle, gesellschaftliche Heterotopien im Sinne Foucaults bezeichnet werden: Die beiden Krankenhäuser in *Der Aufenthalt* und *Die Süße des Lebens* bzw. *Das Matratzenhaus*, sowie das Schiff, das Foucault als „Heterotopie *par excellence*“²⁴⁰ bezeichnet, in *Caretta caretta*. Bei den anderen Heterotopien handelt es sich um individuelle Heterotopien, die also in ihren heterotopen Eigenschaften weniger für eine Gesamtgesellschaft relevant sind als vielmehr für bestimmte Individuen. Es handelt sich dabei folglich auch nicht um gesellschaftliche Institutionen, die für mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten Vertraute auf ersten Blick als solche identifizierbar sind, sondern vielmehr um individuelle, nicht gesondert markierte Handlungsräume von subjektiver Bedeutung für einzelne Figuren und Figurengruppen.

2.3 Mehrere Orte an einem Ort

2.3.1 Euklidische Räume und imaginäre Räume

Die wichtigste Weise, wie dieser Grundsatz realisiert wird, hängt mit Hochgatterers bevorzugten Erzählperspektiven zusammen: Alle Werke sind entweder aus der personalen Perspektive oder aus der Ich-Perspektive einer der handelnden Figuren erzählt. Durch diese Perspektiven bedingt hat das Lesepublikum Anteil an den Gedanken der jeweils erzählenden Figur, wodurch automatisch Erinnerungs- und Phantasieräume dieser Figur ebenfalls in der Erzählung präsent und damit mit dem eigentlichen Handlungsraum überlagert sind.

Wesentlich spannender als diese Präsenz anderer Räume im Handlungsraum ist jedoch das Phänomen der in den realen Raum gesetzten Phantasien, das zum Beispiel in *Wildwasser*, *Caretta caretta*, *Über Raben* und *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* vorkommt und dort, wie gleich noch gezeigt wird, in engem Zusammenhang mit dem Element Wasser steht; entsprechende Sequenzen finden sich beispielsweise auch in *Die Süße des Lebens* und *Das Matratzenhaus*,

²⁴⁰ Foucault: Von anderen Räumen. S. 327.

hier jedoch ohne den offensichtlichen Konnex zur Wassermotivik. Dabei werden also durch die ProtagonistInnen Phantasien nahtlos in die sie umgebende Wirklichkeit eingegliedert und damit ein Phantasieraum geschaffen, der mit dem realen Raum deckungsgleich ist. Dadurch wird es leichter möglich, dass die ansonsten klaren Grenzen zwischen dem realen Raum und dem Phantasieraum verschwimmen und undeutlich bis unerkennbar werden. Besonders ausgeprägt scheint dieses Phänomen der verschwimmenden Grenzen zu sein, sobald Wasser ins Spiel kommt. Auf sprachlicher Ebene wird dieses Verschwimmen der Grenzen dadurch ausgedrückt, dass Phantasien in diesen Fällen nicht sprachlich markiert werden, sondern auf dieselbe Weise (z.B. Verwendung des Indikativs) geschildert werden wie die Wirklichkeit. Dieses Phänomen wird in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* durch die Ausführungen des Iren thematisiert, die sich nicht nur für dieses Werk als programmatisch erweisen:

„Wahr oder nicht wahr ist vollkommen wurscht. Außerdem muss man dieses ‚könnte, würde, wäre‘ weglassen“, sagt er, „eine Vorstellung ist eine ziemlich indikativische Angelegenheit.“ [...] „Eine Vorstellung besitzt einen höheren Realitätsgehalt als das bloße Durchspielen von Möglichkeiten.“²⁴¹

Wie bereits oben angedeutet kann das Verschwimmen dieser beiden einander überlagernden Ebenen in allen vier aufgelisteten Werken mit dem Erscheinen eines Wassermotivs in Verbindung gebracht werden: In *Wildwasser* konsumiert Jakob die „Spezialmischung“ an einem für ihn auch als Erinnerungsort bedeutsamen Gewässer sitzend.²⁴² Die Wirkung der Drogen setzt fast unmittelbar ein und schließt komplexe, realistische Halluzinationen mit ein. Da Jakob seinen Weg weiter fortsetzt, bewegt er sich somit durch die reale Welt, die er jedoch um seine Wahnbilder angereichert wahrnimmt. Dadurch verliert er auch zunehmend die Orientierung in der realen Welt. Bedingt durch den Grund seiner Reise sind Wasserbilder in seinen Halluzinationen ebenfalls häufig vertreten, zum Beispiel, wenn er gemeinsam mit seinem Vater eine gefährliche Verfolgungsjagd auf dem Wildwasser bestreitet und von diesem im letzten Moment vor dem sicheren Tod gerettet wird.²⁴³

²⁴¹ Hochgatterer: *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*. S. 31.

²⁴² Vgl. Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 78-79.

²⁴³ Vgl. ebd. S. 81-82.

Dreimal setzt Dominik in *Caretta caretta* während der Schiffsreise seine Phantasien in den Raum, wobei sich die Phantasieebene von der Handlungsebene durch einen Tempuswechsel, vom Präteritum ins Präsens, abhebt: Zum ersten Mal auf dem Ausflug zur Schlucht von Saklikent²⁴⁴, zum zweiten Mal als er nach der Bergung des Schildkrötenpanzers den toten Kossitzky findet, sich neben ihn setzt und sich in Gedanken in die Unterwasserwelt flüchtet und eine Begegnung mit der *Caretta caretta* imaginiert²⁴⁵ und schließlich als er aufs Boot zurückkehrt, um die notwendigen Utensilien für Kossitzkys Begräbnis zu holen und sich, wohl auf der Suche nach einem Ausweg aus dieser ausweglosen Situation, vorstellt, wie er die gesamte Mannschaft des Schiffes mit dem von Isabella mitgenommenen Baseballschläger erschlägt.²⁴⁶ Bei den letzten beiden Episoden fällt außerdem auf, dass im einen Fall zu Beginn der Schilderung und im zweiten Fall, wo die Schilderung ja deutlich kürzer ausfällt, für die gesamte Schilderung, eine Infinitivkonstruktion gewählt wird, die die Nennung der handelnden Person und damit des Ich auspart:

Das Buch herbeidenken, die richtige Seite aufschlagen, eintauchen und den Bogen der Bucht ausschwimmen, zurück zu jener Höhle. Absteigen zur Stelle, an der sich der Panzer befunden hat.²⁴⁷

Erst an dieser Stelle ist er so weit in der Sicherheit der Phantasiewelt angelangt, dass er es riskieren kann, aus der Ich-Perspektive weiterzuschreiben.²⁴⁸

In Zusammenhang mit der psychohygienischen Funktion der Schildkröte, die in Kapitel 3.2.2 noch näher ausgeführt wird, ist noch zu erwähnen, dass die Unterwasserwelt nicht nur ein realer und mentaler Zufluchtsort für Dominik ist, er entwirft an einer Stelle auch eine typische Unterwasserutopie, wie sie in der Geschichte der Weltliteratur häufig vorkommt. Eine Art Gegenwelt unter Wasser, die ganz anders ist als die über Wasser und doch in wichtigen Punkten ganz ähnlich oder diametral entgegengesetzt (siehe Kapitel 1.4.4):

Später schwamm ich noch ein paar Runden im Finstern. Es war keinerlei Bewegung im Wasser, alles glatt und ruhig. Ich stellte mir vor, einzuschlafen, nach unten zu sinken und in einer völlig anderen Welt wieder zu mir zu kommen. Zum Beispiel in einer, in der Wasserschildkröten die höchstentwi-

²⁴⁴ Vgl. Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 185-186.

²⁴⁵ Vgl. ebd. S. 215-216.

²⁴⁶ Vgl. ebd. S. 216.

²⁴⁷ Ebd. S. 215.

²⁴⁸ Vgl. ebd. S. 215-216.

ckelten Lebewesen sind und Menschen mit Baseballkeulen und Trommelrevolvern ihre Leibwächter.²⁴⁹

Aber auch Kossitzky projiziert ein Bild einer Wunschphantasie, von der er genau weiß, dass sie unerfüllbar ist, auf die spiegelnde Wasserfläche, wenn er sagt:

„Irgendwann werden wir wieder hier stehen“, sagte Kossitzky, „wir beide, gerade so wie jetzt, eng umschlungen und bis zum Bauch im Wasser, und dann werden wir sagen: Genau wie damals.“²⁵⁰

Dabei findet sich hier wieder das Motiv der indikativischen Vorstellung, das in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* so eine große Rolle spielt, da Kossitzky seine Vorstellung nicht durch die Verwendung des Konjunktivs von der Wirklichkeit abhebt. So bietet diese Vorstellung ihm für einen kurzen Moment die Möglichkeit, seinem Schicksal zu entinnen.

In Professor Schneiders Erzählstrang in *Über Raben* dient die verschneite weiße Landschaft als überdimensionale leere Leinwand, auf die der Protagonist seine Phantasien, Wünsche und Ängste projiziert. Dabei lassen sich folgende Themenbereiche erkennen: Einerseits beschäftigen ihn konkreten Projektionen seiner Paranoia, im Rahmen derer er sich ganz genau und detailliert vorstellt, wo seine VerfolgerInnen sich gerade befinden und was sie gerade tun.²⁵¹ Es finden sich Details, die er aus der genauen Beobachtung dieser Personen im Alltag in seine Phantasien einflacht und sie damit realistischer wirken lässt, beispielsweise Kleidungs- und Schmuckstücke, Angewohnheiten und Ticks. Die sehr anschauliche Schilderung dieser Passagen weckt Assoziationen an übersinnliche Fähigkeiten, zu sehen, was andere Menschen an anderen Orten gerade tun, was auf die Verbindung des Wassers zur Wahrsagerei anspielt.

Den nächsten Block bilden die Phantasien, die er in seine unmittelbare Umgebung setzt. Meist sind diese Phantasien durch die Floskel „er stellte sich vor“ deutlich von der eigentlichen Handlung abgegrenzt und sind ihm klar als Phantasien bewusst, es findet keine Verwischung der Grenzen zur Realität statt. Die Formulie-

²⁴⁹ Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 179.

²⁵⁰ Ebd. S. 159.

²⁵¹ Vgl. Hochgatterer: *Über Raben*. S. 14; 21; 52; 66-67; 103; 109-110; 116; 157; 200; 204-205; 210; 231; 233.

rung „er stellte sich vor“ betont auch noch einmal die Tatsache, dass tatsächlich er der Urheber dieser Phantasien ist und sie ihm nicht etwa scheinbar von außerhalb „in den Sinn kommen“ oder „erscheinen“. Zum überwiegenden Teilen handelt es sich bei diesen Phantasien um Tötungsphantasien in Bezug auf seine VerfolgerInnen.²⁵² Im Gegensatz zu diesen bewussten Akten der Vorstellung beginnt dem Protagonisten gegen Ende des Romans, durch die Verletzung an der rechten Hand und die in großer Menge eingenommenen Medikamente, die Kontrolle über seine Vorstellungskraft zu entgleiten, Phantasien, Erinnerungen und Gegenwart werden amorph und sind nicht mehr von ihm steuerbar, er stellt sich nicht mehr aktiv etwas vor oder erinnert sich aktiv an etwas, sondern die „[d]ie Figuren tanz[en] wirr vor seinem Kopf herum.“²⁵³

Die dritte und mit Abstand umfangreichste Gruppe ist schließlich die der Erinnerungen, die beispielsweise durch die Betrachtung einer Landschaft, einer gewissen Geländebeschaffenheit oder eines Ausrüstungsgegenstandes ausgelöst werden. In dieser Hinsicht gibt es einen signifikanten Unterschied zur Gedankenwelt des Mädchens: Während Schneiders Gedankenwelt also primär von Erinnerungen an Vergangenes beherrscht zu sein scheint, finden sich im *stream of consciousness* des Mädchens frappierend wenige Erinnerungen an Früheres, es ist als würde sie zumindest heftig versuchen, ausschließlich in der Gegenwart zu leben und alles Vergangene, sowie jegliche Zukunftsperspektive streng zu vermeiden. Die Erinnerungspassagen des Lehrers sind wie auch die Phantasiepassagen klar von der Handlungsebene unterscheidbar, was einerseits durch die Verwendung des Plusquamperfekts und andererseits durch eindeutige Formulierungen wie „er dachte an“, „es fiel ihm ein“, „er erinnerte sich an“ gewährleistet ist. Gegenstand dieser Erinnerungssequenzen sind einerseits KollegInnen aus der Schule, die er jetzt als seine VerfolgerInnen wahrnimmt, und der gemeinsame Schulalltag,²⁵⁴ sowie Valentina, die für ihn unter all seinen SchülerInnen eine herausragende Rolle eingenommen zu haben scheint, die er aber kein einziges Mal beim Namen nennt sondern immer nur als „das Mädchen“ bezeichnet,²⁵⁵ andererseits seine geschiedene Frau Elvira²⁵⁶ und ihr gemeinsamer Sohn Max²⁵⁷.

²⁵² Vgl. Hochgatterer: Über Raben. S. 17; 57-58; 58-59; 109.

²⁵³ Ebd. S. 233.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S. 15; 53-54; 59-60; 106-107; 113; 164.

²⁵⁵ Vgl. ebd. S. 15; 18; 60; 69; 158; 164; 204; 211; 232; 233; 234.

²⁵⁶ Vgl. ebd. S. 13; 19; 21; 52-53; 66; 68; 111-112; 114; 161; 164; 202; 204; 206; 208; 210-211.

In *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* wird im zweiten Kapitel die Figur der Kellnerin an der Raststätte eingeführt,²⁵⁸ die in weiterer Folge, stets nur als „das Mädchen“ bezeichnet, den Protagonisten auf der Phantasieebene durch den Rest der Erzählung begleiten wird. Es offenbart sich ein entscheidender Unterschied zwischen den diesbezüglichen Phantasien des Ich-Erzählers vor und nach dem Eintritt in die Heterotopie: Während der Phantasieraum vor dem Eintritt in die Heterotopie überwiegend ein anderer ist als der momentane Handlungsraum,²⁵⁹ projiziert er ab dem Moment, in dem er in den Fluss hineingeht und sich damit nicht nur im Wasserraum, sondern im Wasser selbst befindet, das Mädchen direkt in den ihn umgebenden Raum. In seiner Wahrnehmung und Schilderung ist es genauso real und präsent wie Julian und der Ire: „Julian ist gut hundert Meter vor mir und schreitet kräftig aus. Das Mädchen streift in weiten Mäandern durchs Kraut.“²⁶⁰

In Bezug auf die Imaginationsebene ist neben den Mädchenphantasien noch die Darstellung der Ereignisse um Julians Unfall von Relevanz. Hier kommt es ebenfalls zu einer Vermischung der realen mit der imaginären Ebene. Der große Unterschied zu den Phantasien um das Mädchen liegt jedoch darin, dass die Mädchenphantasien stets einwandfrei als solche identifizierbar sind, weil eine Figur anwesend ist, die real nicht anwesend ist. Bei Julian fällt dieser Indikator jedoch weg, da nur die drei Männer involviert sind, also Figuren, die auch real anwesend sind. Dadurch wird es besonders schwierig bis unmöglich, zwischen den beiden Ebenen zu unterscheiden.

Bereits der Auslöser der Entwicklungen, die schließlich zu Julians Unfall und in weiterer Folge zu einer Spaltung der Wahrnehmung des Ich-Erzählers führen, liegt im Aufeinandertreffen unterschiedlicher Realitäten, da der Ire und Julian gegensätzliche Ansichten zur Frage haben, ob gefangene Fische getötet oder freigelassen werden sollten (siehe auch Kapitel 2.3.2 und 3.2.5). Ähnlich wie in Kapitel vier der Moment, in dem der Ich-Erzähler selbst ins Wasser hineingeht, einen Schlüs-

²⁵⁷ Vgl. ebd. S. 15; 18; 65; 114; 151-152; 164.

²⁵⁸ Vgl. Hochgatterer: *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*. S. 29.

²⁵⁹ Vgl. ebd. z.B. S. 30; 32; 50-51.

²⁶⁰ Ebd. S. 68-69.

selmoment in Bezug auf seine projektive Wahrnehmung darstellt,²⁶¹ verändert sich auch bei der Schilderung der Ereignisse unmittelbar nach Julians Unfall die Wahrnehmung des Ich-Erzählers in dem Moment, in dem Julian, der zuvor am Ufer gesessen ist, aus nicht näher erläuterten Gründen ins Wasser geht.²⁶² Das ist der Moment, in dem die imaginative und die reale Ebene beginnen, einander zu überlagern.

Es folgt eine Sequenz mit eindeutigen lexikalischen Hinweisen auf die imaginative Natur des Geschilderten:

*Ich stelle mir vor, wie er sagt: „Ich habe meine Angel vergessen“, oder: „Könntest du mir bitte den Fisch bringen“ und wie er in Wahrheit kaum noch etwas sieht und eine Angel gar nicht mehr halten kann. Ich sehe ihn unter der Felswand stehen und in den Nischen darüber lauter Marienfiguren [...], und ich sehe, wie diese Figuren sich plötzlich vorwärts in den Fluss stürzen [...].*²⁶³

Darauf folgt eine indikativische Schilderung von zunächst im Vergleich zu aus Felsnischen stürzenden Madonnenstatuen plausibleren Ereignissen, in der jegliche Verweise auf die imaginative Ebene ausgespart werden:

In diesem Moment zieht es Julian die Beine weg. Er kippt nach hinten, schlägt mit den Armen kurz um sich und verschwindet unter Wasser. Ich finde ihn nur fünfzehn Meter flussabwärts am Rand der Hauptrinne.²⁶⁴

Erst die Art und Weise, wie der Ich-Erzähler mit dem unter Wasser an einem Felsblock festhängenden verunglückten Freund umgeht, lässt erste Rückschlüsse darauf zu, dass es sich bei dieser Sequenz doch wieder um eine der indikativischen Phantasien des Ich-Erzählers handelt. Denn anstatt den Verunglückten zu bergen, betrachtet er ihn neugierig, holt sein Angelzeug vom Ufer, nimmt Julians Fliegenflosse aus dessen Jacke und wirft Julians eigene Fliege über ihm aus, bis der Haken anzunehmender Weise irgendwo an Julians Körper hängen bleibt, dann wendet er ihm den Rücken zu und geht.²⁶⁵

Als er zum Iren zurückkehrt, werden wieder zwei Realitätsebenen sichtbar, denn auf die Frage des Iren, wo Julian sei, erwidert der Ich-Erzähler nicht etwa „Er liegt fünfzehn Meter flussabwärts im Wasser“, sondern „Ich glaube, er ist zum Auto ge-

²⁶¹ Vgl. Hochgatterer: Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen. S. 68-69.

²⁶² Vgl. ebd. S. 97.

²⁶³ Ebd. S. 98. [Hervorhebungen SSR]

²⁶⁴ Ebd. S. 98.

²⁶⁵ Vgl. ebd. S. 98-101.

gangen [...], er hat sich nicht wohl gefühlt.“²⁶⁶ Damit schließt er unmittelbar an den Rat an, den er Julian gegeben hat, bevor dieser ins Wasser gegangen ist,²⁶⁷ und setzt damit eine Klammer, die alles, was dazwischen passiert ist, als Phantasie kennzeichnet.

Auf der letzten Seite der Erzählung werden schließlich beide Ebenen noch einmal zusammen geführt und die Tatsache, dass unterschiedliche Realitäten gleichberechtigt nebeneinander existieren und die imaginative Ebene eigentlich nicht weniger real ist als die reale, in einem einzigen Satz veranschaulicht:

„Ja, manchmal passieren eigenartige Dinge.“ Julian sagt das und mir fällt ein, dass ich ihn nach dem Anblick der Flugschnur von unten fragen muss.²⁶⁸

Auch in *Der Aufenthalt* dient der Kontakt mit dem Element Wasser als Markierung eines Wendepunktes, hier geht es allerdings nicht um eine Überlagerung von realem Raum und Phantasieraum am selben Ort sondern um das gezielte Aufsuchen eines imaginären Raumes:

Der Ich-Erzähler tritt im Laufe der Erzählung mehrfach im Rahmen von Meditationssitzungen in Kontakt mit seinen Geistern, dabei geht es immer um Klettertouren, die er in der Vergangenheit unternommen hat.²⁶⁹ Es handelt sich in allen Fällen um extreme und anspruchsvolle Touren, die er alleine unternimmt. Die Schilderungen der Touren sind ausnahmslos im Präsens Indikativ gehalten, wie auch der Rest der Erzählung. In diesen Momenten erinnert er sich nicht nur einfach an die Klettertour, sondern er durchlebt sie regelrecht ein zweites Mal, sie ist für ihn realer als sein Aufenthalt in der Anstalt.

Um in diesen tranceartigen Zustand zu gelangen, muss Graf über etwas Blaues meditieren. Vor dem Eintritt in die Anstalt wird diese Funktion von blauen Kerzen²⁷⁰ erfüllt, die er in der Anstalt zunächst durch ein blaues Medikamentenschächtelchen zu ersetzen versucht,²⁷¹ danach durch eine blaue Tasse,²⁷² deren

²⁶⁶ Hochgatterer: Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen. S. 102.

²⁶⁷ Vgl. ebd. S. 97.

²⁶⁸ Ebd. S. 112.

²⁶⁹ Vgl. Hochgatterer: Der Aufenthalt. z.B. S. 39; 49; 56.

²⁷⁰ Vgl. ebd. S. 6.

²⁷¹ Vgl. ebd. S. 38.

²⁷² Vgl. ebd. S. 49.

Diebstahl aus der Teeküche ihm die Verlegung auf die Station für geistig abnorme Rechtsbrecher einbringt,²⁷³ und zuletzt durch die grünen Fliesen mit Blaustich, die er auf der Toilette dieser Abteilung findet.²⁷⁴ Das Element Feuer, das zu Beginn in Gestalt der Kerzenflamme für die Meditation notwendig war, wird hier vom Element Wasser abgelöst. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang darauf, dass das Wasser, wie in Kapitel 1.4.3 bereits erwähnt, häufig an Übergängen in Gegen- und Geisterwelten auftritt bzw. mit ihnen in Zusammenhang steht. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass auch Martin Grafs Suche nach einem geeigneten Meditationsort ihn letzten Endes in diesen Nassraum führt.

Auch die Visionen, die Martin Graf in diesem Toilettenraum hat, unterscheiden sich maßgeblich von denen, die er zuvor hatte. Während er zuvor immer unterschiedliche Klettertouren durchlebt hat, drehen sich nun drei aufeinanderfolgende Visionen um ein und dieselbe Tour, wobei die Erinnerungen jedes Mal wortgleich wiederholt aber zusätzlich um entscheidende Details bereichert werden.²⁷⁵ Im Zuge dieser Klettertour hat Martin Graf sich einen Oberschenkelbruch und eine Gehirnerschütterung zugezogen und die Aufgabe dieser geistigen Wiederholungen ist es, die Erinnerungen, die ihm durch seine Gehirnerschütterung und die daraus resultierende Bewusstlosigkeit verloren gegangen sind und nur noch im Unbewussten vorhanden sind, zu rekonstruieren und dem Bewusstsein wieder zugänglich zu machen. Es scheint nicht ganz zufällig, dass diese erfolgreiche Rekonstruktion unbewusster Inhalte dem Ich-Erzähler erst an diesem Punkt der Geschichte und in diesem Raum gelingt: Er ist bis in den innersten Kern der Heterotopie vorgedrungen, das erlaubt ihm auch, bis in den innersten Kern seiner selbst vorzudringen, und er befindet sich in einem Raum, der vom Wasser, dem Element des Unbewussten, bestimmt und beherrscht wird.

Die Lösung des Rätsels ist ein entscheidender Wendepunkt der Erzählung, denn die Reintegration der bisher unbewussten Inhalte ins Bewusstsein bewirkt eine Wandlung des Protagonisten, die auch dadurch erkennbar gemacht wird, dass der Mitpatient Albert, der alle Leute ohrfeigt, die er nicht kennt, den Protagonisten, nachdem dieser ein Bad genommen hat, nicht gleich erkennt und daher ohr-

²⁷³ Vgl. Hochgatterer: Der Aufenthalt. S. 63.

²⁷⁴ Vgl. ebd. S. 67.

²⁷⁵ Vgl. ebd. S. 67; S. 71; S. 76.

feigt.²⁷⁶ Das Waschen der Haare und das danach veränderte Aussehen erfüllen hier ganz klar die Funktion einer rituellen Reinigung nach dem Abstieg in das eigene Unbewusste, die das Ende des Meditationsrituals und die symbolische Neugeburt des Protagonisten repräsentiert. Es ergibt sich also auch logisch, dass Martin Graf ebenfalls in Folge dieser abgeschlossenen Wandlung endlich die „schwer erreichbare Kostbarkeit“ erhält, von der er bereits im einleitenden Kapitel behauptet, sie hätte ihn „[g]erettet“²⁷⁷: das alte Kochbuch. Dieses tritt schließlich auch insofern an die Stelle der Meditation, als er sich weiterhin regelmäßig auf die Toilette zurückzieht, jedoch nicht mehr zum Meditieren sondern um in seinem Kochbuch zu lesen.²⁷⁸

Eine andere Art in den Handlungsräumen präsenter imaginärer Räume sind jene, die sich durch Träume der ProtagonistInnen eröffnen. Exemplarisch hervorzuheben sind dabei jene von Dominik in *Caretta caretta*, in denen Wasserbilder aus naheliegenden Gründen sehr präsent sind. Noch bevor das Schiff ablegt, träumt Dominik einen Traum, in dem unter anderem Philipp mit dem Feuermal vorkommt, der eine Angel ins Wasser hält und „sagt, es ist noch nicht an der Zeit, den Fisch herauszuziehen“²⁷⁹. In der tiefenpsychologischen Traumdeutung herrscht allgemeiner Konsens darüber, dass das Wasser häufig das Unbewusste symbolisiert und Fische dementsprechend Inhalte des Unbewussten. Einen Fisch zu angeln bedeutet folgerichtig, einen Inhalt des Unbewussten ins Bewusstsein heraufzuholen (siehe Kapitel 1.2.1). Auf diese Traumsequenz wird später im Roman rekurriert, als Dominik und Kossitzky mit dem Kapitän gemeinsam nach Sonnenuntergang in einem kleinen Boot zum Angeln hinausfahren. Es ist bei diesem Ausflug, an der letzten Station vor der Bucht, die sich als Endstation für Kossitzky herausstellen wird, dass Dominik Kossitzky über die genauen Todesumstände seines Stiefvaters befragt.²⁸⁰ In der Symbolik des Traumes ist es nun Zeit, den Fisch herauszuziehen, da es die letzte Möglichkeit ist, bevor Kossitzky für immer im Meer des Unbewussten verschwindet.

²⁷⁶ Vgl. Hochgatterer: Der Aufenthalt. S. 77.

²⁷⁷ Ebd. S. 5.

²⁷⁸ Vgl. ebd. S. 80; 82; 84; 90.

²⁷⁹ Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 154.

²⁸⁰ Vgl. ebd. S. 201-205.

Diese Szene stellt außerdem für sich genommen auch eine sehr interessante Variation des Prinzips „mehrere Orte an einem Ort“ dar: Dadurch, dass der Kapitän kein Deutsch spricht und Dominik und Kossitzky sich ruhig und unaufgeregt unterhalten, hat er nicht die geringste Ahnung, worüber hier unmittelbar neben ihm gesprochen wird. Während es für den Kapitän ein harmloser, ganz normaler Fischausflug mit Touristen ist und er sich auch dementsprechend verhält, und beispielsweise immer wieder das scheinbar belanglose Gespräch unterbricht, ist es für Dominik und Kossitzky eine Situation von größter Wichtigkeit.

Eine ganz andere Weise, einen anderen Raum, in diesem Fall einen Erinnerungsraum, im Handlungsraum präsent zu halten, findet sich in *Wildwasser*, wo der Todeswasserraum der Schwester des Kaplans im Haushalt der Tauschers allgegenwärtig ist: Die Traumatisierung des Kaplans und seiner Mutter durch den Selbstmord der Schwester bzw. Tochter ist evident und äußert sich, wie in Kapitel 3.1.2 noch gezeigt wird, unter anderem darin, dass die beiden eben nicht über die traumatisierenden Ereignisse sprechen. Judith aber in ihrer Funktion als „kindliche Cassandra“²⁸¹ spiegelt, durch ihre Beeinträchtigung wohl nicht im Stande, die Situation kognitiv zu begreifen, umso direkter den emotionalen Ausnahmezustand, in dem sich ihre beiden Bezugspersonen befinden, wider und verleiht ihm in der beständig wiederholten Warnung „Geh nicht zu nah ans Wasser, da kannst du ertrinken!“ Ausdruck.

2.3.2 Unterschiedliche Realitäten und Wahrnehmungen von Realität

Eine andere Ebene, auf der der Grundsatz „mehrere Orte an einem Ort“ umgesetzt wird, ist das Spiel mit der Frage nach der Konstruiertheit von Realität, oder, wie Lars Brandt es im Klappentext zu *Die Süße des Lebens* formuliert: „Hinter der Kriminalhandlung geht es ein neues Mal um die beunruhigende Frage, wie viel Wirklichkeit wir teilen.“

²⁸¹ Lexe: Down to the River. S. 8.

Das spielt sich im Wesentlichen auf drei Ebenen ab: Erstens dadurch, dass unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten eröffnet werden, die gleichberechtigt nebeneinander stehen, ohne dass eine von ihnen schließlich als die richtige aufgedeckt wird. Stellvertretend sei hier die Situation in *Über Raben* genannt: Es wird die Möglichkeit angedeutet, dass Valentina die Leichen ihrer Eltern in ihrer Wohnung versteckt hält und die Verfolgung des Lehrers Schneider durch seine KollegInnen kann entweder real sein oder das Produkt einer Paranoia. Da diese Ebene jedoch nicht unmittelbar mit der Wassermotivik zu tun hat, wird hier nicht näher darauf eingegangen.

Die zweite Ebene, die Überschneidungen mit den in Kapitel 2.3.1 geschilderten Phänomenen aufweist, bezieht sich darauf, wie Realität von unterschiedlichen Figuren tatsächlich unterschiedlich wahrgenommen wird. Ein plakatives Beispiel für extreme Ausprägungen dieses Phänomens sind die PatientInnen, die Horn im Laufe der beiden Romane *Die Süße des Lebens* und *Das Matratzenhaus* behandelt und deren Erkrankungen nahezu ausschließlich auf einem verschobenen Bild der Realität beruhen: Caroline Weber, die unter einer Wochenbettpsychose leidet, in deren Rahmen sie glaubt, ihr Neugeborenes wäre der Teufel und sich dementsprechend vor ihm ängstigt;²⁸² Norbert Schmidinger, der seine Frau und seine Töchter körperlich misshandelt, jedoch meint, es wäre nicht seine Schuld sondern ihre, da sie ihn provozieren und er nicht anders kann;²⁸³ ein junger Alkoholiker, der aufgrund von Alkoholentzug kurzfristig unter visuellen Halluzinationen leidet;²⁸⁴ Benedikt Ley, der unter drogeninduzierten Halluzinationen leidet;²⁸⁵ ein Alzheimer-Patient, der fremde Menschen in seinem Garten sieht;²⁸⁶ Stefan Reisinger, der Stimmen hört, auf deren Anordnung hin er handelt;²⁸⁷ Liu Pjong, die versucht, Caroline Webers Baby an sich zu reißen, weil sie glaubt, es wäre ihr eigenes;²⁸⁸ Marcus Langler, der versucht hat sich umzubringen und dessen Mutter in höchstem Maße unfähig ist, die Ernsthaftigkeit der Situation zu begreifen²⁸⁹ und

²⁸² Vgl. Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. Wien: Deuticke 2006. S. 24-25; 122-123; 178.

²⁸³ Vgl. ebd. S. 29-31.

²⁸⁴ Vgl. ebd. S. 32.

²⁸⁵ Vgl. ebd. S. 40; 129; 249-250.

²⁸⁶ Vgl. ebd. S. 125.

²⁸⁷ Vgl. ebd. S. 178-179.

²⁸⁸ Vgl. ebd. S. 252-253.

²⁸⁹ Vgl. Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 74-76.

Dorothea Müllner, die uniformierte Männer halluziniert und einem Pfleger einen Orden verleiht²⁹⁰.

Ein interessantes Beispiel für das Aufeinandertreffen verschiedener Wahrnehmungen von Realität mit Bezug zur Wassermotivik findet sich in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*, wo der Ire und Julian entgegengesetzte zur entscheidenden Frage, was mit dem Fisch nach dem Fang zu geschehen hat, repräsentieren: Der Ire ist militanter Anhänger der sogenannten *catch-and-release* Philosophie,²⁹¹ wohingegen Julian gefangene Fische prinzipiell tötet und isst. (siehe auch Kapitel 3.2.5)

In der dritten Ebene geht es schließlich darum, dass unterschiedliche Wahrnehmungsebenen der Realität auf Figurenebene explizit gemacht werden. Am anschaulichsten und für meine Zwecke auch am wichtigsten zeigt sich das in der Art und Weise, wie die hochreflektierten und tiefenpsychologisch geschulten Protagonisten in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* stets bereit sind, die sie umgebende Realität auch auf symbolischer Ebene zu interpretieren und auszudeuten. Dadurch wird dem, was gemeinhin unhinterfragt als Realität angenommen wird, eine weitere Bedeutungsdimension eröffnet. Auch diese Art, die Welt zu betrachten, wirkt in der Heterotopie präsenter und ausgeprägter als in den Randkapiteln der Erzählung, die sich außerhalb der Heterotopie abspielen. Die Figur, bei der die Bereitschaft, die Welt so zu sehen, am stärksten ausgeprägt ist, ist wenig überraschend der Ire, der ja auch derjenige ist, der den Begriff der indikativischen Vorstellungen einführt und über die Frage, inwiefern eine Phantasie gleich realistisch ist wie die Realität, philosophiert. Am wenigsten ausgeprägt ist diese Tendenz bei Julian, der auch in dieser Hinsicht einen Gegenpol zum Iren darstellt und die Welt pragmatischer betrachtet.

Zum ersten Mal zeigt sich diese symbolische Interpretation der Realität bei den Ausführungen des Iren zur Adams Fliege,²⁹² die er am liebsten verwendet und deren Name möglicherweise als intertextuelle Anspielung auf den wiederkehren-

²⁹⁰ Vgl. Hochgatterer: Das Matratzenhaus. S. 88; 189-190.

²⁹¹ Vgl. Browning, Mark: *Haunted by Waters. Fly Fishing in North American Literature*. Athens: Ohio University Press 1998. S. 7-9; 193-195.

²⁹² Vgl. Hochgatterer: *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*. S. 61-62.

den Protagonisten Nick Adams in den Erzählungen Ernest Hemingways gelesen werden kann, den Browning als einen der bedeutendsten Autoren der Fliegenfischliteratur bezeichnet, ohne den diese Literaturströmung lediglich „a mere backwater eddy to the overall current of American literature“²⁹³ wäre.

Im Rahmen dieser tiefenpsychologisch-symbolischen Metabetrachtungen findet Hochgatterer in dieser Erzählung auch zum einzigen Mal in allen bisher erschienenen Werken explizite Worte zum Thema Wassersymbolik, denn ein tiefenpsychologisch derart wichtiger und ergiebiger Symbolkomplex kann vom Ire natürlich nicht ignoriert werden:

Die echten Freaks befassen sich nicht nur mit oralen Überlistungsstrategien [...], sondern vor allem mit dem Problem ‚Was sieht der Fisch von unten?‘. Das habe nichts mit Psychoanalyse zu tun, behauptet der Ire. Von jenem Windeltragegefühl, das sich unweigerlich einstellt, wenn man mit der Neoprenwathose am Unterbau die ersten Schritte tut, könne man das nicht sagen. Im Wasser verschwindet das Gefühl übrigens schlagartig, was allerdings klar sei, führe der faktische Eintritt ins Urelement der Mütterlichkeit doch zu einer umfassenden Regression, innerhalb welcher eine Windel nicht mehr als befremdlich wahrgenommen werde. Wenn der Ire derartige Dinge sagt [...], weiß man nicht, wie ernst er die Sache nimmt. Ich glaube, das ist überhaupt der Trick der Psychoanalyse, dass sie nach außen hin die Möglichkeit offen lässt, sie könne sich selbst nicht ernst nehmen.²⁹⁴

Auch zum Akt des Fischens selbst findet der Ire spannende interpretatorische Ansätze, in denen die der Psychoanalyse immer wieder vorgeworfene genitale Fixierung augenzwinkernd auf die Spitze getrieben wird:

Dann sagt er allerdings: „In Wahrheit geht es nämlich um das weibliche Schamhaar“, und ich schaue blöd. Er erklärt, dass dieser weit verbreitete Drang, das weibliche Schamhaar wegzurasieren, nichts mir Ästhetik zu tun habe und noch weniger mit Erotik, sondern ausschließlich mit dem unbewussten Wunsch der Männer, dem weiblichen Genitale seine Macht zu nehmen. Der Mann bemächte sich des Schamhaares und damit der Sexualmacht der Frau, sagt er, zwirble es zu einer Fliege und werfe es dem Fisch, der ja bekanntlich ein Phallussymbol und daher Repräsentant der männlichen Sexualmacht sei, vor. Der Fisch könne der Verlockung nicht widerstehen und beiße an, der Mann fange den Fisch, das freilich nur dadurch, dass er sich gewissermaßen als Frau ausbebe, und schon sei das alte unauflösbare Verwirrspiel perfekt. Ab und zu gehe eine Fliege verloren, und ab und zu müsse ein Fisch daran glauben.²⁹⁵

²⁹³ Browning: Haunted by Waters. S. 83.

²⁹⁴ Hochgatterer: Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen. S. 66.

²⁹⁵ Ebd. S. 104-105.

2.3.3 Sonderfall: Schiff

Das Schiff als Heterotopie in *Caretta caretta* stellt bezüglich der Weise, in der der Grundsatz „mehrere Orte an einem Ort“ realisiert wird, eine partielle Ausnahme gegenüber all den anderen Heterotopien dar. Denn obwohl dieser Grundsatz, wie ja bereits gezeigt, teilweise auf ähnliche Weise realisiert wird wie in anderen Werken, ermöglicht das Schiff als Handlungsort noch andere Ebenen der Umsetzung. Zum einen ist darauf hinzuweisen, dass das Schiff von Foucault selbst als „Heterotopie *par excellence*“ bezeichnet wird:

Freudenhäuser und Kolonien sind die beiden Extremformen der Heterotopie, und wenn man bedenkt, dass Schiffe letztlich ein Stück schwimmenden Raumes sind, Orte ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert, die von Hafen zu Hafen, von Wache zu Wache, von Freudenhaus zu Freudenhaus bis in die Kolonien fahren, um das Kostbarste zu holen, was die Gärten dort zu bieten haben, dann werden Sie verstehen, warum das Schiff für unsere Zivilisation vom 16. Jahrhundert bis heute nicht nur das wichtigste Instrument zur wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist [...], sondern auch das größte Reservoir für die Phantasie. Das Schiff ist die Heterotopie *par excellence*. In den Zivilisationen, die keine Schiffe haben, versiegen die Träume. An die Stelle des Abenteuers tritt dort die Bspitzelung und an die Stelle der Freibeuter die Polizei.²⁹⁶

Darüber hinaus ist auf das immense symbolische Potential des Schiffes hinzuweisen, das in dem Roman auf verschiedene Weise aufgegriffen und umgesetzt wird. Das Schiff als wichtiges Transportmittel für Menschen und Güter ist in die Symbolgeschichte als Symbol für Reisen im wörtlichen und übertragenen Sinn eingegangen. Besonders hervorzuheben ist natürlich die in vielen Kulturen und bereits seit Urzeiten der Menschheit belegte Vorstellung, dass verstorbene Seelen durch einen Fährmann mit einem Boot über ein die Welt der Lebenden von der der Toten trennendes Wasser überstellt werden (siehe Kapitel 1.3.3). Diese Vorstellung findet eindeutig Eingang in den Roman, da die Fahrt für Kossitzky ja letzten Endes eine Fahrt in den Tod darstellt; er verstirbt auch nicht auf dem Schiff selbst sondern bei einem Landgang, in der Nähe einer mystischen Stätte, die als „[d]as Feu-

²⁹⁶ Foucault: Von anderen Räumen. S. 327.

er der Chimäre²⁹⁷ bekannt ist und eine Nähe dieser Stelle zur Unterwelt signalisiert.

Neben der Jenseitsfahrt gilt die Schifffahrt aber auch allgemein als „Symbol einer grenzverletzenden (Lebens-)Reise“²⁹⁸. Nach Jung beinhaltet das Schiffsymbol noch einen weiteren Aspekt, wenn man es im Kontext der Symbolik von Gewässern, insbesondere Meeren, als Symbole des Unbewussten liest:

Das Schiff ist das Vehikel, das ihn [den Träumer] über das Meer und die Tiefen des Unbewußten führt. Als eine menschliche Konstruktion hat es die Bedeutung eines Systems oder einer Methode.²⁹⁹

Darüber hinaus erlaubt das Schiff dem Autor/ der Autorin, die weite, leere Fläche des Meeres, die, wie bereits in Kapitel 1.4.4 dargelegt, eine enge Verbindung zum Unbewussten, zu Phantasie und Projektion aufweist, als vom gesamtgesellschaftlichen Kontext vollkommen abgeschnittenen Handlungsraum zu nutzen:

Was den Autoren an gesellschaftlicher Wirklichkeit mangelte oder was sie davon bewußt hintanstellten, kompensierten sie dadurch, daß sie die Handlungsschauplätze in den weiten offenen Raum, in die Wildnis, in die Prärie oder auf den Ozean verlegten [...]. Indem der Schriftsteller seine Helden in die Isolation der frontier oder des Meeres versetzte, konnte er seine subjektiven Probleme oder Ideale uneingeschränkt durch historische oder gesellschaftliche Konventionen gestalten.³⁰⁰

Des Weiteren fährt das Schiff als beweglicher Ort andere, statische Orte an. Man bleibt also einerseits immer am selben Ort, während man andererseits ständig woanders ist. Im konkreten Fall fährt das Schiff sechs Stationen an. Die vierte Station in einem „winzigen Fischerhafen“³⁰¹ stellt einen Wendepunkt dar: Hier kommt die Frau des Kapitäns an Bord und Kossitzkys Befinden verschlechtert sich insofern dramatisch, als erstmals auch sein geistiger Zustand beeinträchtigt ist und er unter Halluzinationen und Realitätsverlust zu leiden scheint. Die sechste Station schließlich ist die Endstation für Kossitzky und auch für den Roman.

²⁹⁷ Hochgatterer: Caretta caretta. S. 210.

²⁹⁸ Sinn, Christian: s.v. Schiff. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. S. 319-321. 319.

²⁹⁹ Jung, Carl Gustav: Psychologie und Alchemie. (=Gesammelte Werke Bd. 12) Olten: Walter 1972. S. 236-237.

³⁰⁰ Heller, Arno: Odyssee zum Selbst. Zur Gestaltung jugendlicher Identitätssuche im neueren amerikanischen Roman. Innsbruck: AMOE 1973. S. 23.

³⁰¹ Hochgatterer: Caretta caretta. S. 191.

2.4 Heterochronie

2.4.1 Erzähltempo und Erzähltempus

Formale Ebenen, auf denen das Prinzip der Heterochronie in literarischen Werken umgesetzt werden kann, sind jene von Erzähltempo und Erzähltempus. Der Einsatz dieser Ebenen fällt bei Hochgatterer vor allem in polyphonen Romanen (*Über Raben*, *Die Süße des Lebens*, *Das Matratzenhaus*) auf. Die unterschiedlichen Erzählstränge unterscheiden sich dort nicht nur in der Wahl der Erzählperspektive sondern auch in der Wahl des Erzähltempus, so steht zum Beispiel in *Über Raben* der Erzählstrang Schneiders im Präteritum, während jener von Valentina im Präsens steht, auch in *Die Süße des Lebens* und *Das Matratzenhaus* sind die Erzählstränge der jugendlichen Ich-ErzählerInnen im Präsens gehalten, während jene der Erwachsenen mehrheitlich im Präteritum gehalten sind.

Ein Wechsel im Erzähltempus kann aber auch einen Wechsel von der realen Ebene auf eine Phantasieebene markieren, wie das zum Beispiel in *Caretta caretta* passiert.³⁰² Beachtenswert ist, dass die so gekennzeichneten Phantasien Dominiks einen starken Konnex zur Wassermotivik aufweisen.

Auch im Erzähltempo ergeben sich häufig beträchtliche Unterschiede zwischen den verschiedenen Strängen polyphoner Romane. Besonders deutlich sichtbar wird das in *Über Raben*: Beide Erzählstränge decken die gleiche erzählte Zeit ab und sind auch zeitlich gleich strukturiert, indem es ein streng eingehaltenes Verhältnis von einem Tag pro Kapitel gibt. Jedoch fällt auf, dass die Kapitel im Erzählstrang des Lehrers immer signifikant kürzer ausfallen als die im Erzählstrang der Schülerin. Obwohl also die erzählte Zeit dieselbe ist, ist die Erzählzeit im Erzählstrang der Schülerin doppelt so lang wie im Erzählstrang des Lehrers. Diese Diskrepanz kommt vor allem durch die Erzähltechnik zustande, die bei der Schülerin teilweise derart detailliert ist, dass in manchen Passagen nahezu zeitdeckend erzählt wird. Im Erzählstrang des Lehrers wird hingegen hauptsächlich mit zeitraffendem Erzählen gearbeitet, sowie den Erinnerungen und Phantasien mehr Raum gegeben und mehr Detail verliehen als der eigentlichen Handlung.

³⁰² Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 185-186; 215-216; 216.

2.4.2 Anachronismen und verschiedene Zeitebenen

Auch dieses Phänomen kann im Kontext des polyphonen Romans beobachtet werden, wenn die verschiedenen Erzählstränge nicht synchron zueinander sind, also dieselbe erzählte Zeit abdecken, wie dies in *Über Raben* der Fall ist, sondern zeitlich schwach oder deutlich verschoben sind. Exemplarisch sei hier das Verhältnis von Fannis Erzählstrang in *Das Matratzenhaus* zu den anderen Erzählsträngen skizziert: Während die anderen drei Handlungsstränge denselben Zeitraum beleuchten, ist Fannis Erzählung leicht verschoben, sie setzt einige Zeit vor dem Beginn der Romanhandlung ein. In Kapitel zwei erzählt Armin Possner in der Angehörigengruppe, dass er Switi wieder nach Indien schicken musste, weil sie sich nicht an das Leben bei ihm gewöhnen konnte,³⁰³ Fannis Erzählung setzt jedoch damit ein, dass Switi in ihr Leben tritt.³⁰⁴ Das Verschwinden Switis, das für die anderen Erzählstränge vor dem eigentlichen Handlungszeitraum liegt, kommt dementsprechend in Fannis Erzählstrang erst in Kapitel sechzehn zur Sprache.³⁰⁵ Auch die Cuculla, die sie als Zeremoniengewand trägt, wenn sie die Kinder als „Schwarze Flocke“, bzw. „Schwarze Glocke“ in ihr Geheimnis einweihet,³⁰⁶ nimmt Fanni in ihrem Erzählstrang erst in Kapitel sechzehn an sich.³⁰⁷

Eine weitere Möglichkeit, unterschiedliche Zeitebenen in den Text zu inkorporieren, findet sich als Randphänomen in *Caretta caretta* durch die Besichtigung antiker oder noch älterer Kultur- und Naturdenkmäler während der Landgänge. Der krassen Endlichkeit des Menschenlebens wird damit die scheinbare Unendlichkeit dieser Monumente gegenüber gestellt, die Zeitalter um Zeitalter zu überdauern im Stande sind. Besonders hingewiesen wird dabei auf die Rolle des Wassers bei der Entstehung dieser Naturdenkmäler:

Cherim faselte etwas von Jahrmillionen, die das Wasser benötigt habe, um die Schlucht in den Fels zu schneiden. Zu Jahrmillionen hatte ich keinen unmittelbaren Bezug, und in dem Grillkamin von einem Bus über Wasser zu reden, war der pure Sadismus.³⁰⁸

³⁰³ Vgl. Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 37.

³⁰⁴ Vgl. ebd. S. 60.

³⁰⁵ Vgl. ebd. S. 228.

³⁰⁶ Vgl. ebd. erstmals S. 71.

³⁰⁷ Vgl. ebd. S. 231.

³⁰⁸ Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 182.

Als letztes ist hier noch auf das komplexe Gewebe verschiedener Zeit- und Realitätsebenen in *Über die Chirurgie* einzugehen. Der gesamte Ort Viehdorf zeichnet sich durch eine Häufung von Anachronismen aus, die suggerieren, dass die Zeit in diesem Dorf stehen geblieben ist: Zum einen ist die alte, verfallende Burg zu nennen, in der noch immer die als „kaiserliche Hoheit“³⁰⁹ titulierte Baronin residiert. Diese Institution stellt zur Zeit der Handlung, die wohl etwa zur Zeit der Entstehung des Romans, also Ende der 1980er bis Anfang der 1990er Jahre, anzusetzen ist, einen Anachronismus dar. Dieser Anachronismus wird durch das Auftreten der Baronin in der *Exkursion zum historischen Versuch*, nämlich mit einem desolaten Straußenfedernfächer,³¹⁰ demselben, den sie bereits im *Historischen Versuch* verwendet hat,³¹¹ unterstrichen. Die Baronin reagiert geradezu panisch, als Ulla Pisa sich als „Weichselbaum“ vorstellt und beschuldigt in ihrer gestammelten Antwort den anwesenden Philipp, bei der Hinrichtung Weichselbaums ebenfalls anwesend gewesen zu sein,³¹² was der Figur zusätzlich etwas Irreales, aus der Zeit Gefallenes verleiht.

Darüber hinaus ist der Raum, besonders jener um den Teich, einer mehrfachen Fiktionalisierung unterworfen: Wie die meisten Handlungsorte des Romans lässt sich Viehdorf als realer Ort auf der Landkarte finden, zugleich stellt er einen fiktionalisierten Handlungsraum im Roman dar und auf einer weiteren Ebene einen fiktionalisierten Raum in diesem fiktionalisierten Raum durch die Geschichten in der Geschichte, die *Versuche*, die wiederum auf von Ulla Pisa reinszeniert und damit nacherzählt werden. In den *Versuchen* gibt es wiederum zwei verschiedene Zeitebenen, nämlich die der Kindheit und die der Erwachsenen, die sich an die Erlebnisse der Kindheit erinnern.

Das Frappierende an diesem Teich ist nun, dass er scheinbar auf all diesen Ebenen genau gleich bleibt: Im ersten *Versuch* finden die beiden älteren Männer, die ihn aufsuchen, um ein Ereignis ihrer Kindheit zu reinszenieren, ihn nach vielen Jahrzehnten vollkommen unverändert vor und es wird besonderes Augenmerk darauf gelegt, wie sehr sie sich selbst verändert haben und wie der Teich im Ge-

³⁰⁹ Hochgatterer: *Über die Chirurgie*. S. 92.

³¹⁰ Vgl. ebd. S. 92.

³¹¹ Vgl. ebd. S. 10.

³¹² Vgl. ebd. S. 93.

gensatz zu ihnen sich über all die Jahrzehnte kein Bisschen verändert hat.³¹³ Als Ulla Pisa den Teich später im Rahmen ihrer Reinszenierung dieses *Versuchs* aufsucht, findet sie ihn ebenfalls unverändert vor.³¹⁴ Erst als Philipp sich während der *Exkursion zum historischen Versuch*, dessen Reinszenierung ohnedies nicht vollständig möglich ist, ungeplanter Weise zum Teich flüchtet, wird die Unveränderlichkeit und Beständigkeit dieses Teiches über alle Grenzen der Zeit und der Realitäten hinweg als Illusion entlarvt: Der Teich ist ein künstlich angelegter, der anscheinend über den Winter ausgelassen und im Frühjahr wieder gefüllt wird. Die Sicherheit spendende Kontinuität wird also durch das dramatische Bild der Schlammlacke, in der die toten Karpfen mit den Bäuchen nach oben im Schlamm stecken,³¹⁵ jäh gebrochen.

2.4.3 Zeitpläne und Strukturen

Ein Phänomen der Heterochronie, das in Hochgatterers Werken immer wieder zu beobachten ist, ist jenes von strengen zeitlichen Strukturen, die die von ihnen betroffenen Figuren sich nicht selbst aussuchen, sondern die ihnen von einer übergeordneten Instanz vorgeschrieben werden und die häufig ihrem natürlichen oder gewohnten Lebensrhythmus widersprechen. Institutionell bedingt ist diese strenge Zeiteinteilung in den beiden Krankenhäusern, also in *Der Aufenthalt* und *Die Süße des Lebens* bzw. *Das Matratzenhaus*, sowie im Schulalltag von Valentina in *Über Raben*. Darüber hinaus findet sich das Phänomen noch in *Wildwasser*, wo Jakob den strengen zeitlichen Vorgaben in der hyperstrukturierten Krisenheterotopie der Familie Tauscher unterworfen wird und in *Caretta caretta*, wo Dominik, der im Normalfall daran gewöhnt ist, seine Zeit selbst einzuteilen, sich plötzlich der von der Crew des Schiffes vorgegebenen Zeiteinteilung unterordnen muss. Gerade bei Dominik fällt dadurch der Unterschied zwischen seiner Zeitwahrnehmung vor dem Eintritt in die Heterotopie und während seiner Zeit in der Heterotopie deutlich auf: Während er seine Zeit vorher selbst eingeteilt hat und Uhrzeiten für ihn zum Beispiel in Zusammenhang mit den Terminen mit seinen KlientInnen sehr wohl relevant waren, gibt er nun die Kontrolle über seine Zeit, ähnlich wie auch Jakob in

³¹³ Vgl. Hochgatterer: Über die Chirurgie. S. 9.

³¹⁴ Vgl. ebd. S. 69.

³¹⁵ Vgl. ebd. S. 94.

Wildwasser, vollkommen ab, wodurch die Frage der genauen Zeit für ihn in den Hintergrund tritt.

In mehreren Fällen ist dieses strenge zeitliche Gerüst nicht nur organisatorisch bedingt sondern erfüllt auch einen therapeutischen Zweck: Die zeitliche Struktur wird zur Stütze, zum Fixpunkt, an dem man sich orientieren und anhalten kann. Das wird bereits in *Der Aufenthalt* thematisiert, findet sich in *Wildwasser* wieder, wo die Struktur diese Funktion für alle in der Heterotopie befindlichen Figuren erfüllt, die traumatisierten Tauschers, die autistische Judith und den rekonvaleszenten Jakob und erweist sich auch für Horns PatientInnen in *Die Süße des Lebens* und *Das Matratzenhaus* als relevant.

Den therapeutischen Nutzen von Ritualen und fixen Strukturen nutzt auch die jugendliche Ich-Erzählerin in *Über Raben*, wenn sie ihre Zeit auch außerhalb der Schule streng strukturiert und ihre Tage immer nach demselben Schema ablaufen lässt, wobei den fixen Duschzeiten ein besonders hoher Stellenwert zukommt (siehe auch Kapitel 3.3.6). „Zwänge und Rituale können ganz schön hilfreich sein. Das sage ich aber nicht[.]“³¹⁶

Dem gegenüber steht ihr Lehrer Schneider, dessen Zeit im Gegensatz zu ihrer nicht hyperstrukturiert sondern hypostrukturiert ist. Es wird auch immer wieder ein Zeitplan erwähnt, an den Schneider sich zu halten versucht, woran er jedoch beständig scheitert, weil er für alles länger braucht als konzipiert.³¹⁷

Das Abweichen von der Norm oder vom eigentlichen Zeitplan ist ein Phänomen, das auch in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* und *Die Süße des Lebens* bzw. *Das Matratzenhaus* thematisiert wird: Als im Spitalsdienst tätige Ärzte müssen sowohl Horn als auch der Ich-Erzähler in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* immer wieder Dienste außerhalb der Kernzeiten, zum Beispiel Nacht- und Wochenenddienste, übernehmen oder werden außerhalb der Dienstzeiten zu Notfällen ins Krankenhaus gerufen. Dabei stellt gerade die Abweichung von der Norm in diesen Berufen schon wieder einen Teil der Routine dar: „Wir alle werden unter anderem dafür bezahlt, dass ab und zu unvorhergesehene Dinge passieren[.]“³¹⁸

³¹⁶ Hochgatterer: *Über Raben*. S. 82.

³¹⁷ Vgl. ebd. z.B. S. 19; 69.

³¹⁸ Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 120-121.

2.4.4 Zeitliche Orientierungslosigkeit

Paradoxe Weise geht gerade das Phänomen der zeitlich hyperstrukturierten Heterotopien in manchen Fällen mit dem Phänomen des Verlustes des Zeitgefühls einher. Besonders ausgeprägt ist dieses Phänomen in *Der Aufenthalt* und *Wildwasser*, also zwei Werken, in denen die therapeutische Funktion der zeitlichen Struktur besonders wichtig ist. Wie bereits in Zusammenhang mit Dominik in *Caretta caretta* kurz angesprochen wurde, liegt das einerseits an der vollständigen Abgabe der Kontrolle über die eigene Zeit und das daraus resultierende Gefühl, sich selbst um nichts mehr kümmern zu müssen. Darüber hinaus hat es aber auch damit zu tun, dass durch die sich stetig wiederholenden, gleichförmigen Strukturen auf Tagesebene größere Zeiträume und zeitliche Zusammenhänge schwammig und unförmig werden. In beiden Werken kann ein Zusammenhang zwischen einer Besserung des Zustandes des Protagonisten und dem wieder Erlangen des Zeitgefühls hergestellt werden, welches auch mit dem Durchbrechen der fixen zeitlichen Struktur oder in Jakobs Fall sogar einem kurzfristigen Ausbruch aus der Heterotopie einhergeht:

Erst mit der expliziten Nennung des ersten Mai im 42. Blatt³¹⁹ von *Der Aufenthalt* wird die Gleichförmigkeit durchbrochen und es findet wieder eine zeitliche Orientierung statt. Nicht zufällig geht diese zeitliche Orientierung auch mit einer allgemeinen Verbesserung des geistigen Zustandes des Protagonisten einher, die sich unter anderem in der Ablöse der Geisterbeschwörung durch das Lesen des Kochbuchs manifestiert.

Das erste Mal, dass Jakob wieder bewusst die Uhrzeit wahrnimmt, ist nach dem selbstbestimmten Akt seines ersten Aufbruchs. Nachdem er das Haus verlassen hat, orientiert er sich mittels halbwegs messbarer Kategorien erst einmal in der Welt: „Auf der Kirchenuhr war es zwanzig Minuten nach sechs. Es hatte zumindest fünfundzwanzig Grad. Die Luft war feucht.“³²⁰

In beiden Fällen zeigt sich auch eine unmittelbare Verbindung dieses Phänomens mit der Wassermotivik: In *Der Aufenthalt* erhält der Ich-Erzähler das Kochbuch, das zu seiner drastischen Zustandsbesserung beiträgt, in Folge seines ihn symbo-

³¹⁹ Vgl. Hochgatterer: *Der Aufenthalt*. S. 84.

³²⁰ Hochgatterer: *Wildwasser*. 115.

lisch verwandelnden rituellen Bades der Wiedergeburt. In *Wildwasser* kann das Aufbrechen der strengen Strukturen im Haushalt des Kaplans, deren Wächterin die strenge Mutter ist, mit den den Figuren Jakob und Kaplan Tauscher zugeordneten Wasserbildern in Verbindung gesetzt werden: Kaplan Tauschers Trauerzustand wird durch den stehenden, unbeweglichen Teich symbolisiert, während Jakob im reißenden Wildwasserfluss repräsentiert ist. Als Jakob nun nach seinem kurzen Ausbruch aus der Heterotopie in Kenntnis des Geheimnisses des Kaplans wieder zurückkehrt und diesem von seiner eigenen Situation und seinem eigenen Verlust erzählt, bricht metaphorisch das lebendige Wildwasser in die erstarrte Welt des Kaplans ein und bringt seine Energien wieder in Bewegung, was sich im spontanen Aufbruch und damit Ausbruch des Kaplans ohne Rücksprache mit seiner Mutter und während der Autofahrt in seiner Bereitschaft dazu, über sein erlittenes Trauma zu sprechen, manifestiert.

Zeitliche Orientierungslosigkeit tritt bei Jakob jedoch auch bereits vor seinem eigentlichen Eintritt in die Heterotopie gepaart mit der räumlichen Orientierungslosigkeit auf: Sie setzt ein, nachdem er sich an einem emotional aufgeladenen Wasserort die „Spezialmischung“ einverleibt hat und zieht sich bis zu seinem Erwachen an einem anderen Gewässer, jenem Teich, an dem ihn der Kaplan finden wird:

Als ich erwachte, begann es dämmrig zu werden. Das war das Erste, was ich wahrnahm. [...] Als mich die Erleuchtung traf und ich endlich meine Killer-Loop-Sonnenbrille abnahm, wurde es ein Stück weniger dämmrig.³²¹

Mit einer anderen Form von zeitlicher Desorientierung hat es Isabella in *Caretta caretta* infolge ihres Traumas zu tun: Auf Dominiks Frage, wann ihre Mutter gestorben wäre, antwortet sie zunächst wie selbstverständlich „Gestern“³²². Erst als Dominik erstaunt nachfragend dieses Wort wiederholt, relativiert sie es: „Ich meine, vor kurzem erst.“³²³ Das zeigt, wie nahe ihr dieser Vorfall subjektiv noch immer steht, wie buchstäblich für sie die allgemein verwendete Floskel „als wäre es erst gestern gewesen“ wahr zu sein scheint, aber auch wie wenig sie alles, was seither passiert ist, an sich herangelassen hat, wie das alles neben der unerträglichen

³²¹ Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 83.

³²² Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 179.

³²³ Ebd.

Wirklichkeit dieses Traumas bestenfalls den Status eines wirren Traumes in ihrem Bewusstsein hat.

Das Zurücktreten der Wichtigkeit von Zeit und daraus resultierende zeitliche Desorientierung kann jedoch auch in Zusammenhang mit einem Wechsel des bestimmenden Parameters stehen: Beispielsweise wird in *Caretta caretta* durch die Spezialform des sich bewegenden Raumes Schiff der Parameter der Zeit zu einem gewissen Grad durch den Parameter des Raumes abgelöst. Das Wo ist wichtiger als das Wann, Zeit wird primär durch den Ortswechsel strukturiert. Auch in Schneiders Erzählstrang von *Über Raben* ist ein solcher Parameter-Wechsel zu beobachten, denn das ausschlaggebende Kriterium für Schneider ist die Temperatur, Zeit ist für ihn fast nur in ihrer Korrelation mit der Temperatur (z.B. drastischer Abfall der Temperatur in der Nacht) relevant.

2.5 System der Öffnung und Abschließung

2.5.1 Institutionelle Systeme der Öffnung und Abschließung

Jene Räume, bei denen es sich nicht um individuelle sondern um institutionelle Heterotopien handelt, verfügen auch über ihnen als Institutionen und nicht als individuelle Räume eigene Systeme der Öffnung und Abschließung. Konkret betrifft dies vor allem die beiden Krankenhäuser, die Handlungsräume in *Der Aufenthalt* und *Die Süße des Lebens* bzw. *Das Matratzenhaus* darstellen.

Als der Protagonist von *Der Aufenthalt* die Anstalt zum ersten Mal erblickt, zeigt er sich überrascht vom Fehlen der Symbole, die Unbefugten den Eintritt verwehren und die er eigentlich erwartet hätte. Von außen erkennt man keine Zugangsbeschränkungen oder Restriktionen:

Im Vorbeifahren könnte man die Anstalt für eine Wohnhausanlage aus der Zeit der Jahrhundertwende halten oder für die zu freundlich geratene Front einer Kaserne. Kein Stacheldraht, keine hohe Mauer.³²⁴

Doch diese Offenheit erweist sich in dem Moment, in dem er das Gebäude betritt, als trügerisch. Denn er sieht sich mit einem Verwaltungsbeamten konfrontiert, der

³²⁴ Hochgatterer: *Der Aufenthalt*. S. 9.

die Funktion eines Türwächters innehat und nur jene passieren lässt, die die notwendigen Voraussetzungen erfüllen, in diesem Fall eine psychiatrische Diagnose vorweisen können.³²⁵ Auch die Tatsache, dass der Protagonist in einer geschlossenen Station untergebracht wird, deren Tür „weder außen noch innen eine Schnalle“³²⁶ hat, ist Teil des Systems der Öffnung und Abschießung, denn es gibt zwar eine Türe, aber nur wer einen Schlüssel hat, kann sie öffnen.

Auch das Krankenhaus in Furth verfügt über einen Portier und über Türen, die nur vom Personal mittels eines Schlüssels geöffnet werden können, darüber hinaus über Kameras in den Zimmern zumindest mancher PatientInnen, die den Ärzten ihre Überwachung erleichtern sollen.

Doch zeichnen sich diese institutionellen Systeme der Öffnung und Abschießung in Hochgatterers Werken auch dadurch aus, dass sie schon beinahe routinemäßig umgangen werden: Graf kommt in *Der Aufenthalt* in den Besitz eines Zentralschlüssels, der ihm buchstäblich alle Türen öffnet. Horn hat die Angewohnheit, fast immer den Nebeneingang zu benutzen, weil er es vermeiden möchte, vom Portier gesehen zu werden,³²⁷ Sabrina übermalt, als sie nicht beobachtet werden möchte, kurzerhand die Linse der Überwachungskamera in Marcus' Zimmer mit Nagellack³²⁸ und Caroline Weber sperrt sich in einem psychotischen Anfall mit einem von einer Pflegerin entwendeten Schlüssel in der Küche ein und damit die Ärzte aus.³²⁹

Ein weiteres institutionelles System der Öffnung und Abschießung stellt die Staatsgrenze dar, die Dominik in *Caretta caretta* überwinden muss. Die damit verbundenen Kontrollen und Formalitäten sind in diesem Fall tatsächlich zu überwindende Hürden, da Dominik hochgradig illegale Medizin für Kossitzky einführt und außerdem eine Feuerwaffe mit sich führt. Nachdem diese Grenzen ohne weitere Zwischenfälle überwunden sind, folgt noch ein obskures Signal:

An der Peripherie von Marmaris machte sie [Isabella] mich darauf aufmerksam, wie viele Geschäfte mit Sanitärkeramik es an der Einfahrtsstraße gab.

³²⁵ Vgl. Hochgatterer: *Der Aufenthalt*. S. 9.

³²⁶ Ebd. S. 11.

³²⁷ Vgl. z.B. Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 22; 119.

³²⁸ Vgl. Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 250.

³²⁹ Vgl. Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 117.

Kloschüsseln, soweit das Auge reichte. Sie fragte Cherim, was das zu bedeuten habe. Er wußte auch keine Antwort.³³⁰

Die Toiletten an der Einfahrtsstraße nach Marmaris, wo sie das Schiff besteigen werden, wecken Assoziationen an ein Spalier, das die Reisegruppe erwartet und begrüßt, es drängt sich auch ein Zusammenhang mit Kossitzkys Nierenkrebs auf. Eine konkrete symbolische Bedeutung erscheint aber nicht greifbar.

2.5.2 Geographie

Eine weitere in mehreren Werken Hochgatterers präsente Möglichkeit, das System der Öffnung und Abschließung zu realisieren, besteht darin, Heterotopien in geographisch isolierter Lage anzusiedeln, wie es beispielsweise in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* geschieht: Die genaue geographische Lage der Heterotopie wird nicht angegeben, doch es ist klar, dass die Protagonisten eine weite Strecke mit dem Auto zurücklegen müssen, um ihren Zielort zu erreichen. Des Weiteren wird dessen Lage an mehreren Stellen als eine Art von felsigem Gebirge umschlossenes Hochtal beschrieben.³³¹ Wahrscheinlich ebenfalls auf die isolierte Lage zurückzuführen ist die Tatsache, dass es in der gesamten Region keinen Mobilfunkempfang gibt,³³² weshalb die Protagonisten während ihres Aufenthalts in der Heterotopie weder von außerhalb erreicht werden können noch selbst den Kontakt zu Menschen außerhalb der Heterotopie herstellen können. Dieses Funkloch bewahrt sie auch vor virtuellem Eindringen Anderer in die Heterotopie durch Anrufe oder SMS und schneidet sie damit auch von der globalen Nachrichtenwelle um die Ereignisse dieses Tages ab. Dass diese mobilfunktechnische Exklusion den Protagonisten durchaus willkommen ist, zeigt nicht nur die Tatsache, dass sie bis zum Ende der Erzählung nicht thematisiert wird, sondern auch die Art und Weise, wie der Ire darüber spricht:

Der Ire steht plötzlich auf und sagt, er müsse zu Hause anrufen, seine Tochter habe am Morgen gefiebert. Julian zieht sein Handy aus der Tasche und hält es ihm hin. Der Ire winkt ab. Er grinst. „Hier nur Kabeltelefon“, sagt er. Die Gegend sei eine Bastion gegen jedes Mobilfunknetz und draußen

³³⁰ Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 149-150.

³³¹ Vgl. Hochgatterer: *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*. z.B. S. 58; 70.

³³² Vgl. ebd. S. 111.

auf dem Gang gebe es eine Kabine mit Münzfernsprecher und Klappstuhl. Er scheint sich darauf zu freuen.³³³

Auch die Gebirgsheterotopie, die Schneider in *Über Raben* aufsucht, zeichnet sich durch eine extrem isolierte Lage aus, die der Hauptgrund dafür ist, warum er sie ausgewählt hat: Schneider hat diesen Ort nicht überstürzt oder unüberlegt aufgesucht, sondern seine Expedition langfristig und sorgfältig geplant. Der Grund, warum er sich ausgerechnet diese Umgebung für den Showdown mit seinen VerfolgerInnen ausgesucht hat, ist, dass er sich in dieser Umgebung aufgrund seiner Erfahrungen, Kenntnisse und Fähigkeiten einen Vorteil gegenüber seinen GegnerInnen ausrechnet. Er kennt die Gegend genau und weiß über jede noch so kleine Eigenart des Geländes Bescheid. Als erfahrener Kletterer ist er seinen VerfolgerInnen auch körperlich deutlich überlegen, er ist in guter Trainingsverfassung und kann auch klettertechnisch anspruchsvolle Passagen zügig und ohne Sicherung überwinden. Der Schnee spielt in diesem Zusammenhang ebenfalls eine besondere Rolle (siehe auch Kapitel 2.5.3). Am Ende findet er sich jedenfalls in seine Höhle zurückgezogen und durch den Schneefall vollkommen von allem, was draußen passiert oder nicht passiert, abgeschottet, weniger in freiwilliger Isolierung als eingesperrt und mit dem Tod als einzigen realistischen Ausweg aus der Situation.

Ein anderes Bild der Isolation, das eigentlich nichts mit geographischer Isolation zu tun hat, findet sich in Valentinas Erzählstrang von *Über Raben*: Zum Beispiel wird auf mehreren Ebenen signalisiert, dass es sich bei Valentinas Heterotopie im Grunde um einen sehr einsamen Raum handelt. In diesem Raum ist keine Kommunikation möglich, andere Menschen haben weder direkt noch indirekt Zugang, sich zum Beispiel darin zeigt, dass Valentina über kein Handy verfügt und der Festnetzanschluss offenbar stillgelegt wurde.³³⁴ Sie selbst scheint in dieser Zeit auch kein Bedürfnis danach zu haben, andere Menschen zu kontaktieren. Sie spricht mit ihrem Kater,³³⁵ der aber naturgemäß nur zu sehr beschränkten Reaktionen fähig ist, und mit Annette,³³⁶ die sie täglich besucht, die ihr aber aufgrund ihrer Behinderung ebenfalls nicht antworten kann.

³³³ Hochgatterer: Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen. S. 111.

³³⁴ Vgl. Hochgatterer: *Über Raben*. S. 73-74; 186.

³³⁵ Vgl. ebd. z.B. S. 98.

³³⁶ Vgl. ebd. z.B. S. 98-99.

Schließlich ist noch auf die zwar nicht ganz so isolierte aber dennoch distinkte Lage des Krankenhauses in Furth aufmerksam zu machen, die in *Die Süße des Lebens* bzw. *Das Matratzenhaus* immer wieder thematisiert wird: Es liegt an einem erhöhten Punkt auf einem „felsigen Hügel direkt über dem Fluß“³³⁷, „dreißig Meter oberhalb des Wasserspiegels, absolut sicher [vor Überschwemmungen durch Hochwasser]“³³⁸, „[d]ie Hubschrauberlandeplattform auf dem Dach des Krankenhauses ragt[] über den Fluss hinaus wie ein Sprungbrett“³³⁹, auch in Teilen des Krankenhauses hat man „den Eindruck [...], [sie] rage[n] direkt über den Fluss hinaus“³⁴⁰. Darüber hinaus wurde offenbar in der Zeit zwischen den beiden Romanen „eine glasgedeckte Treppe zum Uferweg errichtet, die ohne Zweifel eine Menge Geld gekostet hatte und für kranke Menschen eindeutig zu steil war“³⁴¹. Die Tatsache, dass diese Treppe für die PatientInnen de facto nicht benutzbar ist, verstärkt den Anschein, dass sie eigentlich nur für Horn selbst gebaut worden wäre, dem die Nähe des Krankenhauses zum Fluss und zum See ganz besonders wichtig ist, wie er an verschiedenen Stellen betont. Diese Nähe zum Element Wasser wird einerseits mit einer nicht näher begründeten Vorliebe des Psychiaters Horn zu diesem Element in Verbindung gebracht, die wohl eine ähnliche Vorliebe seines Autors Hochgatterer spiegelt,³⁴² dennoch hat es auch einen symbolischen Wert, wenn der Psychiater ständig die Nähe zum Element des Unbewussten sucht, zugleich aber eine Überschwemmung durch dieses fürchtet.

Als letztes muss hier noch der Handlungsraum Schiff in *Caretta caretta* thematisiert werden, der eine Sonderform der geographischen Isolation darstellt. Es geht hier nicht um eine genaue Verortung an einem konkreten geographisch isolierten Ort wie in den anderen Fällen, was ja beim beweglichen Raum Schiff auch nur temporär möglich wäre, es geht vielmehr um die dem System Schiff immanente Isolation und absolute Abschließung. Dem Raum Schiff ist bereits ein System der Öffnung und Abschließung immanent: Man kann das Schiff nur an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten betreten oder verlassen, nämlich an Häfen oder

³³⁷ Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 27.

³³⁸ Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 22.

³³⁹ Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 133.

³⁴⁰ Ebd. S. 145.

³⁴¹ Ebd. S. 27.

³⁴² Vgl. Graber: „Leute wie Grasser werden nie satt“. S. 12.

sonstigen Anlegestellen. Ist das Schiff einmal auf dem offenen Meer, gibt es keine Möglichkeit, es gefahrlos zu verlassen, man ist geradezu darauf gefangen.

Der einzige Punkt auf der Reise, an dem das Schiff für andere Figuren als die drei ProtagonistInnen und die Besatzung geöffnet wird, ist der „winzige[] Fischerhafen“³⁴³, an dem die Frau des Kapitäns an Bord kommt. Diese Öffnung der Heterotopie für eine fremde Person geht mit der ersten massiven Verschlechterung von Kossitzkys geistigem Zustand einher. Die Kapitänsfrau übernimmt damit quasi die Rolle des Todesengels oder der Todesbotin, denn ab dem Zeitpunkt, zu dem sie das Schiff betritt, ist klar, dass es dem Ende zugeht, was Kossitzky wiederum in seinem geistig beeinträchtigten Zustand als die Überzeugung, sie hätten den Rückweg angetreten, verbalisiert.

2.5.3 Meteorologie

In Bezug auf die Wassermotivik besonders interessant ist die Tatsache, dass Wetterphänomene, besonders die beiden Niederschlagsarten Regen und Schnee, ebenfalls häufig zur Konstruktion von Heterotopien dienen.

Ein besonders wichtiges Phänomen in dieser Hinsicht ist die Funktion von plötzlich hereinbrechendem Gewitterregen als Reinigungsritual mit taufähnlichem Charakter, dem sich die Protagonisten nach dem Verlassen einer Heterotopie unterziehen. Besonders ausgeprägt ist dieses Motiv in *Der Aufenthalt* und *Wildwasser*:

Wegen des Regens flüchtete ich mich in die Fleischhauerei, die jenseits der Hauptstraße schräg vis à vis zum Eingang der Anstalt liegt. Ich kaufte eine Semmel mit heißem Leberkäse. Ich hatte noch nicht zu Mittag gegessen.³⁴⁴

Interessanter Weise wird der Regen hier nicht näher beschrieben, jedoch in einer Vorausdeutung am Beginn der Erzählung, als der Ich-Erzähler den Zeitraum der Handlung absteckt:

Als ich aufgenommen wurde, hatte eine Periode sehr kalten, klaren Winterwetters begonnen. Bei meiner Entlassung ging ein heftiger, warmer Schauer nieder, der mich innerhalb kürzester Zeit naß machte bis auf die Haut.³⁴⁵

³⁴³ Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 191.

³⁴⁴ Hochgatterer: *Der Aufenthalt*. S. 96.

³⁴⁵ Ebd. S. 8.

Dieser Regenschauer, der den Aufenthalt in der psychiatrischen Anstalt beendet, hat die Funktion eines Reinigungsrituals, das die Reste des Aufenthalts in der Heterotopie von Graf abwäscht und ihn aus dieser Erfahrung als neuer Mensch hervorgehen lässt. Die Tatsache, dass es sich um warmen Gewitterregen und nicht etwa um unangenehm kalten Dauerregen handelt, verstärkt die positive Konnotation im Sinne eines Taufenerlebnisses, das auch Anklänge an die der Jahreszeit immanente Fruchtbarkeit und damit positiven Neubeginn beinhaltet. Doch im Gegensatz zu Jakob in *Wildwasser*, der sich bereitwillig taufen lässt und sich dem Element Wasser hingibt, flüchtet sich Martin Graf direkt über die Straße in eine Fleischhauerei. Der eigentlich alltägliche Akt des Betretens einer Fleischhauerei und Erwerbs einer heißen Leberkäsesemmel kann aber auch als Akt der Wiedereingliederung an die Gesellschaft und damit als dritter Schritt eines *rite de passage* interpretiert werden.

Bei Jakob stellt der taufende Regen den letzten Schritt eines komplexen schrittweisen Lösungsrituales zum Austritt aus der Heterotopie dar: Erst schluckt er die Medikamente nicht, widersetzt sich damit der fremdbestimmten Ordnung, und schläft nicht sofort ein, weshalb er mitbekommt, wie Judith sich in einem Anfall die Unterarme blutig beißt.³⁴⁶ Als er in sein Zimmer zurückkommt, fällt ihm zum ersten Mal auf, dass der Schlüssel für sein Fahrradschloss im Kasten neben seinem Rucksack liegt.³⁴⁷ Der Schlüssel ist ein Signal dafür, dass er es selbst in der Hand hat, diesen Ort zu verlassen. Während es kurz zuvor noch den Anschein gemacht hat, dass Jakob beginnt, sich mit der Idee abzufinden, wie Judith den Rest seines Lebens als Pflegekind des Kaplans und seiner Mutter zu verbringen („Glaubst du, sie werden mich auch adoptieren?“³⁴⁸), schmiedet er nun vor dem Einschlafen einen „Plan“³⁴⁹. Bevor er das Haus am nächsten Morgen, im Gegensatz zu seinem Eintritt in die Heterotopie alleine und selbstständig, verlässt, wirft er noch ein Briefchen „Spezialmischung“ ein, die ihm diesen Schritt wohl erleichtern soll, und

³⁴⁶ Vgl. Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 111-112.

³⁴⁷ Vgl. ebd. S. 112.

³⁴⁸ Ebd. S. 102.

³⁴⁹ Ebd. S. 113.

macht sich dann auf den Weg zu jenem Teich, an dem ihn der Kaplan gefunden hat.³⁵⁰

Am Teich angelangt bemerkt er fassungslos, dass er sein Paddel vergessen hat.³⁵¹ Das gibt ihm einerseits einen Grund, noch einmal ins Haus des Kaplans zurückzukehren. Andererseits hat dieses Vergessen in höchstem Maße symbolischen Charakter: Es geht Jakob nicht mehr in erster Linie um den Vater sondern um sich selbst. Er ist aufgebrochen, um den Vater zu suchen, und hat dabei sich selbst gefunden.

Das nicht Los-lassen-Wollen [sic], obwohl die Wirklichkeit bereits eine andere ist, steht symptomatisch für die Vater-Sohn-Beziehung. [...] Unter großen Schmerzen, innerlichen wie äußerlichen, hat sich Jakob auf seiner Reise von seinem Vater und seiner Vergangenheit losgelöst. Sichtbar wird das an [dieser] Szene[.]³⁵²

Nachdem er den Abschiedsbrief der Schwester des Kaplans gefunden hat³⁵³ und damit dessen Trauma kennt, schafft er es bei seiner Rückkehr auch, sich selbst zu öffnen und dem Kaplan die Wahrheit über seinen Vater zu erzählen.³⁵⁴ Als der Kaplan anregt, gemeinsam mit dem Auto zum Gesäuseeingang zu fahren, geht Jakob zwar wieder selbst zum Auto, doch das Paddel wird wie beim Eintritt vom Kaplan getragen,³⁵⁵ der Jakob so symbolisch dabei hilft, die gemeinsame Bürde durch das geteilte Trauma zu tragen.

Auf dem Weg zum Gesäuseeingang übernimmt Jakob schließlich zur Gänze die Verantwortung und Kontrolle: Aufgrund der Wirkung der „Spezialmischung“ auf den Kaplan muss er das Steuer des Wagens übernehmen und das letzte Stück des Weges selbst fahren.³⁵⁶ In dem Moment, in dem er das Steuer und damit die Verantwortung übernimmt, beginnt es zu regnen.³⁵⁷

Am Ziel seiner Reise angekommen hat Jakob seinen Initiations- und Trauerprozess abgeschlossen, kann sich entschließen, das Paddel als Erinnerung an den Vater zu behalten und wird vom Regen getauft. (siehe auch Kapitel 3.1.1)

³⁵⁰ Vgl. Hochgatterer: Wildwasser. S. 114-115.

³⁵¹ Vgl. ebd. S. 116.

³⁵² Sieber: Tief unter mir toste der Fluss. S. 54.

³⁵³ Vgl. Hochgatterer: Wildwasser. S. 117-118.

³⁵⁴ Vgl. ebd. S. 119-120.

³⁵⁵ Vgl. ebd. S. 121.

³⁵⁶ Vgl. ebd. S. 125.

³⁵⁷ Vgl. ebd. S. 125.

Ein Anklang an dieses Motiv findet sich auch in *Caretta caretta*, als Dominik und Isabella von einer Heterotopie, der betreuten Wohngemeinschaft, in eine andere, das Schiff, übertreten:

Wir kamen drei Minuten vor der vereinbarten Zeit zu dem italienischen Restaurant mit der schlafenden Seejungfrau auf dem Schild. Die Straßen waren noch naß von dem Gewitterregen, der am Abend niedergegangen war. Das Taxi stand schon dort.³⁵⁸

Auch die schlafende Seejungfrau auf dem Schild des italienischen Restaurants ist wie ein Wegweiser, der anzeigt, dass die Reise jetzt in eine Wasserheterotopie gehen wird. Im Gegensatz zu den Regenfällen in *Der Aufenthalt* und *Wildwasser* sind die ProtagonistInnen diesem Regenfall jedoch nicht unmittelbar ausgesetzt, sie bemerken lediglich seine Folgen in Form der noch regennassen Straßen, was möglicherweise damit zusammenhängt, dass der Aufenthalt in der Heterotopie der Wohngemeinschaft nicht mit einer tiefgreifenden persönlichen Wandlung im Sinne eines *rite de passage* verbunden war und daher auch kein Wiedergeburtssitus stattfindet.

Eine ähnliche Situation findet sich in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*, wo die Protagonisten in der Heterotopie ebenfalls keine tiefgreifende Wandlung unterlaufen haben und das Motiv ebenfalls beim Austritt anklingt, die Taufhandlung jedoch ausbleibt: Der Ire sehnt sich nach einem reinigenden Regenguss als abschließendes Reinigungsritual, doch er bleibt ihm verwehrt.

Was man am Ende so eines Tages wirklich erwarten dürfe, sei ein ordentlicher Regenguss, sagt der Ire, einer, der einen zum Rennen nötige und dazu, sich einen Unterstand zu suchen. Wir schauen gleichzeitig zum Himmel und lachen. 'Altocumulus', sage ich und habe in Wahrheit keine Ahnung, ob diese kleinen, harmlosen Wolken tatsächlich so heißen.³⁵⁹

Reinigungsrituale nach dem Betreten und vor dem Verlassen der Heterotopie finden sich auch in Valentinas Erzählstrang von *Über Raben*, doch wird der Regen in diesem Fall durch die Dusche ersetzt und die Rituale unterscheiden sich insofern

³⁵⁸ Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 141.

³⁵⁹ Hochgatterer: *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*. S. 108.

von den anderen hier genannten, als sie erstens durch die Protagonistin selbst kontrolliert werden, und zweitens auch keine einmaligen Ereignisse darstellen sondern regelmäßig wiederholt werden. (siehe auch Kapitel 3.3.6)

Eine weitere Funktion des Regens im System der Öffnung und Abschließung offenbart sich in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*: Bereits zu Beginn der Erzählung regnet es,³⁶⁰ der Regen dient also als Reinigungsritual vor dem Eintritt in die Heterotopie. Doch verfügt er auch noch über eine Zusatzfunktion, nämlich zu gewährleisten, dass die Heterotopie tatsächlich den Protagonisten vorbehalten bleibt und sich nicht etwa noch andere Fliegenfischer an diesem Ort tummeln:

„Freust du dich?“, fragt Julian. „Ja“, sage ich, „darüber, dass ich hier wegkomm und darüber, dass wir bei diesem Wetter unter Garantie die Einzigen sein werden.“³⁶¹

Die Wetterverhältnisse werden ihre Aufgabe zuverlässig erfüllen: Nach dem Zwischenstopp an der Raststation treffen die drei keinen anderen Menschen mehr. Der erste Mensch, der am Rand der Bildfläche auftaucht, ist der Traktorfahrer, den der Ich-Erzähler und der Ire am Weg zurück zum Auto sehen.³⁶²

Eine Wetterveränderung ist auch zu beobachten, als die Protagonisten gewissermaßen ins Herz der Heterotopie vorstoßen, die „schönste Stelle hier“³⁶³, die der Ire den beiden anderen zeigen muss, da sie innerhalb der Heterotopie noch einmal abgeschlossen ist und nur auf einem schmalen Pfad durch dichtes Dickicht erreicht werden kann. Mit dem Erreichen dieses Herzes der Heterotopie gerät Bewegung in die Wetterverhältnisse und damit auch in die Weise, wie der Ich-Erzähler seine Umgebung wahrnimmt:

Der Augenblick, in dem die Sonne ins Tal fällt, ist so, als werde aus einem Krug eine neue Farbe in den Fluss gegossen. Der feinsandige Boden unter mir leuchtet in einem hellen Türkis, die tieferen Bereiche ringsum sind sattblau, dort und da blitzen grelle Punkte auf. Die Sträucher am Ufer gewinnen an Tiefe und direkt über der Wasseroberfläche liegt in der Breite einer Hand ein weißgelber Lichtsaum.³⁶⁴

³⁶⁰ Vgl. Hochgatterer: *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*. S. 9.

³⁶¹ Ebd. S. 10.

³⁶² Vgl. ebd. S. 106.

³⁶³ Ebd. S. 86.

³⁶⁴ Ebd. S. 90.

Auch in *Über die Chirurgie* spielt der Regen eine entscheidende Rolle bei der Verwirklichung von Ulla Pisas Vorhaben, die Ereignisse des *historischen Versuchs* zumindest ansatzweise zu reinszenieren: Im *Historischen Versuch* wird alles detailgetreu geschildert und so auch die Wetterverhältnisse nicht ausgelassen: Der Tag der Hinrichtung Hans Weichselbaums war ein Regentag.³⁶⁵ Dementsprechend regnet es auch an jenem 12. September, an dem Ulla Pisa die Ereignisse des *Historischen Versuchs* nachstellt, jedoch nur am Beginn des Ausflugs.³⁶⁶ Der Regen trägt in dieser Episode also zum System der Öffnung und Abschießung bei, indem er ähnliche Bedingungen schafft wie an dem Tag, den Ulla Pisa nachzuvollziehen versucht.

Der Schnee spielt im System der Öffnung und Abschießung beider Heterotopien in *Über Raben* eine entscheidende Rolle: Er hilft, die Wege noch weniger passierbar zu machen und beschafft Schneider damit aus seiner Sicht einen weiteren Vorteil, da er es gewohnt ist, bei jeder Wetterlage lange und anspruchsvolle Touren zu gehen. Gleichzeitig ist es jedoch der immer dichter werdende Schnee, der ihm schließlich auch zum Verhängnis wird und die Situation für ihn selbst ebenso ausweglos macht wie für seine Verfolger. Seine Ausrüstung erweist sich als weniger geeignet für diese tiefen Temperaturen, als er gedacht hat,³⁶⁷ durch die verschlechterten Sichtbedingungen kann er sich auf die markanten Stellen, die er zur Orientierung im Gelände verwendet, nicht mehr verlassen,³⁶⁸ wodurch dieser Vorteil zu einem sehr scheinbaren wird. Die Behinderung der Sicht lässt natürlich auch die strategisch gewählten Aussichtsplätze nutzlos werden.³⁶⁹ Auch die Fähigkeit des Schnees, Spuren aufzuzeichnen, nutzt Schneider zunächst für seine Zwecke, indem er immer wieder kontrolliert, ob er fremde Spuren im Schnee erkennt, die darauf schließen ließen, dass jemand anderer außer ihm da gewesen wäre, dabei wird auch darauf hingewiesen, dass er nur seine eigenen Spuren sieht, aber keine zusätzlichen.³⁷⁰ In Kapitel 5 kommt es jedoch von Anfang an gehäuft zu schlechten Sichtbedingungen durch Schnee und Bewölkung. Das ist inso-

³⁶⁵ Vgl. Hochgatterer: *Über die Chirurgie*. S. 11.

³⁶⁶ Vgl. ebd. S. 84.

³⁶⁷ Vgl. Hochgatterer: *Über Raben*. z.B. S. 203.

³⁶⁸ Vgl. ebd. z.B. S. 206.

³⁶⁹ Vgl. ebd. z.B. S. 205.

³⁷⁰ Vgl. ebd. z.B. S. 165.

fern relevant, als dadurch auch seine eigenen Spuren verschwimmen³⁷¹ und er sich damit nicht mehr sicher sein kann, dass nicht auch fremde verwischt wurden. Am Ende findet er sich schließlich in vollkommener Isolation wieder:

Der Schnee fiel wie eine weiche, geschlossene Wand. Das Licht, das er erzeugte, war eher hellgrau als weiß. Es war vollkommen still. Wenn man einige Zeit hinausschaute, bekam man das Gefühl, die Welt bestehe aus einem einzigen Raum, sonst nichts.³⁷²

Bemerkenswert ist in Valentinas Erzählstrang die Verbindung von Kälte und Schnee mit Sauberkeit. Es ist, als wäre die Luft in den Tagen, in denen es nicht geschneit hat, nicht richtig „sauber“ geworden, erst als das reinigende Element Wasser in Form des Schnees die Wohnung erfüllt, kann Valentina die Luft als „glitzernd sauber“³⁷³ wahrnehmen. Diese Verbindung von Kälte und Reinheit findet sich auch bereits im Kapitel *Donnerstag*, als sie mit offener Jacke vor der Schule steht: „Kälte macht sauber.“³⁷⁴ Die Bedeutung des Schnees beschränkt sich jedoch nicht auf seine Reinigungsfähigkeit. Über weite Strecken des Romans wird er in diesem Erzählstrang ausschließlich in seiner Abwesenheit erwähnt.³⁷⁵ Valentina scheint den Schnee sehnlich zu erwarten und ist wie erlöst und voller Erleichterung, als er endlich da ist. Das Einsetzen des Schneefalls markiert den Zeitpunkt, zu dem sie die Fenster nicht mehr schließt, um ihn in die Wohnung zu lassen. Zieht man die Möglichkeit eines sich in der Wohnung ereignet habenden Gewaltverbrechens in Betracht, sind damit zwei weitere Eigenschaften des Schnees für Valentina von Bedeutung: Erstens seine Eigenschaft, alles zu begraben und zu verdecken und andererseits seine Fähigkeit zu konservieren und Verwesungsprozesse zu stoppen.

Als endlich Schnee liegt, tritt sie auch zum ersten Mal in der Handlungszeit auf die Terrasse hinaus, obwohl sie „nie gern auf diese Terrasse hinausgegangen“³⁷⁶ ist. Dort endet schließlich auch Valentinas Teil des Romans in einem stark symbolisch aufgeladenen Bild:

³⁷¹ Vgl. Hochgatterer: Über Raben. z.B. S. 204.

³⁷² Ebd. S. 230.

³⁷³ Ebd. S. 227.

³⁷⁴ Ebd. S. 188.

³⁷⁵ Vgl. ebd. z.B. S. 119; 169; 192.

³⁷⁶ Ebd. S. 215.

Es wird heller. Es scheint nicht direkt die Sonne, aber es wird heller. „Gehst du mit hinaus?“, frage ich den Kater. [...] Ich mache drei, vier, fünf große Schritte auf die Terrasse hinaus, mitten hinein in den Schnee. Ich ziehe den Gürtel des Bademantels fest, lege die Arme eng an den Körper und lasse mich nach hinten fallen. Ich führe die Arme ausgestreckt in kleinen schlagenden Bewegungen nach oben, bis sie oberhalb meines Kopfes zusammenstoßen. Auf diese Weise wachsen mir links und rechts Flügel. ‚Engel‘ sagen manche Leute dazu oder ‚Adler‘. Schnee liegt auf meinem Gesicht. Ich blase ihn weg. Außerdem ist mir der Haarreifen verrutscht. Aber das macht nichts.³⁷⁷

Sie lässt sich wie erlöst in den Schnee fallen und macht sich selbst zu einem Engel. Dieses Bild des Engels lässt ein weites Spektrum an Assoziationen zu: In Kombination mit dem immer wieder zitierten Text aus *Alexander's Feast* wird er zum Racheengel. Aber auch die Vorstellung, dass Menschen nach ihrem Tod zu Engeln werden, wird evoziert. Die LeserInnen sehen Valentina nicht aufstehen und wieder in die Wohnung gehen, sie verlassen sie in dieser Pose des Engels, in der sie eingefroren und konserviert bleibt, gerade so wie Schneider in seiner Höhle. Wenn Valentina tatsächlich ihre Eltern oder Obsorgeberechtigten zu Tode gebracht hat und ihre Leichen versteckt hält, ist ihre Situation in Wirklichkeit genauso ausweglos wie die ihres Lehrers, denn auch mit allem Flohspray dieser Welt kann sie diese Situation nur eine gewisse Zeit lang geheim halten. Vielleicht ist ihr das bewusst und sie wählt, nachdem sie ihre Freiheit so lange wie möglich ausgekostet hat, den Freitod als Alternative zu den Konsequenzen, die sie sonst für diese Tat zu tragen hätte. Insofern hat sie sich genauso wie Schneider in eine ausweglose Situation hineinmanövriert, in der ihr eigentlich nur noch der Tod bleibt.

2.5.4 Ungewöhnliche Wege

Eine weitere Facette des Systems der Öffnung und Abschießung stellt die Frage dar, wie der Weg in die Heterotopie zurückgelegt wird bzw. welcher Weg gewählt wird. Häufig ist eine Heterotopie nur über einen scheinbaren Umweg erreichbar oder der Weg wird von den ProtagonistInnen auf eine von der Norm abweichende Weise zurückgelegt.

In *Über die Chirurgie* finden sich in Bezug auf den *Privaten Versuch* und dessen Reinszenierung durch Ulla Pisa gleich zwei ungewöhnliche Wege, die als System

³⁷⁷ Hochgatterer: Über Raben. S. 228.

der Öffnung und Abschließung fungieren: Im *Privaten Versuch* erreicht der Protagonist seinen Zielort Viehdorf und in weiterer Folge das eigentliche Ziel, den Teich, indem er anstatt den Zug ordnungsgemäß bei der Haltestelle zu verlassen, an einem bestimmten Punkt auf der Strecke die Notbremse zieht und aus dem noch rollenden Zug abspringt.³⁷⁸ Selbst wenn man sich dadurch möglicherweise einen Umweg erspart, ist dies keine übliche Art und Weise, einen Zug zu verlassen. Das Szenario erinnert viel eher an eine Mutprobe unter Kindern und Jugendlichen, das Verbotene zu tun, eine Verletzung durch den Absprung, aber auch das Erwischtwerden durch den Schaffner und die folgende Strafe zu riskieren. Diese Mutprobe stellt das System der Öffnung und Abschließung dar, das der Protagonist überwinden muss, um tatsächlich den heterotopen Kindheitsort aufsuchen zu können und nicht einfach nur einen Teich in der Nähe eines Dorfes.

Ulla Pisa umgeht in der *Exkursion zum privaten Versuch* dieses System der Öffnung und Abschließung, weil sie sich nicht traut, die Notbremse zu ziehen und damit die Mutprobe nicht besteht. Sie verlässt den Zug ordnungsgemäß an der nächsten Haltestelle nach dem geplanten Absprungpunkt. Der sprechende Name dieser Station ist Blindenmarkt.³⁷⁹ Dadurch wird signalisiert, dass ihr durch das Versäumnis der Zutritt zum heterotopen Ort im Grunde verwehrt ist und sie in dieser Hinsicht wie blind sein wird. Durch den Umstand, dass dort zurzeit kein Taxi verfügbar ist, wird ihr ein anderes System der Öffnung und Abschließung eröffnet, indem sie die beträchtliche Strecke zu Fuß zurücklegen muss.³⁸⁰ Weiters wird ihr an einer Weggabelung der geheimnisvolle Bub Philipp, der sich selbst Siegfried nennt, als Führer in und durch die Heterotopie zur Seite gestellt.³⁸¹

In *Wildwasser* finden sich gleich beide oben beschriebenen Phänomene bei Jakobs Eintritt in die Heterotopie: Beachtet man, dass *Wildwasser*, wie in Kapitel 3.1.1 noch näher ausgeführt wird, die Geschichte einer Initiation erzählt und das Haus des Kaplans jene von der Umwelt abgeschnittene Heterotopie ist, in der sich die Umwandlung des Initianden vollzieht, stellt der gesamte Weg, den Jakob zurücklegt, bis er schließlich dort ankommt, die Phase des Trennungsritus dar.

³⁷⁸ Vgl. Hochgatterer: Über die Chirurgie. S. 7.

³⁷⁹ Vgl. ebd. S. 63.

³⁸⁰ Vgl. ebd. S. 64.

³⁸¹ Vgl. ebd. S. 65.

Die wahrscheinlich wichtigste Voraussetzung, um die Heterotopie zu erreichen, die ja nicht Jakobs eigentliches Ziel ist, ist wohl der Orientierungsverlust, der durch den Konsum der Spezialmischung erfolgt. Auf dem gesamten Weg vom Teich ins Haus des Kaplans geht Jakob schließlich keinen einzigen Schritt selbst. Wie ein kleines Kind trägt der Kaplan ihn zum Auto, setzt ihn hinein,³⁸² hebt ihn wieder heraus, trägt ihn ins Haus, setzt ihn in einen Sessel und schiebt ihn zum Tisch.³⁸³ Jakob kann die Schwelle des Hauses, also die Grenze der Heterotopie, nicht selbst überschreiten, sondern wird wie ein Kind getragen, was kongruent mit dem Phänomen ist, dass in Initiationsriten die Initianden häufig nicht nur als symbolisch Neugeborene angesehen werden, sondern tatsächlich wie Säuglinge behandelt werden und sich auch so benehmen.³⁸⁴ Diese Behandlung setzt sich auch in der Weise, wie der Kaplan und seine Mutter in weiterer Folge mit Jakob umgehen, weiter fort.

Schließlich ist noch auf den Psychiater Horn in *Die Süße des Lebens* und *Das Matratzenhaus* hinzuweisen, der häufig den Weg ins Krankenhaus oder vom Krankenhaus nach Hause auch bei widrigen Wetterbedingungen zur Gänze oder teilweise zu Fuß zurücklegt.³⁸⁵ Auch das ist ein Teil seines persönlichen Systems der Öffnung und Abschießung, indem er sich auf diesen Fußwegen entweder auf das, was im Krankenhaus kommen wird, vorbereitet oder am Heimweg etwas mehr Zeit hat und durch die körperliche Betätigung darin unterstützt wird, das, was im Krankenhaus geschehen ist, hinter sich zu lassen und sich davon abzugrenzen, statt es mit nach Hause zu nehmen. Der Fußweg schafft dabei dadurch, dass er länger dauert als eine Autofahrt über dieselbe Strecke, scheinbar eine größere Distanz zwischen Krankenhaus und Zuhause.

2.5.5 Fenster und Türen

³⁸² Vgl. Hochgatterer: Wildwasser. S. 87.

³⁸³ Vgl. ebd. S. 89.

³⁸⁴ Vgl. Schuster: Der sterbende Initiand. – In: Benedetti u. Rauchfleisch: Welt der Symbole. S. 95.

³⁸⁵ Vgl. Hochgatterer: Die Süße des Lebens. z.B. S. 183-184; 241-242; Hochgatterer: Das Matratzenhaus. S. 24-25.

Die meisten Heterotopien, die sich in Häusern befinden, verfügen über Fenster und/oder Türen, sie stellen quasi ein inhärentes System der Öffnung und Abschießung für alle Indoor-Heterotopien dar. Doch kann das Fenster zur Außenwelt für die ProtagonistInnen einen unterschiedlich hohen Stellenwert haben und mehr oder weniger die Funktion eines Systems der gleichzeitigen Öffnung und Abschießung erfüllen. In Hochgatterers Werk finden sich drei ProtagonistInnen, für die das Fenster einen besonders hohen Stellenwert besitzt: Graf in *Der Aufenthalt*, Valentina in *Über Raben* und Horn in *Die Süße des Lebens* bzw. *Das Matratzenhaus*.

Für Graf ist es eine trügerische Verbindung zur Außenwelt, weil die Fensterscheibe zwar den Blick durchlässt, aber immer noch eine trennende Grenze zwischen innen und außen zieht. Damit stellt sie genau das von Foucault beschriebene Phänomen der gleichzeitigen Öffnung und Abschießung dar. Bereits auf dem zweiten Blatt findet sich eine Wetterbeschreibung als Blick aus dem Fenster, der Protagonist distanziert sich dabei durch die Verwendung des Wortes „draußen“ von dem Geschehen außerhalb der Anstalt, das für ihn nicht mehr relevant ist: „Draußen ist ein schöner Tag.“³⁸⁶

Später gewöhnt Graf sich an, bei den Visiten des Primarius am Fenster zu stehen, statt im Bett zu liegen, denn „[d]as gibt Rückhalt“³⁸⁷. Was ihm konkret Rückhalt gibt, scheint die Tatsache zu sein, dass er auf diese Weise dem Primarius und der von ihm beherrschten Sphäre nicht vollständig ausgeliefert ist, weil das Fenster ihm einen Kontakt mit der Welt jenseits der Anstaltsmauern ermöglicht, denn unmittelbar darauf heißt es: „Draußen liegt eine Menge Neuschnee. Das gibt Rückhalt.“³⁸⁸

Im 14. Blatt, also ein Blatt bevor er die Kaffeetasche entwendet und mit der Geisterbeschwörung beginnt, betrachtet der Protagonist Eisblumen am Fenster:

Es gab eine Zeit, da habe ich in die Eisblumen am Fenster ein Loch gehaucht, um hinauszuschauen. Manchmal habe ich mit den Fingernägeln Muster in sie geritzt oder die Zunge draufgelegt und einen kurzen Moment gefürchtet, sie könne am Glas festfrieren. Jetzt tue ich das nicht mehr.³⁸⁹

³⁸⁶ Hochgatterer: *Der Aufenthalt*. S. 18.

³⁸⁷ Ebd. S. 31.

³⁸⁸ Ebd. S. 32.

³⁸⁹ Ebd. S. 48.

Hier wird deutlich, dass der Blick des Protagonisten im Gegensatz zu früher an der Fensterscheibe mit den Eisblumen hängen bleibt und nicht darüber hinaus ins Freie geht. Die Symbolbedeutung des kristallinen Wassers als Sichtbehinderung wird hier auf ungewöhnliche Weise aktualisiert, indem der Effekt, der typischer Weise durch Schneefall oder Schneegestöber ausgelöst wird, hier durch die den Blick durch die Fensterscheibe aufhaltenden Eisblumen hervorgerufen wird. Die Beschreibung, wie er sich früher wenigstens für seinen Blick einen Weg durch diese Sichtbarriere gebahnt hat, gefolgt von dem knappen Satz „Jetzt tue ich das nicht mehr“, spiegelt Grafs Resignation wider. Er tritt nicht mit der Außenwelt in Kontakt, hat sich mit der Innenwelt der Anstalt so weit identifiziert, dass das, was draußen vor sich geht, für ihn gar nicht mehr interessant ist.

Diese Orientierung nach innen setzt sich auch auf den folgenden Blättern fort. Es folgen lange keine Wetterbeschreibungen mehr. Während seiner Zeit in Pavillon Vier scheinen die Wetterbeschreibungen sukzessive durch Beschreibungen des Mittagessens abgelöst zu werden. Es erfolgt also eine Entwicklung von der Orientierung nach außen in Form der Wetterbeschreibung hin zu einer Orientierung nach innen, von den Eisblumen an der Fensterscheibe bis ins Innere des Körpers in Form der Mahlzeiten. Erst im 21. Blatt erfolgt die nächste Wetterbeschreibung: „Draußen regnet es. Der Winter kommt noch einmal zurück, sagen alle.“³⁹⁰ Im selben Blatt wird Graf des Tassendiebstahls überführt, in dessen Folge er auf die Station für geistig abnorme Rechtsbrecher verlegt wird.

Auf dieser Station wendet er sich plötzlich wieder dem Fenster zur Außenwelt zu.³⁹¹ Diese Station ist gewissermaßen die Endstation, hier sind nur schwer gestörte, unheilbare Fälle. Aus dieser Situation heraus sucht Graf wieder den Kontakt zur Welt außerhalb der Anstalt, aber vor dem Fenster ist es „neblig“³⁹², er hat also keine klare Sicht. Das Fenster wird dennoch zu Grafs fixem Platz im Gemeinschaftsraum.³⁹³ Hier hat jeder Patient seinen fixen Platz, und Graf unterscheidet sich dadurch, dass sein Platz am Fenster ist und damit eine Verbindung zur Außenwelt besteht, nur unwesentlich von den anderen.

³⁹⁰ Hochgatterer: Der Aufenthalt. S. 58.

³⁹¹ Vgl. ebd. S. 66.

³⁹² Ebd. S. 66.

³⁹³ Vgl. Hochgatterer: Der Aufenthalt. z.B. S. 68.

In den folgenden Blättern finden sich sechs weitere Beschreibung solcher Fenserszenen, die alle mit dem Satz „Ich stehe am Fenster“³⁹⁴ beginnen, in fünf davon fällt Grafs Blick auf den über den Parkplatz gehenden oder in seinen Wagen steigenden Primarius oder auf dessen dort geparkten Mercedes. Der Primarius gehört einerseits eindeutig der Sphäre der Heterotopie an, unterscheidet sich aber, wie bereits durch den Witz im ersten Blatt angedeutet, von seinen Patienten hauptsächlich dadurch, dass er diese Sphäre verlassen kann, weil er im Besitz eines Schlüssels ist. Nun ist Graf zwar einerseits ebenfalls im Besitz eines Schlüssels, den er ab Seite 83 auch einsetzt, nützt diesen jedoch nicht, um selbst die Heterotopie zu verlassen, sondern beobachtet durch sein Fenster stattdessen den Primarius beim Aufbruch. Dreimal³⁹⁵ steht die Sichtung des Primarius in unmittelbarer Verbindung mit Grafs Gedanken über Pinguine, meist ausgehend von der Betrachtung eines feuchten Flecks an der Wand, dessen Form ihn an einen Pinguin erinnert. (zur Rolle des Pinguins siehe Kapitel 3.2.1)

Doch nicht nur der Primarius wird vom Fenster aus beobachtet, auch die Wetterbeschreibungen mitsamt ihrem metaphorischen Potenzial kommen wieder. Im 34. Blatt heißt es „Um diese Jahreszeit gibt es eine Dämmerung, die kommt untertags“³⁹⁶. Die Dämmerung verweist hier auf einen Zwischenzustand zwischen den sogenannten Nachtzuständen der Seele wie Wahnsinn oder Schlaf und geistiger Wachheit und Gesundheit. Im Gegensatz dazu steht der nächste Blick aus dem Fenster:

Ich stehe am Fenster. Der Blick fällt in die Baumkronen. Draußen ist eben die Sonne durchgebrochen. Aprilwetter, sagt Herr Heinrich, typisches Aprilwetter.³⁹⁷

Der Durchbruch der Sonne ist ebenso metaphorisch zu verstehen wie die Dämmerung in der letzten Wetterbeschreibung. Er geht mit einer konkreteren zeitlichen Verortung („Aprilwetter“) einher, Graf wird klarer im Kopf. Im Handlungskontext folgt diese Sequenz unmittelbar auf den Erhalt des Kochbuchs in Folge der wiedergewonnenen Erinnerungen und des reinigenden Bades.

³⁹⁴ Hochgatterer: Der Aufenthalt. S. 72; 75; 78; 81; 87; 90.

³⁹⁵ Vgl. ebd. S. 73; 75; 87.

³⁹⁶ Ebd. S. 75.

³⁹⁷ Ebd. S. 78.

Im Gegensatz zu Graf, der in seiner Heterotopie quasi eingesperrt ist und auch das Fenster anscheinend nicht eigenmächtig öffnen kann, geht es bei Valentina in ihrer selbstbestimmten Heterotopie nicht um den mehr oder weniger sehnsüchtigen Blick von innen nach außen. Der Blick aus dem Fenster spielt bei ihr keine Rolle, sondern nur die Möglichkeit, es zu öffnen um das, was draußen ist, nämlich frische Luft und gegen Ende des Romans auch der lang ersehnte Schnee, in die Wohnung hinein zu lassen: Valentina lüftet ständig, „[o]bwohl die Luft nicht wirklich muffig riecht“³⁹⁸. Diese Öffnung nach außen, um frische Luft in den ansonsten abgeschlossenen Raum zu lassen, wird im Laufe des Romans zur Obsession: Während sie an den ersten zwei Tagen nur beim Heimkommen die Fenster kippt³⁹⁹, scheint es am Morgen des dritten Tages bereits, als hätte sie bei offenen Fenstern geschlafen⁴⁰⁰, am dritten Tag beim Heimkommen ist es nicht mehr genug, die Fenster zu kippen: „Ich öffne alle Fenster weit“⁴⁰¹, auch am Donnerstag ist die Wohnung in der Früh eiskalt, weil das Fenster auch nachts gekippt war⁴⁰² und unmittelbar nach dem Heimkommen werden die Fenster wieder geöffnet.⁴⁰³ Schließlich scheint sie die Fenster überhaupt nicht mehr zu schließen: Am Beginn des Kapitels *Freitag* liegt der Schnee bereits in Haufen in der Wohnung⁴⁰⁴ und im Gegensatz zu den vorhergehenden Tagen lässt Valentina die Fenster auch offen, als sie in die Schule geht, wodurch die Wohnung sich im Lauf des Tages in eine Schneelandschaft verwandelt.⁴⁰⁵ (Zur Bedeutung des Schnees siehe Kapitel 2.5.3 und 3.3.5)

Horns Beziehung zum Fenster vereinigt schließlich diese beiden zentralen Elemente, den Blick aus dem Fenster ins Freie und das Öffnen des Fensters, um mit der Außenwelt in Kontakt zu treten bzw. sie ein Stück weit ins Zimmer hereinzuholen: Die Nähe des Krankenhauses zum Wasser kann Horn abgesehen von den Zeiten, zu denen er kommt oder geht, nur dann wahrnehmen, wenn er aus dem Fenster schaut. Wann immer er die Gelegenheit hat, schaut er beim Fenster hinaus und findet Halt oder Trost in der Betrachtung der Landschaft, besonders in

³⁹⁸ Hochgatterer: Über Raben. S. 9.

³⁹⁹ Vgl. ebd. S. 49; 97.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd. S. 119.

⁴⁰¹ Ebd. S. 146.

⁴⁰² Vgl. ebd. S. 170.

⁴⁰³ Vgl. ebd. S. 194.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd. S. 213.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd. S. 227.

Situationen, die ihn gerade emotional stark beanspruchen.⁴⁰⁶ Der große Unterschied zwischen Horn und Graf in *Der Aufenthalt* ist der, dass Horn nicht eingesperrt ist und nach Belieben sowohl kommen und gehen als auch die Fenster öffnen und schließen kann.

Die Wichtigkeit sowohl des Fensters als auch der Nähe zu den Gewässern wird bereits zu Beginn von *Die Süße des Lebens* betont:

In der Früh stand er in der Regel für eine Weile am Fenster: Der Blick über den Fluss und den Schilfgürtel hin zum Abflussbereich der Ache, dahinter der See und die Felswände. „Darum bin ich hierher gezogen“, dachte er, „genau darum.“⁴⁰⁷

Der Blick aus dem Fenster erweist sich auch in der ersten Sitzung mit Katharina als erster Ansatzpunkt, einen Rapport herzustellen, nachdem sie ihn eine Stunde lang beharrlich angeschwiegen hat. Das Fenster als zugleich öffnendes und abschließendes Element ermöglicht so etwas wie einen Zugang zu Katharina, die das Schweigen als ihr eigenes System der Abschließung wie eine Mauer um sich herum aufgezogen hat.⁴⁰⁸ Nach diesem kleinen Erfolg setzt Horn zu Beginn der zweiten Sitzung wieder genau dort an, worauf Katharina nur minimal aber doch positiv zu reagieren scheint.⁴⁰⁹

2.6 Kompensatorische oder illusionäre Heterotopie

2.6.1 Illusionäre Heterotopien

Nach den bisherigen Ausführungen zum Stellenwert, den unterschiedliche Realitätsebenen und Wahrnehmungen von Realität im Werk Hochgatterers haben, scheint es wohl kaum verwunderlich, dass die meisten Heterotopien in seinen Werken zumindest überwiegend Züge illusionärer Heterotopien tragen.

Der Teich als Handlungsraum in *Über die Chirurgie* ist als illusionäre Heterotopie zu werten, es ist ein Raum der Kindheit, des Ausprobierens und des So-Tuns-als-ob. Hier herrschen nicht die Regeln und Gesetze der Erwachsenen sondern die,

⁴⁰⁶ Vgl. z.B. Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 140; 194; 196; Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 255-256.

⁴⁰⁷ Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 23.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd. S. 74-75.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd. S. 132.

die die Kinder unter einander ausmachen. Auch für die dorthin zurückkehrenden Erwachsenen erfüllt er dieselbe Funktion, hier können sie so tun, als wären sie noch Kinder, als hätten sie sich genauso wenig verändert wie der Teich und als würden für sie immer noch nur die Regeln der Jugendbande gelten.

Für Ulla Pisa ist es noch auf einer anderen Ebene ein So-Tun-als-ob, ein in die Rolle eines Anderen Schlüpfen, sie sozusagen an- und auszuprobieren und sich der Illusion hinzugeben, sie könnte hier, in ihrer Realität, die Realität finden, die in einem fiktionalen Stück Literatur beschrieben ist.

Als illusionärer Raum wird der Teich auch in der *Exkursion zum historischen Versuch* entlarvt: Philipp sucht nach dem Aufeinandertreffen mit der Baronin den Teich als Zufluchtsort auf,⁴¹⁰ gerade so, wie die Buben im *Historischen Versuch* dorthin laufen, nachdem sie mit einer Steinschleuder ein Schlossfenster eingeschlagen haben.⁴¹¹ Doch was ihn erwartet, ist nicht der unveränderte und unveränderliche Teich, den man erwarten würde, sondern eine Schlammlacke (siehe auch Kapitel 2.4.2). Das Kindheitssommerparadies entlarvt sich also als genau das: eine zeitlich begrenzte Illusion.

Auch der Handlungsraum in *Caretta caretta* trägt über weite Strecken deutliche Züge einer illusionären Heterotopie: Es wird die Illusion eines unbeschwerten Familienurlaubes heraufbeschworen, der lediglich durch das Nierenleiden Kossitzkys, der als Onkel von Dominik und Isabella auftritt, ein wenig beeinträchtigt wird. Es fällt auch auf, dass es zwischen Kossitzky und Dominik zu keiner einzigen sexuellen Handlung kommt, was diese Illusion von Familie noch verstärkt. Auch Isabella gegenüber scheinen in Dominik zwar zeitweise sexuelle Gefühle aufzukeimen, doch setzt er sie im Laufe der Zeit immer mehr in Beziehung zu seiner kleinen Schwester und scheint sie eher auf einer geschwisterlichen als auf einer erotischen Ebene als Gefährtin anzunehmen.

Am markantesten wird dem geradezu verzweifelten Versuch, diese Illusion heraufzubeschwören und aufrecht zu erhalten, von den Figuren selbst an dieser Stelle Ausdruck verliehen:

⁴¹⁰ Vgl. Hochgatterer: Über die Chirurgie. S. 94.

⁴¹¹ Vgl. ebd. S. 14.

Dann machte er einen Schritt auf mich zu und umarmte mich. „Tun wir so, als hätte sich nichts verändert“, sagte er. Ich blickte schräg zum Schiff hinüber. „Mach dir keine Gedanken“, sagte er, „sie glauben, ich bin dein Onkel.“ Ein Psychopath macht sich sowieso keine Gedanken, dachte ich. Ich legte meine Arme um seine speckigen Seiten. [...] „Irgendwann werden wir wieder hier stehen“, sagte Kossitzky, „wir beide, geradeso wie jetzt, eng umschlungen und bis zum Bauch im Wasser, und dann werden wir sagen: Genau wie damals.“⁴¹²

In Bezug auf die Frage, ob es sich um eine illusionäre oder eine kompensatorische Heterotopie handelt, unterscheiden sich die beiden untersuchten Räume in *Über Raben* grundlegend. Die von Professor Schneiders paranoiden Wahnvorstellungen und in die Umgebung projizierten Phantasien und Erinnerungen geprägte Gebirgslandschaft kann als illusionäre Heterotopie klassifiziert werden. Das spiegelt sich auch in dem bereits weiter oben bemerkten Faktum wider, dass den Erinnerungen und Phantasien in metaphorischer wie buchstäblicher Hinsicht mehr Raum gegeben wird als der eigentlichen Handlung. In Bezug auf Valentinas Heterotopie ist die Situation weniger eindeutig (siehe Kapitel 2.6.3).

Nach den bisherigen Ausführungen wenig überraschend handelt es sich auch bei der Heterotopie in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* um eine illusionäre Heterotopie. Ein Hauptthema der Erzählung ist die Wechselwirkung und das Wechselspiel von so genannter Realität und dem, was unter Begriffen wie Illusion, Halluzination, Imagination und Phantasie verstanden wird. Wenn also der Ire darüber philosophiert, dass Imagination nicht weniger real ist als Realität, oder der Ich-Erzähler seine Vorstellungen und Phantasien indikativisch in die ihn umgebende Welt setzt und nicht anders wahrnimmt als das, was wirklich um ihn herum passiert, dann geht es mit Foucaults Worten genau darum,

einen illusionären Raum [zu] schaffen, der den ganzen realen Raum und alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt.⁴¹³

Eine ähnliche Beobachtung über das Verhältnis der Heterotopie zum Rest der Welt macht auch Hans-Christian Heintschel in seiner Rezension der Erzählung:

⁴¹² Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 159.

⁴¹³ Foucault: *Von anderen Räumen*. S. 326.

Die eingeflochtenen Fallgeschichten vom verrückten Leben in unserer Gesellschaft stehen dabei in scharfem Kontrast zu den Naturschilderungen bzw. zu den Beschreibungen des Fliegenfischens. Auch wenn letzteres vielleicht für Außenstehende ein bisschen zu detailreich geraten sein mag, in der genauen Beobachtung wächst sich auch ein Ton der Sehnsucht und Schönheit heraus, der die gesamte Erzählung in ein anderes, weiches Licht zu rücken vermag.⁴¹⁴

2.6.2 Kompensatorische Heterotopien

Es gibt eigentlich nur eine klar als kompensatorische Heterotopie klassifizierbare Heterotopie in Hochgatterers Werk, und das ist jene in *Wildwasser*: Judith ist krankheitsbedingt auf strenge Regeln und Strukturen angewiesen, die ihr Halt geben. Dadurch wird das Haus des Kaplans zu einer kompensatorischen Heterotopie, die „im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist“⁴¹⁵. Darüber hinaus erfüllt diese „vollkommene Ordnung“ auch für den Kaplan und seine Mutter, die immer noch mit der Traumatisierung durch Gertrauds Selbstmord zu kämpfen haben, eine therapeutische Funktion, indem sie ihnen Strukturen bietet, an denen sie sich festhalten können, um einen Tag nach dem anderen zu meistern.

Darüber hinaus kann auch für das Further Krankenhaus eine institutionell bedingte Interpretation als kompensatorische Heterotopie argumentiert werden: Wie bereits in Kapitel 2.2.5 ausgeführt, handelt es sich bei einem Krankenhaus eher um eine kompensatorische als um eine illusionäre Heterotopie. Unter besonderer Berücksichtigung des psychiatrischen Aspekts wird besonders plastisch klar, wie die künstlich geschaffene Ordnung der inneren Unordnung der PatientInnen gegenüber steht und daher nicht nur organisatorische sondern auch therapeutische Funktion hat.

2.6.3 Mischformen

Neben diesen halbwegs klar einordenbaren Heterotopien gibt es jedoch auch solche, die Züge beider Typen tragen, indem sie beispielsweise für verschiedene Fi-

⁴¹⁴ Heintschel, Hans-Christian: Unbeeindruckt vom Leben. Paulus Hochgatterers neue Erzählung über Romantik in Psychiatrie und Fliegenfischen. – In: Die Furche. Wien. 18.12.2003. S. 29.

⁴¹⁵ Foucault: Von anderen Räumen. S. 326.

guren verschiedene Funktionen erfüllen oder auf institutioneller Ebene eine andere als auf individueller, wie dies in *Der Aufenthalt* der Fall ist: Die psychiatrische Anstalt als gesellschaftliche Institution stellt ganz klar eine kompensatorische Heterotopie dar. In der Anstalt gelten klare Regeln und Strukturen, deren Einhaltung, je tiefer der Protagonist in die Anstalt eindringt, umso strikter kontrolliert wird. Bereits relativ zu Beginn seines Aufenthalts thematisiert Graf die therapeutische Funktion des strikt geregelten Tagesablaufs.⁴¹⁶

Auf der subjektiven Ebene des Protagonisten kann jedoch auch von einer illusionären Heterotopie gesprochen werden, wenn die unterschiedlichen Realitätsebenen, die Verbindung zur Geisterwelt und die Halluzinationen in Betracht gezogen werden.

Bei Valentinas Heterotopie in *Über Raben* hängt die Frage der Zuordnung zu einem Typ der Heterotopie maßgeblich von der Interpretation des Gesamttextes ab: Obwohl auch Valentina über ein schöpferisches Bewusstsein verfügt, ist ihre Heterotopie deutlich weniger von den Produkten dieses schöpferischen Bewusstseins geprägt und bestimmt als die ihres Lehrers. Auch die Grenzen zwischen der realen und der imaginativen Ebene scheinen bei ihr etwas deutlicher wahrgenommen zu werden. Dennoch ist ihre Heterotopie nicht rundheraus als kompensatorische Heterotopie klassifizierbar. Sie trägt zwar klare Züge einer solchen, wie beispielsweise die zwanghaft eingehaltenen Rituale. Andererseits kann jedoch auch argumentiert werden, dass, wenn sie tatsächlich in dieser Wohnung mit den verwehenden Leichen ihrer Eltern zusammenlebt, der Glaube daran, auf Dauer so leben zu können, als illusionär bezeichnet werden muss und es sich damit ebenso wie bei Professor Schneider um eine illusionäre Heterotopie handelt, in der die Illusion dieses selbstbestimmten Lebens auf eine gewisse Zeit hin aufrecht erhalten werden kann, jedoch an einem bestimmten Punkt unweigerlich zerbrechen muss.

In diesem Fall wäre es, wenn man den Gedanken weiterspinn, eine illusionäre Heterotopie ganz im Sinne Foucaults, die nämlich durch ihre Illusion die Welt rundherum als noch größere Illusion enttarnt, die Welt nämlich, in der Kinder im sicheren Schutz der eigenen vier Wände von Erwachsenen missbraucht und

⁴¹⁶ Vgl. Hochgatterer: *Der Aufenthalt*. S. 19.

misshandelt werden und scheinbar niemand etwas mitbekommt. Genau in dieser Hinsicht kann sie aber auch als kompensatorisch angesehen werden, insofern nämlich, als dieses Mädchen, das die Rachephantasien ausgelebt hat und sich befreit und zu einem selbstbestimmten Menschen gemacht hat, einen Gegenpol dazu bietet, wie es in der realen Welt aussieht, in der Opfer häufig nicht einmal zu Rachephantasien fähig sind, geschweige denn dazu, sich aus ihrer grausamen Situation zu befreien.

Schließlich ist noch kurz anzumerken, dass auch in der vom Prinzip her klar als illusionäre Heterotopie interpretierbaren Heterotopie in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* möglicherweise kompensatorische Züge erkennbar sind, zum Beispiel darin, dass es zur Ausübung der Sportart ein klar definiertes Regelwerk gibt, an dem man sich festhalten und nach dem man sich richten kann. Auch in dieser Hinsicht stellen der Ire und Julian ein Gegensatzpaar dar, da der Ire sich innerhalb dieses Regelwerks sehr frei bewegt, während Julian sich sehr streng nach den Regeln richtet und auch über das Verhalten des Iren nicht sehr glücklich ist. Für Julian erfüllt der Wasserraum noch in einer zweiten Hinsicht eine kompensatorische Funktion: Er leidet unter einer leichten Gehbehinderung, die man an Land an seinem Gangbild deutlich erkennt, doch „[i]m Wasser merkt man nichts von seiner Behinderung“⁴¹⁷.

⁴¹⁷ Hochgatterer: Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen. S. 71.

3 Konkrete Manifestationen der ambivalenten Wassersymbolik im Werk Paulus Hochgatterers

Im vorhergehenden Kapitel konnten bereits wichtige Aspekte des Stellenwertes der Wassermotivik besonders für die räumliche Konstruktion der Werke dargelegt werden. Das Abschlusskapitel ermöglicht nun einen detaillierteren Vergleich der Werke miteinander und die Untersuchung der Wassermotive auch über ihre hetero-topologische Relevanz hinaus, wobei auch der Kreis zu den im ersten Kapitel herausgearbeiteten allgemeinen Symboleigenschaften des Wassers geschlossen wird.

Das erste Unterkapitel beschäftigt sich mit der grundlegenden Ambivalenz des Wassers als zugleich Tod bringendes und Leben ermöglichendes Element und der interessanten Umsetzung dieses Prinzips in zwei Werken Hochgatterers, in denen der Tod einer Figur ein Wiedergeburtsszenario für eine andere ermöglicht. Im zweiten Unterkapitel geht es um theriomorphe Symbole, deren Bedeutsamkeit in den vorangehenden Kapiteln bereits mehrfach angesprochen wurde, jedoch noch nicht näher untersucht werden konnte. Das dritte und letzte Unterkapitel schließlich bezieht sich in seiner Gliederung und Struktur auf Kapitel 1.4 und fasst noch einmal die wesentlichen Symbolaspekte der verschiedenen Erscheinungsformen von Wasser in Hochgatterers Werken zusammen.

3.1 Tod ermöglicht Heilung

Dieses Kapitel rekurriert einerseits auf die in Kapitel 1.1 besprochene Lebensschaffende und gefährdende Macht des Wassers und andererseits auf die in 1.3.2 erläuterte Symbolik von Tod und Wiedergeburt in Initiationsszenarien, die ja besonders die jugendlichen ProtagonistInnen betreffen. Zentral sind dabei die beiden unmittelbar nacheinander erschienenen Werke *Wildwasser* und *Caretta caretta*, die einander sowohl in Bezug auf die verhandelte Thematik als auch auf die Protagonisten sehr ähneln. Beide Protagonisten unternehmen eine Reise, die als Initiationsreise nach Freese identifizierbar ist und erfahren aus einer Situation der Konfrontation mit dem Tod eine persönliche Wandlung.

3.1.1 Symbolischer Tod und Auferstehung in *Wildwasser*

Von allen in dieser Arbeit untersuchten Aspekten ist das Initiationsgeschehen in *Wildwasser* wohl derjenige, der in der bisher vorhandenen Sekundärliteratur zu Hochgatterer mit Abstand am besten und ausführlichsten beleuchtet ist. Es sei an dieser Stelle also auf das bereits vorhandene umfangreiche Corpus an Sekundärliteratur verwiesen und hauptsächlich auf jene Aspekte der Thematik eingegangen, die auch mehr oder weniger direkt mit der Wassermotivik in Zusammenhang stehen.

Es wurde bereits in mehreren Publikationen und Arbeiten zum Thema darauf hingewiesen, dass es sich bei Jakobs Geschichte in *Wildwasser* um ein Initiationsgeschehen handelt, das in der Tradition des Initiationsreiseromans, einer Untergattung des Adoleszenzromans, steht. Darüber hinaus wird das Reisemotiv in der Literatur auch häufig mit Trauerprozessen in Verbindung gebracht:

Vielfach wird der Trauerprozess in Zusammenhang mit einer Reise, als Auslöser für eine Reise oder in Folge einer Reise ausgelöst. [...] Wenn die Reisen nicht im Text als Handlung angelegt sind, dann werden sie in der Phantasie vollzogen. [...] Die Trauer über das verstorbene Familienmitglied wird zum Aufbruch in die eigene Vergangenheit. Die Suche nach dem Anderen wird zur Suche und zur Hoffnung für das Finden von sich selbst.⁴¹⁸

Hochgatterer verbindet also in *Wildwasser* diese beiden Facetten des Reisemotivs. Jakobs *rite de passage* im Sinne einer Initiation ins Erwachsenwerden ist untrennbar verwoben mit einem Todesritus für seinen Vater, also dessen *rite de passage* vom Leben in den Tod. Sowohl Jakob als auch sein Vater durchlaufen auf gewisse Weise den Dreischritt von Trennung, Übergang und Angliederung, ja mehr noch, Jakobs vollständige Initiation wird erst durch die Auseinandersetzung mit dem Tod des Vaters möglich.

Durch die formale Gestaltung des Romans wird diesem Initiationsritual [...] gleichermaßen das Begräbnisritual mit eingeschrieben; mit Hilfe der den sechs Kapiteln vorangestellten liturgischen Zitaten [sic] unterlegt Paulus Hochgatterer dem Roman die Struktur einer Begräbnisfeier – wobei er den Introitus des Requiems an den Beginn des Schlusskapitels stellt.⁴¹⁹

Die Auseinandersetzung mit der Person und dem Tod des Vaters ist dabei auf verschiedenen Ebenen von Relevanz: Zu allererst im Rahmen eines normalen

⁴¹⁸ Schertler: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 235-236.

⁴¹⁹ Lexe: Passage und Passion. S. 222.

Trauerprozesses, im Laufe dessen der Tod als solcher akzeptiert und angenommen werden muss, weiters im Rahmen der allgemeinen pubertären Situation und der damit verbundenen notwendigen Auseinandersetzung mit und Lösung von den Elternfiguren, welche durch die Vergöttlichung des Vaters nach dem Unfall erschwert wird, und schließlich im Rahmen einer Verinnerlichung der Vateraspekte in das eigene Selbst, welche - hier schließt sich der Kreis - auch der letzten Stufe und Konsequenz aller bisher genannten Ebenen entspricht.

Im Sinne eines normalen Trauerprozesses muss Jakob wie jeder andere Trauernde die vier Phasen der Trauer durchlaufen: „Nicht-wahrhaben-Wollen, Aufbrechen der Emotionen, Suchen und Sich-Trennen, neuer Selbst- und Weltbezug“⁴²⁰. Die Handlung von Wildwasser beschreibt den Ablauf dieser vier Phasen: Zu Beginn betrachtet Jakob seinen Vater noch als „verschwunden“ und nicht als verstorben, er hat die Realität des Todes, obwohl er nun schon einige Zeit zurückliegt, noch nicht akzeptiert.⁴²¹ In einem emotionalen Ausnahmezustand, in dem er es zuhause nicht mehr aushält, bricht er schließlich auf, um den Vater buchstäblich zu suchen und setzt sich intensiv mit den Erinnerungen an ihn auseinander. Das Ende der Erzählung deutet schließlich einen Übergang in die vierte Phase an, in der Jakob den Verlust des Vaters nicht nur überwunden hat, sondern in diesem Prozess zu einem neuen „Selbst- und Weltverständnis“⁴²² gefunden hat.

Nun ist Jakob allerdings nicht nur ein Trauernder sondern auch ein Pubertierender, der sich trotz des traumatischen Verlustes des Vaters von diesem emanzipieren muss, denn „[e]s geht [...] in der Pubertät vor allem um diese Auseinandersetzung mit den verinnerlichten Eltern-Images, um die Auseinandersetzung mit dem ‚guten‘ und dem ‚bösen‘ Aspekt der großen Mutter, um den ‚verfolgenden‘ und um den ‚helfenden‘ Vater“⁴²³. In radikalisierte Form führt dieser Umstand zu der Ansicht, dass die vollständige Emanzipation von den Eltern und konsequenter Weise damit auch der letzte Schritt des Erwachsenwerdens überhaupt erst mit dem Tod der Eltern möglich ist:

⁴²⁰ Schertler: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 26.

⁴²¹ Vgl. hierzu auch Lex: Down to the River. S. 8.

⁴²² Schertler: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 27.

⁴²³ Klosinski, Gunther: Pubertätsriten – Äquivalente und Defizite in unserer Gesellschaft. Einführende Anmerkungen des Jugendpsychiaters. – In: Ders. [Hg.]: Pubertätsriten. Äquivalente und Defizite in unserer Gesellschaft. Bern: Huber 1991. S. 11-22. 16.

[S]o bezeichnet Urs Widmer in seiner Grazer Poetikvorlesung den Tod der Eltern als endgültige Initiation in das Leben als Erwachsener [...]. Der Tod des Vaters führt zur Geburt des Sohnes als erwachsener Mann.⁴²⁴

Andererseits ist die Emanzipation von einem plötzlich verstorbenen Elternteil natürlich auf mehreren Ebenen wesentlich schwieriger als die von einem noch lebenden, insbesondere wenn, wie in Jakobs Fall, im Laufe der Zeit eine Überhöhung und Verklärung des Verstorbenen und damit eine Stilisierung zu einem „Gott-Vater“ stattgefunden hat:

Im eigentlichen aber wird von der schwierigen Loslösung und Abgrenzung eines Sohnes von seinem Vater erzählt, von einem Vater, der nicht einmal als Leiche vorhanden ist. Aber auch ein verschwundener Vater ist ein Vater, von dem man sich lösen muss, zumal er im Laufe der Jahre zu einem Gott-Vater wurde.⁴²⁵

Alle bisher angeführten Ebenen führen jedoch auf ein gemeinsames Ziel hinaus: Nach erfolgreicher Trauerarbeit, nach absolvierter Emanzipation, gilt es stets, einen Zustand zu erreichen, in dem das verlorene Elternteil im Sinne einer erfolgreichen Individuation als Teil des gereiften Selbst verinnerlicht werden kann. Mit der Akzeptanz des Todes des Vaters integriert Jakob diese Teile seiner selbst in seine Persönlichkeit und reift dadurch.

Besonders anschaulich zeigt sich diese Wandlung in *Wildwasser* auch am Symbol des Paddels: Es „kann auch als eine Art Reliquie, als eine moderne Form des heiligen Gegenstandes gesehen werden“⁴²⁶. Zu Beginn nimmt Jakob das Paddel mit auf seine Vatersuche, weil er es in die Enns werfen und damit dem Vater zurückgeben möchte. Er befindet sich noch in der dritten Phase der Trauer, in der er den Tod nicht als real akzeptiert und es daher logisch erscheint, dem Vater das Paddel, das ja schließlich ihm gehört, zurückzugeben. Als er aber zum ersten Mal aus dem Haus des Kaplans aufbricht, vergisst er das Paddel dort,⁴²⁷ was als Symbol für die vollzogene Trennung vom Vater interpretiert werden kann:

Unter großen Schmerzen, innerlichen wie äußerlichen, hat sich Jakob auf seiner Reise von seinem Vater und seiner Vergangenheit losgelöst. Sichtbar wird das an [dieser] Szene[.]⁴²⁸

⁴²⁴ Schertler: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 182.

⁴²⁵ Breier, Elisabeth: „Tief unter mir toste der Fluss dahin...“. Zur christlichen Motivik und Symbolik in Paulus Hochgatterers *Wildwasser*. – In: 1000 und 1 Buch 1/1999. S. 26-27. 26.

⁴²⁶ Ebd. S. 27.

⁴²⁷ Vgl. Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 116.

⁴²⁸ Sieber: Tief unter mir toste der Fluss. S. 54.

Am Ende entscheidet er sich schließlich, das Paddel entgegen des ursprünglichen Plans nicht in die Enns zu werfen, sondern zu behalten. „Das Paddel verliert den Charakter der Reliquie und wird zum Symbol des vollzogenen Übergangs.“⁴²⁹ In dem Jakob jene Aspekte seiner Persönlichkeit, die ihn mit dem Vater verbinden, re-integriert hat, ist es nur folgerichtig, das Paddel zu behalten, da das der einzig wahre Weg ist, es ihm zurückzugeben. Man könnte so weit gehen zu sagen, dass der Vater in diesem Moment den Dreischritt aus Trennung durch den körperlichen Tod, Phase des Verborgenseins durch Jakobs Leugnen der Realität des Todes und Wiedergeburt als „innere Figur“⁴³⁰ Jakobs abgeschlossen hat.

Schließlich ist hier noch näher zu beleuchten, wie Jakob den Dreischritt von Trennung, Übergang und Wiederangliederung im Rahmen dieses Initiationsreisero-mans durchläuft und welche Rolle dabei die Wassermotivik spielt. Bereits zu Beginn der Erzählung trägt Wasser dazu bei, die Ausgangssituation, aus der Jakob ausbrechen wird, zu veranschaulichen: Er lebt mit seiner Mutter und seiner Schwester in einem Haus, in dem durch die übertriebene Pflanzenpflege, die ein Trauerritual der Mutter darstellt, ein morbides, tropisches Klima herrscht.⁴³¹ Wasser ist hier in der extremen Feuchtigkeit durch einen schädlichen Überfluss des nährenden Elements präsent, von Heidi Lexe treffend beschrieben als „Morbidität einer übergossenen Pflanzenwelt“⁴³².

Die stark weiblich konnotierte überbordende Fürsorge, die die Mutter den Pflanzen angedeihen lässt, lässt auch einen anderen Aspekt anklingen, in dem die familiäre Welt durch den Tod des Vaters aus dem Gleichgewicht geraten ist: Waren die Geschlechtersphären zuvor ausgewogen und im Gleichgewicht, so findet sich Jakob jetzt, gerade in der für die Bildung der Geschlechteridentität heiklen Phase der Pubertät, plötzlich als einzig männliches Wesen in einer Sphäre der Weiblichkeit:

Jakob kann in diesem Raum keine eigene Identität entwickeln, weil er einerseits aus der weiblichen Sphäre ausgeschlossen wird und andererseits – aufgrund der Abwesenheit seines Vaters – keine männliche Bezugsperson mehr vorfindet. Der Mangel an Identifikationsmöglichkeiten treibt ihn zum Auszug, und eröffnet gleichzeitig einen neuen Möglichkeitsraum, um

⁴²⁹ Lexe: Passage und Passion. S. 223.

⁴³⁰ Schertler: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 27.

⁴³¹ Vgl. Hochgatterer: Wildwasser. S. 8.

⁴³² Lexe: Passage und Passion. S. 223.

seine eigene Identität herzustellen. Es zeigt sich hier also eine offensichtliche ‚Mangelsituation‘, die schließlich zum Verlassen der vertrauten Ordnung und der gewohnten Sicherheiten führt.⁴³³

In diesen Zusammenhang fällt auch der akute Auslöser für seinen Ausbruch, die Menarche seiner Schwester Franziska, die Michl im Zusammenhang mit der Interpretation der Erzählung als Heldenfahrt folgendermaßen interpretiert:

Mit der Entscheidung des Helden zum Aufbruch beginnt das Abenteuer. Er verlässt das Zuhause, seine vertraute Umgebung. [...] Beschrieben wird dieses Versehen oder der schicksalsträchtige Bote, der die Berufung zum Abenteuer bringt, als ‚dunkel, eklig oder schreckenerregend‘ (Campbell 58). In *Wildwasser* übernimmt diese Funktion die erste Regelblutung von Jakobs Schwester Franziska.⁴³⁴

Die festgefahrene Situation, aus der Jakob nur mittels eines radikalen Ausbruchs entfliehen kann, ist dabei eine für trauernde Familien nach dem Verlust eines Familienmitglieds sehr typische:

[V]ier Punkte [...], die im Zusammenhang mit Trauer von besonderer Bedeutung sind und in allen neun Werken deutlich werden: Das Vortäuschen von Normalität und die Verdrängung des Verlustes, obwohl die Gesetze der Gefühle eine andere Sprache sprechen, was zu Vereinzelung und zur Rationalisierung des Gefühls führt, sowie symbiotisches Verbundensein in Beziehungen und die Unfähigkeit Abschied zu nehmen, wie sie durch die Elternfiguren vorgegeben wird. Die Folgen dieses Verhaltens sind Vereinzelung, Entfremdung und Resignation. Das gravierende und einschneidende Erlebnis des Todes wird aus dem öffentlichen Bewusstsein gedrängt, weshalb keine Integration und damit kein neuer Selbst- und Weltbezug stattfindet.⁴³⁵

Obwohl *Wildwasser* nicht zu den neun von Schertler untersuchten Werken zählt, ist diese Beschreibung auf die Situation in Jakobs Familie zu Beginn der Erzählung übertragbar. Jakob muss also aus dieser Situation aufbrechen und die Trennung von der familiären Ausgangssituation, die seine Entwicklung und seinen Trauerprozess hemmt, vollziehen.

Auf der ersten Etappe seines Weges fällt auf, dass Gewässer sehr stark der Orientierung dienen.⁴³⁶ Dabei erinnert er sich bewusst an Paddelgeschichten und

⁴³³ Sieber: Tief unter mir toste der Fluss. S. 61.

⁴³⁴ Michl: Strategien der Ich-Entwicklung in der Prosa von Paulus Hochgatterer. S. 68.

⁴³⁵ Schertler: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 219.

⁴³⁶ Vgl. Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 63; 64; 73; 74; 77-78.

Erlebnisse mit seinem Vater.⁴³⁷ Der Ort, der am genauesten mit Hilfe der Gewässer verortet ist, ist doppelt besetzt, einerseits als Etappe seiner Reise, andererseits als Erinnerungsort an das höchst ambivalente Erlebnis seiner ersten Fahrt alleine in einem Boot.⁴³⁸ Konsequenter Weise ist das auch jener Ort, der einen Wendepunkt in seiner Reise bezeichnet, da er sich hier, am Wasser sitzend, die erste Ration der „Spezialmischung“ einverleibt, die in weiterer Folge dafür sorgen wird, dass alle Orte, die Jakob durchfährt, zugleich reale und imaginäre Orte sein werden, da in seiner Wahrnehmung kein Unterschied mehr zwischen der Realität und seinen drogeninduzierten Halluzinationen besteht. Dementsprechend verliert seine Reise auch stark an Zielgerichtetheit und die Gewässer ihre Orientierungsfunktion, er lässt sich von seinen Halluzinationen und damit vollständig von seinem Unbewussten leiten:

Ich fuhr kreuz und quer weiter, schaute nicht mehr auf die Straßenkarte, auch nicht auf Wegweiser oder Ortsschilder. An Kreuzungen ließ ich jene Personen entscheiden, die mich gerade umschwebten.⁴³⁹

Nachdem Jakob in seinem durch Drogen beeinträchtigten Zustand seinen Körper bis an die äußerste Grenze geschunden hat, fällt er in eine tiefe Ohnmacht, eine Art kleinen Tod, der den Übergang zur zweiten Phase seines *rite de passage* anzeigt, dem wie so oft „die Symbolik von Tod und Wiedergeburt unterlegt“⁴⁴⁰ ist.

Der narrative Verlauf von Jakob Schmalfuß' Vatersuche entspricht durchaus dieser Sequenzierung [Trennungsritus – Schwellen-/Übergangsritus – Angliederungsritus] und verweist darüber hinaus auf die ‚Symbolik von Tod und Wiedergeburt‘, die ‚[v]ielen Übergangsriten [...] unterlegt‘ (Stagl, 86) ist. Darauf lassen sowohl die Motivik des Wassers mit ihren biblischen Bedeutungsebenen von Flut und Taufe [...] schließen als auch der Charakter der Passion, der Jakobs Leidensweg von Wien zum Gesäuseeingang unterlegt ist. Der geschundene und dem Spott seiner Umgebung ausgesetzte Körper wird vom Kaplan Tauscher in das ‚Grab‘ des Pfarrhauses gebettet, in dem Jakobs Körper verbunden und ‚gesalbt‘ wird. Fieberwahn versetzt ihn (erneut) in einen anderen Bewusstseinszustand.⁴⁴¹

⁴³⁷ Vgl. Hochgatterer: Wildwasser. S. 64; 74; 78.

⁴³⁸ Vgl. ebd. S. 78.

⁴³⁹ Ebd. S. 83.

⁴⁴⁰ Stagl: Übergangsriten und Statuspassagen. S. 86.

⁴⁴¹ Lexe: Passage und Passion. S. 220.

Die nun anbrechende Phase ist also die des Übergangs, des vorübergehenden Verborgenseins vor der Außenwelt, der in der Symbolik von Tod und Wiedergeburt die Phase des Todes entspricht:

So gelten die Initianden im Initiationsbezirk gegenüber der Außenwelt als ‚gestorben‘, als ‚verschlungen‘, als ‚gefressen‘ – womit nicht die vollständige Vernichtung gemeint ist, sondern ein Außer-der-Welt-Sein, oft verdeutlicht durch den Hinweis, die Initianden hielten sich ‚im Bauch‘ des zubeißenden Ungeheuers [...] auf [...]. Um dieses Gestorbensein zu veranschaulichen, zu ‚symbolisieren‘, sind die Initianden in fast globaler Einheitlichkeit mit weißer Farbe bzw. weißem Ton bemalt und in ihren Lebensregungen zurückgenommen, jedenfalls in der ersten Phase ihrer Seklusion im Initiationshaus, also kurz nach dem durchwegs schmerzhaften Vorgang, der in regional verschiedenen Formen – Tatauierung, Genitaloperation, Ameisenmarter [...], andere Formen der Kasteiung, auch das Geschlagenwerden – mit ihren unterschiedlichen gedanklichen Einzelbegründungen wohl auch schon als physischer Schmerz selbst eine Art halbes Sterben darstellt. Die Initianden liegen dann ‚wie tot‘ da, in großer Ernsthaftigkeit und erfüllt vom Sinn dieses Geschehens, keineswegs im augenzwinkernden So-tun-als-ob.⁴⁴²

In *Wildwasser* finden sich alle diese Zeichen wieder: Die körperliche Marter vor dem symbolischen Tod durch die exzessive Radtour, die Zurücknahme der Lebensregungen durch die schlechte körperliche Verfassung, selbst die weiße Bemalung ist durch die Salben und Verbände, in die Jakob beinahe mumienartig eingewickelt wird, präsent. Darüber hinaus ist davon auszugehen, dass Jakob während seines Aufenthalts im Haus des Kaplans für die übrige Welt, sprich seine Mutter, seine Schwester, sein soziales Umfeld, tatsächlich als verschollen und abgängig gilt.

Wie bereits in 2.5.4 ausgeführt wurde, nimmt Jakob in dieser Phase des symbolischen Totseins eine rein passive Rolle ein, in der ihm alles abgenommen wird. Das beginnt damit, dass er vom Kaplan zum Auto und in weiterer Folge ins Haus getragen wird, im Haus wird er gepflegt, es wird für ihn gekocht und bestimmt, was und wann er zu essen hat, der Kaplan und seine Mutter versorgen seine Verletzungen, Jakob lässt alles über sich ergehen und gibt die Verantwortung für sich zu hundert Prozent nach außen ab, was es ihm erlaubt, sich zur Gänze in sich selbst zurückzuziehen und sich ganz seinem inneren Wandlungsprozess zu widmen:

Dieses Übergangsszenarium, das anfangs von den physischen Schmerzen und Fieberschüben bestimmt wird, sich sodann aber in der Gedanken- und

⁴⁴² Schuster: Der sterbende Initiand. – In: Benedetti u. Rauchfleisch: Welt der Symbole. S. 92.

Traumwelt Jakobs manifestiert, ist gekennzeichnet durch einen paradoxen Bildbereich der unermesslichen Weite des Weltalls, das keine räumlichen oder zeitlichen Grenzen kennt. Im Gegensatz dazu steht die konzentrierte Dichte und Enge der Harnflasche. Die Dichotomien von draußen und drinnen, von groß und klein, von Auflösung und Verdichtung werden hier kontrastierend einander gegenübergestellt und versinnbildlichen so den paradoxen Übergang in ein selbstbestimmtes Leben. [...] Der Wechsel von der Endlichkeitserfahrung in den Bildbereich der Unendlichkeitserfahrung, dem [sic] Weltraum, und die Zurückführung auf die endlichen Grenzen einer Harnflasche symbolisieren den individualpsychologischen Durchgangs- und Wandlungsprozess.⁴⁴³

Wie in Kapitel 2.5.3 beschrieben, ist die symbolische Wiedergeburt, die einen Austritt aus der Krisenheterotopie ermöglicht, für Jakob ein schrittweiser Prozess. Begleitet wird dieser Prozess auch auf symbolischer Ebene, beispielsweise durch die Rolle des Kakao, den Jakob zum Frühstück bekommt⁴⁴⁴ und auch bei seiner Rückkehr ins Haus des Kaplans nach seinem kurzfristigen Ausbruch trinkt,⁴⁴⁵ und der für Judith, die durch ihre geistige Behinderung einem Leben als ewiges Kind entgegensieht und die darüber hinaus auch als die Wiedergängerin der verstorbenen Schwester des Kaplans gesehen werden kann, eine besondere Rolle zu spielen scheint. Er nimmt als Milchgetränk die Rolle der Milch als Neugeborenen-Nahrung ein, die in vielen Initiationsriten den Neophyten, die sich als Neugeborene gebärden, verabreicht wird.⁴⁴⁶

Der zentrale Moment, der die Wiedergeburt besiegelt und abschließt, ist jedoch jener, der auch in Bezug auf die Wassersymbolik zentral ist: Der einem Taufritual entsprechende Moment, in dem Jakob im strömenden Regen, weinend auf die anschwellenden Wassermassen der Enns blickt.⁴⁴⁷ Dass Taufrituale in buchstäblicher und abgewandelter Form als krönender Abschluss der Initiation ein fixer Bestandteil des Motivinventars des Initiationsreiseromans sind, stellt auch Freese fest:

Die bisher gehörten Stimmen reichen aus, um zu zeigen, daß das Konzept der Initiation in der modernen Literaturkritik häufig anthropologische oder mythologische Konnotationen enthält, und es sind die beiden folgenden Thematiken „Der Ritus von Tod und Wiedergeburt“ (S. 106) und „Der Ritus

⁴⁴³ Sieber: Tief unter mir toste der Fluss. S. 80.

⁴⁴⁴ Vgl. Hochgatterer: Wildwasser. S. 96.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd. S. 119.

⁴⁴⁶ Vgl. Franz: Psychologische Märcheninterpretation. S. 151.

⁴⁴⁷ Vgl. Hochgatterer: Wildwasser. S. 126.

der Taufe“ (S. 107)], die nach Ausweis des geprüften Materials als die wichtigsten und am häufigsten genannten rituellen Züge gelten dürfen.⁴⁴⁸

In Bezug auf die Frage, wie der „Ritus der Taufe“ in den Romanen konkret realisiert wird, weist Freese noch einmal explizit auf die Rolle des Regens hin:

Das Gegenstück zu diesen Akten der Aufgabe ist die Taufe als Zeichen der Annahme einer neuen Existenz, und auch für diesen Vorgang, der natürlich immer auch das Abwaschen alter Sünden impliziert, bietet der amerikanische Initiationsreise-Roman zahlreiche Beispiele. [...] Doch neben dem Sprung oder dem Sturz in das Wasser und der wirklichen Taufzeremonie [...] kann auch der herabfallende Regen zu einem Symbol der Wiedergeburt zu neuer Existenz werden[.]⁴⁴⁹

Sieber weist zurecht darauf hin, dass das Taufritual durch den Regen am Ende der Erzählung zwar als Gipfel- und Endpunkt des Taufritus anzusehen ist, jedoch Elemente des christlichen Taufritus bereits vorher während Jakobs Aufenthalt im Haus des Kaplans zu finden sind:

Auf seiner Initiationsreise durchschreitet Jakob also einen physischen und psychischen Leidens- und Läuterungsprozess sowie einen Ablösungsprozess und gewinnt dadurch mehr Autonomie. Es ist diese neue Freiheit, die ihn dazu befähigt, seine eigene Geschichte zu schreiben und zu erzählen und sich dadurch einen Möglichkeitsraum zu schaffen, in dem er verschiedene Lebensentwürfe findet und zu seinem narrativen Selbst zusammenfügt. Bei Kaplan Tauscher und seiner Mutter erfährt er eine innere und äußere Heilung, die ihn schließlich zu seinem Namen und damit einem Identitätsentwurf führt. Diese Übergangsphasen von purificatio, illuminatio und unio, die bereits Teile des Taufritus beinhalten, (Salbung, Fasten, Kleiderwechsel, Namensverleihung), gipfeln schließlich in einem letzten rituellen Ereignis, in dem das Element des Wassers, welches das zentrale Symbol der christlichen Taufe bildet, die Hauptrolle spielt und die Reise damit vorläufig zu einem Ende findet [sic].⁴⁵⁰

Beschreibt Freese den Regen als Symbol für den Taufakt, geht Hochgatterer in seiner Realisierung des Motivs noch einen Schritt weiter: Nicht nur der Regen fällt von oben herab und wäscht und durchnässt Jakob, auch das Wasser der Enns zu seinen Füßen schwillt an und erweckt dadurch Assoziationen an eine Sintflut, die, wie bereits in Kapitel 1.1.3 gezeigt, auf kosmischer Ebene dem Prozess der Taufe entspricht, und auch das Wasser in Jakob selbst schwillt an und sein Tränenstrom tritt über die Ufer.

Der Taufritus vollzieht sich mittels des Regens, der von oben auf Jakob herabfällt und der unter seinen Füßen seine Welt in Bewegung bringt.

⁴⁴⁸ Freese: Die Initiationsreise. S. 105.

⁴⁴⁹ Ebd. S. 172.

⁴⁵⁰ Sieber: Tief unter mir toste der Fluss. S. 56.

Gleichzeitig bricht auch der innere Strom nach außen. So schwillt nicht nur langsam der Fluss zu Jakobs Füßen am Gesäuseeingang an, sondern auch der innere, der sich in Form von Tränen den Weg nach außen bahnt. Innen- und Außenraum, Körper und Fluss werden hier sprachlich miteinander in Beziehung gesetzt, und so wie beim Täufling die Taufe als Zeichen der Bekehrung verstanden wird, um einen neuen Weg einzuschlagen, so entsteht damit auch bei Jakob eine Möglichkeit, seiner Identität eine neue Facette hinzuzufügen.⁴⁵¹

3.1.2 Lösung von Kaplan Tauschers fossilierter Trauer durch die Begegnung mit Jakob

In Jakobs Trauer- und Individuationsprozess spielt Kaplan Tauscher die wichtige Rolle des

Tutors oder Mentors [...], der im Ritus und im Mythos dem Novizen oder Neophyten helfend und ratend zur Seite steht und der auch im Initiationsreise-Roman immer erneut auftaucht⁴⁵².

Bereits in den ersten Momenten ihrer Begegnung wird er auf mehreren Ebenen (durch die Frage „Wie heißt du, mein Sohn?“⁴⁵³, den sprechenden Namen „Tauscher“⁴⁵⁴ und die Weise, wie er Jakob zum Auto trägt⁴⁵⁵) als Vatersurrogat vorgestellt, als ein zeitweiliger Ersatzvater, der Jakob durch den Prozess der Initiation begleitet.

Doch dieses Verhältnis ist nicht so einseitig, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Tauscher ist in gleichem Maße hilfsbedürftig wie helfend und es ist sein Schützling Jakob, der für ihn die Rolle des Helfers übernimmt. Jakobs Trauerarbeit um den Tod seines Vaters ermöglicht also nicht nur ihm selbst einen Heilungsprozess sondern auch Kaplan Tauscher, der zuvor in einem fossilisierten Trauerprozess gefangen war. Die Situation erinnert durchaus an das biblische Gleichnis von der Samariterin am Jakobsbrunnen (Joh 4,5-30), das Karl-Matthäus Woschitz in anderem Zusammenhang folgendermaßen auslegt:

⁴⁵¹ Sieber: Tief unter mir toste der Fluss. S. 57.

⁴⁵² Freese: Die Initiationsreise. S. 174.

⁴⁵³ Hochgatterer: Wildwasser. S. 85.

⁴⁵⁴ Ebd. S. 87.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd. S. 86.

[D]ie vermeintlich im Besitz des Wassers sich wählenden [sic] Frau ist in Wahrheit die Bedürftige und in der Hüllung der Bedürftigkeit Jesu ist der Geber der Gabe verborgen anwesend.⁴⁵⁶

Ob der Name Jakobs, der, wie Heidi Lexe betont, im Markusevangelium als Bruder Jesu genannt wird,⁴⁵⁷ tatsächlich eine Anspielung auf dieses Gleichnis ist, darauf, dass er in dieser Geschichte Geretteter und Retter in einer Person ist, sei dahingestellt.

Die Ausgangssituation im Haushalt der Tauschers ist der in Jakobs Familie nicht unähnlich, mit dem gravierenden Unterschied, dass sie bereits wesentlich länger währt: Obwohl der Selbstmord von Tauschers Zwillingsschwester Gertraud nun schon viele Jahre her ist, ist ihre hinterbliebene Familie, Kaplan Tauscher und seine namenlos bleibende Mutter, noch immer in einer fossilierten Trauersituation gefangen und wie eingefroren in einer Starre, aus der sie sich nicht lösen kann. Schertler nennt

[d]as Vortäuschen von Normalität und die Verdrängung des Verlustes, obwohl die Gesetze der Gefühle eine andere Sprache sprechen, was zu Vereinzelung und zur Rationalisierung des Gefühls führt, sowie symbiotisches Verbundensein in Beziehungen und die Unfähigkeit Abschied zu nehmen⁴⁵⁸ als häufige Merkmale eines solchen familiären Zustands. All diese Charakteristika treffen genau auf die Situation zu, in der Kaplan Tauscher und seine Mutter bereits seit Jahrzehnten zu leben scheinen. Noch immer in der nicht aufgelösten Mutter-Sohn-Symbiose, die durch die vollkommene Abwesenheit des Vaters, von dem man nicht erfährt, ob und wann er verstorben ist oder ob er die Familie verlassen hat, von dem nie gesprochen wird, von dem wir überhaupt nur deshalb wissen, dass es ihn gegeben hat, weil Gertrauds Abschiedsbrief nicht an die Mutter sondern an die Eltern adressiert ist,⁴⁵⁹ noch verstärkt wird. Die beiden haben sich mit Judith in ihre eigene kleine, isolierte Welt zurückgezogen.

Der Tod löst Erstarrung, Unsicherheit und Angst aus. Die erste Phase des Nicht-Wahrhaben-Wollens nach Verena Kast wird zu einem Dauerzustand, der sich oft über Jahrzehnte erstreckt, bis der Trauernde durch Zufall, durch einen anderen Verlust oder durch das Erreichen der dritten Lebensphase erneut an das alte Erlebnis erinnert wird.⁴⁶⁰

⁴⁵⁶ Woschitz: Fons vitae. S. 471.

⁴⁵⁷ Vgl. Lexe: Passage und Passion. S. 220-221.

⁴⁵⁸ Schertler: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 219.

⁴⁵⁹ Vgl. Hochgatterer: Wildwasser. S. 117.

⁴⁶⁰ Schertler: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 220.

Für Kaplan Tauscher ist dieses einschneidende Erlebnis, das ihn aus seiner Erstarrung holt, das Auftauchen dieses rätselhaften jungen Mannes, der ebenfalls einen Trauerprozess zu bewältigen hat, genau zum dreiundzwanzigsten Todestag seiner Schwester. Dennoch zeigt das Verhalten des Kaplans, dass er weniger in der ersten Phase der Trauer, jener des Nicht-Wahrhaben-Wollens, feststeckt als in jener des Suchens, denn er sucht häufig den Todesort der Schwester auf, liest ihren Abschiedsbrief, scheint Zwiesprache mit ihr zu halten. Er befindet sich also seit dreiundzwanzig Jahren genau in jener Phase, in der Jakob sich erst seit kurzer Zeit befindet.

Konflikte, ambivalente Gefühle oder Schuldgefühle bestimmen und hemmen alle Trauerprozesse. Erschwerend erweist sich ein Verlust, der in jungen Jahren erlitten wurde.⁴⁶¹

Auch in diesem Punkt finden und treffen einander Jakob und Tauscher: Jakobs Trauerprozess wird vor allem durch die ambivalenten Gefühle seinem Vater gegenüber gehemmt und erschwert; man denke an die Erlebnisse, die einer *forced initiation* gleichkommen,⁴⁶² an die Ignoranz, mit der der Vater Jakobs Schmerz und Leid begegnet⁴⁶³ und die Wut darüber, dass der Vater sich mutwillig in lebensgefährliche Situationen begeben hat, ohne dabei an die Familie zu denken, die er auf diese Art und Weise verlassen würde.⁴⁶⁴ Bei Kaplan Tauscher ist es wiederum die große Last der Schuldgefühle, die dadurch ausgelöst wurden, dass Gertraud in ihrem Abschiedsbrief ihrem Bruder explizit die Schuld an ihrem Selbstmord gibt: „Ich mache es wegen dem Reinhold.“⁴⁶⁵ Mit dieser Schuld, seine Zwillingsschwester in den Tod getrieben zu haben, ist Reinhold Tauscher erwachsen geworden und lebt er seither. Auch Jakob wird der Verlust seines Vaters zweifelsohne in seinem Heranwachsen prägen, doch anders, da er im Gegensatz zu Tauscher nicht sofort aber doch relativ bald den Trauerprozess positiv abschließen kann.

Die Unterschiedlichkeit der Trauerprozesse von Kaplan Tauscher und Jakob spiegelt sich auch besonders anschaulich in ihren beiden Wasser-Trauer-Orten: Der Trauerort, den Kaplan Tauscher regelmäßig aufsucht, ist ein geradezu prototypischer Ort der Trauer und Melancholie, wie er bereits in Kapitel 1.4.3 beschrieben

⁴⁶¹ Schertler: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 224.

⁴⁶² Vgl. hierzu auch Sieber: Tief unter mir toste der Fluss. S. 72.

⁴⁶³ Vgl. Hochgatterer: Wildwasser. z.B. S. 74.

⁴⁶⁴ Vgl. ebd. z.B. S. 94; 113.

⁴⁶⁵ Ebd. S. 117.

wurde. Sogar eine Trauerweide, ein Baum, der besonders häufig als Symbol für Tod und Trauer steht,⁴⁶⁶ vervollständigt das Bild. Das abgeschiedene stehende Gewässer symbolisiert hierbei den fossilisierten Trauerzustand. Der Trauerort und Zielpunkt der Reise Jakobs hingegen ist eine besonders reißende Stelle eines lebendigen, fließenden Flusses. Fließendes Wasser als lebendiges Wasser ist hier ebenso zentral wie der ambivalente, gefährliche Aspekt des Flusses.

Dass Kaplan Tauscher aus seinem eingefrorenen Zustand gewissermaßen auftaut, zeigt sich an verschiedenen Signalen. Als Jakob die Geschichte von Kaplan Tauscher kennt und in ihm quasi einen Leidensgenossen erkennt, kann er sich ihm bei seiner Rückkehr in die Heterotopie öffnen und anvertrauen und ihm vom Verbleib seines Vaters und dem Ziel und Zweck seiner Reise erzählen.⁴⁶⁷ Noch bevor er erwähnt, dass er das Geheimnis des Kaplans kennt, zeigt sich eine Änderung in dessen Verhalten, indem er die Initiative ergreift und vorschlägt, gemeinsam an die Enns zu fahren.⁴⁶⁸ Das ist ihm nur möglich, weil die Mutter mit ihrem strengen, alles überwachenden Blick, die Herrscherin der versteinerten Heterotopie, gerade abwesend ist. Dass er nicht auf sie wartet oder ihr zum Beispiel eine Notiz hinterlässt, sondern einfach losfährt, zeigt, dass er beginnt, sich aus dieser symbiotischen Verbindung zu lösen, quasi eine verspätete Pubertät zu durchlaufen. Auch hier findet sich eine Parallele zu Jakob, der ebenfalls seine Mutter ohne Hinterlassen einer Nachricht verlassen hat. Darüber hinaus zeigt die Tatsache, dass er mit Jakob dessen Trauerort, der von reinigendem, lebendigem, fließendem Wasser geprägt ist, aufsucht, dass bei ihm die Dinge langsam ins Fließen kommen, wenngleich er die letzte Etappe der Reise im unbewussten Zustand des Schlafes verbringt. Auch Judith, die bisher bei seinen Ausflügen zum Teich immer zuhause bleiben musste, darf jetzt mitkommen.

3.1.3 Ein Todesraum wird zum Heilungsraum (*Caretta caretta*)

Wie bereits erwähnt gibt es zahlreiche Parallelen und Verbindungen zwischen den beiden Werken *Wildwasser* und *Caretta caretta*. Von besonderer Bedeutung ist

⁴⁶⁶ Vgl. z.B. Biedermann: s.v. Weidenbaum. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 1149-1150. 1149.

⁴⁶⁷ Vgl. Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 119-120.

⁴⁶⁸ Vgl. ebd. S. 121.

hierbei das Schema der Initiationsreise, deren Zielort ein Todes-Wasser-Raum ist. Während Jakob den in der Vergangenheit liegenden Unfalltod seines Vaters verarbeitet, ist Dominik unmittelbar mit dem Krebstod seiner ambivalenten Vaterfigur Kossitzky konfrontiert. Beiden gemeinsam ist, dass sie aus dieser Begegnung mit dem Tod als gestärkte, gereifte Individuen hervorgehen. Gemeinsam ist ihnen darüber hinaus ein auf verschiedene Weise realisiertes modifiziertes Taufritual am Ende des Romans.

Bereits im Vorfeld der Reise fallen Veränderungen bei Dominik auf, die besonders ins Auge stechen, wenn man den Vergleich mit dem Trip zu Beginn des Romans⁴⁶⁹ oder den Reisen in der Vergangenheit, die in kurzen Rückblenden geschildert werden,⁴⁷⁰ zieht: Dominik trägt auf dieser Reise erstmals Verantwortung, einerseits für Kossitzky, der seine Pflege und medikamentöse Versorgung voll und ganz in Dominiks Hände legt, andererseits für die deutlich jüngere und frisch traumatisierte Isabella, die er mit auf die Reise nimmt. Diese Veränderungen zeigen sich zum Beispiel darin, dass er gewissenhafte Vorbereitungen für die Reise trifft und in der WG eine Notiz über seinen und Isabellas Verbleib hinterlässt, was er auch im Hinblick auf Isabella begründet:

Üblicherweise schreibe ich keine Zettel, wenn ich weggehe, doch diesmal hatte ich die Neue dabei, und überhaupt hatte ich das Gefühl, daß das etwas anderes war als sonst.⁴⁷¹

Während der Reise auf dem Schiff, die im Kontext der Nachtmeerfahrt des Helden interpretiert werden kann, zeigen sich sowohl bei Dominik als auch bei Isabella zahlreiche Veränderungen im Sinne einer Reifung der Persönlichkeit respektive einer Verarbeitung des Traumas. Als Isabella in die WG kommt, ist sie extrem verschüchtert und in sich zurückgezogen. Sie lässt niemanden an sich heran, spricht kaum und schottet sich ab, indem sie ihr Lied summt und sich hinter dem großen Bildband versteckt.⁴⁷² Im Laufe der Reise wird sie gesprächiger, unterhält sich einerseits ungezwungen und entspannt mit Dominik und ist andererseits auch fähig und bereit, ihm zumindest ansatzweise von der Tragödie zu erzählen, die sich in ihrer Familie zugetragen hat.⁴⁷³ Am Rückweg von einem Ausflug teilt sie sogar das

⁴⁶⁹ Vgl. Hochgatterer: Caretta caretta. S. 9-34; 73-89.

⁴⁷⁰ Vgl. ebd. z.B. S. 199.

⁴⁷¹ Ebd. S. 140.

⁴⁷² Vgl. ebd. z.B. S. 100.

⁴⁷³ Vgl. ebd. S. 179.

Lied, das sie immer summt, ein Weihnachtslied, das sie von ihrer Mutter gelernt hat, mit Dominik,⁴⁷⁴ was als großer Vertrauensbeweis anzusehen ist.

Auch Dominik findet, fast scheint er ein wenig von sich selbst überrascht, Veränderungen in seinem Verhalten und seiner emotionalen Verfasstheit. Zum Beispiel:

Mich überfiel dieses innerliche Milchquirlgefühl, bei dem ich mir ansonsten einen kleinen Einwurf gönne oder irgendwo Scherben produzieren muß. Diesmal schlief ich nach einer Weile von selbst ein. Daran war die Hitze schuld oder vielleicht dieser Einsiedlerkrebs mit seinen gestreiften Fühlern.⁴⁷⁵

Dominik, der es bisher vermieden hat, sich bewusst mit den Traumata, die er durch seinen gewalttätigen Stiefvater erfahren hat und dessen Todesumständen zu befassen, findet in dieser Reise nicht nur einen sicheren Ort, der ihm diese Auseinandersetzung ermöglicht – ohne, dass er die Möglichkeit hätte, einfach wegzulaufen, wenn es ihm zu viel wird, wie er es sonst zu tun pflegt – sondern auch einen gewissen Zeitdruck durch den absehbaren Tod Kossitzkys. Bisher scheinen die beiden eine stille Übereinkunft gehabt zu haben, nicht über die Umstände zu sprechen, unter denen Kossitzky den Tod des Stiefvaters herbeigeführt hat. Nun ist klar, wenn Dominik etwas darüber erfahren möchte, muss es jetzt sein, sonst wird Kossitzky alles mit ins Grab nehmen. Nach dem letzten langen Gespräch mit Kossitzky, in dem dieser Dominik haarklein auseinandergesetzt hat, wie er es bewerkstelligt hat, erwacht Dominik am Morgen von Kossitzkys Todestag, als das Schiff sich bereits in Bewegung gesetzt hat. Die Art, wie er die aufgehende Sonne beschreibt, erinnert stark an die mythologischen Beschreibungen des Sonnenaufgangs als Geburts- oder Wiedergeburtsszenario: „Die Sonne war eben aus dem Meer gekrochen und wirkte noch ganz kühl“⁴⁷⁶.

Das Ende der Nachtmeerfahrt und damit die Wiedergeburt des Helden Dominik kulminiert schließlich in einem Taufszenario, das mehr oder weniger direkt in das Begräbnisritual für Kossitzky mündet.

Die Symbolik der Taufe ist unlöslich mit dem Element des Wassers und seiner reinigenden, tötenden und belebenden Kraft verbunden. An diese seine naturgegebene Bedeutung knüpften religionsgeschichtlich sakrale Waschungen, kultische Bäder und reinigende Besprengungen an. Das Un-

⁴⁷⁴ Vgl. Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 186-187.

⁴⁷⁵ Ebd. S. 176.

⁴⁷⁶ Ebd. S. 208.

tertauchen im Wasser symbolisiert den Abstieg in die Welt des Todes, den Kampf mit dem Ungeheuer des Abgrunds, dem Ur-Drachen, und den siegreichen Aufstieg daraus als ein Neugeboren-Werden.⁴⁷⁷

Dominik wird überschwemmt von einer Flut von Gedanken und Emotionen, die mit diesen Gedanken unweigerlich einhergehen und flüchtet sich in das Element des Unbewussten, wo er untertaucht und sich in eine Unter- oder Gegenwelt begibt:

Ich dachte an Revolver und Stahlruten und Schlagringe und Baseballkeulen und all das Zeug und an meine Schwester und Moosgummi auf den Rippen und rote Haare und wasserhelle Zellen. Ich schnappte die Maske, den Schnorchel und die Flossen und warf mich rücklings über Bord.⁴⁷⁸

Unterwegs begegnet er einem Oktopus, der ihm als Führer durch diese Welt dient. Er folgt dem Tier, das ihn direkt zum Schildkrötenpanzer führt. Dieser liegt nicht frei zugänglich auf dem Meeresboden bereit, sondern ist verborgen und nicht auf ersten Blick erkennbar, was ihn als „schwer erreichbare Kostbarkeit“ ausweist. Dominik bleibt zuerst mit der Hand in der Öffnung stecken, gerät kurz in Panik und muss den Panzer schließlich unter Einsatz aller Kräfte freikämpfen. Diese Episode kann als Kampf mit dem Drachen, der durch das große Reptil bzw. dessen Panzer repräsentiert wird, ausgelegt werden. Als er schließlich mit dem erbeuteten Panzer im Schlepptau die Oberfläche und in weiterer Folge das Land erreicht, erkennt er, dass Kossitzky gestorben ist.⁴⁷⁹

Ähnlich wie für Jakob in *Wildwasser* ist auch für Dominik die Initiation erst vollständig abgeschlossen, als er auch das Totenritual für seine Vaterfigur vollzogen hat. Dabei ist es durchaus von Relevanz, dass Dominik dieses Ritual nicht alleine vollzieht sondern im Beisein Isabellas. Es ist kein Zufall, dass Dominik sich als Strichjunge an Männer und Frauen seiner Elterngeneration verdingt und auch Kossitzky, der eindeutig eine Vaterfigur darstellt, zugleich ein Kunde ist, der von Dominik sexuelle Dienstleistungen bezieht. Obwohl er mehrfach klarstellt, dass es sich dabei für ihn um reine Geschäftsbeziehungen handelt und er sich zu seinen KlientInnen nicht sexuell hingezogen fühlt, sondern gleichaltrige Mädchen bevorzugt, ist diese Berufswahl trotzdem als Zeichen einer Regression der Libido auf das Eltern-Imago zu werten. Die Bestattung dieser ambivalenten Vaterfigur im

⁴⁷⁷ Woschitz: *Fons vitae*. S. 537.

⁴⁷⁸ Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 212.

⁴⁷⁹ Vgl. Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 212-214.

Beisein der gleichaltrigen Isabella kann als Zeichen für den Abschluss dieser regressiven Phase interpretiert werden.

Weiters ist darauf hinzuweisen, dass die Art, wie die beiden Kossitzky in den Schildkrötenpanzer legen, sodass dieser zu einer Art Halb-Mensch-Halb-Tier-Wesen wird, totemistische Züge trägt:

Fast alle Wiedergeburtsgeläuche bezwecken eine Vereinigung des Oberen mit dem Unteren. Die Jordantäufe ist dafür ein sprechendes Beispiel: Wasser unten, der Heilige Geist oben. Auf primitiver Stufe ist der totemistische Erneuerungsritus immer eine Rückversetzung in den Halbtier-Halbmensch-Zustand der Urzeit. Daher die häufige Verwendung von Tierhäuten und sonstigen Tierattributen.⁴⁸⁰

Wie so oft trägt hier also das Totenritual Züge eines Wiedergeburtssritus. Ein zyklisches Bild wird evoziert, in dem Kossitzkys tatsächlichem Tod ebenso eine Form der Wiedergeburt folgt wie Dominiks symbolischem Tod.

In ähnlicher Weise sind die letzten Zeilen des Romans zu interpretieren, als Dominik die Szene, die so außer der Welt erscheint, zurückholt in einen örtlichen und zeitlichen Zusammenhang, der vermittelt: Ein Leben ist zu Ende gegangen, aber die Welt dreht sich weiter und andere Leben beginnen erst, das der jungen Ziege, die im Hintergrund blökt oder das des wiedergeborenen Dominik.

3.2 Wassertiersymbolik

Eine Facette der Wassermotivik, der in Paulus Hochgatterers Werken eine nicht zu unterschätzende Rolle zukommt, ist die der Wassertiere. Eindeutig dem Wasser als Element und Lebensraum zugeordnete Tiere erscheinen als reale und imaginäre Tiere häufig in wichtiger Funktion in seinen Werken. Dabei fällt besonders eine ganz bestimmte Rolle auf, die die meisten dieser Tiere einnehmen: Mit Ausnahme der Fische, die besonders in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* und *Das Matratzenhaus* durchaus auch real in Erscheinung treten und des Plüschdelfins in *Wildwasser*, der in verschiedener Hinsicht eine Art Grenzfall darstellt, sind die wichtigen Tiere in Paulus Hochgatterers Werken hauptsächlich auf

⁴⁸⁰ Jung, Carl Gustav: Brief an Johanna Michaelis, 20.1.1939. – In: Jaffé [Hg.in]: C.G. Jung. Briefe in drei Bänden. Bd. 1. S. 328-329. 328.

einer imaginären Ebene anwesend. Das beginnt beim Pinguin in *Der Aufenthalt*, geht über die *Caretta caretta* im gleichnamigen Roman und endet vorläufig beim Pelikan in *Das Matratzenhaus*. All diesen imaginären Tieren ist es gemeinsam, dass sie für die ProtagonistInnen eine Funktion als Schutz- oder Zufluchtstier erfüllen, einen imaginären Wasserraum repräsentieren, in den sie sich via Gedanken an das Schutztier flüchten können, wenn es in der realen Welt nicht mehr auszuhalten ist. Alle drei hier besprochenen Tiere zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht ausschließlich der Sphäre des Wassers zugehören, sondern auch der Luft: Der Pinguin ist ein flugunfähiger Vogel, der hauptsächlich am und im Wasser lebt. Der Pelikan ist ein Vogel, der fliegen kann, aber ins Wasser tauchen muss, um sich zu ernähren. Die Schildkröte schließlich ist dem Leben im Wasser perfekt angepasst, mit der Ausnahme, dass sie zum Atmen an die Oberfläche kommen muss. Tiere dieser Art werden in der tiefenpsychologischen Interpretation als „Transzendenzsymbole“ angesehen, denn „[d]ies sind vermittelnde Tiere, die Unterwassertätigkeit und Vogelflug [...] mit dem Erdenleben verbinden.“⁴⁸¹ Diese Bedeutung als Transzendenzsymbole ist stimmig mit ihrer Aufgabe, einen Wechsel zwischen verschiedenen Realitätsebenen zu ermöglichen.

Bei den beiden Mädchen Fanni (*Das Matratzenhaus*) und Isabella (*Caretta caretta*) handelt es sich um durch Missbrauch und Misshandlung schwer traumatisierte Jugendliche. Es ist bekannt, dass Kinder und Jugendliche in solchen Situationen psychische Überlebensstrategien entwickeln, die unter anderem in den Bereich der Dissoziation fallen: Der Teil, dem die schlimmen Dinge widerfahren, wird abgespaltet, als fremd betrachtet, um das Erlittene aushaltbar zu machen, das eigentliche Ich oder ein Teil der Seele flüchtet dabei aus dem Körper. Diese Strategien können wiederum in Verbindung mit den Vorstellungen von Totemismus und Animismus gebracht werden. So beschreibt etwa Jung die Vorstellung einer „Buschseele“, die in einem wilden Tier oder einem Baum verkörpert sei, mit welchem der Mensch eine Art psychischer Identität habe⁴⁸² oder Freud die der „Hauchseele“, die sich, wenn sie den Körper verlässt, in ein Tier verwandelt:

⁴⁸¹ Henderson: Der moderne Mensch und die Mythen. – In: Jung [Hg.]: Der Mensch und seine Symbole. S. 154.

⁴⁸² Jung, Carl Gustav: „Zugang zum Unbewußten“ – In: Jung u.a. [Hg.]: Der Mensch und seine Symbole. S. 20-105. 23.

Seelentiere wie Vögel, Schlange, Eidechse, Maus, eignen sich durch ihre schnelle Beweglichkeit, ihren Flug in der Luft, durch andere Überraschung und Grauen erregende Eigenschaften dazu, als die Träger der den Körper verlassenden Seele erkannt zu werden. Das Totemtier ist ein Abkömmling der Tierverwandlungen der Hauchseele.⁴⁸³

Andere Theorien sprechen sogar explizit davon, dass

[d]er Totem [...] einen sicheren Zufluchtsort für die Seele darstellen [sollte], an dem sie deponiert wird, um den Gefahren, die sie bedrohen, entzogen zu bleiben. Wenn der Primitive seine Seele in seinem Totem untergebracht hatte, so war er selbst unverletzlich[.]⁴⁸⁴

Diese Vorstellung lässt sich wiederum zur eingangs genannten Neigung zur Dissoziation bei Opfern von Misshandlung und Missbrauch in Bezug setzen. Fanni und Isabella retten ein Stück ihrer Seele in ihre Totemtiere, die wegschwimmen oder wegfliegen können und denen der gewalttätige (Stief-)Vater dadurch nichts anhaben kann.

Neben den drei hier besprochenen Fällen tritt das Motiv des Schutztiers auch in anderen Werken auf, in denen es eine geringere Rolle spielt. Zu erwähnen wären die Eisbären auf dem Pullover von Judith in *Über Raben*, die ganz klar für sie eine Schutztierfunktion ausüben:

Judith scheint endgültig die Farbe ihres Eisbärensweaters anzunehmen, im Gesicht, an den Händen, überall. Trotzdem lächelt sie, als sie uns sieht. Sie legt sich beide Hände auf die Brust und sagt: „Meine Eisbären, meine vielen Eisbären“.⁴⁸⁵

Ich stelle mir vor, wie Judith mit ihren Eisbären spricht, sooft sie alleine ist, und wie sie sich insgeheim nichts sehnlicher wünscht, als einmal in ihrem Leben in die Arktis zu kommen oder nach Grönland oder wo sie halt sonst zu Hause sind.⁴⁸⁶

Auch die Ich-Erzählerin in *Über Raben* weist ein besonderes Naheverhältnis zu Wassertieren auf, denkt viel über diverse Wassertiere von Robbenbabys⁴⁸⁷ bis zu Haifischen⁴⁸⁸ nach und schlägt ihre Übersetzung in ihrem Englischwörterbuch nach, mit Hilfe dessen sie „alle wichtigen Wörter“⁴⁸⁹ übersetzt, hat aber kein der-

⁴⁸³ Freud: Totem und Tabu S. 405.

⁴⁸⁴ Ebd. S. 402.

⁴⁸⁵ Hochgatterer: *Über Raben*. S. 183.

⁴⁸⁶ Ebd. S. 224.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd. S. 138.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd. S. 213.

⁴⁸⁹ Ebd. S. 138.

maßen ausgeprägtes Bezugstier wie Isabella oder Fanni. Die größte Rolle spielt für sie der Fischotter, denn sie bezeichnet ihre Brüste als Fischotter, was sie fast jedes Mal thematisiert und bekräftigt, wenn sie sie unter der Dusche einseift.⁴⁹⁰

Auch die Blechente, die auf dem Schreibtisch des Polizisten Demski in *Die Süße des Lebens* auftaucht, kurz nachdem sich dieser sich mit einem schrecklichen und ihn emotional überfordernden Fall eines gewalttätigen Jugendlichen konfrontiert sah, trägt Züge eines solchen Schutztieres:

Auf Demskis Schreibtisch war jedenfalls kurze Zeit diese Blechente aufgetaucht, der das halbe rechte Auge fehlte. Demski behauptete, daheim ziehe er sie manchmal auf und dann rase sie in einem Tempo und mit einer Ziel-sicherheit durch die Wohnung, dass man meinen könne, die hebe im nächsten Moment ab und fliege auf und davon. Übers Wochenende nahm er sie meistens mit nach Hause und Kovacs stellte sich dann vor, wie sie neben seinem Bett auf dem Nachtkästchen stand und Wache hielt, während er schlief.⁴⁹¹

3.2.1 Der Pinguin in der Psychiatrie

Der Pinguin in Hochgatterers Debüt *Der Aufenthalt* wirkt wie eine Vorstufe zu den späteren Realisierungen des Motivs des Schutztieres in *Caretta caretta* und *Das Matratzenhaus*: Er trägt bereits viele relevante Züge des Motivs, unterscheidet sich allerdings auch in ebenso relevanten Aspekten noch. Der wohl augenfälligste Unterschied liegt in der Art der Figur, der er zur Seite gestellt ist: Während Isabella und Fanni beide durch Missbrauch und Misshandlung traumatisierte jugendliche Mädchen sind, handelt es sich bei Martin Graf um einen jungen Mann, über dessen Vorgeschichte und mögliche Traumata bemerkenswert wenig bekannt ist. Doch ebenso wie bei den beiden anderen handelt es sich bei dem Pinguin um ein nicht real vorhandenes, doch den Protagonisten auf einer imaginären Ebene ständig begleitendes Tier, das eine Art Schutz- und Zufluchtsfunktion für ihn auszuüben scheint.

⁴⁹⁰ Vgl. Hochgatterer: Über Raben. z.B. S. 50; 138; 146.

⁴⁹¹ Hochgatterer: Die Süße des Lebens. S. 213.

Zum ersten Mal erscheint der Pinguin während Grafs Anhörung durch die Gerichtskommission, die über die Frage der Länge seines Aufenthalts entscheidet:

An der Wand gegenüber sehe ich einen Fleck. Er hat die Form eines Pinguins. Der Pinguin ist ein Tier, das im ewigen Eis lebt. Er ist an und für sich ein Vogel, hat jedoch verkümmerte Flügel. Dafür ist er ein umso besserer Schwimmer. Es kümmert ihn nicht, daß ein Vogel eigentlich fliegen können muß. Sein natürlicher Feind ist der Eisbär. Wenn der Eisbär kommt, macht er einen Kopfsprung ins Meer.⁴⁹²

An diesen Ausführungen fallen mehrere Dinge auf: Graf beschäftigt am Pinguin vor allem dessen von ihm als bedeutend wahrgenommenes Defizit der fehlenden Flugfähigkeit, obwohl doch „ein Vogel eigentlich fliegen können muß“, was die zahlreichen anderen ebenso flugunfähigen Vogelarten vollkommen ignoriert. Doch es scheint Graf zu beeindrucken, dass dieses Defizit, dieses Abweichen von der Norm, dem Pinguin nichts auszumachen scheint, da er im Ausgleich dafür eine andere besondere Eigenschaft hat. Weiters siedelt er den Pinguin im selben Lebensraum an wie den Eisbären und nennt diesen als den natürlichen Feind des Pinguins. Diese Art, zweifelsfrei unwahre Aussagen in der Tonart des Referierens von Fakten von sich zu geben, fällt auch in den anderen Textstellen, die sich um den Pinguin drehen, auf⁴⁹³ und kann in die Richtung interpretiert werden, dass sie zeigt, dass der Pinguin und alles um ihn herum der Gedankenwelt des Protagonisten zuzuordnen ist und nichts mit der realen Welt und den darin real existierenden Pinguinen zu tun hat.

Gleich nachdem er ihn entdeckt hat, kommt der Pinguin dem Protagonisten auch zum ersten Mal zur Hilfe:

Woran denken Sie so angestrengt, Herr Graf?
An den Pinguin.
Es verschlägt ihnen die Sprache.⁴⁹⁴

Nachdem er gemerkt hat, dass der Pinguin den Herren von der Kommission die Sprache verschlägt, setzt Graf ihn gleich noch einmal erfolgreich ein, als er sich und seine Geister angegriffen sieht:

Warum erfinden Sie diese Geistergeschichten, Herr Graf?
Ich erfinde sie nicht.
Machen Sie uns doch nichts vor, Herr Graf!

⁴⁹² Hochgatterer: Der Aufenthalt. S. 45.

⁴⁹³ Vgl. ebd. S. 45-46; 72; 75; 87.

⁴⁹⁴ Ebd. S. 45.

Darauf habe ich nichts zu sagen.
Was ich daher sage: Ein Pinguin ist fast so intelligent wie ein Delphin.
Es verschlägt ihnen die Sprache.⁴⁹⁵

Das nächste Mal wird der Pinguin im einunddreißigsten Blatt erwähnt, doch der Hinweis „Derzeit sehe ich oft einen Pinguin. Er muß ein wichtiges Tier sein“⁴⁹⁶ suggeriert, dass er den Pinguin öfter sieht als erwähnt wird. Graf befindet sich hier bereits auf der Station Vier C für geistig abnorme Rechtsbrecher. Die Abgeschiedenheit, Isolation und Ausweglosigkeit der Situation auf dieser Station wird unmittelbar zuvor dadurch illustriert, dass es hier nicht einmal ein kurzfristiges Entkommen in die Beschäftigungstherapie gibt.⁴⁹⁷ Graf zieht sich daraufhin an seinen Platz am Fenster zurück, dessen Bedeutung bereits in Kapitel 2.5.5 ausführlich beschrieben wurde, und erwähnt erstmals den grauen Mercedes des Primarius.

In dieser in ihrer Ausweglosigkeit an die Konstellation mit der Gerichtskommission erinnernden Situation erscheint nun der Pinguin wieder, und zwar in einem „feuchten Fleck an der Wand“:

Ich starre auf einen feuchten Fleck an der Wand.
Er hat die Form eines Pinguins.
Der Pinguin ist ein schlecht verkleideter Seehund.
Derzeit sehe ich oft einen Pinguin.
Er muß ein wichtiges Tier sein.⁴⁹⁸

Nur kurz darauf, im vierunddreißigsten Blatt, nachdem Graf den Zentralschlüssel unbemerkt an sich genommen hat, erscheint der Pinguin wieder, und wieder unmittelbar nachdem er den Primarius auf dem Parkplatz beobachtet hat:

Pinguine sind Tiere, die man noch bei weitem unterschätzt.
Die Delphine erfahren jetzt langsam jene Würdigung, die ihnen zusteht.⁴⁹⁹

Es fällt auf, dass nun schon zum dritten Mal nicht nur eine Unwahrheit über den Pinguin als Tier verbreitet wird, sondern dass diese Aussagen den Pinguin immer in Beziehung zu anderen Wassertieren setzen: Der Eisbär als Feind, der schlecht verkleidete Seehund und nun der Delphin als Konkurrent im Wettstreit um die höhere Intelligenz.

⁴⁹⁵ Hochgatterer: Der Aufenthalt. S. 45-46.

⁴⁹⁶ Ebd. S. 72.

⁴⁹⁷ Vgl. ebd.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Ebd. S. 75.

Die nächste Pinguinsichtung folgt kurz nachdem Graf in den Besitz des Kochbuches gekommen ist. Beschrieben wird zunächst die Routine auf der Station: Neumayer hilft beim Servieren, Herr Heinrich nennt ihn einen unheilbaren alten Zwitter, Neumayer bedroht ihn „spaßhalber“ mit einem Messer.⁵⁰⁰

An der Wand stürzt sich ein Pinguin ins Meer.
Was ich nicht sage: Man müßte den Worten eine Bedeutung geben.⁵⁰¹

Erstmals erscheint der Pinguin nicht nur, sondern handelt auch: Er stürzt sich ins Meer, wird allerdings in einer Art beschrieben, als wäre auch er, der dem Protagonisten ursprünglich Schutz und Zuflucht gegeben hat, mittlerweile ein Teil der Routine, des Trotts, als böte auch er keine Fluchtmöglichkeit mehr. Zugleich leidet Graf unter akutem Sinnverlust, ist der Routine überdrüssig, wünscht sich einen Sinn, eine Bedeutung.

Folgerichtig wird der Pinguin nun einige Zeit nicht mehr erwähnt und erscheint erst wieder gegen Ende des Aufenthalts. Am Beginn des 43. Blattes sucht Graf, nachdem er den Primarius über den Parkplatz gehen gesehen hat, aktiv nach dem Pinguin:

Ich suche den feuchten Fleck an der Wand.
Es gibt Leute, für die ist der Pinguin so etwas wie ein verkrüppelter Mensch, nur weil er nicht fliegen kann.
Die Delphine machen sich über die Menschen lustig, indem sie ab und zu einen von ihnen retten.
Die Pinguine dürften untereinander genug Spaß haben.⁵⁰²

Das ist das letzte Mal, dass der Pinguin erscheint. Der Protagonist schließt den Kreis zur Flugunfähigkeit des Vogels, die ihn zu Beginn so beschäftigt hat. Doch nun wehrt er sich gegen die ursprüngliche Identifikation mit dem Tier. Er stellt den Pinguin, der bisher stets als außerhalb der Norm stehendes Einzelwesen dargestellt wurde, erstmals in den sozialen Zusammenhang einer Gruppe, wie es ja der tatsächlichen Lebensweise des Pinguins entspricht, und stellt ihn aufgrund dieses sozialen Zusammenhalts moralisch über den Delphin, der es notwendig hat, sich über den Menschen lustig zu machen, um sich seiner Überlegenheit zu vergewissern, während der Pinguin diese Rückversicherung durch die Herstellung eines Bezuges zum Menschen nicht nötig hat und sich selbst genügt.

⁵⁰⁰ Vgl. Hochgatterer: Der Aufenthalt. S. 78.

⁵⁰¹ Ebd.

⁵⁰² Ebd. S. 87.

Wie ein versteckter Querverweis auf Martin Graf und seine seltsame Obsession wirkt folgende Stelle in *Wildwasser*, als Jakob gerade im Begriff ist, sein Elternhaus zu verlassen, um zu seiner Reise aufzubrechen:

Ich nahm Rucksack, Paddel und Schuhe und schwebte davon aus dieser modrigen Atmosphäre. Für einen Moment blieb ich mit den Augen an jenem Kratzer hängen, den ich vor einiger Zeit in einer ziemlich zornigen Verfassung in den linken Türflügel meines Kleiderschranks gegraben hatte. Wenn man lange genug hinschaut, beschreibt er die Umrisse eines Pinguins.⁵⁰³

3.2.2 Die Schildkröte im Buch

Dass die *Caretta caretta*, die unechte Karettschildkröte, eine wichtige Rolle im gleichnamigen Roman spielt, wird schon durch ihre titelgebende Funktion klar. Dafür, dass sie bereits im Titel genannt wird, erscheint sie im Handlungsverlauf jedoch erst relativ spät zum ersten Mal, nämlich auf Seite 101 von 219. Doch ist bei genauerer Betrachtung eine wichtige Eigenschaft der Schildkröte bereits als ein Hauptthema der Geschichte Dominiks von Anfang an präsent: der Panzer. Aufgrund seiner traumatischen Vergangenheit hat Dominik sich im Laufe seines jungen Lebens bereits einen dicken Panzer zugelegt, durch den er nichts an sich heranlässt, trägt immer eine Schutzschicht aus Überheblichkeit, Ironie und Distanziertheit zwischen sich und den Geschehnissen um ihn herum, die ihn für alle anderen, inklusive diverser Therapieversuche, absolut unzugänglich macht.

So wundert es nicht, dass Dominik, als er Isabella das erste Mal über die Schulter schaut und ein Bild der *Caretta caretta* erblickt, von diesem Tier sofort berührt und fasziniert ist:

Auf der folgenden Doppelseite flog ein leuchtendes Wesen durchs blaugrüne Bild, von links unten nach rechts oben, die Flügel weit ausgebreitet, den Kopf sonnenbeschienen, halb Vogel, halb Schildkröte. Das Maul hatte es vorne sanft nach unten gezogen wie einen Schnabel. Mit dem rechten Auge blickte es mich erstaunt an. „*Caretta caretta*“, sagte die Neue, „die unechte

⁵⁰³ Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 16.

Karettschildkröte.“ Es war das schönste Tier, das ich jemals gesehen hatte.⁵⁰⁴

Der erste richtige Kontakt zwischen Dominik und Isabella erfolgt also über das gemeinsame Betrachten dieses Buches, das erste Wort, das Dominik aus ihrem Mund hört, ist „Schildkröten“⁵⁰⁵. Es haben sich zwei gefunden, die beide einen metaphorischen dicken Panzer tragen.

Dieser Panzer ist auch symbolgeschichtlich das definierende Merkmal der Schildkröte, von dem sich die meisten mit ihr verbundenen Symbolbedeutungen ableiten:

Schildkröte, in der psychologischen Symboldeutung ein Tierbild, das stille Kraft und die Möglichkeit des Schutzsuchens vor jedem Angriff von außen repräsentiert.⁵⁰⁶

Die andere Seite des nach außen hin harten und abweisenden Panzers ist die in seinem Inneren gesuchte Geborgenheit und Sicherheit, die Robert Weichinger als wesentliches Thema des Romans identifiziert: „ein unaufdringlicher Hinweis darauf, was die Helden dieses Buches am meisten vermissen: Geborgenheit; der Panzer der Schildkröte als Zeichen für Geborgenheit.“⁵⁰⁷

In einem gefinkelten Spiel der Ebenen übernimmt das Medium des Schildkrötenbuches für Isabella exakt jene Funktion des Schildkrötenpanzers. Es handelt sich nicht etwa um eine Broschüre oder ein Taschenbuch, sondern um einen massiven „großformatige[n] Hochglanzbildband“⁵⁰⁸, hinter dem sich das Mädchen förmlich versteckt. Weiters ermöglicht es ihr die Kombination von Blättern im Buch und Summen ihres Liedes, sich gänzlich von ihrer Umgebung abzuschotten und in sich selbst zurückzuziehen, geradeso wie in einen Panzer.⁵⁰⁹ Auch wenn sie das Buch mit der Zeit anscheinend bereits auswendig kann,⁵¹⁰ hält sie daran fest, trägt es mit sich herum, blättert darin, auch wenn es ihr aufgrund der Lichtverhältnisse unmöglich sein müsste, etwas darin zu erkennen.⁵¹¹

⁵⁰⁴ Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 101-102.

⁵⁰⁵ Ebd. S. 101.

⁵⁰⁶ Biedermann: s.v. Schildkröte. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 932-933. 932.

⁵⁰⁷ Weichinger, Robert: Paulus Hochgatterer *Caretta caretta* – In: Ex Libris. Ö1. 19.12.1999. 16:05-16:55.

⁵⁰⁸ Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 101.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd. z.B. S. 100.

⁵¹⁰ Vgl. ebd. z.B. S. 142.

⁵¹¹ Vgl. ebd. S. 179.

Im Laufe des Aufenthalts auf dem Schiff wird an ihrem Umgang mit dem Buch auch erkennbar, wie sie den Panzer langsam aufgeben kann und das Buch nicht mehr als ständigen Begleiter benötigt, bis es irgendwann endgültig „irgendwo in der Versenkung verschwunden“⁵¹² ist.

In gleichem Maße wie Isabella sich von dem Buch als Panzer löst, übernimmt Dominik die Schildkröte als Schutztier, sodass er, als er Kossitzky tot auffindet, Zuflucht im imaginierten Bild der Schildkröte aus dem Buch, jenem ersten Bild, das ihn so fasziniert hat, findet und in eine imaginäre Welt abtaucht, in der er mit der *Caretta caretta* schwimmt.⁵¹³ Dieses Bild wirkt beruhigend auf ihn, ermöglicht es ihm, innerlich auf Abstand zu gehen und als er schließlich durch das Geräusch des herannahenden Außenbordmotors in die Realität zurück geholt wird, kann er ruhig aufstehen und überlegte Handlungen setzen.⁵¹⁴ Das ist besonders bemerkenswert, wenn man es mit dem impulsiven, überzogenen Verhalten vergleicht, das Dominik noch zu Beginn des Romans in schwierigen Situationen an den Tag gelegt hat.

Als Wasserlebewesen kann die Schildkröte selbstverständlich auch einen Aspekt oder Inhalt des Unbewussten symbolisieren, und zwar repräsentiert sie laut Jung „wie die Schlange als primitiver Kaltblüter das Instinkthafte des Unbewußten“⁵¹⁵. Darüber hinaus spielt in *Caretta caretta* die in Kapitel 1.2.2 diskutierte enge Verbindung des Unbewussten mit Weiblichkeit und Mütterlichkeit eine wichtige Rolle:

Des öfteren gleiten die Koren- und ebenso die Mutterfiguren überhaupt ins Tierreich ab, dessen beliebteste Vertreterin die Katze ist, oder die Schlange oder der Bär, oder ein schwarzes Unterweltmonstrum, wie das Krokodil oder salamander- und saurierartige Wesen.⁵¹⁶

Die Repräsentation der Mutterfigur im „saurierartigen Wesen“ der Schildkröte hat für Isabella insbesondere deshalb Relevanz, weil sie soeben ihre Mutter auf gewaltsame Weise verloren hat. Sie ersetzt den Schutz und die Geborgenheit durch die Mutter nun einerseits durch die ins Tierreich abgerutschte Mutterfigur in der

⁵¹² Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 189.

⁵¹³ Vgl. ebd. S. 215-216.

⁵¹⁴ Vgl. ebd. S. 216.

⁵¹⁵ Jung: *Psychologie und Alchemie*. S. 186.

⁵¹⁶ Jung: Zum psychologischen Aspekt der Korefigur. – In: Ders.: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. S. 201.

Schildkröte und andererseits durch das beständige Summen des Weihnachtsliedes, das sie von der Mutter gelernt hat.⁵¹⁷

Möglicherweise ist eine weitere Schlüsseleigenschaft der Schildkröte ebenfalls in Beziehung zu diesem sehr frühen Verlust der Mutter zu setzen: die extreme Langlebigkeit dieser Tiere, aufgrund derer sie als „Symbol für langes Leben“⁵¹⁸ und „Sinnbild einer unverrückbaren Ordnung“⁵¹⁹ gelten. Diese Vision der extremen Langlebigkeit stellt nun ein beruhigendes, stärkendes Gegengewicht zur extrem verkürzten Lebensspanne der Mutter dar. Dass dieser Aspekt sehr wichtig ist, zeigt sich auch darin, dass Isabella sich nach dem erfolglosen Ausflug zum Schildkrötenstrand die Galapagos-Riesenschildkröte als neues Studienobjekt auswählt, deren Lebensspanne laut ihr „hundertfünfzig Jahre“⁵²⁰ beträgt.

Es gibt jedoch noch einen weiteren für die Interpretation relevanten Unterschied zwischen der Galapagos-Riesenschildkröte und der *Caretta caretta*: Als Dominik zum ersten Mal mit Isabella über das Buch und die Schildkröte spricht, möchte er wissen, was „das Besondere an dieser *Caretta caretta*“⁵²¹ sei.

„Sie weint manchmal“, sagte die Neue. Zuerst sieht sie die Schildkröten weinen, dachte ich, und bald kommt die Zeit, da wirft sie Gläser gegen die Wand und schneidet sich die Arme auf oder sie steckt den Kopf zwischen die Beine und sagt gar nichts mehr.⁵²²

Ihre Fähigkeit zu weinen ist also für Isabella in diesem Moment der entscheidende Aspekt der Identifikation mit der *Caretta caretta*. Sie ist einerseits mit ihrer eigenen Traurigkeit in Verbindung zu bringen, andererseits ist es aber vielleicht auch eine Fähigkeit, die Isabella selbst momentan nicht besitzt. Obwohl sie ein sehr junges Mädchen ist, das gerade Schreckliches durchgemacht hat, wird im gesamten Roman nie erwähnt, dass Isabella weinen würde. Der dicke Panzer, den sie sich zugelegt hat, um alles, was ihr zugestoßen ist, auszuhalten, ermöglicht es ihr zwar, stark zu bleiben, aber sie kann nicht zugleich stark sein und weinen. Daher ist es beruhigend zu wissen, dass die Schildkröte erstens stellvertretend für sie weinen

⁵¹⁷ Vgl. Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 179.

⁵¹⁸ Biedermann: s.v. Schildkröte. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 932.

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 182.

⁵²¹ Ebd. S. 107.

⁵²² Ebd.

kann und dass es ihr, der Schildkröte, zweitens sehr wohl möglich ist, zugleich einen Panzer zu tragen und zu weinen. Dominik, der durch seine jahrelange Erfahrung mit anderen psychisch beeinträchtigten Jugendlichen geschult ist, erkennt in dieser Aussage Isabellas sofort ein Zeichen zur Sorge.

Als Dominik das Thema später auf dem Schiff im Rahmen eines scherzhaften Geplänkels wieder aufgreift, reagiert Isabella mit einer Mischung aus trockener Rationalität und Abweisung.⁵²³ Sie zeigt damit einerseits, dass sie über die emotionale Ebene dieser Angelegenheit nicht mit Dominik sprechen möchte, andererseits aber auch, dass sie sich bereits ein wenig von der Wichtigkeit dieses Faktums gelöst hat, bis es schließlich so sehr an Bedeutung verloren hat, dass sie sich der nicht weinenden Galapagos-Riesenschildkröte zuwendet. Dominik fragt in Zusammenhang mit diesem Wechsel sofort nach der Fähigkeit zu weinen und ist beruhigt, als er hört, dass Isabellas neue Schildkröte sich, im Gegenteil, durch besonderen Gleichmut auszeichnet.⁵²⁴

Ein weiterer Beweggrund für Isabellas Wechsel von der *Caretta caretta* zur Galapagos-Riesenschildkröte an diesem Punkt der Handlung mag im ambivalenten Verhältnis zur Vorstellung einer tatsächlichen Begegnung mit dem imaginären Schutztier begründet sein. Franz Schuh beschreibt die Hoffnung einmal eine *Caretta caretta* zu sehen als „Isabellas Utopie“:

Sie im wirklichen Leben zu sehen ist Isabellas Utopie; dieser Wunsch ist [...] ein Symbol für das Unschuldige, für das Naive am Utopischen überhaupt, für die freudige, unzerstörbare Erwartung, einmal im Leben etwas Schönes und Seltsames zu sehen.⁵²⁵

Doch haben Utopien immer auch ein äußerst zwiespältiges Verhältnis zu ihrer Realisierung, da mit ihr immer auch die Gefahr der Banalisierung, des Verlustes des ursprünglichen Zaubers einhergeht. Wenn Isabella sich also nach jenem Ausflug, im Rahmen dessen sie dem Ziel ihrer Träume so nahe gekommen ist wie noch nie, nur um dann im letzten Moment enttäuscht zu werden, entscheidet, sich auf ein anderes Tier zu verlegen, eines, das sie bestimmt niemals in freier Wildbahn zu Gesicht bekommen wird, entspringt das wohl einer ebenso zwiespältigen Moti-

⁵²³ Vgl. Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 153.

⁵²⁴ Vgl. ebd. S. 182.

⁵²⁵ Schuh, Franz: Der Autor als Chirurg oder Über das Medizinische in der Literatur. Zu den Büchern von Paulus Hochgatterer. –In: Ders.: *Schreibkräfte. Über Literatur, Glück und Unglück*. Köln: DuMont 2000. S. 183-208. 206.

vation: Einerseits schützt sie sich so vor weiteren Enttäuschungen dieser Art, indem das Ziel ihrer Träume in eindeutig unerreichbarer Ferne gerückt wird und seine Realisierung damit nicht kurzfristig scheitern kann. Andererseits schützt sie sich damit aber auch vor den Gefahren der realisierten und damit entzauberten Utopie, denen sie im Rahmen dieses Ausfluges schon so nahe gekommen ist.

3.2.3 Der Pelikan in der Phantasie

Auch der Pelikan und die Geschichten, die Fanni um ihn herum erfindet, dienen in *Das Matratzenhaus* demselben Zweck wie die Schildkröte und das Buch in *Caretta caretta*: Der traumatisierenden Realität kurzzeitig zu entfliehen, in eine imaginäre Welt, in der alles seine Richtigkeit hat und Geschichten immer gut ausgehen.

In Bezug auf die Symbolbedeutung dieses Vogels gibt es im Wesentlichen zwei relevante Perspektiven, die zu beachten sind: Einerseits die Deutung in der christlichen Symbolik und andererseits der Symbolwert, der ihm vom Autor persönlich beigemessen wird. Die christliche Symbolik bringt den Vogel hauptsächlich mit aufopfernder Elternliebe in Verbindung, die auch auf die Opferbereitschaft Christi übertragen wird:

Die Tatsache, daß nistende Alttiere den Schnabel zur Brust biegen und die Nestlinge mit im Kehlsack mitgeführten Fischen nähren, führte zu der Fehlbeobachtung, die Eltern würden sich die Brust aufreißen, um die Jungen mit ihrem Blut zu füttern. Damit wurde der Pelikan zum Symbol des Opfertodes Christi sowie der aufopfernden Elternliebe.⁵²⁶

Daniela Striegl setzt in einer bemerkenswerten Rezension des Romans den Symbolaspekt der aufopfernden Elternliebe in Zusammenhang mit einem anderen Tier, das einen genau gegenteiligen Zugang zur Brutpflege an den Tag legt:

Hochgatterer hat für das scheinbar natürliche Verhältnis zwischen Eltern und Kindern zwei Symbole aus dem Tierreich gefunden: den Döbel, einen sogenannten Friedfisch, der freilich keiner ist und mitunter sogar die eigene Brut frisst; Kovacs lässt ihn, den kaum genießbaren, wieder vom Angelhaken. Und den Pelikan, der nach der Legende seine toten Jungen mit dem eigenen Blut wieder zum Leben erweckt.⁵²⁷

⁵²⁶ Biedermann: s.v. Pelikan. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 802-803. 802.

⁵²⁷ Striegl, Daniela: Die Rache der Kinder. – In: VOLLTEXT. Wien 2/2010. S. 4-5. 5.

Bemerkenswert ist, dass von all den Elternfiguren, die in diesem Roman vorkommen, einige Parallelen zum Döbel aufweisen aber praktisch keine die Schlüsseigenschaften des Pelikans. Die einzige, die ansatzweise eine Pelikanfigur darstellt, ist Fanni selbst, die jedoch keine Mutter im eigentlichen Sinn ist.

Hochgatterers eigene Interpretation des Pelikansymbols scheint der christlichen Ikonographie nicht ganz verschieden, findet sich doch auch der Aspekt der Mütterlichkeit und der Geborgenheit, wenngleich nicht der der angeblichen Opferbereitschaft. In einem Interview über *Das Matratzenhaus* äußert er sich folgendermaßen:

Sie haben die Schwärze aufgeheitert mit Geschichten über einen Pelikan.
Der gehört zu meiner ersten Leseerfahrung. In den Petzi-Büchern kommt ein Pelikan vor. Der Pelikan ist kein edler Vogel. Er ist nicht so schön wie der Adler und nicht so klug wie die Krähen. Der Pelikan ist ein mütterlicher Vogel. Und er hat eine beachtliche Flügelspannweite. Ich dachte als Kind, keiner hat eine größere. Jedenfalls wirkt er mächtig.

Jedem Kind sein Pelikan?

Ja, natürlich! Pelikane sind unverzichtbar. Jedem Kind ein Kehlsack, in dem es sich verstecken kann, wenn es notwendig ist. Jedem Kind ein mächtiger Schnabel, den es demjenigen auf den Kopf hauen kann, der es bedroht. Und jedem Kind ein paar Flügel, auf denen es zumindest bis Indien fliegen kann, wenn es von der Welt, in der es lebt, schlecht behandelt wird.⁵²⁸

Im Gegensatz zur herkömmlichen Deutung spielt in Hochgatterers Interpretation also der Kehlsack eine zentrale Rolle und zwar nicht als Behelf zur Nahrungsbeschaffung wie in der Realität, sondern als Zufluchts- und Schutzraum, als Möglichkeit, vorübergehend buchstäblich in den mütterlichen Körper zurückzukehren und sich dort in Sicherheit zu wiegen. Doch neben dieser eher passiven, sehr weiblich konnotierten Schutzfunktion, die vielleicht mit dem Panzer der Schildkröte in Verbindung zu setzen ist, spielt auch das aktive und aggressive Potenzial des Vogels eine Rolle, sich mit dem Schnabel zur Wehr zu setzen und danach mit gewaltigen Flügelschlägen die Flucht einzuschlagen. All diese Aspekte finden sich einerseits in den Pelikangeschichten wieder, die Fanni für Switi erfindet und andererseits auch in ihren eigenen Handlungen, die ja in den Pelikangeschichten ebenfalls teilweise in travestierter Form transportiert werden.

⁵²⁸ Pisa, Peter: Jedes Kind braucht diesen Vogel. Interview mit Paulus Hochgatterer. – In: Kurier. Wien 7.2.2010. S. 28-29. 29.

Zum ersten Mal erscheint der Pelikan in jenem Bild, das den Roman eröffnet: Ein Schwarm Pelikane, der von einer Frau mit einem kleinen Kind beim Fischen beobachtet wird.⁵²⁹ Wie sich am Ende herausstellt, handelt es sich hier um die Geschichte, die sich Kommissar Kovacs aufgrund der Fakten, die er kennt, ausdenkt, um zu rekonstruieren, „wie es gewesen sein muss“⁵³⁰. Bei dem Mädchen handelt es sich um Switi und bei der Frau um ihre Mutter, die sie für ein Bündel Geldscheine verkauft.⁵³¹ Kovacs sieht in den Pelikanen ihrer Heimat die Wurzel für die Pelikangeschichten, die sie später von Fanni einfordern wird.

Doch stattet Kovacs die Mutter auch mit einer ausgesprochenen Abneigung gegen diese Vögel aus. Diese kann in Zusammenhang mit Hochgatterers Bezeichnung des Pelikans als „mütterlicher Vogel“ gebracht werden, denn Switis Mutter scheinen genau diese mütterlichen Eigenschaften zu fehlen. Anstatt sie vor dem Bösen der Welt zu beschützen, wie es sich für eine Pelikanmutter gehört, verkauft sie sie. Andererseits erfahren wir abgesehen von ihrer Abneigung gegenüber Pelikanen nichts über die Emotionen der Frau und die Gründe für ihre Handlung. Vielleicht ist sie der Überzeugung, ihrem Kind die besten Chancen zu geben, indem sie ihm ein Leben im reichen Westen ermöglicht.

Jedenfalls entledigt sie sich ihrer Verantwortung als Mutter, was ebenfalls in einem interessanten Bild ausgedrückt wird: Neben dem Mädchen trägt sie noch einen „gelben Stoffsack“⁵³² mit sich, über dessen Inhalt kein Wort verloren wird, vielleicht enthält er die wenigen Habseligkeiten des Mädchens, jedenfalls erinnert er stark an den auffälligen gelben Kehlsack des Pelikans. Indem sie nun sowohl ihr Junges als auch den gelben Kehlsack, das Attribut des Pelikans und damit im übertragenen Sinn der Mütterlichkeit, bei den fremden Menschen zurücklässt, hat sie sich zur Gänze der Mutterrolle entledigt, sie ist kein Pelikan mehr, sondern ein freies Individuum.

Die erste Pelikangeschichte erzählt Fanni dann im ersten Kapitel ihres Erzählstranges. Sie führt Switi in ihre Welt ein, zeigt ihr das Haus und verschiedene Fluchtwege, die Umgebung, geht mit ihr spazieren und spricht mit ihr „in unserer

⁵²⁹ Vgl. Hochgatterer: Das Matratzenhaus. S. 7.

⁵³⁰ Ebd. S. 293.

⁵³¹ Vgl. ebd. S. 11.

⁵³² Ebd. S. 7.

Sprache“⁵³³, weil Switi noch nicht Deutsch kann. „In unserer Sprache“ erzählt sie nun auch die erste Geschichte, die ihre eigene Situation in eine indische Märchenwelt transferiert: Sie selbst wird zur Tochter eines Maharadschas, das luxuriöse Einfamilienhaus zum Palast, doch die Eltern bleiben ein „grausamer Vater“ und eine „verrückte Mutter“ – und im Gegensatz zur Wirklichkeit verfügt die indische Prinzessin über eine Fluchtmöglichkeit mit Hilfe eines Pelikans.⁵³⁴ Gleichzeitig vermittelt sie durch die Geschichte aber auch ihrer Schwester, dass sie für die Jüngere die Rolle des Pelikans übernehmen will, sie beschützt und auf sie aufpasst. Denn diese Rolle scheint Fanni sehr ernst zu nehmen und sehr gewissenhaft auszuführen. Man erfährt wenig über die Zeit vor der Ankunft Switis, doch es scheint, dass Fannis Ausbruchstendenzen und Rachepläne erst beginnen, als sie in Switi jemanden sieht, den es zu beschützen gilt.

Auch die nächste Geschichte⁵³⁵ beschäftigt sich mit einem Ausbruchsszenario aus einer Situation der Gefangenschaft. Hier hat jedoch eine signifikante Änderung stattgefunden: War der Pelikan in der ersten Geschichte eine Helferfigur für eine Prinzessin, ist er nun selbst der Protagonist der Geschichte, der sich aus eigener Kraft aus seiner Gefangenschaft befreit, wodurch die oben angesprochene Identifikation Fannis mit der Figur des Pelikans verstärkt wird. Während die erste Geschichte also noch eine Phantasie vom Gerettet-Werden ist, geht es in der zweiten Geschichte darum, das aktive Potential in sich selbst und die eigenen Ressourcen zu entdecken und zu aktivieren. Der Kehlsack ist nicht mehr nur ein Zufluchts- und Versteckort, sondern er ist ein Werkzeug; nicht mehr sie selbst steckt in dem Kehlsack, sondern die Dinge, die sie braucht. Im nächsten Kapitel wird beschreiben, dass Fanni nach der Inspiration durch Quentin Tarantinos *Kill Bill*, der als „Film in der roten und gelben Hülle“⁵³⁶ bezeichnet wird und auf den durch die Tatsache, dass sie ihren Stiefvater nur noch als „der, den ich Bill nenne“⁵³⁷ bezeichnet, angespielt wird, Informationen über rituelle Tötung in Japan sammelt,⁵³⁸ wie der Pelikan Werkzeug in seinem Kehlsack, und sich außerdem in einer verlasse-

⁵³³ Hochgatterer: Das Matratzenhaus. S. 60.

⁵³⁴ Vgl. ebd. S. 62-63.

⁵³⁵ Vgl. ebd. S. 117.

⁵³⁶ Ebd. S. 173.

⁵³⁷ Ebd. z.B. S. 116.

⁵³⁸ Vgl. ebd. S. 173.

nen Sensenmanufaktur eine Werkstatt zur Herstellung eines Hatori-Hanzo-Schwertes eingerichtet hat.⁵³⁹

Die dritte Pelikangeschichte unterscheidet sich wiederum in einigen wesentlichen Punkten von den ersten beiden: Erzählt Fanni die ersten beiden Geschichten aus eigenem Antrieb, möglicherweise mit der Motivation, Switi diese versteckten Informationen zukommen zu lassen, wird die dritte Pelikangeschichte von Switi selbst eingefordert und Fanni gesteht, dass ihr die Pelikangeschichten „[m]anchmal [...] ein wenig auf die Nerven“⁵⁴⁰ gehen. Zweitens geht die Geschichte in ihrer ursprünglichen Version zwar nicht schlecht, aber auch nicht unbedingt gut aus: Der Pelikan verlässt den Pinguin, nachdem sie eine schöne gemeinsame Zeit hatten, einfach wieder und fliegt nach Hause. Switi fordert jedoch energisch den „richtigen Schluss“ ein, der Pinguin muss mit dem Pelikan nach Hause kommen.⁵⁴¹ Auch diese Geschichte beinhaltet wieder eine Vorausdeutung auf die Geschehnisse des nächsten Kapitels dieses Erzählstranges: Als Fanni von einer Sprachreise zurückkommt, ist Switi weg.⁵⁴² Ihr Pflegevater sagt, sie hätten sie wieder nach Indien geschickt.⁵⁴³ In dieser Version der Geschichte ist also Switi der Pelikan, der wieder nach Hause muss, weil er es trotz der liebevollen Fürsorge des Pinguins Fanni in diesem feindlichen Klima nicht aushält, und der den Freund Pinguin, obwohl er es sich gewünscht hätte, nicht mitnehmen kann. Erst im letzten Kapitel des Romans wird angedeutet, dass Switi nicht zurück nach Indien geschickt sondern auf andere Weise beseitigt wurde.⁵⁴⁴

Da Switi nun weg ist, hat Fanni keinen Grund mehr, weitere Pelikangeschichten zu erzählen. Doch schreibt sie neun Pelikangeschichten feinsäuberlich in einem Heft auf, das sie den Beweismaterialien beilegt, die sie an Switis ehemalige Lehrerin schickt. Die erste Geschichte handelt, ähnlich wie die vorhergehende, von der Freundschaft eines Pelikans mit einem Tier anderer Art und dem Scheitern dieser Freundschaft aufgrund der Verschiedenheit.⁵⁴⁵ In dem geschickten, ausgefinkelte Pläne schmiedenden Pelikan ist Fanni erkennbar und in dem kleinen, tollpatschi-

⁵³⁹ Vgl. Hochgatterer: Das Matratzenhaus. S. 177.

⁵⁴⁰ Ebd. S. 176.

⁵⁴¹ Vgl. ebd. S. 176.

⁵⁴² Vgl. ebd. S. 228.

⁵⁴³ Vgl. ebd. S. 229.

⁵⁴⁴ Vgl. ebd. S. 292.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd. S. 284.

gen Elefanten ihre kleine Schwester Switi, die ja nach Fannis Wissensstand wieder zurück nach Indien geschickt wurde, was mit der Rückkehr in die Elefantenherde gleichgesetzt werden kann.

Die letzte Geschichte handelt schließlich von Rache: Der Übeltäter wird als „gefäßige[r] Seelöwe“⁵⁴⁶ beschrieben, der interessanter Weise dem Pelikan nicht unmittelbar Schaden zugefügt hat, was ja Fannis Situation entspräche, sondern dessen Eltern gefressen hat - möglicherweise eine Anspielung darauf, dass er ihr Switi weggenommen hat oder dass sie und Switi von ihren Herkunftsfamilien getrennt wurden. Der Pelikan flieht zuerst, was den Fluchtphantasien entspricht, die sich in der ersten Pelikangeschichte und in Fannis Fluchtweg-Manie zeigen. Dann entwickelt er Rachephantasien, bildet sich in Kampfsport aus und besorgt sich Waffen. Das entspricht eindeutig Fannis Racheplänen und Tötungsphantasien und den damit verbundenen Recherchetätigkeiten und Schmiedearbeiten. Doch erkennt er auch hier, dass es sich nicht um die richtige Strategie handelt und wendet sich schließlich an den Pottwal, der an Größe und Stärke sogar den gefäßigen Seelöwen um ein Vielfaches übertrifft und ihn einfach auffressen kann. Die Rolle des Pottwals kommt schließlich der Polizei zu. Die Frage, wie erfolgreich der Polizei-Pottwal sein wird, bleibt freilich ungeklärt, immerhin bezeichnet Demski im letzten Gespräch mit Kovacs Armin Possner ja lapidar als „Randfigur“⁵⁴⁷.

3.2.4 Der Delphin in der Enns

Auch in *Wildwasser* findet sich ein hilfreiches Wassertier, das einer realen Präsenz einen kleinen Schritt näher ist als die imaginären Tiere der vorangehenden drei Kapitel: der Delphin, der einen Stellvertreter in Judiths kleinem weißen Plüschdelphin hat. Doch auch abgesehen davon unterscheidet er sich in seiner Funktion für die beiden Figuren Judith und Jakob von der Funktion, die die imaginären Schutztiere für die jeweiligen ProtagonistInnen in den anderen Werken einnehmen. Das beginnt bei der Situation, in der sich die ProtagonistInnen befinden, die ja nicht per se traumatisierend ist und folglich auch keine gedankliche Flucht erforderlich macht. Weiters handelt es sich nicht um ein imaginäres Schutztier im Sinne eines ständigen inneren Begleiters.

⁵⁴⁶ Hochgatterer: Das Matratzenhaus. S. 285.

⁵⁴⁷ Ebd. S. 292.

Dennoch ist seine Rolle in der Erzählung eine wichtige. Das zeigt sich bereits, als er zum ersten Mal auftaucht: Jakob kehrt nach seinem ersten Ausbruch aus der Heterotopie wieder zurück, weil er sein Paddel vergessen hat. Als er zurückkommt, lehnt das Paddel an der Wand und Judith hält den weißen Plüschdelphin im Arm,⁵⁴⁸ dadurch werden diese beiden Gegenstände sofort in Beziehung zueinander gesetzt und bereits auf die Stellvertreterfunktion vorausgedeutet, die der Delphin später einnehmen wird, wenn Judith ihn anstelle des Paddels in die Enns wirft.⁵⁴⁹

Dass es sich bei dem Plüschdelphin um ein besonderes Stofftier handelt, wird darüber hinaus durch die Tatsache bestätigt, dass Judith ihn als Spielzeug akzeptiert und sich für ihre Verhältnisse auffällig stark mit ihm beschäftigt. Der Kaplan weist darauf hin, dass er „das allererste Stofftier [ist], das sie akzeptiert“⁵⁵⁰.

Bemerkenswert ist, dass Judith den Plüschdelphin sogar als Stellvertreter für ihre autoaggressiven Aktionen gebraucht und so ein hohes Maß an Identifikation herstellt: An mehreren Stellen wird beschrieben, wie Judith sich anstelle des Kreuzzeichens dreimal mit der Faust gegen die Stirn schlägt.⁵⁵¹ Nun, als Jakob vom Unfall seines Vaters erzählt, scheint Judith die Spannung der Situation aufzunehmen beziehungsweise Jakobs Erzählung als Totenpredigt zu verstehen und reagiert entsprechend, schlägt aber den Delphin statt sich selbst: „Kreuzzeichen, beten!, sagte Judith und knallte dem Delphin die Faust gegen den Kopf.“⁵⁵² Auch auf der Fahrt zum Gesäuseeingang „prügelt[] [Judith] ständig den Delphin“⁵⁵³.

Als Jakob den Wagen erfolgreich zum Gesäuseeingang gelenkt und abgestellt hat, führen er und Judith gemeinsam eine Art Abschiedsritual für Jakobs Vater durch,⁵⁵⁴ das in seiner Improvisiertheit und scheinbaren Unzusammenhängendheit und gleichzeitiger völliger Stimmigkeit stark an das Begräbnisritual erinnert, das Dominik und Isabella für Kossitzky veranstalten.

⁵⁴⁸ Vgl. Hochgatterer: Wildwasser. S. 119.

⁵⁴⁹ Vgl. ebd. S. 126.

⁵⁵⁰ Ebd. S. 120.

⁵⁵¹ Vgl. ebd. z.B. S. 90; 96; 98.

⁵⁵² Ebd. S. 120.

⁵⁵³ Ebd. S. 123.

⁵⁵⁴ Vgl. ebd. S. 126.

Die Aufgabe, die Judiths Delphin in diesem Szenario übernimmt, kann zweifelsohne mit der bereits in Kapitel 1.3.3 thematisierten Rolle des Delphins als Seelenbegleiter in Bezug gesetzt werden:

Delphine gelten in vielen Kulturen als Seelenbegleiter der Toten. Im Alten Testament galt der Delphin als Mittler zwischen Ober- und Unterwelt. In der christlichen Symbolik wird Christus als Delphin dargestellt, der die Seelen über das Wasser des Todes trägt. Mit dem Plüschdelphin gibt Judith dem Vater Jakobs einen Seelenbegleiter mit auf den Weg.⁵⁵⁵

Gleichzeitig tritt der Delphin damit an die Stelle des Paddels, das Jakob ursprünglich an diesem Ort ins Wasser werfen wollte. Lexe betont die Rolle des Delphins als Seelenbegleiter in diesem Austausch: „Judiths Plüschdelphin macht also den ‚Verschwundenen‘ zum ‚Verstorbenen‘; dementsprechend kann Jakob das Paddel als eine Art Reliquie behalten.“⁵⁵⁶

Der Todesritus des Vaters ist also in diesem Moment abgeschlossen, als sein Tod durch das Ritual anerkannt wird. Verstärkt wird dies durch die Geschichte, die Jakob Judith erzählt: „Manche springen da hinunter, hat er gesagt, und sind tot, und manche springen nicht hinunter und sind auch tot.“⁵⁵⁷ Hat er zuvor noch zum Kaplan gesagt, sein Vater wäre „wahrscheinlich [...] ertrunken“⁵⁵⁸, kann er ihn jetzt endgültig als tot ansehen und seinen Verlust beweinen.

3.2.5 Fische fast überall

Das letzte symbolkräftige Tier, das es hier zu untersuchen gilt, unterscheidet sich in mehreren Aspekten von den vorhergehenden: Zum einen steht hier nicht nur ein Werk im Mittelpunkt der Untersuchungen, da Fische für den „leidenschaftlichen Angler“⁵⁵⁹ Hochgatterer in mehreren Werken eine wichtige Rolle spielen. Allen voran ist natürlich *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* zu nennen, darüber aber auch der fischende Kommissar Kovacs in *Die Süße des Lebens* und *Das Matratzenhaus*; das Motiv der mit einfachen Mitteln an einem Teich fischenden

⁵⁵⁵ Breier: Tief unter mir toste der Fluss dahin... S. 27.

⁵⁵⁶ Lexe: Down to the River. S. 8.

⁵⁵⁷ Hochgatterer: Wildwasser. S. 126.

⁵⁵⁸ Ebd. S. 119.

⁵⁵⁹ Renöckl, Georg: Es kann aber immer auch alles ganz anders sein. – In: Neue Zürcher Zeitung, Internationale Ausgabe. 17.3.2010. S. 21.

Kinder- oder Jugendbande findet sich in *Über die Chirurgie* und in der Kurzgeschichte *Bös bös bös*⁵⁶⁰ im Band *Die Nystensche Regel*.

Darüber hinaus ist natürlich noch auf das immense Symbolpotenzial hinzuweisen, das dem Fisch inhärent ist. Diese verschiedenen Facetten der Fischsymbolik sollen hier kurz umrissen werden und ihre Realisierung in Hochgatterers Werken aufgezeigt werden. In der tiefenpsychologischen, folkloristischen und religiösen Symboldeutung eignet dem Fisch eine Vielzahl von unterschiedlichen, ja teilweise widersprüchlichen und in hohem Maße ambivalenten Symbolbedeutungen, die zu einem großen Teil auf die Ambivalenz seines Elements, des Wassers, zurückzuführen sind.

In Einklang mit der Deutung von Gewässern als Symbole des Unbewussten stellen Fische, wie bereits in 1.2.1 thematisiert, Inhalte des Unbewussten dar, wobei sie als kaltblütige, wassergebundene Wesen Inhalte darstellen, die besonders tief in den Tiefenschichten des Unbewussten verborgen sind. Das Bild des Fischens oder Angelns bezieht sich folglich auf das Herausholen eines Inhaltes des Unbewussten in die Sphäre des Bewusstseins.

Doch ist diese tiefenpsychologische Interpretation des Bildes des Angelns nicht die einzige für die Untersuchung von Hochgatterers Werken interessante. So kann das Bild des Angelns auch in religiösem Kontext interpretiert werden:

An der Angel bzw. in der Reuse hängende oder geangelte Fische werden meist moralisch interpretiert: Der F. (der Sünder) konnte der Verlockung des Köders (häufig sinnl. Lüste) nicht widerstehen und ist an seinem Unglück selbst schuld, sein Zappeln rettet ihn nicht (vor der Strafe). Symbolgeschichtlich steht mit dieser Vorstellung das Motiv des F., den der Fischer ins Meer zurückwirft und der sich dafür ihm dankbar erweist, in Zusammenhang.⁵⁶¹

Die zweite Bedeutung, die dem Fisch in der tiefenpsychologischen Symboldeutung zukommt, ist die eines Phallussymbols, die einerseits auf die Körperform vieler Fische zurückzuführen ist, andererseits auf ihren Samenreichtum.⁵⁶² Diese Ei-

⁵⁶⁰ Hochgatterer, Paulus: Bös bös bös. – In: Ders.: *Die Nystensche Regel*. S. 89-108.

⁵⁶¹ Sammer, Marianne: s.v. Fisch – In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. S. 104.

⁵⁶² Vgl. z.B. ebd.

genschaften machen den Fisch in verschiedenen Kulturen zu einem Symbol für Fruchtbarkeit, Reichtum und Glück.⁵⁶³

Aufgrund seiner Eigenschaft als Fruchtbarkeitssymbol wird der Verzehr von Fisch in Bezug zu Mutterschaft und Schwangerschaft gesetzt: So hat der Fisch „in den Träumen gelegentlich die Bedeutung des ungeborenen Kindes, denn dieses lebt vor seiner Geburt im Wasser, wie ein Fisch“⁵⁶⁴. „Fischgenuß bewirkt nach Erzählungen verschiedener Völker Schwangerschaft.“⁵⁶⁵ Diese Vorstellung spiegelt sich auch in einem Motiv, das sich in vielen Märchen unterschiedlichster Provenienz findet: Durch das Essen eines Fisches wird eine Schwangerschaft bei einer zuvor unfruchtbaren Frau herbeigeführt, aus der dann ein besonderes, herausragendes Kind entsteht.⁵⁶⁶

Die Kehrseite dieses zutiefst den „inneren ‚Mütterwelten‘“⁵⁶⁷ verbundenen Bedeutungsaspekts ist jedoch die Bedeutung der verschlingenden Mutter:

wie den Fischen in der Symbolgeschichte überhaupt alle möglichen Formen der verschlingenden *conupiscentia* zugedacht sind [...] Die schlechten Eigenschaften verdanken sie in besonderem Maße ihrer Beziehung zur Mutter- und Liebesgöttin.⁵⁶⁸

Diese Verbindung zu chthonischen Muttergestalten scheint es auch zu sein, die den Fisch nicht nur mit dem beginnenden sondern auch mit dem endenden Leben in Verbindung bringt, so steht er in der Wahrsagekunst und Traumdeutung oft als Todesomen.⁵⁶⁹

In der astrologischen Symbolik der Tierkreiszeichen werden diese beiden Aspekte wieder in einem zyklischen Bild zusammengeführt: „Als zwölftes Sternbild bedeuten sie das Ende des astrologischen Jahres und damit zugleich einen neuen Anfang.“⁵⁷⁰

⁵⁶³ Vgl. z.B. Biedermann: s.v. Fische. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 343- 347.

⁵⁶⁴ Jung: Symbole der Wandlung. S. 248.

⁵⁶⁵ Hoffmann-Krayer, Eduard: s.v. Fisch. – In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 2. S. 1528-1546. 1528.

⁵⁶⁶ Vgl. Riklin, Franz: Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen. Hugo Heller & Cie.: Wien, Leipzig 1908. S. 62-66.

⁵⁶⁷ Biedermann: s.v. Fische. – In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 343.

⁵⁶⁸ Jung: Aion. S. 121.

⁵⁶⁹ Vgl. Hoffmann-Krayer: s.v. Fisch. – In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. S. 1534.

⁵⁷⁰ Jung: Aion. S. 123.

Auch im Bereich der christlichen Symbolik und Ikonographie spielt der Fisch eine bedeutende und ebenso ambivalente Rolle. Das anschaulichste Beispiel dafür ist, dass der Fisch eine der bekanntesten Allegorien für Christus ist, die jedoch, wie auch einige andere Christus allegorien, ebenfalls den Teufel repräsentieren kann.⁵⁷¹ Christus selbst ist darüber hinaus zugleich „der Fischer, [und] auch der Fisch, der ‚eucharistisch‘ gegessen wird“⁵⁷².

Andere Eigenschaften des Fisches, die sich in seinen Symbolbedeutungen niederschlagen, sind seine ebenfalls verschiedentlich interpretierbare Kaltblütigkeit, seine Stummheit und Wachsamkeit:

Die Kaltblütigkeit kann einerseits negativ als Gefühlskälte, zum Beispiel im Sinne fehlender Empathie, gesehen werden; andererseits wird sie in religiösem Kontext so gedeutet, dass der Fisch ob seiner Kaltblütigkeit „nicht von den hitzigen Leidenschaften beherrscht“ ist und „deshalb auch zum Gegenstand sakraler Mahlzeiten und Opfer“⁵⁷³ wird.

Ihre sprichwörtl. Stummheit wurde als Verschwiegenheit oder Schweigen gedeutet, weshalb F. entsprechenden Personifikationen als Attribut beigegeben wurden.⁵⁷⁴

„Aufgrund ihrer Schlaflosigkeit wurden sie auch als Symbol für Wachsamkeit eingesetzt.“⁵⁷⁵ Diese sprichwörtliche Wachsamkeit wird wiederum im religiösen Kontext auf die Wachsamkeit und Allwissenheit Gottes übertragen: „Die Fischeaugen sind immer offen, wie die Augen Gottes.“⁵⁷⁶

Möglicherweise in Zusammenhang mit dieser Wachsamkeit und den immer geöffneten Augen steht die Bedeutung des Fisches als „Orakeltier“⁵⁷⁷ und weises sowie weissagendes Wesen, wie sie zum Beispiel im Märchen häufig vorkommt:

⁵⁷¹ Vgl. Jung: Aion. S. 260.

⁵⁷² Ebd. S. 122.

⁵⁷³ Biedermann: s.v. Fische. - In: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 343.

⁵⁷⁴ Sammer: s.v. Fisch. - In: Metzler Lexikon literarischer Symbole S. 104.

⁵⁷⁵ Ebd.

⁵⁷⁶ Jung, Carl Gustav: Ein moderner Mythos. Von Dingen, die am Himmel gesehen werden. - In: Ders.: Zivilisation im Übergang. (=Gesammelte Werke Bd. 10) Olten: Walter 1974. S. 337-474. 441.

⁵⁷⁷ Hoffmann-Krayer: s.v. Fisch. - In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 2. S. 1534.

Daneben sind seit Plutarch und Aelianus aber auch weissagende F. – häufig sehr alte, erfahrene oder dankbare – bekannt. Sie bilden einen beliebten Erzählgegenstand [...] und stehen oft in moralischen Kontexten.⁵⁷⁸

Untersucht man nun die spezifische Bedeutung des Fisches in Hochgatterers Werken, fällt auf, dass Fische nahezu ausschließlich in Zusammenhang mit dem Angeln relevant sind. Dabei gibt es wiederum eine Motivkonstellation, die bereits in seinem Frühwerk auftritt und in Folgewerken immer wieder aufgegriffen wird:

Wie bereits in Kapitel 2.4.2 erwähnt, findet sich diese Konstellation erstmals in *Über die Chirurgie*: Ein Teich in einem Wald, der einer Bande von Buben als Zufluchts- und Spielort dient. Eine wesentliche Beschäftigung der Buben ist es dabei, mit aus Fadenspulen und Haken gebastelten Angeln Fische zu fangen, zu erschlagen und auch zu verzehren. Bereits hier wird dieses Bild, das sehr dazu einlädt, es zu idyllisieren, kritisch betrachtet: Der Erzähler referiert immer wieder auf einen „sentimentalischen Beobachter“ und darauf, wie dieser das Geschehen sehen würde – verfälscht, idealisiert und idyllisiert.⁵⁷⁹ Am Ende des *Historischen Versuchs* findet sich ein drastisches Bild der Disqualifikation dieser Perspektive: „Es rümpfen sich vier Nasen, der Karpfen wird mit einem Kastanienholzprügel erschlagen, und der sentimentalische Beobachter hinternach ebenso.“⁵⁸⁰

Später, in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* verfällt der Protagonist selbst dem sentimentalischen Blick auf dieses Bild der „Fadenspulenromantik“⁵⁸¹, wenn er auf seine eignen Kindheitserlebnisse zurückblickt, die von seiner Lebensgefährtin Lea kritisch betrachtet werden:

Lea sagt, sie halte diese Art von Geschichten überhaupt nicht aus: Vaterloser Bub sitzt mit Fadenspule am Fluss und träumt vom großen Fang, welcher natürlich nicht kommt, was dazu führt, dass der vaterlose Bub aufsteht, sich am Riemen reißt und ein erfolgreicher Bauunternehmer oder plastischer Chirurg wird. Ich sage dann, dass es der Realität völlig wurscht ist, ob man sie aushält oder nicht, und sie sagt, die Realität sei doch wohl etwas, das gemacht werde und nicht einfach so existiere, und ich sage, ja, von den Buben mit den Fadenspulen werde sie gemacht und sie ärgert sich.⁵⁸²

⁵⁷⁸ Sammer: s.v. Fisch. – In: Metzler Lexikon literarischer Symbole S. 104.

⁵⁷⁹ Vgl. Hochgatterer: *Über die Chirurgie*. S. 14.

⁵⁸⁰ Ebd. S. 15.

⁵⁸¹ Hochgatterer: *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*. S. 91.

⁵⁸² Ebd. S. 79-80.

Eine ganz ähnliche Situation findet sich im Mittelpunkt der Erzählung *Bös bös bös* wieder. Es wird in dieser Geschichte aus der Ich-Perspektive eines der beteiligten Buben der Sommer einer Bubenbande auf dem Land geschildert. Dabei gibt es keinen Platz mehr für einen sentimental, idyllisierenden Blick auf die Geschehnisse: Was in diesem Sommer in diesem Dorf passiert, hat wenig mit unschuldigen Kinderspielen zu tun und mehr mit Grausamkeit. Die zentrale Sommerbeschäftigung dieser Bubenbande stellt das gemeinsame Fischen in den Gewässern des Dorfes dar:

Die Sommer damals bestanden aus dem Geruch von vermoderndem Weidenholz, aus dem leisen Ekel, wenn sich der Schlick zwischen unseren Zehen hob, aus kleinfingerlangen Wasserhüpfern und aus dem abweisend geschlossenen Grün des Augenhölzes. Vor Jahren, so hieß es, sei ein knapp zwei Meter messender Huchen aus dem Fluß gezogen worden und habe eine noch einmal so lange, schenkeldicke Laichschnur hinter sich hergeschleppt. Auch manns lange Welse könne man gelegentlich sehen, grundständig und faul, beachtliche Zander und ab und zu einen Aal. Ansonsten sprachen wir von der Schärfe unserer Taschenmesser, von der feindlichen Bande aus den Neubauten, die das andere Ufer beherrschte und ständig damit drohte, uns mit Hilfe eines gewaltigen Kaperfloßes zu überfallen, und von den Weibern.⁵⁸³

Der Wasserraum und das Fischen sind also für diese Buben genauso wie in *Über die Chirurgie* ein Zufluchtsraum, in den sie sich vor der Welt der Erwachsenen zurückziehen und nach ihren eigenen Regeln leben. In diesem Raum wird selbstverständlich auch mit der erwachenden Sexualität experimentiert,⁵⁸⁴ worauf auch bereits die Aufzählung von durchgehend sehr großen und phallisch geformten Fischen hinweist. Die Symbolbedeutung des Fisches im Kontext von Phallussymbolik und Sexualität fließt hier also eindeutig ein.

Die Handlung beginnt mit einem ungewöhnlichen Sommerferienbeginn. Schuld daran ist ein unaufhörlicher, beständiger Regen, der alles durchnässt und die Gewässer so stark anschwellen lässt, dass eine Überschwemmung droht.⁵⁸⁵ Im Kontext tiefenpsychologischer Deutung lässt sich dies als drohende Überschwemmung durch die Tiefenschichten des Unbewussten, die animalischen Aspekte im Menschen lesen, was auch mit den Entwicklungen in der Bubenbande, die im Verlauf der Geschichte folgen, kohärent ist. Denn während die Schilderungen der Aktivitäten, denen sie bisher in den Sommern nachgegangen sind, noch vergleichs-

⁵⁸³ Hochgatterer: *Bös bös bös*. S. 90.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd. S. 90-91.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd. S. 92-93.

weise harmlos und unschuldig wirken, finden im weiteren Verlauf der Geschichte Exzesse sinnloser Gewalt ohne einen Funken schlechten Gewissens statt.

Die Zäsur wird dabei dadurch gebildet, dass die Buben nach dem tragischen Tod eines kleinen Buben aus der Bande, „die das andere Ufer beherrschte“⁵⁸⁶, radikales Gewässerverbot erteilt bekommen.⁵⁸⁷ Dieses bewirkt jedoch ein Vakuum, das sich nicht so recht füllen lässt. Die gemeinsame Aktivität, in der man schon einige Expertise und Erfahrung gesammelt hat, kann plötzlich nicht mehr ausgeführt werden; zugleich fällt auch eine Möglichkeit weg, Aggression, Stärke und Männlichkeit im Fang und im Töten der Fische zu erproben. So wenden sich diese Energien im Laufe der Geschichte immer stärker gegen einander bzw. geschlossen gegen einen, der von allen anderen drangsaliert wird, bis es zu einer ernstzunehmenden Verletzung des Penis kommt.⁵⁸⁸ Diese Verletzung stellt eine weitere Zäsur dar, da allen Beteiligten klar wird, dass sie hier zu weit gegangen sind. Der einzige Weg, diese Situation aufzulösen und die Gewaltspirale aufzuhalten, scheint es schließlich zu sein, sich dem Gewässerverbot zu widersetzen und wieder fischen zu gehen:

Ich gehe fischen, sagte Gigi am zweiten Tag und holte seine Fadenspule aus dem Depot. Wir schauten ihm belämmert nach. [...] Der Tag X, sagte Johnny schließlich. Das war eine Art Kommando. Die Au schlug dampfend über uns zusammen. Es roch nach Schlamm und Faulwasser, unter den Nieswurzblättern gackerten empört die Bläßhühner, und gegen die steil einfallenden Sonnenlichtbänder konnte man die Mückenschwärme, die sich über uns hermakehten, auch sehen. Wären nicht unsere Wege verwachsen gewesen, und wäre nicht Gigi wie ein Aufziehbär vor uns hergestapft, so hätte man glauben können, die vergangenen Wochen seien nichts als ein riesiger Irrtum gewesen und in Wahrheit habe es erst vorgestern die Zeugnisse gegeben.⁵⁸⁹

Wie bereits angesprochen wurde, scheint auch der Ich-Erzähler in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* eine Fadenspulenkindheit gehabt zu haben, an deren Erlebnisse und Ereignisse er sich sentimental und verklärend zurückerinnert, auch wenn sie objektiv nicht gerade romantisch waren, wie zum Beispiel das gemein-

⁵⁸⁶ Hochgatterer: Bös bös bös. S. 90.

⁵⁸⁷ Vgl. ebd. S. 96.

⁵⁸⁸ Vgl. ebd. S. 105.

⁵⁸⁹ Ebd. S. 106.

same Verzehren des ersten selbst erlegten Fisches, halb roh und ohne Salz,⁵⁹⁰ das an eine seltsame Travestie des eucharistischen Mahles erinnert.

In diesem Kontext kann die fliegenfischende Männergemeinschaft in dieser Erzählung auch als logische Fortführung der Bubenbande mit den Fadenspulen gelesen werden. Die Buben sind zu Männern geworden und ebenso ist die Art des Fischens erwachsen geworden: An die Stelle des simplen Instrumentariums der Kindheit sind die hochtechnologisierten Fliegenfischruten getreten, an die Stelle des einfachen Auswerfens auf gut Glück die komplizierten Wurfmanöver, an die Stelle der Köder die gefinkelte Täuschung der Fische durch die künstlichen Fliegen.

Schließlich unterscheidet sich die primitive Fischtechnik der Buben noch in einem weiteren Punkt von der der erwachsenen Männer: An die Stelle des Erschlagens mit einem Holzprügel tritt die Philosophie des *catch-and-release*. Das physische Töten des Fisches steht nicht mehr im Mittelpunkt, die Aggressionen können sublimiert und im positiven Akt der Freilassung umgewandelt werden. Die gesamte Philosophie des *catch-and-release* wird meist mit sehr praxisbezogenen, ökologischen Argumenten erklärt: Dadurch wird Überfischung und damit der Zerstörung von lohnenden Revieren vorgebeugt, es wird im Sinne der Nachhaltigkeit auf einen möglichst geringen Eingriff in das bestehende Ökosystem geachtet.⁵⁹¹ Auf einer anderen Ebene schwingt darin jedoch das uralte Motiv des vom Fischer verschonten und zurück ins Wasser entlassenen Fisches mit, der sich diesem im Gegenzug dazu in irgendeiner Weise dankbar zeigt. Im Kontext der *catch-and-release* Philosophie kann dies zum Beispiel schon allein dadurch geschehen, dass der schonend freigelassene Fisch ein anderes Mal wieder anbeißt und dem Fischer damit ein weiteres Mal einen schönen Fang beschert. Eine Szene, die dieses Motiv klar evoziert, findet sich auch in *Das Matratzenhaus*, als Kovacs einen Döbel fängt:

„Ein Friedfisch, der sich wie ein Räuber benimmt, hat den Tod verdient, das weißt du“, sagte er und drückte das Tier gegen den Boden des Bootes. Der Döbel gab ein schnarrendes Geräusch von sich. „Du sprichst?“, fragte Kovacs. [...] „Na also“, sagte Kovacs, hob das Tier mit dem Kescher auf und

⁵⁹⁰ Vgl. Hochgatterer: Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen. S. 97.

⁵⁹¹ Vgl. Browning: Haunted by Waters. S. 193-195.

hievt es zurück in den See. Die aufgehende Sonne goss eine Andeutung von Rot über den Fisch, bevor er in der Tiefe verschwand.⁵⁹²

Auch der Konflikt zwischen dem Ire als radikalem Verfechter von *catch and release* und Julian, der ebenso radikal den Standpunkt vertritt, dass ein gefangener Fisch getötet und gegessen werden sollte, kann als Konflikt dieser unterschiedlichen Stadien in der Entwicklung des Fischers verstanden werden: Julian ist damit wie die Buben am Teich quasi einer ursprünglicheren Stufe des Fischens verhaftet, in der er auch einen unmittelbaren Auslass für seine Aggressionen findet, was sich auch an der Art und Weise, wie er den Fisch nicht mit einem gezielten Schlag tötet sondern regelrecht totprügelt,⁵⁹³ zeigt, während der Ire eine bereits extrem abstrahierte, vergeistigte Entwicklungsstufe repräsentiert, in der das Fliegenfischen in den Rang einer von jeglichem Praxisnutzen losgelösten „Zen meditation“⁵⁹⁴ tritt.⁵⁹⁵

Entsprechend steht der Fisch als Symbol für Julian noch sehr stark im Bereich von Phallus und Männlichkeit, sowie als Repräsentant animalischer Tiefenschichten des Unbewussten, während der Ire eher einen Bezug zu den feineren, geistigen Symbolebenen hat, worauf beispielsweise seine Beziehung zum „Brückenfisch“ hinweist, der die Vorstellung des Fisches als weises und weissagendes Tier evokiert:

„Ich bleibe ein wenig hier und spreche mit dem Brückenfisch“, sagt der Ire. Julian macht eine wegwerfende Handbewegung und wendet sich flussaufwärts. Es gibt die Brückenfischlegenden, in denen meist von enorm großen und alten Regenbogenforellen oder Huchen erzählt wird. Diese Fische sind angeblich so schlau, dass sie eine Kunstfliege erkennen, noch bevor sie gelandet ist, andererseits genüsslich die Bratkartoffelreste fressen, die der Wirt von nebenan ins Wasser kippt. Brückenfische werden niemals gefangen, das ist das Wichtigste an ihnen.⁵⁹⁶

Ein weiterer Symbolaspekt, der in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* eine wichtige Rolle spielt, ist der von Ende und Neuanfang, wie er im Sternbild des Fisches repräsentiert ist. Die Erzählung ist am 11. September 2001 angesetzt, einem Datum, das auf weltpolitischer Ebene eine Zäsur darstellt, gewissermaßen

⁵⁹² Hochgatterer: Das Matratzenhaus. S. 46.

⁵⁹³ Vgl. Hochgatterer: Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen. S. 92.

⁵⁹⁴ Browning: Haunted by Waters. S. 128.

⁵⁹⁵ Vgl. Hochgatterer: Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen. z.B. S. 69-70.

⁵⁹⁶ Ebd. S. 67-68.

das Ende eines Zeitalters und den Beginn eines neuen. Interessanter Weise setzt auch Browning mehrere wesentliche Werke der Fliegenfischliteratur in Zusammenhang zu „times of great upheaval“⁵⁹⁷.

In *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* wird auch im Rahmen des zwischen den Protagonisten herrschenden tiefenpsychologischen bzw. psychoanalytischen Diskurses der Akt des Fischens auf sein symbolisches Potenzial untersucht (siehe auch Kapitel 2.3.2).

In *Das Matratzenhaus* fällt auf, dass hauptsächlich die stereotype Verbindung von Fischen und Männlichkeit betont und verhandelt wird:

„Warum gehen Frauen nicht angeln?“, hatte er Marlene gefragt und sie hatte geantwortet, offenbar hänge das mit einem spezifisch männlichen Störungskomplex zusammen, außerdem tue sich eine Frau einfach nicht so leicht damit, ein Lebewesen mit einem Prügel zu erschlagen. Die Jagd habe mit Aggression und Angeln mit Sexualität zu tun, hatte er einmal gelesen, und das war zirka so schlau wie, dass das ganze Leben mit Sexualität zu tun hatte. In Wahrheit froren Frauen leicht und sprachen ununterbrochen; beides konnte man beim Angeln nicht brauchen. Marlene sagte er das nicht, vor allem, weil sie zuletzt sogar einen sauteuren Filetierkurs bei einer dieser Haubenköchinnen besucht hatte, nur seinetwegen.⁵⁹⁸

Gegen Ende des Romans weicht Kovacs diese scheinbar unüberwindliche Geschlechtergrenze jedoch angesichts seiner eigenen, so gar nicht stereotypen Tochter auf:

Kovacs erzählte von seinem Döbelfang und Mauritz sagte, sobald Nikolaus eine Angel halten könne, werde er es mit ihm ausprobieren. Kovacs stellte sich Charlotte im Heck des Bootes vor, in der Hand eine kurze Spinnrute und auf dem Kopf den Iro, der weit über den See leuchtete[.]⁵⁹⁹

Für Mauritz spielt das Angeln eine wichtige Rolle als Aktivität, die er später gemeinsam mit seinem Sohn ausüben möchte, um die Vater-Sohn-Bindung zu stärken. Auch das scheint ein verbreitetes Motiv in der Fliegenfischer-Literatur zu sein.⁶⁰⁰ Als Negativbild findet es sich auch in *Wildwasser*:

⁵⁹⁷ Browning: *Haunted by Waters*. S. 35

⁵⁹⁸ Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 45.

⁵⁹⁹ Ebd. S. 272.

⁶⁰⁰ Vgl. Browning: *Haunted by Waters*. S. 170.

Hier gab es sicher jede Menge Forellen im Fluss. Ich hatte oft den Wunsch gehabt, angeln zu gehen. Vater hatte jedoch jedes Mal behauptet, er könne keine Fische erschlagen.⁶⁰¹

Die Vater-Sohn-Beziehung wird hier dadurch charakterisiert, dass sie entgegen des ausdrücklichen Wunsches des Sohnes eben nicht in gemeinsam fischen gehen, weil der Vater es verweigert, wohingegen der Sohn die Aktivität des Wildwasserpaddelns mitmacht, nur um dem Vater nahe zu sein, obwohl er sie eigentlich nicht wirklich genießen kann. Auch in *Caretta caretta* findet sich dieses Bild gleich doppelt in der bereits thematisierten Angelszene kurz vor Kossitzkys Tod⁶⁰² (siehe Kapitel 2.3.1): Einerseits tritt Kossitzky hier als Vaterfigur auf, die Dominik jedoch schon bald verlieren wird, andererseits erzählt Dominik, dass sein leiblicher Vater, den er ebenfalls bereits sehr früh verloren hat, ihn, als er klein war, „manchmal an die Donau mitgenommen“⁶⁰³ hat.

3.3 Erscheinungsformen und Aggregatzustände des Wassers in Hochgatterers Werken

In diesem abschließenden Kapitel wird noch einmal auf die Systematik der verschiedenen Erscheinungsformen von Wasser rekurriert, die im ersten Kapitel entworfen wurde. Die verschiedenen Symbolinhalte des Wassers in seinen mannigfaltigen Erscheinungsformen werden noch einmal aufgegriffen und ihrer konkreten Manifestation in den Werken Hochgatterers nachgespürt. Dabei werden einerseits Aspekte, die bereits in den vorhergehenden Kapiteln behandelt wurden, noch einmal zusammengefasst; andererseits gibt es auch in den meisten Werken Aspekte der Wassermotivik, die in den bisherigen Kapiteln noch nicht ausgeführt wurden, auch sie sollen hier Platz finden.

3.3.1 Flüsse, Bäche, Wasserfälle

Der erste Bedeutungsaspekt des fließenden Wassers, der im ersten Kapitel erwähnt wurde, ist die Konnotation von fließendem Wasser mit Männlichkeit und

⁶⁰¹ Hochgatterer: Wildwasser. S. 79.

⁶⁰² Vgl. Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 198.

⁶⁰³ Ebd.

stehendem Wasser mit Weiblichkeit. Dieser Aspekt fließt in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* ein, wo die Protagonisten dem männlichen Sport des Fliegenfischens frönen. Das Fischen als Domäne der Männer findet sich auch in *Die Süße des Lebens* bzw. *Das Matratzenhaus* wieder (siehe Kapitel 3.2.5).

Weiters spielt dieser Aspekt auch in *Wildwasser* eine bedeutende Rolle, wo das Befahren der titelgebenden Fließgewässer ein Hobby ist, das Vater und Sohn verbindet und auch gegen die weibliche Hälfte der Familie abgrenzt, die mit der Wildwasserfahrt nichts anfangen kann bzw. sich dagegen ausspricht. Während Jakob von seinem Vater bereits mit acht Jahren, als er kaum sicher schwimmen kann, ins Paddelboot genötigt wird,⁶⁰⁴ scheint seine nur wenig jüngere Schwester Franziska nicht in diesen fragwürdigen Genuss gekommen zu sein. Der gefährvolle Kampf gegen die Naturgewalt des Wildwassers wird als männliches Kräftemessen inszeniert, bei dem Frauen maximal die Rolle der angstvollen Zuseherin zukommt.

Der Begriff „lebendiges Wasser“, der das fließende Wasser in Opposition zum toten stehenden Gewässer setzt, und die damit verbundenen heilenden Kräfte kommen zum Beispiel zum Tragen, wenn Julian in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*, nachdem er in den Bärenklau gefallen ist, die betroffenen Körperteile in der Hoffnung auf Linderung der Schmerzen in den Fluss Wasser taucht.⁶⁰⁵ Darüber hinaus zeigt sich der Gegensatz zwischen lebendigem und totem Wasser besonders anschaulich in *Wildwasser*, wo diese beiden Gewässertypen verwendet werden, um die Unterschiedlichkeit der Trauerprozesse von Jakob und Kaplan Tauscher zu charakterisieren (siehe Kapitel 3.1.2).

Der Aspekt des fließenden Wassers, der für Vergänglichkeit steht und das Bild des Lebensstromes einschließt, sich aber auch darin manifestiert, dass fließendes Wasser Dinge mit sich fort schwemmt, wenn sie hinein fallen oder hinein geworfen werden, wird ebenfalls in *Wildwasser* evoziert, da die Leiche von Jakobs Vater vom Wasser hinfort genommen wurde. Auch in *Über die Chirurgie* gibt es zwei Stellen, an denen diese Eigenschaft des fließenden Wassers relevant wird: Graf, der Protagonist, der namensgleich mit dem aus *Der Aufenthalt* ist, wird im Prinzip

⁶⁰⁴ Vgl. Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 64.

⁶⁰⁵ Vgl. Hochgatterer: *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*. S. 94.

mit der Handlung vorgestellt, dass er, nachdem er die Texte, die als *Versuche* die ersten Kapitel des Romans bilden, vollendet hat, seine Schreibmaschine von der Marienbrücke, die ein wichtiger Ort in mehreren Handlungssträngen dieses Romans ist und auch in anderen Werken des Autors immer wieder auftaucht, in den Donaukanal wirft.⁶⁰⁶ Später im Roman, als Ulla Pisa die *Versuche* akribisch reinszeniert, hat auch sie die Phantasie, etwas in einen Fluss zu werfen, nämlich jene blaue Mappe, in der die *Versuche* gesammelt sind.⁶⁰⁷

Die mögliche Funktion eines Wasserfalls, eine hinter ihm liegende sichere Höhle zu schützen, in der ein Schatz verborgen werden kann, klingt in der Art an, in der Fanni in *Das Matratzenhaus* den Wasserfall wahrnimmt: Auf ihren Ausflügen mit Switi hält sie sich gerne in seiner Nähe auf, während sie die Pelikangeschichten erzählt,⁶⁰⁸ die gewissermaßen der wertvolle Schatz der beiden Mädchen sind, weil sie ihnen eine temporäre Flucht aus der Realität erlauben. Auch als Fanni von der Sprachwoche nach Hause kommt und entdeckt, dass Switi weg ist, flüchtet sie sich in Gedanken an den Wasserfall:

Die Luft riecht ganz frisch, wie vom Wasserfall genommen und hereingeblasen. Ab und zu sitzen dort kleine Vögel auf den Zweigen, mit schwarzen Kappen und gelben und roten Punkten auf den Flügeln. An die denke ich.⁶⁰⁹

Doch der Bedeutungsaspekt des fließenden Gewässers, der in Paulus Hochgatterers Werken die wichtigste Rolle spielt, ist zweifellos die Funktion als Grenzfluss in ihren mannigfachen Bedeutungsaspekten. Im gegenständlichen Sinn als Territorialgrenze fungiert das Wasser beispielsweise in der Kurzgeschichte *Bös bös bös*, in der die Reviere der rivalisierenden Jugendbanden in diesseits und jenseits des Wassers aufgeteilt sind, mit dem Wasser als Niemandsland als Barriere dazwischen, das sie auch daran hindert, in das Revier der jeweils anderen Bande einzudringen.⁶¹⁰

⁶⁰⁶ Vgl. Hochgatterer: Über die Chirurgie. S. 33.

⁶⁰⁷ Vgl. ebd. S. 111-112.

⁶⁰⁸ Vgl. Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. z.B. S. 117.

⁶⁰⁹ Ebd. S. 230.

⁶¹⁰ Vgl. Hochgatterer: *Bös bös bös*. S. 90.

Weitaus wichtiger ist allerdings die Funktion als Grenze zwischen Leben und Tod, wie sie beispielsweise in der griechisch-römischen Mythologie vorhanden ist. Diese Funktion findet motivisch auf mehreren Ebenen Eingang in *Wildwasser*, wie auch bereits in Kapitel 1.3.3 kurz skizziert wurde. Dem Extremsport des Wildwasserpaddelns, vor allem in der Intensität, in der Jakobs Vater ihn betreibt, ist eine ständige Lebensgefahr inhärent, die wiederum durchaus einen Teil der Faszination ausmacht, die dieser Sport auf ihn ausübt und einen Grund darstellt, warum er ihn ausübt. Die metaphorische Aufladung, die das Wildwasserpaddeln von anderen Extremsportarten, wie beispielsweise dem extremen alpinen Klettern, das in Hochgatterers Werken ebenfalls eine bedeutende Rolle spielt, unterscheidet, ist natürlich die, dass der gegenständliche Fluss, auf dem der Überlebenskampf stattfindet, zugleich der metaphorische Grenzfluss zwischen Leben und Tod ist, der schmale Grat, auf dem es zu balancieren gilt, um sicherzustellen, dass die Reise auch am richtigen Ufer des Flusses, nämlich jenem der Lebenden, endet. Insofern ist es nur folgerichtig, dass Jakobs Vater den Tod schließlich auch beim Wildwasserpaddeln findet, weil er in diesem einen Fall am falschen Ufer aus dem Grenzfluss gestiegen ist. Jakob selbst wird im Rahmen seiner Vatersuche dann ebenfalls an die Grenze zwischen Leben und Tod geführt, was sich auch auf sprachlicher Ebene beispielsweise durch die Verwendung der üblicherweise leeren Floskel „fühlte ich mich erstmals dem Überleben näher als dem Tod“⁶¹¹ niederschlägt.

Besonders anschaulich wird diese Konstellation, in der gegenständliche und metaphorische Ebene einander überlagern, in der „Kaukasus-Geschichte“, die Jakob dem Drogendealer Berecz erzählt, um ihm zu erklären, warum das Paddel unverkäuflich ist:

Er fährt in die Höhlung eines gewaltigen Ofens, eine ungeheure Kathedrale aus rotem Fels mit senkrechten schwarzen Streifen und einer Reihe leuchtend gelber Tupfen am Oberrand des Gesichtsfeldes, wie brennende Altarkerzen. Ringsherum die über Kopf schlagende Randgisch, ein eigenartig hohler Klang, wie der tiefste Ton einer Glasharmonika, und ein Sog, der nicht von vorne zu kommen scheint, sondern direkt von unten.⁶¹²

Über den beiden dehnt sich höhnisch ein schmales Band blauen Himmels. An seinem Rand blitzt es weiß auf, immer noch: vielleicht die Engel in ihren frisch gewaschenen Gewändern, die sich zum Einsatz bereit machen.⁶¹³

⁶¹¹ Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 103.

⁶¹² Ebd. S. 31-32.

⁶¹³ Ebd. S. 36.

Der Ofen wird zur Kathedrale, zum sakralen Raum, der Sog kommt „direkt von unten“, also aus der Unterwelt selbst, und am Himmel sieht er Engel mit weißen Gewändern.

Sieber interpretiert die Kaukasus-Geschichte folgendermaßen:

Die Tiefe zeigt sich einerseits landschaftlich, andererseits auch durch das ‚tiefer[e]‘ Atmen. Die Überschreitung der Todesgrenze geschieht also nicht nur durch den Wasserfall, sondern auch durch den Prozess des Ein- und Ausatmens; durch den Luftstrom, der den Körper durchzieht. Außerdem wechselt die Erzählzeit vom Präteritum [...] zum Präsens [...]. Plötzlich ist auch Jakob als Ich-Erzähler und erlebendes Ich, das erzählt, mitten im Geschehen. Das Wildwasser bricht in die Gegenwart ein und nimmt Jakob sowie die Leser mit auf den Weg in die Unterwelt.⁶¹⁴

Auf ganz andere Weise findet der Grenzfluss zwischen den beiden Welten in *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* Eingang: Die in Kapitel 2.3.1 ausführlich beschriebenen alternativen Realitätsebenen unterscheiden sich letzten Endes in der Frage, ob Julian nun tot ist oder lebendig. Da ein Gutteil der Handlung jedoch in dem Grenzfluss selbst stattfindet, verschwimmt die Grenze und es wird unklar, wer hier welchem Ufer zuzurechnen ist.

Auch in der Kurzgeschichte *Jakob*⁶¹⁵ im Band *Die Nystensche Regel* wird das Bachbett, in das das Auto mit Philipp und seinem Vater fällt, zum Grenzfluss, der schließlich den Vater, der grausam zu Tode kommt, vom Sohn, der aus dem Auto geschleudert wird und schwer verletzt von der alten Frau in ihre Obhut genommen wird, trennt. Philipp erfährt hier eine Art Wiedergeburt dadurch, dass die alte Frau ihm einen neuen Namen und damit eine neue Identität verleiht.

Wie alle Todessymbole kann auch der Grenzfluss nicht nur als Grenze zwischen Leben und Tod stehen, sondern auch metaphorisch Lebensabschnitte voneinander trennen, wie bereits ausführlich in Zusammenhang mit der Metaphorik von Tod und Wiedergeburt im Kontext von *rites de passage* in Kapitel 1.3.2 gezeigt wurde. Auch in dieser Hinsicht ist besonders auf *Wildwasser* zu verweisen. Nicht nur in der unmittelbaren Handlung der Erzählung, die ja ein Initiationsgeschehen beschreibt, steht die Enns als Grenzfluss zwischen zwei Lebensabschnitten des Pro-

⁶¹⁴ Sieber: Tief unter mir toste der Fluss. S. 76.

⁶¹⁵ Hochgatterer: Jakob. – In: Ders.: Die Nystensche Regel. S. 19-32.

tagonisten, auch in den Erinnerungen an Paddelerlebnisse mit dem Vater finden sich Erlebnisse im Sinne einer *forced initiation*.⁶¹⁶

Ein weiterer spezifischer Symbolaspekt des Flusses fließt von allen Werken Hochgatterers am meisten in *Wildwasser* ein, und zwar der der Reise auf dem Fluss oder entlang des Flusses als metaphorische Reise zu sich selbst. Hier vereinigt Hochgatterer diesen uralten Topos mit der Tradition des Initiationsreisero-mans, dessen Handlungskonstrukt stets auf der Prämisse aufgebaut ist, dass die äußere Reise, die der Held unternimmt, stets die eigentlich wichtige innere Reise und Wandlung der Persönlichkeit spiegelt.⁶¹⁷

Anspielungen auf den gefährlichen Aspekt des Wassers und insbesondere der Fließgewässer finden sich, wie bereits mehrfach thematisiert, hauptsächlich in *Wildwasser*, jedoch auch in anderen Werken. In *Die Süße des Lebens* macht sich Horn am Weg zum Krankenhaus Gedanken über die Gefahren eines Hochwas-sers der Ache und versichert sich selbst, dass das Krankenhaus in einer Höhe liegt, in der es nicht unmittelbar betroffen wäre, obwohl diese Sicherheit durch die Verwendung der Phrase „so hieß es“ wieder relativiert wird.⁶¹⁸ Im Kontext von Raf-fael Horns Beruf drängt sich natürlich auch die Interpretation dieser Befürchtung als Angst vor einer Überflutung durch das Unbewusste auf.

In *Das Matratzenhaus* joggt Stella am Fluss entlang, nachdem der Schuldirektor in einer Konferenz die Vorfälle mit der „schwarzen Glocke“ wiederholt als „ernste Situation“ bezeichnet hat:

Dienbacher fällt ihr ein, wie er mit flacher Hand auf den Tisch klopft und eindringlich sagt: *Das ist eine ernste Situation, liebe Kollegen, eine wirklich ernste Situation*, und wie sie sich dabei denkt, dass er in seinem ganzen Leben wohl noch nie eine wirklich ernste Situation erlebt hat. Wer vor dem ersten Katarakt nicht anhält, der muss durch. Vor einigen Jahren hat die Flussrettung einen Kajakfahrer mit einer Seilwinde aus der Verklemmung zwischen zwei Felsblöcken geholt und ihn dann auf der Sandbank unterhalb der Schellen aufgebahrt. Es hieß, sein Gesicht sei völlig zerstört ge-

⁶¹⁶ Vgl. Freese: Die Initiationsreise. S. 102; Sieber: Tief unter mir toste der Fluss. S. 72.; Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 64; 74; 78; 115-116.

⁶¹⁷ Vgl. Freese: Die Initiationsreise. S. 157.

⁶¹⁸ Vgl. Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 22.

wesen, so, als habe man ihn kopfentgegen zum Felsen geschlagen, wie in Griechenland die Oktopusse. Angeblich hatte es sich um einen tschechischen Urlauber gehandelt.⁶¹⁹

Der unausweichliche Tod durch die Naturgewalt des Flusses wird hier als Beispiel für eine „wirklich ernste Situation“ herangezogen. Es wird dabei suggeriert, dass Stella selbst, von der bekannt ist, dass sie eine traumatisierende Vergangenheit hat und autoaggressives Verhalten an den Tag legt, selbst bereits solche „wirklich ernstesten Situationen“ er- und überlebt hat, in denen sie sich einer reißenden Naturgewalt ausgeliefert gefühlt hat, die sie auf eine Stromschnelle zuzutreiben schien, an der sie zu zerbrechen drohte.

Auch in beiden Erzählsträngen von *Über Raben* wird auf diesen Aspekt angespielt: Offenbar war die letzte Hausübung, die Schneider Valentinas Klasse gegeben hat, eine Interpretation der Ballade *Die Brück' am Tay* von Theodor Fontane, an der Valentina gewissenhaft arbeitet, auch als bereits klar ist, dass Schneider nicht so schnell wieder in die Schule kommen wird.⁶²⁰ Besonders beschäftigt sie dabei die Tatsache, dass der ganze Zug in den Fluss fällt. Schneider erinnert sich gegen Ende des Romans an einen Aufsatz, den ein Schüler zum Thema „ein Unwetter“ verfasst hat und der eine sintflutartige Überschwemmung der Donau durch enorme Mengen an Niederschlag zum Thema hatte, die aber vom Ich-Erzähler vollkommen friedlich und überhaupt nicht tragisch wahrgenommen wird, da er selbst in einem Schlauchboot sitzt und auf der über die Ufer getretenen Donau friedlich bis zum Schwarzen Meer fährt.⁶²¹

Alles in allem ist zur Rolle des fließenden Wassers in Hochgatterers Werken zu sagen, dass *Wildwasser* hier ganz klar das Schlüsselwerk ist, da es eine Vielzahl an Symbolaspekten vereinigt, aber auch andere Werke teilweise in bei weniger genauer Lesart leicht übersehbaren Bildern verschiedene Symbolaspekte evozieren. Teilweise scheinen diese Bilder obskur, wenn nicht der gesamte Symbolkomplex des fließenden Wassers als Hintergrund mitgedacht wird. Die am häufigsten aufgegriffene Bedeutung des Flusses oder fließenden Gewässers als Symbol ist dabei eindeutig die des Grenzflusses.

⁶¹⁹ Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 124-125.

⁶²⁰ Vgl. Hochgatterer: *Über Raben*. S. 134; 135; 196; 217.

⁶²¹ Vgl. ebd. S. 105.

3.3.2 Teiche, Tümpel, Seen

Die zu Beginn erwähnte Assoziation von stehenden Gewässern mit Weiblichkeit im Gegensatz zu fließenden Gewässern mit Männlichkeit wird vor allem in *Wildwasser* relevant, und zwar in Bezug auf den Selbstmord der Schwester des Kaplans:

Sie war nur kurz verschwunden, sagte der Kaplan unvermittelt, wir haben sie noch am nächsten Tag gefunden. Sie lag auf dem Grund des Tümpels. Sie dürfte bis zur Brust ins Wasser gegangen sein und sich dort die Pulsadern aufgeschnitten haben. Das Taschenmesser mit dem Perlmuttergriff lag neben ihr. Es war meines.⁶²²

Der Tod, den Gertraud Tauscher wählt, spielt sich im Stillen ab und gilt der Literatur als weiblich. Bereits die Formulierung ‚ins Wasser gehen‘ deutet semantisch dessen nicht-virilen Charakter und geringe Fallhöhe an.⁶²³

Da sie in ihrem Abschiedsbrief auch enthüllt, dass sie sich selbst neben ihrem Bruder immer als überflüssig und deplatziert wahrgenommen hat, welches Gefühl durch die Geschichte ihrer Geburt noch bestätigt wurde, bei der die Eltern „ganz überrascht war[en], wie ich [...] auch noch herausgekommen bin“⁶²⁴, drängt sich natürlich auch die Interpretation der gewählten Todesart als regressio ad uterum auf. Der stille Teich steht hierbei für den geschützten, stillen, ruhigen Raum inter utero und mit dem Selbstmord im Teich versucht Gertraud zurückzugehen vor den Moment, in dem sie ihre Eltern durch ihre bloße Existenz zum ersten Mal enttäuscht hat.

Durch diese zwar einerseits als weiblich und nicht-viril wahrgenommene, andererseits aber doch sehr drastische Art des Selbstmordes in Kombination mit dem anklagenden Abschiedsbrief schreibt sich Gertraud Tauscher auch in eine Tradition von Frauenfiguren ein, deren Stimmen sich erst nach ihrem Tod, ja durch ihren Tod im Wasser, Gehör zu verschaffen vermögen:

In vielen der Geschichten, die um Frauen kreisen, die aus dem Wasser kommen, um sich dort wieder aufzulösen (die traditionelle Meerjungfrau), oder die ins Wasser gehen/geworfen werden, um von dort aus – zurück zu den Lebenden geschwemmt – eine andere Stimme erklingen zu lassen (die vielen Selbstmörderinnen oder Mordopfer), zeigt sich: Erst im Tod erhalten diese Gestalten wirklich eine Stimme. Sie, die oft zu Lebzeiten unscheinbar waren, denen man zumindest nicht zuhören musste, sprechen derartig ein-

⁶²² Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 123.

⁶²³ Lexe: *Down to the River*. S. 8.

⁶²⁴ Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 118.

drucksvoll als Leichen, dass es in ihrem Fall keine Lücke im Vertrag gibt, die ihren Mitmenschen – und implizit uns Lesern oder Zuschauern – erlauben würde, diesem Gesang zu entkommen.⁶²⁵

Es muss nicht mehr extra erwähnt werden, dass die Weiblichkeit dieses Teichs wenig mit fruchtbarer, Leben schaffender Weiblichkeit zu tun hat, sondern mit jener chthonischen Facette der Weiblichkeit, der eine enge Verbindung zur Unterwelt eignet, wie dem stehenden Gewässer, wenn es, wie hier geradezu prototypisch, als Todeswasser auftritt. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die toten Blätter und Äste, die Jakob auf dem Grund des Teiches liegen sieht, dort, wo damals die Leiche Gertrauds gelegen ist.⁶²⁶

Das stehende Wasser als Todeswasser findet sich auch noch in anderen Werken: Als sich Björn in *Die Süße des Lebens* darauf vorbereitet, im Auftrag seines Bruders die Enten am See zu ermorden, die er in beinahe liebevoller Weise, genau über ihre Gewohnheiten Bescheid wissend, beobachtet, wird das Wasser des Sees explizit als „schwarze[s] Wasser“⁶²⁷ beschrieben, also eindeutig und mit Björns Vorhaben, aber auch mit seiner Seelenverfassung stimmig als Todeswasser markiert.

Eine besonders eindrückliche Anwendung des Motivs des Todeswassers findet sich in *Caretta caretta*, während des Fluges in die Türkei:

„Die türkischen Binnenseen“, sagte Kossitzky, „manche von ihnen sind tot. Riesige Gewässer ohne eine Spur von Leben. Keine Fische, keine Algen, nichts.“ Keine Schlangen, keine Schildkröten, dachte ich. Kossitzky lachte unvermittelt auf. „Das wäre eine interessante Variante“, sagte er. Ich verstand null. Er lachte wieder. „Ich meine eine neue Bestattungsform. Wenn man tot ist, wird man auf ein Holzfloß gelegt und hinausgeschleppt zur Mitte eines dieser Seen. Aus. Sobald die Beobachter weg sind, saugt einen der See in sich ein.“⁶²⁸

Kossitzky, der sich der Nähe seines eigenen Todes schmerzlich bewusst ist, empfindet eine starke Verbindung zu diesen Todesgewässern. Während die Tatsache, dass die Seen tatsächlich tote Gewässer in dem Sinn, dass sie kein Leben beherbergen, sind, sich noch auf der Faktenebene abspielt, schreibt Kossitzky ihnen aus seiner eigenen todesnahen Verfassung heraus auch eine mythische Nähe zur

⁶²⁵ Bronfen: Frauen kommen aus dem Wasser und gehen ins Wasser zurück. – In: Kastberger: Wassersprachen. S. 30.

⁶²⁶ Vgl. Hochgatterer: Wildwasser. S. 118.

⁶²⁷ Hochgatterer: Die Süße des Lebens. S. 166.

⁶²⁸ Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 145.

Unterwelt zu, indem er sich vorstellt, ein Toter, der in der Mitte des Sees abgesetzt wird, müsse unweigerlich und unverzüglich mit Leib und Seele vom See verschlungen und in die Unterwelt übersetzt werden, um ihn „[s]obald die Beobachter“ – also die Lebenden – „weg sind“ endgültig und restlos der Welt ebendieser Lebenden zu entreißen.

Auch die verschiedenen Implikationen der Spiegelfunktion stiller Gewässer finden in Hochgatterers Werke Eingang. Die Funktion des Sees als Ort der Selbstreflexion und Kontemplation findet sich vor allem in *Die Süße des Lebens* und *Das Matratzenhaus*, wo der Further See diese Funktion für die beiden Protagonisten Horn und Kovacs hat. Kovacs fährt regelmäßig alleine mit seinem Boot auf den See hinaus, wo er über sich und die Welt und seine aktuellen Fälle reflektiert.⁶²⁹ Die Spiegelfunktion des Sees wird auch lexikalisch explizit gemacht: „Es war windstill und der See lag glatt vor ihm wie ein Spiegel.“⁶³⁰ Er fängt in diesem Kapitel einen Döbel, der sich unter anderem dadurch auszeichnet, dass er seine eigene Brut frisst.⁶³¹ Wenig später wird er selbst seine eigene Tochter nicht erkennen und nichts mit ihr anzufangen wissen.⁶³² Das Verhältnis des Döbels zu seiner Brut ist also bereits eine Vorausdeutung auf das Verhältnis von Kovacs selbst zu seiner Tochter. Im Winter, wenn er nicht mit dem Boot auf den See fahren kann, sucht Kovacs für seine reflektiven und kontemplativen Phasen dennoch die Nähe des Sees und findet sie auf der Terrasse von Leftis Restaurant.⁶³³

Für Horn ist die Nähe zu den Gewässern insgesamt bedeutsam, er scheint aber weniger zwischen dem Fluss und dem See zu unterscheiden. Für ihn ist weniger der Aufenthalt auf dem See oder zumindest in seiner Nähe wichtig, sondern der Blick von der Ferne und oder einer erhöhten Position auf die Wasserlandschaft. Er schaut aus dem Fenster, wenn er nachdenkt⁶³⁴ oder blickt von seinem Haus aus über die Landschaft auf den See.⁶³⁵

⁶²⁹ Vgl. Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. z.B. S. 44-46.

⁶³⁰ Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 44.

⁶³¹ Vgl. ebd. S. 47.

⁶³² Vgl. ebd. S. 170.

⁶³³ Vgl. Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. z.B. S. 89; 216.

⁶³⁴ Vgl. z.B. Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 23.

⁶³⁵ Vgl. z.B. Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 22.

Schließlich ist in diesem Zusammenhang auch noch Jakob in *Wildwasser* zu erwähnen, der nach einer rasanten und turbulenten Reise ausgerechnet an einem stillen Gewässer, einem Teich, zur Ruhe kommt und sich, als er ebendort das Bewusstsein wieder erlangt hat, dem Kaplan gegenüber erstmals eingesteht: „Ich glaube, es geht mir nicht gut“⁶³⁶.

Für Kaplan Tauscher selbst hat der Teich einerseits wohl ebenfalls die Funktion eines Ortes der Kontemplation, hauptsächlich ist es allerdings ein Trauerort, den er immer wieder aufsucht, um um seine Schwester zu trauern (siehe auch Kapitel 3.1.2).

Als Jakob nach seinem ersten Ausbruch aus der Heterotopie diesen Teich erneut aufsucht, findet sich auch ein Anklang an die Funktion der spiegelnden Wasseroberfläche als Portal oder Fenster in eine andere Welt:

Ich ging vor zum Wasser. Es war ein kleiner Teich, mehr ein Tümpel. Im Kajak hätte man maximal drei Schläge in eine Richtung machen können. Das Wasser war dunkel und absolut klar. Auf dem Grund konnte man altes Laub erkennen und abgestorbene Äste. Ich stellte mir das Mädchen vor, das da unten auf dem Rücken lag und mit weit aufgerissenen Augen in den Himmel starrte. - Mit dem Wasser ist es was Komisches, hatte mein Vater immer gesagt, das Wasser ist ein magnetisches Element.⁶³⁷

Sieber interpretiert diese Stelle ebenfalls im Hinblick auf das Bild des Spiegels und weist besonders auf die Verdoppelung des Spiegel-Bildes hin, die dadurch entsteht, dass die geöffneten Augen des Mädchens in den Fokus des Blicks gerückt werden, die ihrerseits ein doppelter Spiegel sind, im Sinne eines Spiegels der Außenwelt einerseits und als „Spiegel der Seele“ andererseits.

Dieses Bild schafft eine Verbindung zwischen Lebenden und Toten, zwischen Diesseits und Jenseits. Darauf weisen das Dunkel und die Klarheit des Wassers hin, ebenso wie das Laub und die Äste, die alt und tot erscheinen. Mit dieser Todesmetaphorik tritt nun das Bild des Mädchens in Kontakt. Sein Körper liegt ebenso reglos und tot auf dem Grund des Tümpels, doch das Bemerkenswerteste sind seine Augen. Die Augen als Spiegel der Seele schaffen eine Verbindung zu den Toten. Doch wie entsteht diese Brücke zwischen den Welten? Dieser Übergang manifestiert sich in Jakobs Vorstellungskraft. Durch seine Geschichte und seinen Blick entsteht das Bild des auf dem Grund des Tümpels liegenden toten Mädchens. Kraft seiner Erzählung sehen auch die Leser diesen ‚toten Körper‘. Gleichzeitig begeben sie sich zusammen mit Jakob ins Wasser, auf den Grund, und

⁶³⁶ Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 85.

⁶³⁷ Ebd. S. 118.

starren wie das Mädchen ‚mit weit aufgerissenen Augen in den Himmel‘. Durch die Blickführung scheinen Wasser und Himmel, Tod und Leben an dieser Stelle ineinander überzugehen, sodass die Grenze fast nicht mehr sichtbar ist und die Grenzüberschreitung fast nicht mehr spür- und wahrnehmbar. Trotzdem geht von diesem Übergangsort eine magische Anziehung aus.⁶³⁸

Interessant ist Hochgatterers ironischer Umgang mit dem Aspekt der geheimnisvollen und gefährlichen Tiefe der stillen Gewässer. In zwei Werken finden sich ironisch gebrochene Anspielungen darauf: In *Caretta caretta* erinnert sich Dominik an einen Ausflug an den Neusiedlersee kurz nach seinem Einzug in die WG, als sein WG-Genosse aufgrund der Behauptung, der Neusiedlersee sei an keiner Stelle tiefer als eineinhalb Meter, einfach aus dem Boot steigt und prompt untergeht.⁶³⁹ Das zweite Mal wird dieser Topos aufgegriffen, als in *Die Süße des Lebens* beschrieben wird, wie eine lokale Tauchbasis mit einer Geschichte von im zweiten Weltkrieg im Further See versenktem Nazi-Gold Touristen ködert, die sich, mit der Vorstellung der in den geheimnisvollen Tiefen des Sees versteckten Schätze im Hinterkopf, nur allzu bereitwillig darauf einlassen und durch die entsprechenden Tauchtouren trotz Mangels an einem entsprechenden Wrack oder auch nur dem Anflug eines Goldschatzes regelmäßig in Euphorie versetzt werden.⁶⁴⁰

Schließlich ist hier noch einmal auf eine spezielle, in mehreren Werken auftauchende Motivkonstellation hinzuweisen, die bereits in Kapitel 3.2.5 thematisiert wurde: der Teich als Zufluchts- und Aufenthaltsort für Kinderbanden, die in diesem Raum nach ihren eigenen Regeln leben und sich komplett von der Erwachsenenwelt absentieren.

⁶³⁸ Sieber: Tief unter mir taste der Fluss. S. 83-84.

⁶³⁹ Vgl. Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 170-171.

⁶⁴⁰ Vgl. Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 98-99.

3.3.3 Mittelmeer und Ozean

Das Meer spielt als Handlungsraum eigentlich nur in *Caretta caretta* und marginal in *Das Matratzenhaus* eine Rolle, auch außerhalb der eigentlichen Handlung findet es, in Anbetracht des Stellenwerts, den Wassermotivik generell in Hochgatterers Werken inne hat, im Vergleich zu Fließgewässern oder stehenden Binnengewässern, überraschend wenig Erwähnung in den anderen Werken.

Als unbeherrschbare und unergründbare Größe erscheint es in *Das Matratzenhaus*, und zwar in Horns Sehnsucht nach einer Reise nach Schottland. Die Insel inmitten des unfassbar großen Ozeans scheint für Horn ein Gegenbild zur Begrenztheit und Eingeengtheit der Kleinstadt Furth zu sein, in der er sich ein wenig gefangen und unglücklich fühlt. Hinzu kommt der Stellenwert, den Wasser und Gewässer für ihn grundsätzlich einnehmen, der auch der ausschlaggebende Grund für seinen Umzug nach Furth war.⁶⁴¹ Der Ozean in seinen Vorstellungen verspricht jedoch im Vergleich zum kleinen Further See eine wesentlich intensivere Erfahrung des Elements, wenn er sich an den wilden Klippen stehend und die raue See beobachtend imaginiert. Bezeichnend ist ebenfalls, dass Horn sich in diesem Bild zusätzlich zu den unermesslichen Weiten des Ozeans, dem dortigen Klima entsprechend, auch noch Regen vorstellt, Wasser also von oben und von unten:

Es war weit nach Mitternacht, und Raffael Horn hatte Sehnsucht nach einer Insel, auf der er noch nie gewesen war. Er stellte sich die Küstenstraße vor, die Heidekrauthügel, die Bäche, die in den Basaltgrund schnitten, und direkt am Meer die Dörfer mit den weiß gekalkten Mauern der Destillieren: Port Ellen, Port Akaig, Bowmore. Er stellte sich endlose Schafherden vor, Regengüsse, Feuer im Kamin und wie er in einer Tweedjacke über der Brandung stand und auf den Atlantik hinausblickte, *Männerkitsch*, würde Irene sagen und Tobias irgendetwas von *Eskapismus*; das war seit neuestem sein Lieblingswort. Er selbst würde sich ein weiteres Glas Laphroaig eingießen und alles von sich abprallen lassen.⁶⁴²

In *Caretta caretta* erfüllt das Meer als tatsächlicher Handlungsraum für Dominik hauptsächlich die Rolle eines Raumes der Herausforderung und Bewährung sowie der Selbsterkenntnis. So wie Seefahrende der Antike auf ihrer Seefahrt unter wid-

⁶⁴¹ Vgl. Hochgatterer: Die Süße des Lebens. S. 23.

⁶⁴² Hochgatterer: Das Matratzenhaus. S. 242.

rigen Bedingungen ihre Stärke und Überlebenskraft beweisen mussten, muss sich auch Dominik in dieser Situation bisher unbekannten Herausforderungen stellen und sich beweisen. Für Dominik besteht die Herausforderung darin, zum ersten Mal in seinem Leben Verantwortung zu übernehmen (siehe auch Kapitel 3.1.3).

Der Aspekt der Selbsterkenntnis geht damit Hand in Hand, da er sich auch zum ersten Mal selbst in einer neuen Rolle erlebt und sich damit sein Selbstbild verändert. Darüber hinaus hat Dominik im Lauf dieser Reise viel Zeit und Muße, einfach aufs Meer hinaus zu schauen und nachzudenken, und er hat weniger Möglichkeiten, sich selbst ständig abzulenken. Dadurch kommt es dazu, dass er viel über seine Vergangenheit nachdenkt und beginnt, sich mit seiner eigenen Geschichte auseinanderzusetzen. Dazu tragen natürlich auch die klärenden Gespräche mit Kossitzky bei, die er vor dessen Tod führen muss.

Für Kossitzky selbst erfüllt das Meer wiederum auch die Funktion eines reinigenden Fegefeuers, in dem er durch sein körperliches Leiden seine Sünden abbüßt. Ergänzend dazu können die Gespräche mit Dominik, insbesondere natürlich jenes über die genauen Todesumstände von Dominiks Stiefvater, als eine Form der Beichte angesehen werden, im Zuge derer er von den begangenen Sünden losgesprochen wird und gereinigt ins Reich des Todes übertreten kann.

Natürlich fungiert das Meer in *Caretta caretta* auch als Projektionsfläche. Besonders anschaulich ist hier die Sequenz, in der Dominik die Welt unter Wasser im Rahmen eines uralten Topos nützt, um ein utopisches Bild einer Art Parallelwelt zu entwerfen.⁶⁴³ (siehe auch Kapitel 2.3.1)

Das Meer als Projektionsfläche findet sich im ersten und letzten Kapitel des Romans *Das Matratzenhaus*, in denen Kovacs imaginiert „wie es gewesen sein muss“ und sich sowohl den Beginn der Geschichte Switis, wie ihre Mutter sie an die fremden Menschen verkauft, als auch das Ende der Geschichte, wie Fanni mit dem Flugzeug nach Indien fliegt und nach ihren Wurzeln sucht, am Meer vorstellt.

Das Wasser als Traumsymbol und das Meer als Projektionsfläche für unbewusste Inhalte klingen auch im *Narzißtischen Versuch* in *Über die Chirurgie* an, als den Protagonisten vor dem Einschlafen „ein Rollen und Wogen [ergreift], als sei er

⁶⁴³ Vgl. Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 179.

eben erst stundenlang im Meer geschwommen“⁶⁴⁴ und er konsequenter Weise in weiterer Folge von einem Boot träumt. Darüber hinaus ist auf die Wassersymbolik in Dominiks Träumen in *Caretta caretta* zu verweisen (siehe Kapitel 2.3.1).

Schließlich ist noch kurz auf die im Aberglauben verbreitete Vorstellung von der Heilkraft des Meerwassers und seiner Fähigkeit Flüche zu tilgen einzugehen. Die Heilkraft manifestiert sich zum Beispiel in den Meerzwiebeln, die Kossitzky in einem letzten verzweifelten Versuch, seinem unausweichlichen Schicksal zu entinnen, zu bergen versucht⁶⁴⁵ und in der Tatsache, dass Kossitzky sich, kaum am Meer, trotz seiner fatalen Krankheit plötzlich in einer unbestimmten Zukunft noch lebendig und wieder gesund imaginiert.⁶⁴⁶ Aber auch für Isabella entwickelt das Meer sozusagen heilende Kräfte, da sie es während dieser Reise schafft, ein bisschen aus ihrem metaphorischen Schildkrötenpanzer herauszukriechen und einen inneren Heilungsprozess zu beginnen (siehe auch Kapitel 3.1.3).

Eine interessante Interpretation der Kraft Flüche zu brechen stellt die Weise dar, wie das Meer in *Caretta caretta* aber auch in *Das Matratzenhaus* und *Über die Chirurgie* als Sicherheitsort imaginiert wird, an dem das, was die reale Welt momentan wie ein Fluch unerträglich macht, keine Wirkung mehr hat. In *Caretta caretta* und *Das Matratzenhaus* funktioniert das in enger Verbindung mit den Schutztieren Schildkröte und Pelikan und zieht sich als roter Faden durch die Romane, während es in *Über die Chirurgie* nicht mit einer Schutztierphantasie verknüpft ist und nur an einer Stelle vorkommt, wo es auch nicht um die Flucht vor einer realen Bedrohung geht, sondern um den Schutz vor „Geister[n]“: Philipp interpretiert den Fingerhut als „Geisterblume“, den Frauenschuh aber als Schutzblume.

Im Boot des Marienschuhes brause im Falle eines Fingerhutangriffs der Geister der Marienschutzgeist daher und trage den stummen Wächterbären und das Feuer auf das weite Meer hinaus. Dort seien sie in Sicherheit.⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ Hochgatterer: *Über die Chirurgie*. S. 19.

⁶⁴⁵ Vgl. Hochgatterer: *Caretta caretta*. S. 209-211; 215.

⁶⁴⁶ Vgl. ebd. S. 159.

⁶⁴⁷ Hochgatterer: *Über die Chirurgie*. S. 150.

3.3.4 Regentaufe, Neubeginn

In Bezug auf die Symbolik des Regens in Hochgatterers Werken ist erstens zu sagen, dass kaum eine andere Erscheinungsform des Wassers in so vielen Werken des Autors an entscheidenden Stellen vorkommt wie der Regen, der sich in allen bisher erschienenen Werken als mehr oder weniger relevantes Motiv findet. Zweitens ist festzuhalten, dass der vorherrschende Symbolaspekt dabei der der reinigenden Sintflut ist, wobei Regen häufig eine bedeutenden Veränderung ankündigt, wie das bereits in Kapitel 2.5.3 in Zusammenhang mit dem Regen als Reinigungsritual beim Austritt aus der Heterotopie thematisiert wurde.

Eine andere Art der Wiedergeburt zeigt der Regen am Ende des ersten Kapitels von *Das Matratzenhaus* an, in dem Switi Mutter, nachdem sie Switi und ihren gelben Pelikansack abgegeben hat, quasi in eine neue Existenz als Nicht-Mutter wiedergeboren wird, während Switi selbst ein neues Leben als Tochter ihrer neuen Eltern beginnt.

Quasi eine abgeschwächte Version der Symbolik von Regen als Zeichen für Tod und Wiedergeburt ist die vom Regen als Bote von Veränderung, wie er ebenfalls in mehreren Werken vorkommt. In *Der Aufenthalt* findet sich neben dem abschließenden sommergewitterartigen Regen noch eine längere Regenperiode, die in dem Kapitel beginnt, in dem Graf des Diebstahles der blauen Tasse bezichtigt wird,⁶⁴⁸ und bis zu seiner Verlegung in auf die Station für geistig abnorme Rechtsbrecher⁶⁴⁹ andauert.

In *Wildwasser* setzt jener Regenguss, der sich am Ende der Erzählung zu den zuvor besprochenen sintflutartigen Ausmaßen auswachsen wird, ebenfalls in einem Moment entscheidender Veränderung ein, als Jakob das Steuer und damit die Verantwortung übernimmt⁶⁵⁰.

Darüber hinaus findet sich in *Caretta caretta* im Laufe jenes Ausfluges, zu dem Kossitzky wegen seines schlechten körperlichen Zustandes bereits nicht mehr mitkommt, Dominiks Phantasie von einem herannahenden Gewitter und einer da-

⁶⁴⁸ Vgl. Hochgatterer: *Der Aufenthalt*. S. 58.

⁶⁴⁹ Vgl. ebd. S. 63.

⁶⁵⁰ Vgl. Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 125.

raus resultierenden Flutwelle.⁶⁵¹ Am Abend dieses Tages werden Dominik und Kossitzky ihr klärendes Gespräch führen und am nächsten Tag wird Kossitzky sterben.

Auch in *Über Raben* ist es ein Gewitter, das möglicher Weise gar nicht real stattfindet, das die Veränderung ankündigt,⁶⁵² da der Protagonist es in der Nacht vor jenem Tag wahrgenommen zu haben meint, der den Beginn seines Verfalls markiert. Er wird die Höhle nur noch kurz und unter großen Schwierigkeiten und Schmerzen verlassen und danach gar nicht mehr.

In *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* kann der Regen zu Beginn des Tages⁶⁵³ als Bote der Veränderung der weltpolitischen Situation durch die an diesem Tag verübten terroristischen Anschläge verstanden werden.

In *Die Süße des Lebens* wiederum ist es ein vorausgeahnter Regen, der Veränderung, nicht nur im Sinne des Jahreszeitenwechsels, ankündigt:

Es wird demnächst wärmer werden, denkt er. Für einige Stunden wird es föhlig sein und plötzlich wird man im Schnee einsinken. Dann wird der Regen kommen wie eine graue Wand.⁶⁵⁴

Ähnlich leitet auch in *Das Matratzenhaus* eine Regenperiode die letzte Phase des Romans ein.⁶⁵⁵ Das Kapitel, an dessen Anfang diese Szene steht, leitet nach dem Ausflug von Stella und Bauer, der wie eine Zäsur wirkt, da er außerhalb des eigentlichen Handlungsraumes spielt, den letzten vollständigen Zyklus der vier Erzählperspektiven ein, in dem die Ereignisse sich in jedem Erzählstrang zuspitzen.

Die eigentlich sehr häufige Verknüpfung von Regen mit Traurigkeit und Melancholie findet sich in Hochgatterers Werken nur verhältnismäßig selten. In *Über die Chirurgie* wird sie von Ulla Pisa explizit thematisiert:

Es fiel an diesem 12. September ein dünner, warmer Spätsommerregen, was zwar dem Drehbuch nicht besser hätte entsprechen können, sich jedoch wie eine feuchte Hand auf Ulla Pisas Laune legte. Die Psychoanalyse sollte sich mehr mit Meteorologie beschäftigen, dachte sie, als sie aus der

⁶⁵¹ Vgl. Hochgatterer: Caretta caretta. S. 185-186.

⁶⁵² Vgl. Hochgatterer: Über Raben. S. 199.

⁶⁵³ Vgl. Hochgatterer: Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen. S. 9.

⁶⁵⁴ Hochgatterer: Die Süße des Lebens. S. 289.

⁶⁵⁵ Hochgatterer: Das Matratzenhaus. S. 243.

Amstettner Bahnhofsstraße in Richtung Hauptplatz abbog. Der Affekt war ohne Zweifel wesentlich eine Funktion des Wetters.⁶⁵⁶

Auf der anderen Straßenseite hatte sie den Eindruck, es regne hier weniger. Objektiv war dies natürlich Unsinn, doch wertete sie es belustigt als erstes Anzeichen für eine Aufheiterung ihrer innerpsychischen Wetterlage.⁶⁵⁷

Die bereits vielfach zitierte Regenepisode in *Wildwasser* aktiviert natürlich neben all den anderen Aspekten auch dieses Klischee, indem Jakob im Regen stehend endlich dazu fähig ist, auch selbst zu weinen.

In *Das Matratzenhaus* schließlich findet sich diese Engführung an einer Stelle im Handlungsstrang Stellas, als sie nach der Besprechung des LehrerInnenkollegiums bezüglich der Schwarzen Glocke nachdenklich und bedrückt in ihre Klasse zurückkehrt und an ihre Kinder denkt:

Sie stellt sich ans Fenster und blickt in den Hof hinaus. Es regnet in feinen Fäden, obwohl der Himmel vorwiegend blau ist und auf dem Dach des Bibliothekstraktes die Sonne liegt.⁶⁵⁸

Als sie danach mit Bauer laufen geht und sich besser fühlt, hat „[d]er Regen [...] längst aufgehört“⁶⁵⁹.

3.3.5 Erstarrung, Spuren, Schneegestöber

Die Motive Schnee und Eis spielen in verschiedenen Ausprägungen und Facetten eine große Rolle in den beiden Werken, deren Handlungszeitraum im Winter angesetzt ist, *Über Raben* und *Die Süße des Lebens*. Auch *Der Aufenthalt* spielt teilweise im Winter, Schnee und Eis sind aber weniger präsent und relevant, da die Handlung mit Ausnahme von Anfang und Ende sowie Grafs Verlegung ausschließlich in den geschlossenen Räumlichkeit der Anstalt stattfindet und Schnee und Eis daher nur indirekt wahrgenommen werden können. In anderen Werken erscheinen diese Motive nur am Rande.

⁶⁵⁶ Hochgatterer: *Über die Chirurgie*. S. 84.

⁶⁵⁷ Ebd. S. 85.

⁶⁵⁸ Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 120.

⁶⁵⁹ Ebd. S. 123.

Das Erstarren des Wassers zu Eis und Schnee als Parallele zum Erstarren des Erzählflusses ist vor allem in Schneiders Erzählstrang in *Über Raben* zu beobachten. Der Fortgang der eigentlichen Handlung tritt immer mehr in den Hintergrund und nimmt immer weniger Raum im Text ein, er wird immer mehr von die Handlung stagnieren lassenden Rückblenden, Erinnerungen und Phantasien verdrängt, je weiter Schneider in die Schneeheterotopie vorstößt und sich dort immer weiter in eine ausweglose Situation hineinmanövriert. Umgekehrt ist es Schneider, der in einer scheinbar unbedeutenden Handlung immer wieder dieses Erstarren der Bewegung des Wassers rückgängig macht, wenn er Schnee schmilzt, um das entstandene Wasser für die Zubereitung von Speisen und Tee zu verwenden.

Die Tragfähigkeit einer Eis- oder Schneedecke, aber auch die Unsicherheit und das Trügerische dieser Tragfähigkeit werden in mehreren Werken thematisiert. In *Über die Chirurgie* geht der junge Schriftsteller im *sentimentalischen Versuch* über eine geschlossene Schneedecke zu einer Felswand, die er hinaufklettert: „Über weite Strecken hin trug ihn der Schnee. Nur wo schon länger die Sonne gelegen war, sank er ein.“⁶⁶⁰ Dasselbe Einsinken oder Einbrechen in eine an sich tragfähige Schneedecke findet sich auch in *Über Raben*⁶⁶¹ und *Die Süße des Lebens*⁶⁶². Darüber hinaus findet sich in *Die Süße des Lebens* noch eine Phantasie von Björn, in der er sich eben diese Unsicherheit der Tragfähigkeit des Eises auf dem See zu Nutze macht, als er phantasiert, zu Silvester, wenn alle auf dem Eis des zugefrorenen Sees stehen, mit einem Eisbrecher in die Menge zu fahren.⁶⁶³

Eis und Schnee als Metaphern erstarrter Seelenzustände der Figuren sind in Hochgatterers Werken sehr häufig und variantenreich eingesetzt. Bereits in seinem Debütwerk *Der Aufenthalt* findet sich ein Anklang daran, da der Protagonist im Winter, bei Schnee und Kälte in einem angeschlagenen Seelenzustand seinen Aufenthalt in der Anstalt beginnt und diese im Frühling, der Jahreszeit der Fruchtbarkeit, während eines warmen Sommergewitters, und innerlich lebendiger, wieder verlässt.

⁶⁶⁰ Hochgatterer: *Über die Chirurgie*. S. 22.

⁶⁶¹ Vgl. Hochgatterer: *Über Raben*. z.B. S. 10.

⁶⁶² Vgl. Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 289.

⁶⁶³ Vgl. ebd. S. 167.

In *Über die Chirurgie* wiederum wird diese Metapher eingesetzt, um Boldrichs Vaterproblematik zu veranschaulichen:

Ernest Boldrich war, als er seinen Vater zum letzten Mal sah, eineinhalb Jahre alt gewesen, somit ohne Vermögen, etwas in Erinnerung zu behalten. Er hatte fortan an der Seite eines Vaterkörperklischees gelebt. KZ-Kind, sagte er laut und lachte. Es war ihm, als betrachte er einen angetauten Schneemann. Ein KZ-Kind, dem die Möhre aus dem Gesicht fällt.⁶⁶⁴

Im von Schnee beherrschten Roman *Die Süße des Lebens* gibt es mehrere Figuren, die innerlich erstarrt sind: Der im Krieg traumatisierte Fux, dessen Trauma bis jetzt eingefroren war und plötzlich ausbricht; die beiden durch die Misshandlung und den Liebesentzug durch die Eltern emotional verwahrlosten Gasselik-Buben; oder auch Katharina, die kurzfristig jede Kommunikation mit der Umwelt einfriert und sich weigert, die Stöpsel loszulassen oder die Kleidung auszuziehen, um die Situation vor ihrer schrecklichen Entdeckung zu konservieren.

Björn flüchtet sich in Gedanken auf den Eisplaneten Hoth aus *Star Wars*⁶⁶⁵, um seine körperlichen und seelischen Schmerzen erträglich zu machen. „Ich denke daran, dass man sich auf Hoth überall Schneehöhlen graben kann. Dort findet dich niemand, kein Wampa, kein Jedi, nicht einmal Yoda.“⁶⁶⁶

Die Beziehung zwischen den erstarrten Aggregatzuständen des Wassers und dem Alter eines Menschen kommt vor allem in *Über Raben* zum Tragen, und zwar in Bezug auf Valentinas Nachbarin Annette, die nicht nur schon sehr alt ist, sondern auch durch ihre halbseitige Lähmung und die dadurch bedingte Unfähigkeit zu kommunizieren bereits selbst erstarrt ist. Gegen Ende des Romans, als endlich Schnee fällt, führt Valentina Annette mit dem Schnee zusammen, indem sie diesen durch das weit geöffnete Fenster in die Wohnung lässt.⁶⁶⁷ Gleichzeitig stellt sie sich vor, dass sie Chalupski verständigt, dass sie heute nicht zu Annette kommen muss, weil diese einen weiteren Schlaganfall erlitten hat und nun komplett gelähmt, also leichengleich erstarrt ist.⁶⁶⁸

⁶⁶⁴ Hochgatterer: *Über die Chirurgie*. S. 38-39.

⁶⁶⁵ Vgl. Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 220; 225.

⁶⁶⁶ Ebd. S. 280.

⁶⁶⁷ Vgl. Hochgatterer: *Über Raben*. S. 217.

⁶⁶⁸ Vgl. ebd. S. 216.

Auch in Bezug auf Schnee und Eis in Zusammenhang mit Totenwelten und Weltuntergangsszenarien ist auf *Über Raben* zu verweisen. Einerseits ist natürlich die gesamte verschneite und vereiste Landschaft, in der Schneider sich verbarrikadiert, schon für ihn selbst eine Todes- und Grablandschaft. Darüber hinaus phantasiert er davon, wie er seine diversen VerfolgerInnen tötet und an den verschiedensten Stellen im Schnee verscharrt,⁶⁶⁹ wodurch er die Landschaft mental noch viel stärker zu einer friedhofsartigen Todeslandschaft macht. In Valentinas Handlungsstrang entspricht dem ihre Wohnung, die ja in einer möglichen Interpretation bereits eine Art Grab für ihre Eltern darstellt, und die sie, sobald es anhaltend schneit, durch das Öffnen aller Fenster und Balkontüren in eine eiskalte, glitzernde Schneelandschaft verwandelt.⁶⁷⁰

Auch der ambivalente Effekt der Isolation durch Eis und Schnee findet sich, wie bereits in Kapitel 2.5.3 ausgeführt, als wesentliches Motiv in Schneiders Erzählstrang von *Über Raben*. Die Schneelandschaft als Ort der Isolation, Abgeschiedenheit und Flucht erscheint auch kurz in einer Phantasie des kleinen Mädchens zu Beginn von *Die Süße des Lebens*:

Eigentlich könnte man die zwei nehmen, einen links, einen rechts, mit ihnen auf den Hügel hinter dem Haus steigen und auf die Stadt hinabschauen. Dann könnte man eine Schneehöhle graben, mit vorne einem Guckloch, und drin Tee kochen und Weihnachtskekse essen, aber nur die winzigen Musikinstrumente aus Blätterteig mit Staubzucker obendrauf.⁶⁷¹

Eine weitere zentrale Eigenschaft des Schnees, seine Fähigkeit, einerseits Spuren aufzuzeichnen und sie andererseits wieder auslöschen, ist ebenfalls sowohl in *Über Raben* als auch in *Die Süße des Lebens* von Relevanz. In *Über Raben* geht es vorrangig um die vermeintliche Verfolgungssituation, in der sich Schneider befindet. (siehe auch Kapitel 2.5.3) Andererseits thematisiert Schneider das Thema Spuren auch auf emotionaler, sentimentaler Ebene:

In den eigenen Spuren zurückzugehen, hatte für ihn von jeher etwas Trauriges gehabt. Max kam ihm in den Sinn und solch sentimentales Zeug wie

⁶⁶⁹ Vgl. Hochgatterer: *Über Raben*. z.B. S. 17; 58-59.

⁶⁷⁰ Vgl. ebd. S. 227.

⁶⁷¹ Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 9.

die Tatsache, dass er in diesem Winter mit ihm noch keinen Schneemann gebaut hatte.⁶⁷²

In *Die Süße des Lebens* ist diese Eigenschaft in Bezug auf die kriminalistischen Untersuchungen der Tatorte relevant, da der Schnee einerseits Spuren aufzeichnet, die sonst nicht aufgezeichnet worden wären, wie zum Beispiel das Reifenprofil des Lastwagens, andererseits der fallende Schnee die forensische Arbeit erschwert, da er Spuren verdecken und vernichten kann. Eine ähnliche Situation findet sich auch in der Kurzgeschichte *Jakob* in *Die Nystensche Regel*, in der die Rekonstruktion der Ereignisse und die Suche nach dem vermissen Buben Philipp durch den dichten Schneefall erschwert werden.

Darüber hinaus sind die Spuren, die der Großvater in *Die Süße des Lebens* bei seinen letzten Schritten hinterlässt, und die Reifenspuren des Lastwagens für das Mädchen wichtig, das diesen Spuren auf der Suche nach dem Großvater folgt. Es folgt den Spuren aber nicht nur, sondern steigt in die Fußstapfen hinein, vollzieht so die letzten Schritte des Großvaters wirklich nach und bemerkt dabei, dass die einzelnen Fußstapfen nicht so weit auseinander liegen wie sonst, wenn es mit dem Großvater unterwegs ist. Derselbe Akt des Nachgehens der Spuren, die sich als die Spuren der letzten Schritte eines Menschen herausstellen, wiederholt sich am Ende des Romans: Björn fährt zu den Bienenstöcken des Imkers Fux, weil ihn sein Bruder dorthin geschickt hat. Auf dem Weg dorthin folgt er den Reifenspuren des Lastwagens und wählt, wie das Mädchen zu Beginn, die rechte Furche. Danach geht er in den Fußstapfen von Fux weiter, die ihn zur Scheune führen, in der Fux sich erhängt hat.⁶⁷³

Nicht nur Spuren werden verdeckt, auch das Phänomen, dass Schnee sich wie ein Grab oder ein Leichentuch über etwas oder jemanden legt, findet sich in mehreren Werken: In *Über die Chirurgie* wird beschrieben, wie Boldrichs Vater seinen Sterbeort und zugleich seine letzte Ruhestätte mitten auf einem verschneiten Feld gefunden hat, wo der Schnee das Einzige war, was ihn zugedeckt hat.⁶⁷⁴

⁶⁷² Hochgatterer: Über Raben. S. 164.

⁶⁷³ Vgl. Hochgatterer: Die Süße des Lebens. S. 281-283.

⁶⁷⁴ Vgl. Hochgatterer: Über die Chirurgie. S. 38.

In *Über Raben* wird die Möglichkeit thematisiert, dass Schneider von einer Lawine begraben werden könnte, in welchem Fall er mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht geborgen werden würde, da er das Lawinensuchgerät zuhause gelassen hat, weil „sie ihn auch tot nicht finden“⁶⁷⁵ sollen, er sich also seinen Gebirgsraum ohnehin schon implizit als potentiellen Grabraum ausgesucht hat. Weiters wird von einer Episode aus Schneiders Jugend berichtet, als bei einer Übernachtung in einer Schneehöhle das Dach der Schneehöhle zusammengebrochen ist und ihn lebendig begraben hat, aus welcher Situation er sich nur mit Mühe noch befreien konnte.⁶⁷⁶ Eine Parallele dazu findet sich in Valentinas Handlungsstrang in ihrer Vorstellung, die Amsel, deren Gesang sie zu Beginn des Romans enerviert hat und die dann verstummt ist, könnte tot unter der Schneedecke am Balkon begraben liegen.⁶⁷⁷

Der Komplex um Verwirrung, Orientierungslosigkeit und Sinnzerstörung tritt häufig dann auf, wenn durch das Schneegestöber der generelle oder gerade akute Seelenzustand von Figuren veranschaulicht wird. Ein Beispiel für eine Figur, deren genereller Seelenzustand von Verwirrung und Orientierungslosigkeit einerseits und der Suche nach Grenzen und Orientierung andererseits geprägt ist, ist der dauerlaufende Benediktinerpater Bauer in *Die Süße des Lebens*, der sich ja durch sein obsessives Laufen auch ständig im Freien und damit im Schnee aufhält. Die Figur erscheint auch wieder in *Das Matratzhaus*. In diesem Roman hat er jedoch ein gewisses Maß an Halt und Sicherheit in seiner Beziehung mit Stella gefunden. Ein Beispiel für eine scheinbar alltägliche Situation, die Bauers beständiges Suchen nach Orientierung und Orientierungshilfen und gleichzeitig das durch den Schnee symbolisierte ständige Scheitern dieser Suche gut veranschaulicht, ist die Szene, in der er am Parkplatz des Altenheimes einparkt: „Die Markierungslinien sind zum Großteil von Altschneeresten bedeckt. Das ist schlecht. Das ganze Leben verläuft entlang von Markierungslinien.“⁶⁷⁸

Auch der paranoide Lehrer Schneider in *Über Raben* findet seine innere Zerrüttung in den äußeren Wetterbedingungen gespiegelt. Und als sein geistiger Zu-

⁶⁷⁵ Hochgatterer: *Über Raben*. S. 62.

⁶⁷⁶ Vgl. ebd. S. 231.

⁶⁷⁷ Vgl. ebd. S. 215.

⁶⁷⁸ Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 113.

stand sich infolge der Verletzung an der Hand und der Einnahme starker Schmerzmittel gegen Ende noch mehr verschlechtert und immer konfuser wird, wird zugleich das Schneetreiben draußen immer dichter.

Eine andere Figur, deren hochgradige, ja bereits pathologische Verwirrtheit in dem äußerlichen Schneegestöber gespiegelt wird, ist die alte Frau in der Kurzgeschichte *Jakob*, die den fünfjährigen Buben Philipp nach einem Autounfall einfach mit nach Hause nimmt und sich in verquerrer Art und Weise um ihn zu kümmern versucht, während sie beständig auf ihn einredet und ihn dabei bei Namen nennt, die wohl Personen aus ihrer Vergangenheit zuzuordnen sind.

Ein Beispiel dafür, wie akuter Schneefall einen akuten Zustand der Orientierungslosigkeit einer Figur veranschaulicht, findet sich ebenfalls in *Die Süße des Lebens*, als Horn, dem soeben zum zweiten Mal bestätigt wurde, dass er manchmal seine Gedanken laut ausspricht ohne es zu merken, über dieses Phänomen des partiellen Kontrollverlustes nachdenkt:

Mir passieren Dinge, die ich nicht kontrollieren kann, dachte er, und die anderen lachen darüber. Er schaute zum Fenster. Der Schneefall wurde immer dichter.⁶⁷⁹

Aber auch umgekehrt kann das Aufhören eines starken Schneefalls das Aufklaren eines Zustandes oder einer Situation symbolisieren. Auch hierfür findet sich ein Beispiel in *Die Süße des Lebens*, diesmal im Erzählstrang von Kovacs:

Über Nacht hatte der Schneefall aufgehört und Stadt und See lagen im Streiflicht der Morgensonne da, als kämen sie direkt von einer Kitschpostkarte. Ich bin gut gelaunt, hatte er gedacht, das ist erstaunlich.⁶⁸⁰

Diese Sätze stehen am Beginn von Kapitel fünfzehn. Nicht nur Kovacs' Laune hebt sich durch das Ende des Schneefalls, in diesem Kapitel kommen er und sein Team auch der Auflösung des Falles zwei Mal sehr nahe, und zwar mit dem Besuch bei Fux und mit der Überlegung, Gasselik könnte hinter den Tiermorden stecken.

Die Verwendung von Eis und Schnee als Symbole für Erkenntnis und Klarheit, die wohl auch auf der Eigenschaft dieser Erscheinungsformen beruht, dass sie Licht

⁶⁷⁹ Vgl. Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 180.

⁶⁸⁰ Ebd. S. 197.

in einem Maße reflektieren, dass es manchmal erscheint, als würden sie selbst leuchten, ist in Hochgatterers Werken hingegen sehr wenig präsent. Als Option mag sie in *Über Raben* anklingen, indem Schneider sich von seinem Ausflug ins verschneite Gebirge möglicherweise auch selbst mehr Klarheit und Überblick erhofft, was allerdings nicht eintritt:

Gleichzeitig bietet der Berg, sofern man seine Spitze erreicht hat, einen Überblick über den zurückgelassenen Weg. Aber auch darüber hinaus. Deshalb eignet sich das Gebirge als Metapher der Erkenntnis. Unterstützt wird dies auch durch den Lichtgewinn mit jedem Höhenmeter – vor allem wenn der Fels mit Eis und Schnee bedeckt ist.⁶⁸¹

Die weiße Farbe des Schnees als Symbol für kindliche Unschuld ist ebenfalls nur ein Nebenaspekt des Symbols in Hochgatterers Werken, doch finden sich zwei Stellen in *Die Süße des Lebens* und eine Stelle in *Das Matratzenhaus*, in denen dieser Aspekt anklingt: Zu Beginn von *Die Süße des Lebens*, als das Mädchen sich auf die Suche nach dem Großvater macht und dessen Spuren durch den Schnee folgt, setzt es allerlei unschuldig-kindliche Phantasien in den Raum. Als es, nachdem es den toten Großvater gesehen hat, zurück zum Haus geht, ist diese Unschuld verloren:

Das Kind richtet sich auf und geht zurück. Erst die Wagenspur, dann die Fußstapfen. Das Schneekind, die Kastaniennase, die Buchsbaumhecke. Das Loch, in dem die Raupe schläft. Das Pferd kommt diesmal nicht. Die Dinge verändern sich.⁶⁸²

Die zweite Stelle fällt in Bauers Handlungsstrang, der beim Joggen Halt und Beruhigung in der Betrachtung der Schule und des Kindergartens mit einer Schneeburg im Garten findet und diese Welt als „Inordnungswelt“⁶⁸³ bezeichnet.

In *Das Matratzenhaus* spricht Stella während einer Schitour mit Bauer über traumatische Gewalterfahrungen in ihrer Vergangenheit. Das, was es ihr erträglich macht, über diese Dinge zu sprechen, was ihr in dieser Situation Rückhalt und Kraft verleiht, ist die Betrachtung der glitzernden Schneekristalle, was sie als kindliche Freude wahrnimmt.⁶⁸⁴

⁶⁸¹ Michl: Strategien der Ich-Entwicklung in der Prosa von Paulus Hochgatterer. S. 49.

⁶⁸² Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 12.

⁶⁸³ Ebd. S. 15.

⁶⁸⁴ Vgl. Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 239.

Schließlich muss noch kurz auf den Begriff des Sublimen eingegangen werden, der in Horns Erzählstrang in *Die Süße des Lebens* an einer Stelle nahezu wörtlich, durch ein Synonym ersetzt, aufgegriffen wird und viel von der zugleich faszinierenden und gefährlichen Ambivalenz des Wassers und insbesondere des Schnees einfängt, indem das Verhältnis beschrieben wird, das Horn seit seiner Kindheit zu Unwettern aller Art hat:

Es gab nichts Erhabeneres als einen Schneesturm und kaum etwas, das ihm zugleich physisch so nahe war. Schon als Kind hatte er schlechtes Wetter geliebt und schon damals hatte das keiner verstanden. Immer wieder war er so lange durch den Regen gelaufen, bis er keinen trockenen Faden mehr am Leib gehabt hatte, und in einem Winter seiner Volksschulzeit hatte er sich mehrmals in den Schneefall hinaus gestellt und ‚Ich erfriere‘ gespielt.⁶⁸⁵

3.3.6 Dusche, Waschschüssel, Planschbecken

Die diversen Erscheinungsformen des Zivilisationswassers spielen in Hochgatterers Werken verglichen mit den zuvor besprochenen vielfältigen natürlichen Erscheinungsformen dieses Elements eine vergleichsweise geringe Rolle. In den meisten Werken kommen sie, wenn überhaupt, dann nur in nebensächlicher Bedeutung vor und besitzen kaum Symbolcharakter.

Eine große Ausnahme ist in dieser Hinsicht der Roman *Über Raben*, in dem, wie bereits thematisiert wurde, Sauberkeit und Reinigung für Valentina eine außerordentlich große Rolle spielen, was sich in zweimal täglich durchgeführten Duschritualen spiegelt, die mit an Zwanghaftigkeit zumindest grenzender Gewissenhaftigkeit eingehalten werden. Dabei ist es auch besonders wichtig, dass das Wasser möglichst heiß ist, „so heiß [...], dass ich es gerade noch aushalte“⁶⁸⁶. Sie setzt sich also geradezu zwanghaft dem reinigenden Element in extremen Temperaturen aus, entweder kristallin kalt wie im Schnee oder beinahe verbrühend heiß wie unter der Dusche. Diese übertriebene Körperhygiene kann durchaus in die Nähe einer Waschneurose gerückt werden, im Rahmen derer es nicht nur um körperliche Reinheit geht, sondern auch darum, etwas metaphorisch abzuwaschen.

⁶⁸⁵ Hochgatterer: *Die Süße des Lebens*. S. 183-184.

⁶⁸⁶ Hochgatterer: *Über Raben*. S. 98.

Nimmt man an, dass sie für die Abwesenheit ihrer Eltern in irgendeiner Weise selbst verantwortlich ist, ist es wohl diese Schuld, die sie abzuwaschen versucht. Der große Unterschied zwischen dem Schnee und dem heißen Duschwasser besteht unter anderem darin, dass der Schnee nicht kontrolliert herbeigeführt werden kann, auf ihn muss sie über weite Strecken des Romans hinweg sehnsüchtig warten, wohingegen sie die absolute Kontrolle über das Duschwasser selbst und dessen Temperatur ausübt. Das ist insofern relevant, als Kontrolle ein wichtiges Thema im Krankheitsbild der Waschneurose darstellt.

Eine weitere Figur, die offenbar an einer Waschneurose leidet, ist der Mathematiker, der in *Über die Chirurgie* zur Therapie zu Ulla Pisa kommt und bei seinen Sitzungen von Boldrich beobachtet wird.⁶⁸⁷ Bei ihm breitet sich der Reinheitswahn nicht nur auf körperlicher sondern auch auf geistiger Ebene aus und die körperliche Ebene erstreckt sich auch ins Innere des Körpers sowie auf den Körper seiner dreizehnjährigen Tochter. Dabei betont er Ulla Pisa gegenüber mit einer etwas verdächtigen Heftigkeit, dass die Tatsache, dass er seine dreizehnjährige Tochter eigenhändig wäscht und ihr einen Einlauf verabreicht, nicht falsch interpretiert werden darf, da er keinerlei sexuelles Interesse für sie verspüre und alles nur dem höheren und heiligen Zweck der Verehrung Wittgensteins diene. Diese Äußerung lässt die Vermutung zu, dass die Unreinheit, die er so verzweifelt wegzuwaschen sucht und auf körperlicher wie auf geistiger Ebene durch vermeintlich reine und reinigende Handlungen zu tilgen sucht, eben jenes Gefühl der sexuellen Anziehung gegenüber seiner jugendlichen Tochter ist.

Die reinigende Funktion ist auch abseits von waschneurotischen Zuständen die wichtigste Funktion des Zivilisationswassers in Hochgatterers Werken. Die erneuernde Wirkung des Bades als Symbol einer tiefgreifenden Veränderung und Wiedergeburt in *Der Aufenthalt* wurde bereits in Kapitel 2.4.4 erläutert.

Eine andere Reinigung mit Symbolkraft findet sich in *Das Matratzenhaus*, als Bauer Stella nach ihrer gemeinsamen Schitour in einer Schüssel die Füße wäscht.⁶⁸⁸ Er bezieht sich damit auf das christliche Ritual der Fußwaschung am Gründonnerstag, das sich auf die Episode aus der Bibel bezieht, in der Jesus am Gründonnerstag seinen Jüngern die Füße wäscht. Bauer setzt damit ein ambivalentes

⁶⁸⁷ Vgl. Hochgatterer: *Über die Chirurgie*. S. 121-125.

⁶⁸⁸ Vgl. Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 241.

Zeichen, da er sich durch dieses Ritual einerseits als Diener und Untergebener Stellas stilisiert, andererseits aber seine eigentliche Überlegenheit ihr gegenüber signalisiert, indem er sich mit Jesus gleichsetzt. Das wird noch dadurch verstärkt, dass er seine Absicht nicht von vorne herein ankündigt, sondern Stella zunächst entkleidet, woraufhin sie sich ihm ausgeliefert fühlt und fürchtet, er würde sie zu sexuellen Handlungen drängen, zu denen sie in diesem Moment nicht bereit wäre.

Ein weiteres Beispiel dafür, wie Zivilisationswasser in persönlichen Ritualen der Figuren eine wichtige Rolle spielt, findet sich in *Wildwasser* und zwar bei den Ritualen, die Jakobs Mutter im Rahmen ihrer Trauer um den verstorbenen Ehemann dessen Pflanzen angedeihen lässt: In der Idee, es „ihm schuldig“⁶⁸⁹ zu sein, sich um seine Pflanzen zu kümmern, die er laut Jakob ganz und gar nicht gehätschelt hat sondern sehr minimalistisch versorgt hat, überschüttet sie diese Pflanzen mit überbordender Aufmerksamkeit, Wasser und Dünger. Die weibliche, Leben schaffende, fruchtbare Kraft des Wassers schlägt in dieser Überversorgung, die durch die unbegrenzte Verfügbarkeit von Leitungswasser unbegrenzt ausufern kann, um in eine für Jakob erstickende Morbidität.

Wie bereits im letzten Beispiel angeklungen, darf die vermeintliche absolute Kontrollierbarkeit des Zivilisationswassers durch den Menschen nicht zum Fehlschluss verleiten, ihm wäre nicht das gleiche zerstörerische Potential inhärent wie allen natürlichen Erscheinungsformen des Elements. Das eindrucksvollste Beispiel dafür ist wohl der Unfall von Frau Frühwald in *Das Matratzenhaus*, die beim Versuch, beim Spielen außer Kontrolle geratene, also der animalischen Ebene ihres Unbewussten anheimgefallene, Kinder wieder einzufangen, über den Rand eines Plastikplanschbeckens stolpert und fortan schwer körperlich und geistig behindert ist.⁶⁹⁰ Das Planschbecken steht also für ein Reservoir des animalischen Aspektes des Unbewussten, der in dem Spiel mit den Kindern durchgegangen ist und über den Frau Frühwald in weiterer Folge gestolpert ist. Das Resultat ist eine permanente massive Einschränkung ihres Bewusstseins. Suchte man nach einer Entsprechung für ein Planschbecken unter den natürlichen Erscheinungsformen des

⁶⁸⁹ Hochgatterer: *Wildwasser*. S. 8.

⁶⁹⁰ Vgl. Hochgatterer: *Das Matratzenhaus*. S. 35.

Wassers, stieße man unweigerlich auf ein kleines stehendes Gewässer, einen Teich, der, wie ja bereits ausführlich thematisiert, als Todeswasser mit enger Verbindung zur Unterwelt fungieren kann. Im weiteren Verlauf des Romans rastet Herr Frühwald, der mit dem Zustand seiner Frau und der Aufgabe ihrer Pflege auf mehreren Ebenen heillos überfordert ist, aus, wird also von denselben animalischen Kräften übermannt, die sich als Wut und Zorn im Lauf der Jahre in ihm angestaut haben, und verwüstet sowohl ein Spielwarengeschäft als auch den Kindergarten,⁶⁹¹ also den Ort, an dem das Unglück stattgefunden hat. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei einerseits dem Planschbecken selbst, auf das all seine Wut fokussiert ist und das er in kleine Fetzen zerschneidet; andererseits scheint er auch Spielsachen und Einrichtungsgegenständen, die irgendwie etwas mit Wasser zu tun haben, besondere Aggressionen entgegen zu bringen.

Die Überflutung durch das Unbewusste erscheint auch in *Über die Chirurgie* als AngstszENARIO: Nachdem Boldrich die Entscheidung gefasst hat, seinem Leben ein Ende zu setzen, findet er sich im Hof des Gebäudes, in dem Ulla Pisas Praxis liegt, bei dem Springbrunnen mit den Bronzereiern wieder.⁶⁹² Danach begegnet ihm ein Aquarium mit Zierfischen und schließlich ein Wasserhydrant, gegen den er nicht tritt, aus Angst, dadurch eine Wasserkatastrophe zu verursachen.⁶⁹³ Diese irrationale Angst, durch einen harmlosen Tritt gegen einen einzelnen Hydranten eine gigantische Flutkatastrophe auszulösen, kann als Angst vor einer Überschwemmung durch das Unbewusste gelesen werden, was Boldrichs aktueller Situation der Todesnähe durchaus entsprechen würde.

⁶⁹¹ Vgl. Hochgatterer: Das Matratzenhaus. S. 261-266.

⁶⁹² Vgl. Hochgatterer: Über die Chirurgie. S. 153

⁶⁹³ Vgl. ebd. S. 154.

Zusammenfassung und Ausblick

Am Beginn dieser Arbeit stand eine Beobachtung: Wasser und Tod sind zwei Konstanten im Werk Hochgatterers, die auf nicht immer ganz greifbare Weise stets in Bezug zueinander zu stehen scheinen. Die ursprüngliche Idee war es also, die Natur dieser Verbindung durch die nähere Untersuchung der Wassersymbolik an sich und ihrer konkreten Manifestation in Hochgatterers Werken näher zu untersuchen. Im Laufe der Arbeit stellte sich jedoch bald heraus, dass auch Aspekte der Wassersymbolik, die nicht in unmittelbarer Verbindung zur Todesthematik stehen, von hoher Aussagekraft sind.

Aus der im ersten Kapitel abgebildeten Erforschung des Wassers als Symbol in verschiedenen Kontexten konnten zwei wesentliche Erkenntnisse gewonnen werden: Erstens kann die Rolle der Wassermotivik in Hochgatterers Werken nicht auf ihre Nähe zur Todesthematik begrenzt werden, da die Symbolgeschichte des Wassers ein reicheres Geflecht an Bedeutungen aufweist, das sich auch in Hochgatterers Werken widerspiegelt. Zweitens konnte der Schlüsselbegriff der Ambivalenz als verbindendes Element zwischen Wassersymbolik und Todesthematik identifiziert werden: Tod steht im Werk Hochgatterers häufig im Kontext von ambivalenten Szenarien, die ihn in irgendeiner Weise in Verbindung mit zyklischen Vorstellungen von aus dem Tod entstehendem neuen Leben setzen. Auch jenen Symbolbedeutungen des Wassers, die mit dem Tod in Verbindung stehen, eignet diese Doppelwertigkeit. Darüber hinaus gewann der Tod selbst nicht als Thema sondern als Symbol für Krisen und Übergänge an Bedeutung.

So geht es auch im zweiten Kapitel nicht nur darum, wie Wasser dazu beiträgt, Todesräume im eigentlichen Sinn zu konstituieren, sondern um Krisenräume im weiteren Sinne. Dabei war das Konzept der Heterotopie nach Foucault zur näheren Untersuchung dieser Krisenräume sehr hilfreich. Es konnte deutlich gezeigt werden, dass in allen Werken als Heterotopien klassifizierbare Krisenräume mit klarem Bezug zum Wasser zu finden sind. Um diese These in vollem Umfang plausibel zu machen, war es nötig, die Räume nach allen Kriterien der Heterotopie zu untersuchen, auch wenn das Wasser nicht in jeder Hinsicht eine gleich große Rolle spielt. Erst dadurch wird auch ein umfassendes Verständnis der Rolle des

Wassers als raumkonstituierendes Element möglich. In diesem Zusammenhang ergeben sich auch zahlreiche neue Forschungsansätze (siehe unten).

Im letzten Kapitel wird die bereits zuvor angesprochene Verbindung von Tod und Neubeginn in ambivalent besetzten Wasserräumen an drei besonders eindrücklichen Beispielen dargestellt. Dabei sind die ambivalenten Symboleigenschaften des Wassers (siehe Kapitel 1) ebenso relevant wie die räumliche Konstruktion der Werke um einen zentralen Krisen-Wasser-Raum (siehe Kapitel 2).

Darüber hinaus konnte in Bezug auf die Rolle, die Wassertiere in einigen Werken spielen, ein zugrunde liegendes Schema des Wassertiers als imaginäres Schutztier identifiziert werden, das in Zusammenhang mit totemistischen und animistischen Vorstellungen gebracht werden kann.

Abschließend konnte demonstriert werden, dass die Wassersymbolik auf mehreren Ebenen und in den unterschiedlichsten Facetten Eingang in Hochgatterers Werk findet und es von der grundlegenden räumlichen Konstruktion bis ins kleinste, scheinbar nebensächliche Detail durchzieht.

Die in der Einleitung postulierte Hypothese, „dass in Hochgatterers Werk eine enge Verbindung zwischen den beiden Komplexen Wassermotivik und Todesthematik besteht“, hat also bedingt standgehalten: Diese enge Verbindung in dieser Deutlichkeit konnte nur für bestimmte Werke nachgewiesen werden, eine tiefere, grundlegendere Verbindung der Wasser- und Todessymbolik ist aber in nahezu allen Werken präsent. Darüber hinaus konnten wichtige Erkenntnisse in Bezug auf zu Beginn noch nicht im Fokus des Interesses stehende Aspekte, wie beispielsweise die Funktion der Wassertiere, gewonnen werden.

Wie bereits in der Einleitung bemerkt, beschäftigt sich die Forschung zu Hochgatterer bisher nahezu ausschließlich mit ihm als Autor von Jugend- und Adoleszenzliteratur, was zweifelsohne einen bedeutenden Aspekt seines Werks darstellt. Es wäre aber hoch an der Zeit, dass die literaturwissenschaftliche Forschung auch der Multivalenz von Hochgatterers Werk Rechnung trägt. Insofern sieht sich diese Arbeit auch als Beitrag dazu, das Werk Hochgatterers auch auf anderen Ebenen

zu erschließen, denn zu entdecken gibt es in den hochreflektiert konstruierten Werken dieses bemerkenswerten Autors noch jede Menge:

Allein aus in dieser Arbeit angeklungenen aber nicht näher ausgeführten Aspekten ergibt sich bereits eine Vielzahl weiterer Forschungsgebiete. Besonders am Herzen liegen würde mir zum Beispiel Hochgatterers Umgang und Spiel mit der Subjektivität von Realität im Sinne eines angewandten Konstruktivismus und in Zusammenhang damit die Wahl der Erzählperspektiven und der Einsatz von Leerstellen. Darüber hinaus stellt die räumliche Konstruktion der Werke noch ein weitgehend unerschlossenes Forschungsgebiet dar, wobei sowohl die Rolle der Heterotopie noch genauer untersucht werden könnte, als auch andere raumtheoretische Ansätze angewandt werden könnten. Schließlich bieten Hochgatterers Werke auch über die Wassermotivik hinaus einige Ansatzpunkte für motivzentrierte Arbeiten, wobei eine vertiefende Untersuchung der Omnipräsenz der tiefenpsychologischen Symbolik wünschenswert wäre.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Hochgatterer, Paulus: Der Aufenthalt. Salzburg: Müller 1990.

Hochgatterer, Paulus: Über die Chirurgie. Wien: Deuticke 1993.

Hochgatterer, Paulus: Die Nystensche Regel. Deuticke: Wien 1995.

Hochgatterer, Paulus: Wildwasser. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁴ 2003.
[Wien: Deuticke 1997.]

Hochgatterer, Paulus: Caretta Caretta. Wien: Deuticke 1999.

Hochgatterer, Paulus: Über Raben. Wien: Deuticke 2002.

Hochgatterer, Paulus: Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen. Wien: Deuticke 2003.

Hochgatterer, Paulus: Die Süße des Lebens. Wien: Deuticke 2006.

Hochgatterer, Paulus: Das Matratzenhaus. Wien: Deuticke 2010.

Sekundärliteratur

Anderten, Karin: Traumbild Wasser. Von der Dynamik unserer Psyche. Olten: Walter 1986.

Auffahrt, Christoph [u.a.] [Hg.]: Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Stuttgart: Metzler 1999-2004.

Bächtold-Stäubli, Hanns [u.a.] [Hg.]: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin: DeGruyter 1927-1942.

Benedetti, Gaetano und Udo Rauchfleisch [Hg.]: Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988.

Berger, Renate und Inge Stephan [Hg.innen]: Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln, Wien: Böhlau 1987.

Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. Berlin: Directmedia ² 2004. (= Digitale Bibliothek Bd. 16)

Blum-Heisenberg, Barbara: Die Symbolik des Wassers. Baustein der Natur – Vielfalt der Bedeutung. München: Kösel 1988.

Böhme, Hartmut [Hg.]: Kulturgeschichte des Wassers. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Breier, Elisabeth: „Tief unter mir taste der Fluss dahin...“. Zur christlichen Motivik und Symbolik in Paulus Hochgatterers Wildwasser. – In: 1000 und 1 Buch 1/1999. S. 26-27.

Browning, Mark: Haunted by Waters. Fly Fishing in North American Literature. Athens: Ohio University Press 1998.

Butzer, Günter und Joachim Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: Metzler 2008.

Campbell, Joseph: Der Heros in 1000 Gestalten. Frankfurt am Main: Insel 1999.

Corbin, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840. Aus dem Französischen von Grete Osterwald. Berlin: Klaus Wagenbach 1990.

Croutier, Alev Lytle: Wasser – Elixier des Lebens. Mythen und Bräuche, Quellen und Bäder. München: Heyne 1992.

Eliade, Mircea [Hg.]: The Encyclopedia of Religion. New York: Macmillan 1987.

Eliade, Mircea: Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte. Frankfurt am Main: Insel Verlag ³ 1994.

Ferber, Michael [Hg.]: Dictionary of Literary Symbols. Cambridge: Cambridge University Press. Online Ausgabe: Gale Virtual Reference Library. 1999.

Fischedick, Heribert: Der Weg des Helden. Selbstwerdung im Spiegel biblischer Bilder. München: Kösel 1992.

Foucault, Michel: Von anderen Räumen (1967). – In: Dünne, Jörg und Stephan Günzel [Hg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 317-329.

Franz, Marie-Louise von: Psychologische Märcheninterpretation. Eine Einführung. München: Kösel 1986.

Freese, Peter: Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman. Mit einer exemplarischen Analyse von J.D. Salingers *The Catcher in the Rye*. Neumünster: Karl Wachholz 1971.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. (=Studienausgabe Bd. 2) Frankfurt am Main: Fischer ¹¹ 2001.

Freud, Sigmund: Totem und Tabu. –In: Ders.: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. (=Studienausgabe Bd. 9) Frankfurt am Main: Fischer ⁹ 2003. S. 287-444.

Frost, Sabine: Whiteout. Schneefälle und Weißerbrüche in der Literatur ab 1800. Bielefeld: transcript 2011.

Galling, Kurt [u.a.] [Hg.]: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Berlin: Directmedia ² 2000. (=Digitale Bibliothek Bd. 12)

Gennep, Arnold van: Übergangsriten (Les rites de passage). Frankfurt am Main: Campus 1986.

Graber, Renate: „Leute wie Grasser werden nie satt“. Interview mit Paulus Hochgatterer. – In: Der Standard. Wien. 17.3.2012. S. 12.

Heintschel, Hans-Christian: Unbeeindruckt vom Leben. Paulus Hochgatterers neue Erzählung über Romantik in Psychiatrie und Fliegenfischen. – In: Die Furche. Wien. 18.12.2003. S. 29.

Heller, Arno: Odyssee zum Selbst. Zur Gestaltung jugendlicher Identitätssuche im neueren amerikanischen Roman. Innsbruck: AMOE 1973.

Hochgatterer, Paulus: Katzen, Körper, Krieg der Knöpfe. Wien: Deuticke 2012.

Illich, Ivan: H2O und die Wasser des Vergessens. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1987.

Innerhofer, Roland: Wege ins Eis. Elementare Kälte bei Bayer, Nadolny und Ransmayr. – In: Kastberger, Klaus und Manfred Mittermayer [Hg.]: StifterStoffe. Materialien in der Literatur. Linz: StifterHaus 2009. (= Jahrbuch Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich Bd. 16/2009.) S. 139-150.

Jaffé, Aniela [Hg.in]: C.G. Jung. Briefe in drei Bänden. Olten: Walter 1972.

Jung, Carl Gustav: Gesammelte Werke in 18 Bänden. Zürich: Rascher/ Olten: Walter 1958 – 1981.

Jung, Carl Gustav [Hg.]: Der Mensch und seine Symbole. Olten: Walter 1968.

Kastberger, Klaus [Hg.]: Wassersprachen. Flüssigtexte aus Österreich. Eine Ausstellung des Stifterhauses Linz in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Linz: StifterHaus - Zentrum für Literatur und Sprache 2006.

Kiesenhofer, Claudia: Heiliges Wasser. Ein phänomenologischer Literaturbericht über die Bedeutung des Elements Wasser als religiöses Symbol aus religionsethologischer Sicht. Diplomarbeit Universität Wien 2001.

Klosinski, Gunther [Hg.]: Pubertätsriten. Äquivalente und Defizite in unserer Gesellschaft. Bern: Huber 1991.

Lexe, Heidi: Down to the River. Das Wasser und der Tod. – In: 1000 und 1 Buch 1/2009. S. 7-9.

Lexe, Heidi: Passage und Passion. Übergangsrituale in Paulus Hochgatterers Adoleszenzroman *Wildwasser*. – In: Gunda Mairbäurl u.a. [Hg.]: Kindheit. Kindheitsliteratur. Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert. Wien: Praesens 2010. S. 216-224.

Mayr, Elisabeth: Paulus Hochgatterer und sein Anteil an der Entwicklung des Adoleszenzromans in Österreich. Diplomarbeit Universität Wien 2006.

Michl, Florian Christopher: Strategien der Ich-Entwicklung in der Prosa von Paulus Hochgatterer. Diplomarbeit Universität Wien 2006.

Monschein, Nina-Marina: Der Adoleszenzroman am Beispiel Joyce Carol Oates und Paulus Hochgatterers. Diplomarbeit Universität Wien 2009.

Niedermeier, Cornelia: „Die mediale Vermittlung von 9/11 war Pornografie.“ Interview mit Paulus Hochgatterer. – In: Der Standard. Wien. 11.9.2003. S. 29.

Ninck, Martin: Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1921.

Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001.

Pisa, Peter: Jedes Kind braucht diesen Vogel. Interview mit Paulus Hochgatterer. – In: Kurier. Wien 7.2.2010. S. 28-29.

Rank, Otto: Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung. Wien: Turia und Kant 2000. Nachdruck der 2. Auflage von 1922.

Renöckl, Georg: Es kann aber immer auch alles ganz anders sein. – In: Neue Zürcher Zeitung, Internationale Ausgabe. 17.3.2010. S. 21.

Riklin, Franz: Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen. Hugo Heller & Cie.: Wien, Leipzig 1908.

Schertler, Eva-Maria: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studienverlag 2011.

Schmitz-Emans, Monika: Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003.

Schuh, Franz: Der Autor als Chirurg oder Über das Medizinische in der Literatur. Zu den Büchern von Paulus Hochgatterer. –In: Ders.: Schreibkräfte. Über Literatur, Glück und Unglück. Köln: DuMont 2000. S. 183-208.

Seiderer, Ute: Flusspoeten und Ozeansucher. Konstruktionen von Kultur und Männlichkeit oder: Kleine Geschichte der Männlichkeit, expliziert an diversen Phantasien zum Wasser (1500 - 2000). Würzburg: Königshausen und Neumann 2009.

Selbmann, Sibylle: Mythos Wasser. Symbolik und Kulturgeschichte. Karlsruhe: Badenia-Verlag 1995.

Sieber, Elisabeth: „Tief unter mir toste der Fluss“. Die Initiationsreise in Paulus Hochgatterers Adoleszenzroman *Wildwasser*. Masterarbeit Universität Graz 2011.

Stagl, Justin: Übergangsriten und Statuspassagen. Überlegungen zu Arnold van Genneps ‚Les Rites de Passage‘. – In: Acham, Karl [Hg.]: Gesellschaftliche Prozesse. Beiträge zur historischen Soziologie und Gesellschaftsanalyse. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt² 1986. S. 83-96.

Steffen, Uwe: Das Mysterium von Tod und Auferstehung. Formen und Wandlung des Jona-Motivs. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1963.

Striegl, Daniela: Die Rache der Kinder. – In: VOLLTEXT. Wien 2/2010. S. 4-5.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Frankfurt am Main: Roter Stern 1977.

Vogel, Juliane: Mehlströme/Mahlströme. Weißeinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts. – In: Ullrich, Wolfgang und Juliane Vogel [Hg.Innen]: Weiß. Frankfurt am Main: Fischer 2003. S. 167-192.

Wally, Barbara [Hg.in]: Aquaria. Über die außergewöhnliche Beziehung von Wasser und Mensch. Linz: Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum 2002.

Weichinger, Robert: Paulus Hochgatterer *Caretta caretta* – In: Ex Libris. Ö1. 19.12.1999. 16:05-16:55.

Woschitz, Karl-Matthäus: Fons vitae – Lebensquell. Sinn- und Symbolgeschichte des Wassers. Freiburg im Breisgau: Herder 2003.

Anhang

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der omnipräsenten Wassermotivik in Paulus Hochgatterers Werk und ihren symbolischen Implikationen. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf dem ambivalenten Aspekt der Wassersymbolik, der sich in Bildern von Zerstörung und Gefährdung einerseits und daraus entstehendem Neubeginn andererseits manifestiert, welche Wassersymbolik und Todesymbolik von alters her verbinden. Dabei wird die Wassersymbolik interdisziplinär mit Bezug auf tiefenpsychologische, religionswissenschaftliche und ethnologische Forschung untersucht.

Neben dem semiotischen Ansatz wird mit einem raumtheoretischen Ansatz gearbeitet, indem das Konzept der Heterotopie nach Michel Foucault auf die maßgeblich durch Wasser konstituierten Krisenräume in Hochgatterers Werken angewandt wird. Dabei werden die zuvor identifizierten Wasser-Krisen-Räume auf die einzelnen von Foucault aufgestellten Grundsätze der Heterotopie hin untersucht und ihre Klassifikation als Heterotopien auf diese Weise untermauert.

In der Zusammenführung der Erkenntnisse aus der extensiven Erforschung der Wassersymbolik einerseits und der intensiven Untersuchung der einzelnen Werke andererseits können schließlich Manifestationen der ambivalenten Wassersymbolik auf mehreren Ebenen der literarischen Werke identifiziert werden. Dazu zählen Szenarien von Tod und Neubeginn in als Krisenheterotopien klassifizierten Wasserräumen ebenso wie Erkenntnisse zur symbolischen Aufladung scheinbar nebensächlicher oder sogar obskurer Motive. Einen besonderen Stellenwert nehmen in diesem Zusammenhang die Wassertiere ein, deren Funktion als imaginäre Schutztiere näher untersucht wird.

Zugleich eröffnen sich im Anschluss an diese Arbeit zahlreiche neue Perspektiven für die weitere literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hochgatterers Werk, insbesondere bezüglich raumtheoretischer und motivzentrierter Ansätze.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Sophie Schönwälder-Rieder (geb. Rieder)

Geburtsjahr: 1985

Geburtsort: Wien

Ausbildung

1995-2003 Besuch des neusprachlichen Gymnasiums im BRG 14, Wien
Matura mit Auszeichnung

2003-2004 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaften an der
Universität Wien

seit 2004 Lehramtsstudium in Deutsch und Englisch an der Universität Wien

Berufserfahrung

Seit 2003 Tätigkeit im Bereich Nachhilfe und Privatunterricht

Seit 2008 Tätigkeit in den Bereichen Lektorat, Korrektorat und Übersetzung

2004-2011 Tätigkeit als Bürokraft bei „Primus office products“ GmbH & Co KG